

MONODRÁMA

- 2 Győrei Zsolt: Egy, csak egy legény van talpon
Monodrámák tegnap és ma
- 5 Balassa Zsófia: Csak egy színész
A monodrámáról és a közelmúlt szülőprodukcióiról Magyarországon
- 9 Nem vagyok egyedül
Kerekasztal-beszélgetés négy one-(wo)man-show-ról: Fullajtár Andreát, Mészáros Piroskát, Szamosi Zsófiát és Tenki Rékát Róbert Júlia kérdezte
- 13 Egyszemélyes színpad
Monodrámá-patchwork: A butaság bűn (Nánay István) – Christopher Hampton: Egy német sors; A meggyőződéstől a hitig (Szekeres Szabolcs) – Jónások – Babits LIVE!; A mi utcánk kölyke (Molnár Zsófia) – Tar Sándor: A mi utcánk; A világ létra (Proics Lilla) – Bödőcs Tibor: Meg se kínáltak; Családi négykezes a magányról (Turbuly Lilla) – Kovács Dominik–Kovács Viktor: Mintapinty; Időben vagyunk (Proics Lilla) – Márfi Márk: TELIK – Egy óra az életedből; Minden élet (Ölbei Livia) – Visky András: Pornó; Not All Man but Every Woman (Bogya Tímea Éva) – Egressy Zoltán: Nem, nem, köszönöm; Pille a fényben – Ady Endre titkos rajongójának megidézése (Gabnai Katalin) – Formanek Csaba: „Én vagyok a Kíváncsi!"; Pizsamában a világ (Szoboszlai Annamária) – Róbert Júlia: Anya-e vagy?; Sakkdráma (Dömötör Adrienne) – Légrádi Gergely: Fekete-fehér

TÉREY / ESTERHÁZY

- 23 Bazsányi Sándor: Pátosz és irónia a Magyar Köztársaságban
Avagy Térey János fordulatos története a „gyáva színházzal”
- 26 Kovács Natália: Az Esterházy-dráma és a színpad

SZÉKESFEHÉRVÁR / AZ EMBER TRAGÉDIÁJA 2.0

- 30 Valaki ezt is továbbírja majd
A Vörösmarty Színház Az ember tragédiája 2.0 című előadásáról Aradi Hanga Zsófia, Csáki Judit és Timár András beszélgetett
- 37 Hermann Zoltán: A „nemzeti dicsekvés”
Nemzeti drámák egykor és ma

SZÉKELYUDVARHELY

- 40 Sebesi István: Múltidézés Székelyudvarhelyen
14. dráMA Fesztivál – Székelyudvarhely
- 42 Kikopott az életemből a lázadás
Fincziski Andrea színésszel Köllő Kata beszélgetett

KÖNYV

- 45 Gajdó Tamás: Párhuzamos pályák
A Corvina Kiadó színészportréi
- 47 Gemza Melinda: Közös alkotás
Bethlenfalvy Ádám Dráma a tanteremben című könyvéről

Helyreigazítás: Októberi számunk „Ez inkább az élet-ről szól” című kerekasztal-beszélgetése önhibánkon kívül úgy került nyomtatásba, hogy nem a mindenki által jóváhagyott végleges verziót tartalmazta. A cikk online archiválásakor a problémát természetesen orvosoljuk. Ugyancsak ebben a számban, Fuchs Livia cikkében Kulcsár Noémi táncpedagógus-koreográfust sajnálatos módon Enikőre kereszteltük át – az érintettől és olvasóinktól ezúton is elnézést kérünk.

Címlapon: jelenetek Az ember tragédia 2.0-ból, Vörösmarty Színház, Székesfehérvár, r.: Bagó Bertalan, Hargitai Iván, Horváth Csaba és Szikora János (fotók: Kiss László). Belső borítón: Tasnádi Bence és Rujder Vivien a Káli holtakban, Katona József Színház, Budapest, r.: Dömötör András (fotó: Dömölky Dániel).

GYŐREI ZSOLT

EGY, CSAK EGY LEGÉNY VAN TALPON

Monodrámák tegnap és ma

Jokulátor a metrón

Nem tudom, mindenestül a legelső egyszemélyesszínház-élményem volt-e, de mindenesetre a legemlékezetesebbek közé tartozik. A kilencvenes évek elején jutottam el először Párizsba, és a sok élmény között pár nap alatt azt is megszoktam, hogy a metrón kéregetnek – pontosabban többé-kevésbé leleményes emberek arra törekedtek, hogy valamely érzelem felébresztésével adakozásra hívják fel az utazókat. Volt, aki egyszerűen szánalomban utazott, és közszemlére tett testhiányait igyekezett aprópénzre váltani. Mások inkább a jókedvre aspiráltak: tangóharmonikával, gitárral bukkantak fel, muzsikáltak, olykor gajdoltak is mellé, és szapora bólintgatásokkal köszönték a péterfilléreket. Egyszer azután találkoztam a műfaj Paganinijével is: amint becsukódtak az ajtók, a harmincas, kecskeszakállas fiatalember két kapaszkodó közé tüneményes gyorsasággal kifeszített egy úgynevezett pókot, abroszt dobott rá, és két, zsebéből előrántott kesztyűbábbal élénk, kiabálós-pofozkodós jelenetet mutatott be, amely pontosan a következő állomásig tartott. Akkor meghajolt, sebten összekapcolta a kellékeit, és az újabb állomásig tartó úton begyűjtötte a tapspénzt. Már nyíltak is újból az ajtók, és már szaladt is a következő kocsi megint vidáman pörölni-pofozkodni önmagával. Azon középkori jokulátorok utódja volt, akiket a lexikonszócikkek mint a monodráma egyik legfontosabb elődeit emlegetnek fel.

És igen, ha a színpaddal szövetkező magas irodalomban időről időre megszületett, egyszemélyes darabokat: Rousseau *Pygmalionját*, Goethe *Proserpináját*, Csehov *A dohányzás ártalmasságáról* című monológját vagy Cocteau *Az emberi hang* című művét lelkiismeretesen számon tartjuk is, azért éppen az ilyesféle pillanatnyi attrakció, a néző figyelmét rövid időre magára irányító mutató, a vásári bábosok halhatatlan művészete őrizte meg és mentette át az évszázadokon a monodrámát. A világvárosi kabaré a maga magánszámaival és a stand-up comedyt is megelőlegező konferansziérogtonzéseiével az apró színpadok intim terében is meghonosította, míg az azután a 20. század utolsó harmadában, a rádió, a televízió és a hanglezáradás csatornáinak is köszönhetően, egyszerre bőven termő, elismert színpadi műfajjá erősödött. De közben azért rendületlenül megmaradt a vásárosok paravánjain – és a párizsi metrón nemkülönben.

Monodráma a szócikkekben

Magyarországon a Schöpflin Aladár szerkesztette, 1929-es *Magyar Színművészeti Lexikonban* még nem találunk a monodrámát tárgyaló szócikket. Németh Antal egy évvel később megjelent *Színészeti Lexikonjában* viszont már szerepel ilyen „Nikoláj Evreinoff orosz rendező és színpadi reformátor” tallálmányaként, akinek könyve is jelent meg a témáról, *Az egy személy színháza* címen. Jevrejnov (ma így írjuk át a nevét) egyszerűen szerzőként is kipróbálta magát: *A lélek kulisszái* című, 1917-ben Moszkvában bemutatott darabjának cselekménye az Ember bensőjében játszódik, ahol a Gondolkodó Én, az Érzelmi Én és a Tudatalatti Én viadala zajlik – a világszerte játszott darabot Budapesten a Palasovszky Ödön és Tiszay Andor vezette, a Zeneakadémián játszó Rendkívüli Színpad mutatta be 1929-ben.

Az 1969-es, Hont Ferenc és Staud Géza nevével fémjelzett *Színházi kislexikon* szócikke a tömören „egy személy által előadott drámai mű”-ként definiált műfajba „bizonyos fokig” beilleszthetőnek ítéli Aiszkhülosz *A leláncolt Prométheuszát* is, ugyanakkor friss példaként hivatkozik a mindössze egy esztendővel korábban bemutatott *Egy örült naplójára*. Az 1982-es *Világirodalmi Lexikon* külön, és mindkét helyen kedvcsigázó részletességgel tárgyalja a monodrámát és az egyszemélyes drámát. Végül az 1994-es *Magyar Színházművészeti Lexikon*, e tárgyban is lakonikusságával tűnve ki, beéri az „egyetlen színész által előadott prózai színjátéktípus” definícióval, előzmények és példák játékba hozása nélkül.

Monodráma a színpadokon

A műfaj 1930-ban adott meghatározása – „több szereplő érzékelteti egy ember küzdelmét” – helyébe 1982-ben egy sokkal aprólékosabb definíció lépett: „olyan színjáték, amelynek egyetlen előadója egy, két vagy több szerepet személyesít meg. Az előadó a két vagy több szerep váltását nyomatékos hangváltoztatással, az egyes szerepek aláhúzottabb megjátszásával, továbbá egyszerűbb maszk és kellék (szakáll, bajusz, paróka, stb.) gyors cseréjével érzékelteti.” Ma, amikor az egyszemélyes színjátékok örvendetes bőségben kerülnek a néző elé, talán érdemes ennek a szinte pipifaxosan szigorú definíciónak az

érvényén eltöprengünk, és számba vennünk, mi mindent nevezünk a hétköznapi pontatlan pragmatizmusával monodrámának.

Egy színész – több szerep: a *Világirodalmi Lexikon*ban definiált alapeset. A bábszínházban ez azért is fordulhat elő gyakran, mert több testrészünk van, mint ahányan vagyunk. Eleve a két kezünk könnyen kerülhet drámai konfliktusba egymással, az egyik Vitéz Lászlóként ragadva palacsintasütőt püfölheti az ördöggént előmerészkedett másikat; vagy éppen, mint Kovács Katalin bábszínésznek a kilencvenes évek derekán készített, remek vizsgaetűdjében, a kéz formázhat egy vándort, aki bolyongásában egy óriási arcra – a játékos arcára – lel a pusztában. De ugyanilyen kettősség érhető el a báb és az őt mozgató művész viszonyában is: Bereczki Csilla szép *Jónás könyve*-színrevitelében Csujka Imre a hányatott sorsú prófétát bábbal jeleníti meg, míg a többi szereplőt és a narrációt saját személyében hozza a főhőssel konfliktusba. A lekettőzés bábbal megvalósított gesztusa mellett ide tartoznak azok a – gyakran prózai vagy verses epikai művet feldolgozó – produkciók is, ahol a hanghordozás, egy-egy kellék alkalmazása teremt különféle, egymással viszonyba lépő identitásokat. Ennek az egyszemélyes-sokszereplős műfajnak fontos előzményeit jelentik a klasszikus irodalmi művek rádió- vagy lemezgyári stúdiókban rögzített, klasszikus felvételei, mint Básti Lajos *Toldi*-trológiája (az első rész lemezen is megjelent, a *Toldi estéjét* és a *Toldi szerelmét* a rádió sugározta) vagy Törőcsik Mari *János vitéze*, hogy azután olyan színházi estekig érkezünk, mint Hegedűs D. Géza *Pestis*-előadása, Baksa Imre egyszemélyes *Hamlet*-parafrazisa, a *Hamletman*, vagy éppen egy újabb *Toldi* a közelmúltban Csöre Gábor tolmácsolásában.

Egy színész – egy szerep. A műfajteremtő jelentőségű, a Pesti Színház felavató *Egy örült naplója* című, 1967-es előadás, illetve az alapjául szolgáló Gogol-mű már nem feleltethető meg a rigorózus definíciónak. Ebben az egyfelvonásos drámává növekvő monológban – a monológ klasszikus szabályaihoz híven – nem több szereplő érzékelteti egy ember küzdelmét, azok csupán a főszereplő tudatában és értelmezési tartományában vannak jelen, ebből következően szubjektív, karikatúraszerű ábrázolásukat a színész sokarcúsága egyéníti, ami Darvas Iván utólagos kommentárja szerint túllép az eszközök használatán. „[A]z alakítás egyes-egyedül attól vált olyan hatékonyá (tizenegy éven keresztül, szünet nélkül, folyamatosan szerepelt a színház műsorán), hogy egyetlen mozzanat nem volt benne, amely ne kimondottan személyes élményekből, ne merőben privát gyökerekből, ne a legsajátabb, megszenvedett élményeimből táplálkozott volna. Még a spanyol királyságról szőtt eszelős fantáziálásnak is megvolt a magam korai gyerekkorából vett azonos vagy legalábbis hasonló jellegű, fájdalmas megfelelője. Igen, végülis semmi mást nem csináltam ebben a darabban: különböző gyerekkori és ifjúkori (valós vagy vélt) sérelmeimért közel ötszáz ízben álltam bosszút a nézőkön. [...] Van olyan színész, aki kívülről indul el egy figura megalkotásánál. Alapul veszi valamelyik ismerősét, bajuszt, szakállt ragaszt, parókát, műorrot tesz fel, s ezúton igyekszik megközelíteni a figura belső mozgatórugóit. Nálam ez a módszer soha nem járt volna sikerrel, akármilyen maszkot készíthettem volna, semmilyen hatást nem gyakorolt volna a fantáziámra. Mindig csak az volt képes meglódítani a képzeletemet, ha a saját múltamban, a saját álmaimban, a saját vágyakozásaimban kutakodva találtam olyan mozzanatot, amely valamiképpen rímelt a megteremtendő alak jellemével, a konkrét színpadi szituációval. Csakis ezen a nyomon elin-

Darvas Iván az *Egy örült naplója*ban. Fotók: Koncz Zsuzsa





Hegedűs D. Géza A pestisben
(r.: Dömötör András). Fotó: Székárosy Zsuzsa

dulva voltam képes valamelyest is élő figurát létrehozni. Ha meg nem találtam ilyen nyomot, bizony rendre meg is buktam.”¹ A kulcs ebben az esetben az egyetlen szereplő hitelessége, aki itt függő beszédben idézi fel többek reakcióit – más, monodramaként előadott művek esetében pedig éppen a személyiség zárt következetességével hat. Ennek legjobb példája talán Platón monológiája, a *Szókratész védőbeszéde*, amelyet 1970-ben a Huszonötödik Színházban Haumann Péter mutatott be, utóbb pedig Jordán Tamás, újabban Makranczi Zalán is előadott. Ez a szónoki remeklás azért tökéletes monodráma-alapanyag, mert a drámai viszonyt az athéni férfiak ítélőszékével teremti meg, amelyet ezekben az előadásokban akarva-akaratlanul a közönség játszik el: méltatlanságunkban tehát mi, nézők ítéljük halálra a nálunk különbet, és ennek terhével és felelősségével szembesülünk az előadás végére.

Egy színész – *sehány szerep*. Ez már hagyományosan az előadóest műfaja, amely, ha sok szempontból markánsan el is különül a monodramától, mégis bizvást tekinthető határműfajnak. A színész nem egyetlen, egyes szám első személyű monológot szóltat meg, hanem szemelvények mozaikját enyvezi egységgé. E szemelvények származhatnak akár egyetlen műből, mint a Csernus Mariann által színre vitt *Psyché*-előadásban, amelynek személyes varázsáról Weöres Sándor így vallott: „Psyché vallomásaiból Csernus Mariann tragédiát és katarzist alakít. De mi ez a katarzisz, ez a megtisztulás? Hiszen Psyché, bár botlásaitól és kudarcaitól eleget szenved, mégse nagyon bánja meg őket. Hangjának alapja a felületes úriszalon-csevegés; halljuk lélegzése ritmusát, érezzük érintése melegét, valóságos testi jelenlétét. S hamarosan érezzük azt is, hogy a mosolygó, könnyed csevegésből elektromos szikrák bizsergének, villámok csapkodnak fejünk körül. Kedves, gúnyos tekintete átható, mint a röntgensugár, bensőnkbe hatol; a költőnő már nemcsak vall, de minket vallat. Mit kíván tőlünk ez a gyengéd és csúfodáros női figyelem, hova sodor, merre csalogat?”²

De beszélhetünk olyan válogatásról is, amelynek vezérfonalát ugyan egyetlen irodalmi mű adja, de annak keretében más, jól indokolhatóan odaillesztett (például ugyanattól a

szerzőtől származó) szövegrészek is helyet kapnak. „A napló jól játszható színpadi nyersanyag, a dátumok hatásosan tagolják a szövegeket, biztosítják a drámai folytonosságot” – foglalta össze Bálint András a Széchenyi Akadémián megtartott székfoglalójában azon legendás, három évtized alatt három szerzőt (Radnóti Miklóst, Márai Sándort, Heltai Jenőt) bemutató sorozatának műfaji alapvetését, amelynek tematikus ívét is pontosan meghatározta: „[H]ogyan látja három egészen különböző személyiségű magyar író a háborút? Ez ma is meg tud szólalni; így áll össze az ostromlott Budapest története.”³ Az első est, a *Radnóti naplója* 1986. április 11-én debütált, alkalmasint nemcsak a költészet napjára emlékezve ezzel, de arra is, hogy Radnóti második kötetét, az *Újmódi pásztorok énekét* 1931-ben éppen e napon kobozta el a budapesti ügyészség. Mindegyik estnek szervező elve volt a naplóból és az adott író életművének más darabjaiból vett szövegrészeket ötletes változtatása. Jordán Tamás *Amit szívedbe rejtessz* című, először 1987-ben ugyancsak a Radnóti színpadán bemutatott József Attila-estjének a *Szabad ötletek jegyzéke* adott olyan keretet, amelybe a versek finoman, pontosan illeszkednek bele, a végeredmény pedig egy dramaturgiai megfontolások mentén egybeszerkesztett, nyomatékaiban ily módon igenis drámáinak tekinthető ív lett.

És végül ilyen határműfajnak ítélnél azok a produkciók is, amelyek különféle szerzők műveiből szemezgetnek valamely egységesítő szempont alapján. Ilyen volt Mensáros László *A XX. század* című, 1965-ös bemutatója után másfél ezer előadást megért, lemezen is kiadott műsora, amelyben éppen a kiválasztott szövegek egymással sokféleképpen felelő tartalma adott kaleidoszkópszerű képet egy egységesen aligha megragadható, végleteiben és ellentmondásaiban felfoghatatlan és mégis átél, a történelem által összetákolt-egyberendezett, hosszú-hosszú időszakról.

Az egyszemélyes sokféleség

A néhány évtizedes fejlődés mára a monodráma vázlatosan is alig-alig számba vehető gazdagodásához vezetett. A fentiekben jól-rosszul körvonalazott típusok mindegyike él és virul, visszakanyarítva minket a kilencvenes évek színházi lexikonjának – ezek szerint bölcsen szűkszavú – definíciójához: monodráma egyszerűen mindaz, amit egyetlen színész ad elő. A műfaj gyors konjunktúrájában szerepe lehet a színházak és az irodalmi színpadok, pódiumok közötti határ elmosódásának, a kis színházak népszerűsödésének, ezzel a színész és néző közötti fizikai távolság csökkenésének ugyanúgy, mint az előadás-idő általánosan elfogadott rövidülésének. A hajdani irodalmi hanglemezek helyébe lépő hangoskönyvek térhódítása ugyanolyan hathatósan járulhat hozzá a nem színpadi műfajok egyszemélyes, művészi igényű interpretálásának elfogadásához. Nemkülönböztetve a kíváncsiság, amellyel egy-egy színészgyéniesség produkciójához az általa képviselt szöveg és játékának érvénye okán közelít a néző. És nyilván szerepet játszik ebben a fellendülésben a költséghatékonyság gyakorlatias megfontolása is. Nem is szólva arról a nem elhanyagolható előnyről, hogy a tapsrend megkomponálásával sem kell annyit bíbelődni.

1 DARVAS Iván, *Lábjegyzetek* (Budapest: Európa, 2001), 257–258.

2 WEÖRES Sándor, „Bevezető Csernus Mariann *Psyché* estjéhez”, *Élet és Irodalom* 16, 12. sz. (1972. március 18.), in WEÖRES Sándor, *Egybegyűjtött prózai írások, összegyűjtötte és sajtó alá rendezte STEINERT Ágota, Weöres Sándor egybegyűjtött művei* (Budapest: Helikon, 2011), 348–349.

3 BÁLINT András, *Költők a színpadon II*. Forrás: <https://litera.hu/magazin/kritika/balint-andras-koltok-a-szinpaddon-akademiai-szekfoglalo-ii.html>, hozzáférés: 2021.10.22.

BALASSA ZSÓFIA

CSAK EGY SZÍNÉSZ

*A monodrámáról és a közelmúlt szólóprodukcióiról
Magyarországon*



Mészáros Piroska a Call Girlben (r.: Spáh Dávid). Fotó: Kállai-Tóth Anett

Azt szoktuk gondolni, hogy monodráma – vagy monodrámából készült előadás – az, amelyben a színész végig egyedül van a színpadon. De tényleg ennyi lenne a monodráma lényege? Túl azon, hogy a műfaj maga a színtiszta praktikum: olcsó, könnyen utaztatható, kis térben is elfér, bárki kitalálhatja saját maga számára – azaz biztosított a főszerep –, kevés jelmez szükséges hozzá, nem igényel sok szervezést, mégis teljes értékű színházi előadásként értelmezhető.

A monodráma műfajának reprezentálása nem egységes a színházelméletben és a színházi gyakorlatban. A színházi életben minden évad tartogat egyszemélyes, kisebb-nagyobb szólóprodukciókat (főleg a független színházi közegben), és 2015 óta szemléljük is van.¹ Ehhez képest a színházelméletek kevésbé foglalkoznak a műfajjal, kevés monodráma-előadás kanonizálódik, és a színháztörténetek sem az egyszemélyes előadások mentén íródnak. Joggal merülhet fel a kérdés, hogy vajon csak a színházi élet praktikuma tartja fenn a műfaj nép-

szerőségét, vagy van saját jogon színházesztétikai és -elméleti érdekessége, művészeti potenciálja.

A monodráma mint drámai műfaj rendkívül diffúz fogalom, történetileg és földrajzi helyenként más és más, folyamatosan változó jelentéstartalommal bír, még az igencsak alapos strukturalista drámaelmélet-íróknak is beletörik a bicskájuk abba, hogy minden lehetséges változatát, megvalósulási módját kategorizálják, definiálják.² Az egyszemélyesség kapcsán rokon számtalan más előadó-művészeti műfajjal: a standup, a

¹ A Monodráma és Stúdiószínházi fesztivált 2015 óta rendezik meg Tata-bányán: <https://www.mostfeszt.hu/>.

² L. Manfred PFISTER, *The Theory of Drama*, angolra ford. John HALLIDAY, Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

slam poetry, a storytelling és a verses estek is közel állnak hozzá. Ez utóbbi ráadásul nagy hagyománnyal bír kőszínházi keretek között is. A legelterjedtebb, viszonylag szűk műfajleírás-ként is értelmezhető definíció, amikor a dialogikus drámákban is használt monológforma kiterjesztett, hosszú, egészet alkotó változatát értjük monodrámá alatt. Azaz a monodrám a magában, dialogikus környezet nélkül álló hosszú monológ.³

Ez az egyszerűnek és egyértelműnek látszó jellemzés is nagy teret enged azonban alapvetően eltérő színházi megoldásoknak, ahogy azt a közelmúlt egyszemélyes előadásainak horizontális áttekintésekor is megfigyelhetjük. Mintha ezek egy skálát rajzolnának ki a múltbeli történetek elbeszélését középpontba helyező előadásoktól az egyszemélyesség ellentétére a színházi itt és mostban lehorgonyozott előadásokig.

Ha végigtekintünk az elmúlt évek monodrámá-előadásain, és elolvassuk a hozzájuk tartozó kritikákat, akkor a legszembetűnőbb az intimitás, a személyesség hangulata, érzése. A főszereplő erős és karizmatikus jelenlétét szokás emlegetni, valamint a színész és a szerep azonosulásának toposza is számtalanszor megjelenik. Ki ne olvasta volna már az elmúlt huszonöt évben az *Azt meséld el, Pista*⁴ kapcsán, hogy Mácsai Pál egygyé vált Örkény István önéletrajzi történeteivel?

Mindkét megfigyelés a nézőkre tett erőteljes hatásról árulkozik, arról, hogy a közönség valóságosnak, közelinek érzi a színpadon látottakat. Mi lehet az a hatásmechanizmus, ami több monodrám esetében ezt váltja ki a befogadóból?

Ahhoz, hogy ezt megértsük, meg kell vizsgálnunk, mi történik pontosan a színpadon. A válasz egyszerű: valaki elmesél

valamit. Ez alapvetően szokatlan a színházban, amely hagyományosan cselekvésre, utánzásra épül.⁵ Patrice Pavis szerint ez az oka annak, hogy a monológformát még az alapvetően dialogikus drámákban is „drámaellenesnek” tekintik. Hiszen a monológ, jelen esetben a monodrám nem utánoz. Nem cselekvések eljátszásával jeleníti meg a történetet, hanem elmesélés által, ami sokkal inkább az epikához köti. Peter Szondi ezt a jelenséget a dráma válságaként írja le.⁶ Ezzel szemben Lehmann a posztdramatikus színház felől értelmezve a színház újrateatralizálásának folyamatába illeszti a monodrámák elterjedését. Ez is mutatja, hogy a hagyományos dráma és a realiztikus, naturalista színjátszás csak igen korlátozottan tudja kezelni a monológokat – akkor megengedhető az egyedül beszélés, ha a szereplő részeg, lírai érzelmkitörése van vagy álmodik⁷ –, míg a posztdramatikus színházi felfogás üdvözlí őket. A színpadon az elmesélés által valamilyen múltbeli esemény reprezentálódik, azaz egy narratíva jön létre. A színpadi (legfőbb) történés az elbeszélés aktusa, a megidézett, elmesélt világ pedig beágyazott történetként működik, a nézők képzeletében játszódnak az események. „A képzeletbeli drámai univerzum és a valós színházi szituáció közötti határ átlépése generálja [...] a monológgal párosuló különleges színházszerűséget.”⁸

A színpadon reprezentált narratíváknak pedig narrátora, elbeszélője van. Szemben a dialogikus drámákkal, ahol nincs közvetítő funkció, a karakterek direkt, egyes szám első sze-

3 Deborah R. Geis és Clare Wallace is ebből a gondolatból indítja kutatásait a monodrámáról.

4 Örkény István: *Azt meséld el, Pista!*, rendezte: Bereményi Géza, Mácsai Pál, játssza: Mácsai Pál, Örkény Színház, 1996

5 Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. BEREZC Zsuzsa, KRICSFALUSI BEATRIX, SCHEIN GÁBOR (Budapest: Balassi, 2009), 49.

6 Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete*, ford. ALMÁSI MIKLÓS (Budapest: Osiris, 2002), 11.

7 Patrice PAVIS, *Színházi szótár*, ford. GULYÁS ADRIENN, MOLNÁR ZSÓFIA, RIDEG ZSÓFIA, SEPSI ENIKŐ (Budapest: L'Harmattan, 2005), 285.

8 Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház...*, 149.



Keresztes Tamás az Egy örült naplójában
(r.: Bodó Viktor). Fotó: Nyíró László

mélyben szólalnak meg, mindenki a saját nézőpontját képviseli. A sok E/1-es megnyilatkozás összességéből alakul ki a drámai szituáció és a konfliktus, amit saját magunk érzékünk befogadóként, nem közvetíti számunkra senki. Ha valakinek a belső világát jobban megismerjük, akkor dialogikus környezetben is monológformával találkozunk. A monodramák esetében azonban egyértelműen a színpadi szereplő lesz a narrátor. Ez a látszólag triviális megállapítás olyan következményeket hordoz, hogy a narrátor szemén keresztül ismerjük meg a történet eseményeit, az ő kommentárjait, értelmezéseit halljuk, ő vezet bennünket az események között. Így erős érzelmi kötődése alakul ki felé a befogadónak, hiszen nincs másik szempont, nincs objektív érzékelés, nem látjuk, hogy történt az eset „valójában”, csak szubjektív, személyes elbeszélés van. Ezért az elbeszélésalapú monodráma különösen alkalmas egy-egy ember belső világának és személyes megélésének a művészi megformálására. A Tenki Réka által játszott *Egyasszony*⁹ című előadásban a kórházi történetek valószínűleg nem lennének kevésbé sokkolóak szituációként eljátszva, de a főszereplő érzelmi viszonyulásának az ismerete kifejezetten erősíti a befogadó bevonódását. A *Leszámolás velem*¹⁰ című előadásban ez a narratori szempont a díszletben (?) is megjelenik. A színpadot ellepő kartonemberek kinézete, képi világa mintha a főszereplő fiú törekeny, nőies érzékelésének kivetülései lennének. Az apa a nagy nemi szervével – amely a legfőbb erény, a tökösség szimbóluma is –, az anya a nagy melleivel, a zord és elcsúszott arcú báty mind-mind az egyetlen színpadi szereplő belső világában lecsapódott változatai a fikciós világ szereplőinek. Ezért is olyan könnyű erőteljesebben azonosítani a narrátorfigurát, azaz a karaktert az azt játszó színésszel.

A főszereplő elbeszélésének fikciós világát múltbeli események alkotják, amelyek az emlékezés folyamata által állnak össze egy történetté. A monodramákban általában megjelenő emlékezés a modernitáshoz köthető – koherens, folyamatos, valahonnan valahova vezet.¹¹ Gyenes Judith és Maléter Pál szerelmének története kerek egész, mely az '56-os forradalom utáni megtorlások tragédiájával ér véget a *Pali*¹² című monodramában. A *Megmondta professzorasszonyom*¹³ című előadásban a Kőszegi Mária által játszott leukémiás nő pedig már az elején megteremti a viszonyt az elbeszélés tárgyául szolgáló két dolog, nehéz élettörténete és betegsége között: „Tehát nem volt egyszerű. Nem hiába lett nekem ez a leukémia is születésemtől fogva, megmondta professzorasszonyom.”¹⁴

A főszereplő belső világának kivetülése által megteremtett hitelesség érzését fokozza a gyakorta monodramaként feldolgozott valós alapanyag. Ennek különböző fokozataival találkozhatunk. Patrick Süskind drámájában, *A nagybögőben*¹⁵ a szöveg fikciós, egy nagybögős zenekari tag hangszerének szim-

bolikáján keresztül meséli el az életét. A *Leszámolás velem* alapjául szolgáló kisregény (Édouard Louis: *Leszámolás Eddyvel*) és az *Egyasszonyban* színpadra állított azonos című regény is önéletrészek, valós tapasztalatokon alapulnak. Itt a regénybeli író-narrátor szerepét veszi át a színpadi színész-narrátor. A „valóságossági skálán” legmagasabb szinten a PanoDráma két produkciója, a *Pali* és a *Megmondta professzorasszonyom* áll. Ezek verbatim előadások, azaz szóról szóra használják forrásként a mélyinterjúk szövegeit, csak szerkesztés engedélyezett. Valós történetek, a címszereplő naplójának bejegyzései adják a Hámori Gabriella által játszott *Gyarmati Fanni naplója*¹⁶ című előadás szövegét is. Ez is nagyban fokozza a hitelesség érzetét, viszont kicsit más emlékezésstruktúrát reprezentál. A naplóbejegyzések jelen idejűbbnek hatnak, mint a vége felől, utólag elmondott visszaemlékezések, emiatt az emlékezés koherenciája kicsit töredezettebb, a narratíva inkább kis visszaemlékezések sorozata, nem egy nagy, összefüggően elmesélt történet.

Tehát a monodramában a főszereplő elmesél valamit a színpadon. De kinek és miért? A színpadi világban legtöbbször nincs címzett, a színész egyedül beszél. A beszédaktusnak más címzettet kell találnia – immáron a színpadon kívül, a nézőt. Így a néző mint a monodráma elbeszélésének címzettje bekerül a színpadi szituációba, még akkor is, ha zárt marad a fikciós világ, azaz nincs kiszólás a közönség felé, mint a Gyarmati Fanni naplójából készült előadásban. A nézőtér és a színpadi fikciós világ keveredése minden esetben metasínházi jelenség, maga a színházi szituáció válik a megnyilatkozás alapjává. Lehmann ezt theatron-tengely menti kommunikációnak nevezi: „a színház nem mint fikciós világ, hanem mint szituáció válik hangsúlyossá”.¹⁷ Leomlik a negyedik fal. Noha a monodráma a narráció által transzformálja a teret és az időt,¹⁸ mégis nagyon erősen lehorgonyozza azokat a színházi jelenben, így jutunk el ahhoz az oximoronhoz, hogy minél narratívabb egy előadás, annál inkább színházi. Ez a színházi jelleg az, ami miatt a nézők intimnek, bensőségesnek, közelinek érzik a monodramák ezen típusát, hiszen maguk is belekerülnek a színpadi világba. Ők lesznek a szemtanúk, akiknek a jelenléte által megteremtődik a főszereplő elbeszélte identitása.¹⁹ Néhol ez egészen explicit módon jelenik meg, a *Megmondta professzorasszonyomban* Kőszegi Mária karaktere például bemutatkozik a nézőknek az előadás elején, és süteménnyel is kínálja őket. A *Pali* díszletében megjelenő nappalirészlet és a teázás olyan hangulatot kelt, mintha csak mi beszélgetnénk Maléternével, amit megerősít az is, amikor megkérdezi, hogy tudjuk-e, hogy miért tört ki a forradalom. Az *Azt meséld el, Pista!* végtelenül lecsupaszított tere – Mácsai Pál egy széken ül – szintén a nézőknek való elmesélés szituációját helyezi kizárólagos középpontba. A színházi együtt létezés, az itt és most hangsúlyozásában nagy ereje rejlik a monodramáknak.

Nem mehetünk el szó nélkül amellett sem, hogy a közel-múlt monodramáinak jelentős része női sorsokat mutat meg, női identitásokat alkot. Ennek okát egyértelműen nem fejthetjük meg, de biztosan hat rá a világszerte és szerencsére ha-

9 Péterfy-Novák Éva: *Egyasszony*, rendezte: Paczolay Béla, játssza: Tenki Réka, Orlai Produkció – Füge, 2015

10 Édouard Louis: *Leszámolás velem*, rendezte: Rába Roland, játssza: Nagy Dániel Viktor, Orlai Produkció, 2017

11 Jeanette R. MALKIN, *Memory-Theater and Postmodern Drama* (Michigan – Ann Arbor, University of Michigan, 1999), 4.

12 PanoDráma: *Pali*, rendezte: Lengyel Anna, játssza: Szamosi Zsófia, 2016

13 PanoDráma: *Megmondta professzorasszonyom*, rendezte: György Zoltán Dávid, játssza: Kőszegi Mária, 2019

14 <https://panodrama.wixsite.com/panodrama/megmondta-a-professzorasszonyom>, hozzáférés: 2021.11.22.

15 Patrick Süskind: *A nagybögő*, rendezte: Radnai Márk, játssza: Klem Viktor, Füge/Tamási Nóra Produkció, 2015

16 Gyarmati Fanni naplója, rendezte: Seres Tamás, játssza: Hámori Gabriella, Fischer Iván Lakásszínháza, 2015

17 Hans-Thies LEHMANN, *Posztramatikus színház...*, 150.

18 Deborah R.GEIS, *Postmodern Theatrical(s): Monologue in Contemporary American Drama* (Michigan: UP of Michigan, 1993), 11.

19 Mattheus BOROWSKY – Małgorzata SUGIERA, „Everybody's Stories: Monologues in Contemporary Playwrighting from Quebec”, in Claire WALLACE, ed., *Monologues: Theatre, Performance, Subjectivity* (Prague: Litteraria Pragensia, 2006), 22.

zánkban is egyre inkább érzékelhető kanonizált irodalom- és művészettörténetek mellett párhuzamosan futó, a patriarchális történetírás okán eddig láthatatlan női művészek felfedezése. De praktikus oka is lehet a nők felülreprezentálásának: ha női történetet akarsz elmondani, akkor ki kell lépned a klasszikus drámai struktúrából, amely az évszázadok alatt jellemzően férfiszerepekre és férfinaplóképzésekre reprezentálására helyezte a hangsúlyt. Hasonló, struktúrából való kilépés figyelhető meg abban, hogy a közelmúlt monodrámái jórészt független társulatok előadásai, és ennek talán nem csak az az oka, hogy egy nagy színházban mindegyik színészt foglalkoztatni kell. Egy könnyebben alakítható, egyszerűbben személyre szabható, azaz nem intézményi struktúrában sokkal valószínűbb, hogy meg lehet valósítani egy személyes történet elmesélését, és a nézők is jobban tolerálják a hagyományostól eltérő formákat.

De nem minden monodrámának nevezett előadásra igazak maradéktalanul a fentiek. Bizonyos monodrámá-előadások elmozdulnak a tisztán elbeszélésreprezentálásból a megmutatás, a hagyományosabb értelemben vett színházi szituációk felé. Izgalmas ötvözte ennek a *Call Girl*:²⁰ noha Mészáros Piroska az elején leszögezi, hogy saját életének történetét meséli el nekünk – azt, amikor egy SSC-ben dolgozott telefonos ügyfélszolgálatként –, az előadás formavilága nem marad kizárólag az elbeszélés eszközénél. Revüszzerűen váltakoznak az elbeszélő részek, mintegy átkötő narrációként, a színházi szituációkkal. Nem bomlik le a negyedik fal, a technika – filmfelvétel vagy telefonhang – révén válik dialogikussá egyik-másik egyszemélyes jelenet. Ezekben a jelenetekben színpad és nézőtér viszonya a realista színház kódrendszere szerint motivált, itt a nézők nem címzettek, hanem megfigyelők, hagyományos befogadók. A formák váltakozása kiváló lehetőséget ad Mészáros Piroskának, hogy brillírozzon. Ezen a ponton összecseng az előadás témája is a formával – valószínűleg ugyanazért megy a szereplő egy multihoz dolgozni, amiért Mészáros létrehozta ezt a monodrámát: éppen nem volt számára megfelelő hely a színház világában.

Hasonlóan önéletrajzi ihletésű a *Csemegepultos naplója*²¹ című előadás alapja, Gerlóczy Márton regénye. Itt Ötvös András színészi virtuozitását csodálhatjuk meg, ahogy egy személyben idézi fel a csemegepultban élettapasztalatot gyűjtő fiatal értelmiségi kalandjait és a körülötte megforduló embereket. A megidézett karaktereket itt is a főszereplő szemén keresztül látjuk, legtöbbször rövid jellemzéssel kiegészítve. Az előadás jelen időt használ, minek következtében néhol önnarrációvá válik a színpadi szöveg, és illusztratívává a színpadi cselekvés. Amikor Ötvös azt a sort mondja, hogy „téblábolok”, akkor a színész téblábol a színpadon. A felvillanó karakterek jellemzése is erősen emlékeztet egy hangzó, jelen idejű narrációra. Egyszerre mutatja meg és mondja el a történeteket a főszereplő. Ez akkor válik humor forrásává, amikor a kettő elválnak egymástól, bábszerűen megszemélyesednek a kellékek, a rongydarabból öreg néni lesz, a felmosóból pedig okoskodó vevő. Az előadást nem érheti a lassúság vádja, pörgős színpadi történéseivel távol áll az elbeszélésalapú monodrámák hangulatától. A jelen idejű narráció összekapcsolód-

va a színház jelen idejével már-már elmossa a történetmesélés műltra vonatkoztatottságát az előadásban.

*Az étkezés ártalmasságáról*²² Mészáros Máté előadásában más szempontból kerül meg az elbeszélésalapú monodrámák színházi szituációját. Lebontja ugyan a negyedik falat, de a nézőket a színpadi fikciós világ részévé teszi. A Parti Nagy Lajos azonos című regényéből készült előadásban az Emese Acapulco Diabetikus Gyógyíró emésztést segítő csodatévő ital termékbe-mutatóján járunk a törpemizséri művelődési házban. A Csehov *A dohányzás ártalmasságáról* című monológjának szerkezetét és alapszituációját használó előadásban a „természetgyógyász” a termék apropóján meséli el életét és annak minden nyomorúságát. A monodrámá nézői a termékbe-mutató nézői is egyben, szerepet kapnak, tehát úgy lesz realizstikusan motivált az, hogy a szereplő egyedül beszél, hogy közben a theatron-tengely mentén kommunikál az előadás. Ez az együttállás ritka, mert az előbbi a naturalista, klasszikus színházi hagyomány része, az utóbbi pedig a posztdramatikus jellemzője.

A nem elbeszélésalapú monodrámák közül a leglátványosabb és a legtöbb színházi jelet használó a közelmúltban a Bodó Viktor rendezte *Egy örült naplója*²³ Keresztes Tamás előadásában. Gogol fikciós kisregényének főszereplője, Popriscsin szobájában járunk, az ő történetét halljuk múlt időben. A mesélés megidézi az elbeszél, beagyazott történetek szereplőit – a kegyelmes urat, a komornyikot, a különbözőképpen tapsoló embereket – és jelmez, fény és hang segítségével a helyszíneket is. A fikciós világ tehát nemcsak az elbeszélésben jelenik meg, hanem meg is van mutatva. Az előadás során fokozódik Popriscsin örülete, azaz a beszélő nem utólagos perspektívából, múlt időben elmesélve reprezentálja az örületet, hanem jelen időben, a színpadon. Itt ez a fikciós világ történése. A valós időben, loopperrel szerkesztett hang – zene és zaj – aláfestés az atmoszférateremtésen túl egyértelműen a jelen időben horgonyozza le az előadást. Pontos szerkesztése ellentétben áll a főszereplő örületével, lehetővé téve, hogy elkülönítve érzékeljük a színészt a karaktertől.

Az elbeszélés mellett más színházi jeleket is erőteljesen használó, kevesebb múlt és több jelen időt alkalmazó monodrámák máshogy lesznek színháziak, mint elbeszélésalapú társaik. Nem az önreflexivitás mentén, hanem sokkal hagyományosabban kapcsolódnak a klasszikus színházi előadásokhoz. Kiemelik a színész virtuozitását, szemben az elbeszélésalapúak elmélyült identitásalkotásával.

Visszatérve kiinduló kérdésünkhöz, hogy van-e művészi potenciál a monodrámá műfajában, a személyes válaszom egyértelműen igen: láthattuk, hogy mennyi eszköze van ennek a látszólag teljesen puritán formának, mennyi finomság van benne. Az emlékezés és a narratív identitás jelen idejű, színpadi megalkotására talán ez a legadekvátabb forma, különösen, ha nők vagy más kisebbségek képviselőinek szubjektív, sokrétű reprezentálása a cél.²⁴ Az egyik legszínházibb forma, akár az elbeszélésalapú, akár a kevert reprezentációs technikát alkalmazó változata. Csak egy színész van a színpadon, és ez már maga a színház.

20 Mészáros Piroska és Boronkay Soma: *Call Girl*, rendezte: Spáh Dávid, játssza: Mészáros Piroska, Manna – Független Színművészetért Alapítvány, 2019

21 Gerlóczy Márton: *A csemegepultos naplója*, rendezte: Göttinger Pál, játssza: Ötvös András, Orlai Produkció, 2014

22 Parti Nagy Lajos: *Az étkezés ártalmasságáról*, rendezte: Znamenák István, játssza: Mészáros Máté, Orlai Produkció – Füge, 2017

23 Nyikolaj Vasziljevics Gogol: *Egy örült naplója*, rendezte: Bodó Viktor, játssza: Keresztes Tamás, Orlai Produkció – Füge – Katona József Színház, 2016

24 L. a Független Színház évenként, 2017 óta immár négy alkalommal megrendezett Roma Hősök Nemzetközi Storytelling Fesztiválját.

NEM VAGYOK EGYEDÜL

Kerekasztal-beszélgetés négy one-(wo)man-show-ról

Milyen kihívásokat jelent, ha az ember egyedül áll a színpadon? Hol találkozik a színpad és a valóság, ha a monodráma főszereplője valós személy? Fontos ügyekről könnyebb monodrámán keresztül beszélni? Hogyan látják ezt belülről az előadók? FULLAJTÁR ANDREÁVAL (*Az átnevelhetetlen*), MÉSZÁROS PIROSKÁVAL (*Call Girl*), SZAMOSI ZSÓFIÁVAL (*Pali*) és TENKI RÉKÁVAL (*Egyasszony*) RÓBERT JÚLIA beszélgetett.

– *Honnan jött a monodráma ötlete? Ti találtátok az alapanyagot, és kerestetek hozzá alkotótársakat, vagy a rendező keresett meg titeket?*

Szamosi Zsófia: Engem Lengyel Anna kért fel, akivel már többször dolgoztunk együtt verbatim, dokumentarista előadásokon. Az ő ötlete volt, hogy készítsünk interjút Gyenes Judithtal, Maléter Pál özvegyével, akit ő régóta ismert. Úgy gondolta, hogy érdekes lenne az '56-os eseményekről egy szerelmi történeten keresztül beszélni, ráadásul úgy, hogy közben megismerünk egy rendkívül izgalmas személyiséget. Így született a *Pali*.

Fullajtár Andrea: A Katonában többekben felmerült már, hogy csináljuk meg valamilyen formában az *Orosz naplót*, a 2006-ban megölt orosz újságíró, Anna Politkovszkaja könyvét. Aztán amikor megjelent magyarul a könyv, karácsonyra három különböző embertől is megkaptam, mert én jutottam eszükbe róla. Később Pelsőczy Rékával kitaláltuk, hogy elkezünk dolgozni rajta. Megkerestük Máté Gábort, aki rábólintott.

Mészáros Piroska: Én forgattam éppen, és Gryllus Dorkának meséltem, milyen volt a call centerben egy csapatépítés. Egy LaserTag csatában vettünk részt, teljesen szürreális élmény volt. Dorka azt mondta, olyan jól mesélek, hogy ezt meg kellene írnom. Boronkay Soma dramaturgot kerestem meg, lát-e benne rációt, hogy ebből írjunk egy darabot együtt. A háteret Gáspár Anna adta, a rendező pedig Spáh Dávid lett, akit egy forgatásról ismertem.

Tenki Réka: Én egy éve voltam már otthon a lányommal, és épp nem volt semmi munkám, úgyhogy felhívtam Orlai Tibort, hogy ha esetleg keres színészt valamilyen előadáshoz, szóljon. Rögtön mondta, hogy megy egy casting Paczolay Béla vezetésével. Ez volt az *Egyasszony* – és Béla engem választott.

– *Réka, Zsófi, emlékeztek, hogy mi volt az első reakciótok, amikor megtudtátok, hogy monodrámában fogtok játszani?*

T. R.: Először csak színopszist kaptam, amit Béla és Tasnádi István rakott össze. Épp mentünk a férjemmel valahova, és mondtam neki, hogy tudom, hogy utálja, ha felolvasok, de

Fullajtár Andrea





Mészáros Piroska

ezt most hallgassa végig, mert el szeretném vállalni. Miután befejeztem, egy ideig meg se szólalt, aztán csak annyit mondott: „Ez lesz életed egyik legfontosabb munkája.”

Sz. Zs.: Én egyrészt örültem, mert szakmailag nagy előrelépésnek éreztem, másrészt nagyon megijedtem, mert a legnagyobb kihívás az volt, hogy elhiggyem, valóban érdekes az, ha több mint egy órán keresztül egyedül beszélek a színpadon.

T. R.: A Színművészetin az osztályfőnököm, Zsámbéki Gábor mindig mondta, mennyire sokat számít színészként és emberileg, ha valaki foglalkozik monodrámával. Volt is olyan feladat, hogy keressünk ehhez anyagot. Én végül nem mertem megcsinálni, de azóta is bennem volt, hogy jó lenne. Sokat tanul belőle az ember, hiszen minden este egyedül kell megugrani a szintet, ez azért nagyon felemelő érzés.

– *Térjünk még vissza a próbafolyamatra.*

F. A.: Számomra azért volt nagyon izgalmas, mert Török Tamara dramaturg talált egy olasz szerzőt, aki írt egy monodrámát Politkovszkaja életéből. És az *Orosz naplót* meg azt a darabot dolgoztuk össze. Tettünk is hozzá – mániákus vagyok, ha foglalkozunk egy darabbal, ami mai dolgokról szól, mindig beleásom magam. Az előadás „összerakása” volt a legjobb, kifejezetten kreatív próbafolyamat volt.

M. P.: Amikor elkezdtünk próbálni, akkor már nem dolgoztam a call centerben, de a megírás ideje alatt még igen, és az utolsó időszakban nagyon figyeltem, elkezdtem jegyzetelni, hogy az irodában mit hogyan mondanak, milyen írásos visszajelzést adnak a főnökök, hogy aztán mindezt beépíthesük a darabba.

Sz. Zs.: A *Pali* verbatim színházi előadás, vagyis szóról szóra használjuk a szöveget, amit elmond az interjúalany. Ráadásul mi négyen – Lengyel Anna, Garai Judit, Hárs Anna és én – készítettük az interjút több menetben Gyenes Judith-tal. Tehát három dramaturgia volt az előadásnak, de én is részt vettem a dramaturgi feladatokban, a szövegek könyv közös munka eredménye. A hangsúly a szerkesztésen volt, hogy – természetesen nem manipulálva – mit szeretnénk kiragadni a tizenkét órányi anyagból.

– *Mind a négy előadás szereplője valós személy, akinek az életéről meséltek, dokumentumokból is dolgoztatok. Mennyire volt fontos, hogy minél pontosabban visszaadjátok az ábrázolt ember lényét, eredeti szavait, vagy mennyire kezeltétek úgy, hogy lépjünk egyet hátra, és tekintünk rá úgy, mint fikcióra?*

M. P.: Nekem elég szürreális helyzet volt, amikor megláttam a szerződést, hogy „felkérem Mészáros Piroskát, hogy játssza el a *Call Girl* című előadásban Mészáros Piroska szerepét”. Az előadás dramaturgia nagyon jó barátom, de a rendező, Spáh Dávid akkoriban inkább csak ismerősöm volt, hiszen csak pár napot forgattunk együtt, szóval ő sokat segített abban, hogy elidegenítsen magamtól. Ráadásul sok kifejezetten fikciós szálát hozott a történetbe. Tehát vannak benne nagyon személyes elemek, vannak szándékosan viccesre vett szövegek, amiktől az egész tényleg olyan, mint egy standup, és vannak olyan részek is, amikor számomra fájdalmas dolgokat mondok ki, ezekről nehezebb is beszélni színpadon. De a próbafolyamat egy pontján Dávid azt mondta, hogy a történetben szereplő lány egyszerűen egy másik Piroska. Nyilván én vagyok, meg az én gondolataim, de mégsem mindenben.

F. A.: Valóban, Politkovszkaja is valós személy volt, de őt újságíróként, sőt íróként sem saját maga érdekelte. Az *Orosz napló*ban sikerült megírnia négyszáz oldalt úgy, hogy összesen egyszer beszél magáról. Amikor sokan megkérdezik tőle, hogy fél-e kiállni a háborús övezetben, akkor írja azt, hogy félek, de ki nem szarja le, hogy félek. Pont. Egyébként is azt gondolom, hogy abban a pillanatban, hogy valaki a színpadon elkezd valamit csinálni, mindenképp elemelkedik a reális alaktól. Akármennyire próbálsz hű lenni az anyaghoz, elkerülhetetlenül fikció lesz belőle, a színház épp ettől csodálatos.

– *De attól, hogy valós személyről van szó, és megtörtént eseményekről, van-e az emberben óvatosság, tisztelet, hogy ebbe nem írhatok bele?*

F. A.: Már azzal stilizálunk, hogy színészként vagy rendezőként melyiket tartjuk fontosnak tíz egyenrangú motívumból.

Sz. Zs.: Meg azzal, hogy mit hangsúlyozunk az előadáson belül. Akkor döböntem rá, amikor már többedszerre játszottam az előadást, hogy a nézők csak akkor mernek reagálni, ha nem úgy érzik, hogy nagy hősokról beszélünk, ha az elején – miközben a szöveg nagyon szomorú, azzal kezdődik, hogy exhumálás, csontok, ez volt a koponyája... – nem ütök meg különösebben emelkedett hangvételt. Pedig lehet, hogy Gyenes Judith emelkedett hangvételtben mesélt, viszont nekem az a fontos, hogy a nézők ne legyenek megilletődve, és tudjanak jönni velem.

– *Tehát a színpad törvényei felülírják az interjúalany szándékait.*



Sz. Zs.: Igen, miközben ennek persze megvan a felelőssége, hiszen lehet, hogy maga a főszereplő is el fog jönni megnézni az előadást. Neki is, a nézőknek is azt kell érezniük, hogy én híven képviselem az eredeti történetet. Ezt nyomasztó teherként is megélheti az ember, mert mi nem pedesztál-
ra akarjuk emelni ezt a személyt, hanem megmutatni minél több oldalát.

T. R.: Nálunk a premieren ott volt az egész család, amelyikről szó van az *Egyasszonyban*. Egyszer csak jött egy huszonéves srác rózsacsokorral, és bemutatkozott: „Szia, én vagyok a fiad.” A történetbeli, egészséges fiú, akinek még horgolok is az előadás alatt egy pulóvert. Az író nő édesanyja csak annyit mondott utána, hogy „velünk ez tényleg megtörtént”.

Sz. Zs.: Egy verbatim előadásnál le kell egyeztetni a szöveget az interjúalannal, tehát amikor elkészült a szöveggel, elküldtük Gyenes Judithnak, hogy olvassa el, rendben van-e. Egyvalamit utólag meg akart változtatni, egy másik esetben pedig a férje emléke felülírta a fejében a valóságot, holott történelmi dokumentumok szólnak arról, hogy a dolog nem úgy történt, ahogy ő elmesélte. Nagyon izgalmas kérdések voltak, hogy ezekkel mit kezdjünk.

T. R.: Nálunk a szerző szeretett volna próbákra járni, de mi azt kértük, hogy majd csak a bemutatóra jöjjön, mert nem szeretnénk volna a jelenlétében elemezni a saját döntéseit. Viszont voltak a történetnek olyan, kényesebb pontjai, amiket csak az ő beleegyezésével akartunk benne hagyni az előadásban. Nagyon jó, hogy belement abba, amit kértünk, mert így az is kiderül, hogy a hősöknek is lehetnek gyenge pillanataik.

– *Nehéz témákról, nektek személyesen is fontos ügyekről szólnak ezek az előadások. Ha el lehet ezt így dönteni, most mi az előbbre való számotokra: hogy mindezekről beszélhettek az előadáson keresztül, vagy az, hogy van egy lehetőség a pályátok során, amikor egyedül állhattok a színpadon, és egyedül visztek a hátatokon egy előadást?*

F. A.: Nekem már van monodráma-tapasztalatom, a *Csendet akarok* miatt, amit tizenöt éve játszom. Ami nekem ebben a munkában igazán fontos, az a párhuzam a putyini diktatúra kiépülése és Magyarországon a demokratikus közeg fokozatos szűkülése között. És hogy Politkovszkaja számomra példakép. Olyan típusú nőalak, akinél óhatatlan, hogy az ember ne gondoljon arra: tudnék-e én is ilyen bátor lenni? Ilyen hosszan és becsületesen kitaratni? Vállalnám-e azt, hogy kivégezzenek

érte? Van is az előadásnak egy pontja, amikor egy pillanatra Politkovszkaja megjelenik – ehhez én ragaszkodtam, hogy kiderüljön, hogy nézett ki valójában.

M. P.: Színészként az embert mindig használják. Kiválasztanak, rád osztanak egy szerepet, és a próbák alatt is irányítanak. Ezen belül persze nagyon sok szabadságod van, de összességében mégis egy eszköz vagy. Ehhez képest ebben a monodrámahelyzetben azt éltem meg, hogy én is tudok aktív lenni; itt rengeteg mindent én irányítottam. Sokkal határozottabban éreztem, mint eddig bármikor, hogy alkotó ember vagyok. És ez az érzés sok erőt adott. Miközben a próbafolyamat igazi csapatmunka volt. Nem gondoltam volna, hogy egy monodráma ennyire erős kohézióba hoz a dramaturggal és a rendezővel. Most meg fáj a szívem, hogy előadás közben már nincsenek ott velem. Nagyon hiányoznak az előadásokat követő beszélgetések.

Sz. Zs.: Érdekes, hogy én nem érzem egyedül magam a színpadon. Hiába monodráma, nem vagyok egyedül. Jó esetben előadás közben „találkozom” azokkal az emberekkel, akikről és akikhez beszélek. De amikor vége, akkor nekem is nehéz. Teljesen más hangulat, mikor ott vannak a kollégák a büfében.

M. P.: Viszont ha egyedül csinálsz előadást, akkor tudod, hogy az az ügy neked mennyit jelent. Ha többen dolgozunk, akkor kiszámíthatatlan, lehet, hogy szerencsések vagyunk, és mindenkinek száz százalék, de nem biztos. Ilyen szempontból fontos megtapasztalni, mit jelent az, hogy egyedül csinálom, és minden azon múlik, hogy én mennyit adok bele.

T. R.: Nekem egyértelműen a téma a fontos. Ha ez a történet arról szólna, hogy a nő a végén öngyilkos vagy drogfüggő lesz, azt hiszem, nem foglalkoztam volna az anyaggal. De az, hogy valaki olyan hátizsákot cipel, ami összetöri az egész életét, és ő mégis azt mondja, hogy élni akarok, az számomra nagyon fontos. Már hat éve játszom ezt az előadást, rengetegen jönnek utána oda, felszakítja az emberekben az előadás a sebeket, felhossa a történeteket. Ha ez az előadás bármiben is segít, akkor már megérte.

Sz. Zs.: A nézőktől én is nagyon sok olyan visszajelzést kaptam, hogy azért kell ez az előadás, mert átélhetővé tesz egy fontos történelmi eseményt. Én ugyan még nem játszottam diákoknak, de többen mondták, hogy jó lenne középiskolásoknak játszani, mert közel tudja hozni az '56-os eseményeket: hogy hősi halált halt ennek a nőnek a férje, és gyakorla-

tilag tönkretették az életét. De Gyenes Judith ezt mégis olyan viccesen mesélte, olyan sok iróniával, hogy semmiképp sem akartunk szomorú előadást, így lett ebből inkább olyan szerelmi történet, amit átítat a történelem.

– Mit gondoltok, ezek mennyire női történetek? Van-e bennük olyasmi, ami ezeknek a sorsoknak kifejezetten a női oldalát emeli ki?

F. A.: Szerintem senki nem kapná fel a fejét, ha egy, a moszkvaihoz hasonló túsdrámánál férfi tárgyalna a túsokróól. Na, de hogy az állig bepokolgézett terroristák ragaszkodjanak ahhoz, hogy Amerikából hazareptessenek egy csibehangú, törékeny, 160 centi magas nőt, és csak vele legyenek hajlandók tárgyalni! Nagyon fontos, hogy ez egy nővel történik. Más egy férfitől megkapni a haditudósítást, és más ettől a nőtől, aki a legvadabb csecsen hadurakhoz ment el, ahol egyáltalán nem volt biztos, hogy az interjú elkészülte után nem lövik le, majd dobják ki a hulláját valahova. Nagyon erős kontrasztban állnak a cselekedetei és a nőisége.

M. P.: Nálam a főszereplőnek két „élete” van: a multiban dolgozó és a színésznő. A színész esetében nagyon fontos, hogy nőről van szó. Bár globális színészprobléma, hogy mennyi a munkalehetőség, ki mennyi szerepet kap, abból mennyi pénze lesz, és hogy egy színésznek másodállásban, mondjuk, call centerben kell dolgoznia. De amikor arról beszélek, hogy nekem személy szerint mik a nehézségeim ezen a pályán, annak rengeteg női aspektusa van. Hogy egyáltalán mit jelent színésznőnek lenni. Milyen alakú nők lesznek színészek és sikeres színészek. A felkészülés időszaka alatt mi egyébként jártunk monodrámákat nézni, hogy lássuk, mi működik, mi miért működik. Sokkal több férfi monodrámát láttam, és úgy látom, máshogy működik a kettő. A férfiaknak jobban áll, amikor szerepeket játszanak. Egész más a férfiak és a nők humora a monodrámában. És a nőknél valahogy elvárás, hogy a szexualitás valamilyen formában témaként megjelenjen.

Sz. Zs.: Én például ezt a szexus dolgot nem annyira látom. Legalábbis a *Paliban* a szerelem ugyan megjelenik, de a szexualitás nem számottevő. A nők az életben inkább a békét képviselik, a puhaságot, a melegséget, a féltést, tehát ebből a nézőpontból néznek rá arra, hogy emberek gyilkolják egymást, ez szerintem fontos.

T. R.: Én mindig arra gondoltam, hogy az *Egyasszony* nem kifejezetten női történet annak ellenére, hogy szülésről van benne szó. A történetnek sok olyan aspektusa van, amiben egy férfi is magára ismerhet: bárkinek lehet beteg gyereke, bárki élhet bántalmazó kapcsolatban. Ez nem nemspecifikus kérdés. Ezért külön örülök a férfi nézőknek vagy a pároknak.

– *Vannak-e tanulságok, tapasztalatok, amiket továbbvisztek magatokkal?*

F. A.: Még sokat szeretnék dolgozni Török Tamarával és Pelsőczy Rékával, mert bár egy társulatban vagyunk, ilyen leosztásban eddig nem volt dolgunk egymással. Az pedig fontos színészi tapasztalás, hogy megtanultam elengedni azt a sajnos már belém ivódott színészi rutint, hogy kemény legyek. Engem kemény nőnek könyveltek el, de Politkovszkaja a látszattal ellentétben nem ilyen volt. Ebben az előadásban úgy játszom, hogy egyszer nem bődül el az a fajta basszus, amit tőlem megszoktak.

Sz. Zs.: Máskor engem is többször találnak meg kemény nők és negatív karakterek, úgyhogy most jó kicsit más típusú figurán dolgozni. Színészileg új tapasztalat volt, hogy kicsit térben játszom, és megengedhetem magamnak, hogy már-már filmesen dolgozzak, minimális gesztusokkal, finom váltásokkal, amik nagyszínpadon nem működnének.

T. R.: Nekem szabadságot ad az, hogy monodrámában játszom. Az első öt perc nehéz, amíg elindul az előadás, de aztán jó esetben már minden megy magától, nekem szinte nem is kell csinálni semmit. A történet pedig azért vált fontossá számomra, mert hajlamos vagyok mindenben problémát látni. Ahelyett, hogy örülnék annak, ami van. Nagyon sokszor jut eszembe, hogy én csak másfél órát vagyok jelen ebben a történetben, másnak meg ez az egész élete.

M. P.: Én azóta írok. Gerlits Réka kolléganőmmel elindítottuk a *Bátorságok Könyve* online magazint, amiben arról beszélgetünk emberekkel, hogy kinek mit jelent a bátorság, és ez képezi az alapját a következő előadásunk szöveggönyvének. Ha nincs a *Call Girl*, akkor én nem hiszem el magamról, hogy tudok szórakoztatóan írni. És fontos nekem a korábban említett önállóság is. Szóval nekem még vannak terveim a monodrámával.

Tenki Réka. Fotók: Szabó Réka



EGYSZEMÉLYES SZÍNPAD

MonodrÁma-patchwork



Molnár Pirooska az Egy német sorsban (r.: Máté Gábor). Fotó: Takács Attila

A BUTASÁG BŰN

Christopher Hampton: Egy német sors. Brunhilde Pomsel élete és tanúvallomása alapján / Orlai Produkció / 6Szín

A nyitott színpadon embermagas asztali állólámpa, alatta barna, kerek asztalka, rajta jó nagy, lefedhető porceláncsésze. Egy fiatal nő kerekesszékekben betolja Molnár Pirooskát az asztalhoz. Ósz haja szorosan hátra van simítva, vastag, meleg, földig érő slafrokot visel. A színésznő elhelyezkedik, megigazítja a bögrét, leemel a tetejét, kortyol egyet, kényelmesen lefedi a bögréjét. Kézbe fogja a ceruzáját, és mesélni kezd. Időnként belenéz az előtte fekvő kéziratba, ceruzájával belejavít vagy jegyzetel. Rögtön az elején leszögezi: nem tudtam semmiről, és nem vagyok bűnös.

Csak később kezd körvonalazódni, hogy a 103 éves Brunhilde Pomsel lejegyzett élettörténetét halljuk. A *Goebbels titkárnője voltam* című önéletrajzi kötet alapján Christopher Hampton írt darabot. A könyvből 2016-ban osztrák dokumentumfilm készült, amelyben az akkor 105 éves, szellemileg tökéletesen friss asszony idézi fel életét. Mindezek alapján született meg az Orlai Produkció Iroda *Egy német sors* című előadása, amelyet a 6Színben Máté Gábor rendezett.

A berlini születésű Pomsel gyors- és gépírónak tanult, első munkahelye egy zsidó ügyvédnél volt, de gépelte egy antifasiszta író kéziratait is. Bekerült a berlini rádióba, ahol huszonegy éves korában belépett a náci pártba. Nem meggyőződésből, hanem mert odasodorta az élet. Mint ahogy a továbbiakban is mindenhova csak került, nem saját elhatározásából ment. A Joseph Goebbels vezette propagandaminisztériumba is csak úgy átírányították. Ott közelről láthatta volna, mi zajlik körülötte. De nem látta. Élte kisszerű életét, miközben gépelte a meghamisított és kozmetikázott híreket és jelentéseket. 1945-ben a szovjetek bűnösnek találták és elítélték: öt évet töltött a buchenwaldi lágerben. Kiszabadulása után ismét a német médiában dolgozott.

Molnár Pirooska tárgyilagosan, helyenként szenvtelenül idézi fel ennek a német asszonynak az élményeit, a rádiónál eltöltött éveit, a propagandaminisztériumba kerülését, ottani munkáját, zsidó barátainak eltűnését, a bombázásokat, az amszterdami szeretőjénél tett látogatásait. Néha, amikor Brünhilde például Goebbelsről beszél (akit egyszerre lát úriembernek és üvöltő vadállatnak, aki a minisztériumban berendezett garzonlakásában intézi nőügyeit), a színésznő diszkrét mosollyal kíséri az elbeszélést. Akkor törnek elő az

érzelmei, amikor a nő főnöke hat ártatlan gyerekének kínzására és halálára emlékezik, vagy amikor ártatlan bebörtönzéséről beszél, és felidézi, hogy ötvenéves rabsága idején a lágerben évente kétszer azok alatt a zuhanyrózsák alatt élvezte a rázubogó meleg vizet, amelyekből korábban a gyilkos gázt eresztették be a koncentrációs tábor lakóinak, köztük legjobb barátjának elpusztítására.

Az elbeszélésben minduntalan visszatér a kezdőgondolat, hogy Brünhilde a harmincas-negyvenes években semmiről sem tudott. Elhitte, hogy a zsidókat nem koncentrációs táborokban pusztítják el, hanem Kelet-Németországba telepítik át; nem foglalkoztatta a politika, mint ahogy az emberek többségét sem. Csak utólag nyílt ki a szeme. S akkor már nemcsak a múlt bűneit ismerte fel, hanem a saját kora németiségét is.

Molnár Piroska ekkorra egyre többször kibillen a tárgyilagos hangvételtől, hol kétségbeesetten magának is bizonygatva hangsúlyozza: nemcsak ő nem követett el a náciizmus alatt bűnöket, de nincs és nem lehet kollektív bűnösség sem, amivel a világ vádolja őket. Ugyanakkor kénytelen elismerni, egyvalamiben bűnösök voltak valamennyien: abban, hogy mindent elhittek, amit mondtak nekik. Élete alkonyán már tudja: az emberi butaság és hiszékenység bűn, mert ezt használják ki a hazug népboldogítók-népbolondítók.

Amikor Molnár Piroska eljut eddig a pontig, hangja megkeményedik, számonkérővé válik. S amikor kimondja, hogy Brünhilde szerint nincs Isten, de a gonosz elpusztíthatatlanul létezik, hangja mély szomorúsággal teli. Ezek után már nincs mit mondani, egy német sors beteljesedett.

Ismét bejön a fiatal nő, és kitolja a kerekesszékekben ülő, szótlanná váló Molnár Piroskát.

Nánay István

A MEGGYŐZŐDÉSTŐL A HITIG

Jónások – Babits LIVE! / Budapest Bábszínház

A tekintet nem felfelé irányul, de segítséget kérően emelkednek a karok az ég felé, hogy aztán félúton megálljanak, és visszahulljanak a csipő mellé. Az elhivatott ember mozdulata ez, akinek nem akármilyen feladatot kell végrehajtania. A Teremtő nem akármilyen kötelezettséget rótt választottjára. A közvetítő hálátlan szerepére az ég és a föld között kevesen alkalmasak.

Babits Mihály *Jónások* című drámai költeménye *Jónások – Babits LIVE!* címmel a Budapest Bábszínházban az Európai Szabadúszó Művészek Egyesület (ESZME) produkciójaként volt látható. Bereczki Csilla gondolatokban gazdag rendezésében a monodráma előadója, Hannus Zoltán szituációtól függően Jónásként és Teremtőként egyaránt megjelenik. Alakítását közvetlenség és könnyedség, ha a bábót mozgatja, intimitás jellemzi.

Istennek és prófétájának kapcsolata ellentmondásokkal teli. A Hannus alakította Jónásnak Ninivébe kell mennie, hogy megvigye a bűnös városban élőknek a hírt, mely szerint, ha a polgárok nem hagynak fel züllött életvitelükkel, az Úr hamarosan elpusztítja őket. Jónás, az örök kételkedő útnak indul, de vállalt feladatát nem teljesíti, vagy legalábbis ebben a hitben él, mert nem tudja, hogy mi a Teremtő valódi akarata. Még nem érzi, hogy mennyire parányi is ő.

Egészen más kapcsolódást látunk az előadás másik párosa esetében, hiszen ők harmóniában élnek: Hannus Zoltánnak, a Teremtőnek az általa mozgatott bábbal különleges a kapcsolata. Bal kézzel a figura testét, jobb kezével a fejét fogja, akár az újszülöttjét először magához ölelő anya. Nem a mozgatásban keresendő tehát a lényeg, hanem abban, amilyen féltő szeretettel helyezi nyugalomba Jónást, a bábót.

Hannus Zoltán a *Jónások – Babits LIVE!*-ban
(r.: Bereczki Csilla). Fotó: Almássy Bettina



Ötletesen használja a produkció a technikát. Az előadó a műanyag palackban a víz loccsanásait rögzíti és hangosítja ki a looper segítségével, amely így a tenger hullámainak morajlását imitálja.

A felütésben az előadó megpróbálja definiálni a próféta szót. Száraz, lexikonokban elérhető meghatározásokat halunk. Itt van az orromban a cet szaga, mondja a színész, amivel egy csapásra behúzza az előadás világába a nézőt. Hannus játéka az eredeti mű gondolati mélységét azzal érzékelteti, hogy megmutatja a fokozatokat a pusztta meggyőződéstől a kételyektől sújtott, de a Mindenható akaratát soha meg nem kérdőjelező hitig.

Az igaz hit paradicsomi állapot, és keveseknek adatik meg. Sokat kell tenni érte, tovább kell lendülni a meggyőződéssel, és még akkor sem biztos a cél, nem dől el semmi, de már maga a kísérlet is jobb emberré tehet. A fájdalmas és csalódásokkal teli tanulási folyamat eredményeképpen Jónásnak talán esélye nyílik elérni a bizonyosságig.

Volt idő, nem is olyan régen, amikor a monodrámák a színházi műfajok perifériájára szorultak. Idővel módosult a szemlélet, manapság nem kevés színész lép egyedül a színpadra. A nézői elvárások változása, a színpadtechnika fejlődése (pl. looper), a jelenkori irodalomnak a személyességet, a belső világot hangsúlyozó tendenciái vezethettek oda, hogy a kortárs színház jelentős műfajává válhatott a monodrámák. Mindemellett a szuggesztív színészi jelenlét volt és maradt a műfaj fejlődésének a legfőbb záloga. És a *Jónások – Babits LIVE!* című produkciónak éppen az utóbbi a fő erőssége.

Szekeres Szabolcs

A MI UTCÁNK KÖLYKE

Tar Sándor: *A mi utcánk* / Pécsi Nemzeti Színház / MOST
Feszt, Tatabánya

Tar Sándorról pont írói pályája felívelésekor nem esett elég szó; szinte még azelőtt, hogy befogadta volna, kilökte őt magából a haragos irodalmi köztudat. Majd telt-múlt az idő, az indulatok csihadtak, a jóvátehetetlen dolgokon meg úgysem lehet már változtatni (semelyik oldalon), és jó másfél-két évtized után elérkezett Tar műveinek egyfajta, látványos reneszánsza: újrakiadások, színpadi adaptációk – az érdeklődők névsora pedig cseppet sem jelentéktelen. Tar írásait manapság a Magvető Kiadó gondozza, amely a zsebkönyv formátummal a szerzőt gyakorlatilag klasszikussá kanonizálta; életéből és meghasonlásából Ménes Attila írt drámát, amelyet a Katona József Színházban Máté Gábor vitt színre (*Bihari*, 2016). Aztán ezzel kvázi egy időben jött Horváth Csaba – ebben a Magyarországnyi földrajzi térben, amelynek az egyik legsúlyosabb nyavalyája a feldolgozatlan, ő és tanítványai, illetve társulata tették a legnagyobb lépést az értő feldolgozás és a rögzítés absztrahálása felé (*A te országodnál* – Forte, 2015 – Keresztury Tibor, a *Szürke galambnál* – Stúdió K, 2017 – Mikó Csaba bábáskodásával). Horváth keze alatt Tar Sándor szövegei a szó szoros és átvitt értelmében megmozdultak, a színpadi gesztusok mindhárom előadásban (az első 2014-ben az akkori SZFE-n *A mi utcánk* volt) nem felmutatták, hanem érzékeltették a közeget, az íróval egyenértékű, pontos, kidolgozott nyelvként működtek. Gothár Péter (és Németh Gábor) a – megint csak – a Katonában bemutatott *Szürke galambjában* (2019) merőben más eljárást választott, ha nem is a bűnözők, mindenesetre a bűn

jelensége és a bűnösök felől közelített a regényhez egyszerre konkrét, valamelyest a szociografikus tartalomhoz is visszanyúló és groteszk eszköztárral.

A személyesség, az hiányzott eddig. Az ún. emberi oldal. A szeretetteljes humor, a humorral adagolt szeretet. A (be)látás és a (be)látottak elfogadása. Az a fajta együttérzés, amit inkább két szóban kellene írni. Az a tabló, amelyik az önsajnálát leg-halványabb árny nélkül szembesít azzal, hogyan megy tönkre az ember a magyar vidéken, és nemcsak egyetlen északkelet-magyarországi utcában, hanem akárhol, ahová kívülálló nem láthat be, csak ismerős, egy földi.

Köles Ferenc erősen kaptatos állapotban törekszik be magát a színpadra. Részsége parádés, de olyan naturalisztikus, hogy hamar kinevetjük magunkat rajta, vagyis inkább kínunkban nevetünk ezen a kísértetiesen valóságosnak ható alkeszbörleszken, és már-már a kezünket nyújtjuk a figurának, hogy ne már, gyere, ülj le inkább, ne csináld ezt, nem, nem velünk, hanem magaddal. És kicsit meg is ijedünk, hogy ha ez alkalommal *A mi utcánkat* ez az intenzív, végképp magányra ítélő alkoholmámor fogja belengeni, nem lesz könnyű esténk... De a virtuóz vetkőzés és az akkurátus gatyahajtogatás egy mély sóhajjal véget ér: „Itthon vagyok.” A beszédes végszóra pedig feltámad a színész, sőt, nem is a pécsi színész, hanem benne a debreceni gyökerű magánember, aki ponyvával fedett pöröségétől és a civil(nek mutatott) megszólalástól némileg zavarban áll ki a közönség elé, hogy közölje, aggodalomra semmi ok, nem fog itt „monodrámák címén vekengeni”. Elmondása szerint Köles Tar Sanyi bácsi alsó szomszédja volt kölyökként, és ez a személyes kapcsolódás hitelt ad a beszédhelyzetnek, az „ő már csak tudja” ahaélményének. A hangulatról nagybőgőn Szabó Kornél Dénes gondoskodik – szomorúság, de nem mélabús, dzsesszes mollok kísérik az eleve hideg vagy már rég kihűlt otthonuk, a kocsmák, a kisbolt és a helyi felekezetek között kóválygó lelkeket, akik Köles vonásaiban, sokféle arcában megelevenednek. És ennyi pont elég is lenne, Köles erős, karcos színész, nagyszerűen bánik az izületeivel, a hangjával, az artikuláció torzítása időnként már soknak is hat. Csakhogy a rendező, Szabó Attila mintha nem bízna Köles zsigereiben – pedig nagyon is bízhatna –, és a biztonságot szem előtt tartva eggyel több réteget dob fel a környezet- és jellemfestékből, és enyhén túlkellekezi az egyszemélyes előadást. De minden ez irányú igyekezete ellenére az utca népe nem a tárgyanimációtól kel életre, a párbeszéd nem attól lesz érzékletes, hogy ki melyik oldalon támasztja a pultot, hanem a hogyantól, azoktól az apró rezdülésektől, amelyeket Köles gyerekkorában ellesett, és most, valamelyest már tapasztalt középkorú felnőttként felidéz magában, és őszintén, nyersen letesz elének. És valóban, itt nincs helye a vekengésnek, mert ez nem beleélős nosztalgiaútra – ez az életanyag és a belőle süttő ösztönös bölcsesség az övé.

Molnár Zsófia

A VILÁG LÉTRA

Bödöcs Tibor: *Meg se kínáltak* – kocsmária / 6Szín

Bödöcs Tibor regényét Enyedi Éva alkalmazta színpadra. A humorista elmondása szerint már írás közben is Thuróczy Szabolcs hangján hallotta a mondatait, én viszont folyton azon fantáziáltam előadás alatt, vajon Bödöcs hogyan mondaná el ezt a szöveget.



Thuróczy egy tömbből faragott színészettel előadott produkciójában nagyon respektálható a végig hiánytalanul kitarító figyelme: hogy nagyon „ott van” ebben a figurában. Azonban a kedélyes, alkoholista szobafestő – aki mintha kilátna saját magából, hiszen képes elmesélni az életét, a körülményeit, tapasztalatait – egy vélt vagy valósnak játszott pultosnőhöz beszél. De beszélhetne akár a túlvilágon is, annyira nem kapcsolódik semmi máshoz, mint a humorral kiszínezett önsajnálathoz.

Az előadás hangvételét erősen meghatározza Lovasi András *Bandi a hegyről* című lemezének egyik mélabús keringősre továbbhangszerelt dala: az *Apa övének csatja* zenei alapja adja meg a játék muzikalitását. Aztán ott, ahol a legszomorúbbnak kell lennünk, maga a dal is elhangzik. Teljesen mellékes, de ez a dal ennél sokkal több mindenről szól – és nyilván bármi kevesebbre is lehet használni, csak meglepett, hogy a vers nem emeli el az előadást, hanem komfortosan hozzáugszódott.

Minthogy az alkotóknak is teljesen nyilvánvaló volt a helyzet és a figura egyfélesége, Keresztes Tamás rendező a szövegfolymot változatos, jól belakható színházi ötletekkel tagolta. Az előadás dramaturgiai vezérfonala a légszomjba fúló, elnyújtott köhintés közben két ujj közé fogott, tempósan egyre kisebb körívet bejáró, majd ledobott, eltaposott cigaretta. A történet költői sűrítéseként: minden egyes elszívott szállal keskenyedő kördiagramként fog a szobafestő életének ideje.

A rendező megmozgatja Thuróczy Szabolcs színészi játékosságát, ekként az előadás elviszi a figyelmet arról, hogy a szerző és nyilvánvaló módon az alkotók számára is szerethetően esendő embernek mégiscsak a sztorizását hallgatjuk, bár nagyon vicceseket mond, ahogy sorolja jellegtelen életeseményeit. Nevetséges lenne arról elmélkedni, hogy amúgy egy ilyen ember mennyire lehet toxikus a környezete számára – a történet szerint itt mindenki lelépett a közeléből –, de érdekes, a mi kultúránk valahogy olyan, hogy szívesen láttatja az efféle gyarló

embert ártalmatlannak, sajnálatra, sőt, szeretetre méltónak. Láthatnánk ezt szívszorítóan szépnek is, ha nem lenne untig ismert ez a karakter. Ráadásul nem mindenki ilyen nagyvonalú a kultúránk, vannak, akikkel nemhogy ennyire, de semennyire nem elnéző – persze tudom, ez az előadás nem róluk szól.

Oszkár magányos alaknak van mesélve, aki csak a saját pénzét issza el, viszont ha érteni próbálom az előadást, akkor kicsit erőltetettnek tűnik, hogy otthon és a kocsmában is egyedül van. A díszlet az előadás valószínűségét forszírozza – szemben például az alapmozdulatokkal: a cigarettázás rituáléjával és a kiürült sörösdoboz testet facsaró striguláival –, márpedig ha kocsmában vagyunk, akkor nehezen érthető az az állandó véletlen, hogy a férfi mellett a kocsmában és otthon sem tűnik fel soha senki. Persze nem kellene ilyen, hánál fogva előhúzott hülyeségeken kínlódnom, nevetethnék a helyenként tartalmatlan, poénra csavart underclass humoron, mert az néhol sodróan vicces, de egy idő után bekapcsol, hogy Bödőcs Tibor egy általa ismert ember valódi, szomorú történetét írta meg humoros panelekből. Ezért érzelmileg nem is tudok már a szomorú végkimenettel menni.

Igaz történet, feszes, jól mondható, könnyen követhető szöveg, egy magával nem spóroló, erőteljes színész, odaadó, szellemes rendező, ötletgazdag, sokatmondó szcenika, fergetelesen jól szórakozó közönség – a sok bába közt mégis elvész a gyerek. Vagy nekem voltak előzetesen túlzó elvárásaim, hogy szerettem volna, ha már egy valaha élt személyről készül egy róla írt könyv alapján előadás, akkor annak legyen valami megragadható köze egy valódi élethez, és derüljön ki róla legalább néhány egyedi momentum, ami megkülönbözteti őt egy átlagos, alulképzett alkoholista férfitől, hogy megképződhessen bennem is egy megismételhetetlenül egyszeri ember élete.

Proics Lilla

CSALÁDI NÉGYKEZES A MAGÁNYRÓL

Kovács Dominik – Kovács Viktor: *Mintapinty / Kollázs*
Kulturális Egyesület / Soltis Lajos Színházi Találkozó, Soltis
Lajos Színház, Celldömölk

Üdítő ikerjelenség tűnt fel néhány éve a kortárs magyar dráma színpadán. A Kovács ikrek (Dominik és Viktor) alig múltak húszévesek, amikor első drámájukat, a *Jégtortát* beválogatták a Nyílt Fórum drámafejlesztő programjába, a következő évben pedig (ugyanezen programban) a *Mintapinty*tel jutottak el a felolvasószínházi bemutatóig, amelyre a 2018-as POSZT-on került sor, Oláh Zsuzsa főszereplésével, Szabó K. István rendezésében. Még ugyanebben az évben ugyanezekkel az alkotókkal megtörtént a „rendes” bemutató is Debrecenben.

A monodráma mostani, 2021. októberi bemutatójának érdekessége, hogy – a karanténidőszakot kihasználva – Ecse-di Erzsébetet lánya, a bábrendező szakos Ecse-di Csenge Berta rendezte.

A *Mintapinty* női hanyatlástörténet a huszadik század második feléből, a huszonegyedik elejéről, markánsan meg-rajzolt társadalmi háttérrel. Csodálkozik is az ember, honnan ez a mondatokon átvérző érzéki tapasztalat az ifjú szerzőkben, akik nem élték át mindazt, amiről írnak. Molnár Zsóka története azonban bármely korszakban és bármely országban megszólíthatja a nézőt, hiszen a honnan indultam, mivégre éltem, mi marad belőlem/utánam kérdésekkel szembesíti. A drámai alaphelyzet szerint az asszony idős korára teljesen egyedül marad, életvallomását nem oszthatja meg mással, csak két zebrapintyével, nekik mesél.

Az alkotók két 45 perces felvonásba sűrítették az eredetileg jóval hosszabb drámai alanyanyagot. Monodrámánál ez sem kevés, sikerült azonban úgy tagolni, színpadi cselekvésekkel és Ticz András zenejével oldani a szövegtömböket, hogy az előadás végig leköti a néző figyelmét. A több szövegváltozat közül azt választották, amelyben a vallomástevő inkább sodródó, mint gonosszá váló tragikus szereplője saját sorsának.

Csiszér Csilla Viola a darabbéli helytörténeti kiállítást idéző díszletet tervezett, amely azonban ennél jóval többet tud. A fiókokcskákból, egymásba illő dobozokból újabb és újabb tárgyak kerülnek elő – párhuzamosan a mesélő életének élénk tárt titkaival, fordulataival. A díszlet képes a két fő helyszínt, a városi, kispolgári lakás horgolásokkal, nippekkel teli világát és a falusi miliőt is megidézni, a közepén helyet foglaló robusztus „trónszék” vagy vallatószék a maga darabosságával és hozzá nem illő csipketámlájával átvittebb jelentéseket is hordoz.

Ecse-di Erzsébet színészetének mindig is a manírok nélküli, természetes színpadi létezés volt a lényege, most is ezt a meghatározó benyomást kelti a nézőben. Igen összetett a feladat, hiszen végigjárva egy női életutat számos „szereplőhöz” kell viszonyulnia. Tárgyanimációval jeleníti meg őket, néha egészen bravúros, ahogy egy kukoricatorzsából vagy egy sálból életre született vagy halálba küldött baba lesz, ahogy a ruhadarabokkal jelzett szereplőknek személyiséget ad. Az előadás legmegindítóbb jelenete, amikor az idős, demenciában szenvedő nagynéni már nem ismeri meg az unokahúgát, akinek a nehéz élethelyzetekben mindig mentsvára volt. Sőt, azt is tagadja, hogy valaha létezett, csak az örök vetélytársra, az unokahúg nővérére emlékszik. Zsóka életének értelme itt kérdőjeleződik meg véglegesen, hiszen ekkorra már mindent elvesztett: szülőket, férjet, szeretett munkáját, és a lányával is elhidegültek egymástól, most pedig az emlékek közül is kivészik. Itt a színésznő a nagynéni a profiljával, a főszereplőt

pedig szemből játssza. Ritkán látható színpadi varázslat ez a dialógus a monodrámában.

Az előadás vége lebegteti, hogy a veszteségekre való reakció mennyiben marad meg a normalitás határain belül, és mennyiben előlegezi az elme felbomlását.

A celldömölkli fesztivál részben helybéliekből, részben szakmai vendégekből álló közönsége egyaránt igen jól fogadta a bemutatót. Nem csoda. A *Mintapinty* azok közé a darabok közé tartozik, amelyeket bárhová el lehet vinni, mindenhol meg tudják szólítani a közönséget. Ecse-di Erzsébetnek pedig nagyon járt már ez a jutalomjáték – amelyet a lányával közösen, mondhatjuk úgy is, magánakcióban teremtettek meg, neki és mindnyájunknak. És milyen jól tették!

Turbuly Lilla

IDŐBEN VAGYUNK

Márfi Márk: *TELIK – Egy óra az életedből / THEALTER*,
Szeged; *Lóvasút, Budapest*

Márfi Márk a lockdown alatt írt szakdolgozatát vitte színre Tóth Péter rendezővel, Bíró Bence dramaturggal és Mester Dávid zeneszerzővel. Színészhallgatók, gyanítom, ritkán írnak markáns autobiografikus szöveget szakdolgozatnak, és az alkotótárs/rendező megjelölés is értő, bizalmi viszonyt takarhat, nem pedig hagyományos rendező-színész kapcsolatot. Ezt az előadás levegőjéből vélem érteni, az autobiografikus megközelítés kölcsönözte keresetlenség miatt, amelyben Márfi Márk előadóként mutatja meg magát a nézőnek. Izgalmas, ahogy hozzánk, a közönséghez viszonyul, játékosan – magabiztos nyitottsága magával ragadó.

A játék Márfi Márk gyermekkorára való visszaemlékezéséről, felnőtté válásáról, a világ megtapasztalásáról szól. A Vas megyei pulykafarmról, úszásról, a hétköznapi halálközelségről, az egymásra utaltságról és arról, mire való a színház. Egyfelől egészen átlagos, másfelől érzékletesen szociografikus: lefegyverző személyessége mellett egy nyilván nagyon kevesek által ismert, vidéki, családi agrárvállalkozói közeg elbeszélését is megkapjuk benne. A magyar közbeszédben, pláne a színházi szcénában alig van jelen a vidék valósága, mondhatni, semmi érdemét nem tudunk arról, hogyan élnek a végeken az egyébként a politikai lélekkereskedelemben folyton emlegetett „vidékiek”. Fontos, hogy ebben a munkában bepillantást kaphatunk a számtalan vidéki létforma egyikébe. Nemcsak a farmon élő, folyton dolgozó család működéséről lesz egy benyomásunk, hanem annak ambivalenciájáról is, hogy kamaszként fogkefés ingázóvá válik az ember – gyereke, hiszen van abban jó is, rossz is, hogy tizennégy évesen már nem otthon él egy kamasz –, aminek elsősorban a mikéntje figyelemreméltó. De főleg annak az ereje átütő, hogy ebben az esetben a színész ismeri a világon a legjobban a játék alanyanyagát, valóságát. Ettől az autobiografikus helyzettől rendkívül beszédes jellé válik a színészi test: képes megértetni magát, azt, hogy hordoz mindent, amiben felnőtt, és az ismeretlent is, ahová tart; azt, hogy bármire képes.

Az előadás viszonypontjának legszívesebben Karl Ove Knausgård *Min kamp* regényeit mondom – az alapvető és jelentős különbségek ellenére is, hiszen a több ezer oldalas regényfolyam nem összevethető egy egyórás színházi előadással, sem egy ötvenhárom éves író egy huszonhat éves színésszel, mégis van valami közös abban, amiképp mind-



ketten leplezetlenül mutatják meg életük bizonyos részleteit. Mindkét történet mélyén ott van az a mai, szerepdilemmákkal és attitűdkérdésekkel kirakott férfikép, amelyet az ötven pluszos férfiak jellemzően nem tudnak meghaladni, ám a fiatalok generációjából már sokkal többen értik, tényleg hogyan kell(ene) másokhoz viszonyulni. A *TELIK*-ben Márfi Márk megosztja velünk az apja és anyja közt évek alatt kialakult kapcsolat karakterisztikáját, és bár egyáltalán nem ítélkezik, világos, hogy a konklúziója éppen ellentétes azzal, amire a viszonyok kíméletlen leírása által Knausgård – még akkor is, ha regényein átüt az önvád – jut: nincs ember, aki önmagánál fontosabb. Ezzel szemben abból, ahogy a fiatal színész mesél, és amit ezáltal problematizál, az derül ki, hogy a hagyományos családi relációkban nőinek delegált, altruista működés magától értetődőségét már megkérdőjelezi.

Márfi Márk karnyújtásnyi közelségben beszél továbbá a szakmáról is, egyfajta önelemzés formájában: saját magára hagyatkozik egy lényegében üres térben, ami bátor színészi antré. Plasztikusan igazodik ehhez a performer játékmóddhoz a visszahúzott rendezői ego, ami alighanem az egyetlen ideillő megoldás. Az is jó, hogy a szöveg sem megmunkáltabb – Bíró Bence dramaturgként színházérzékenységről tesz tanúbizonyosságot –, érezhetjük azt is, miként keletkezett a szöveg. Azt, ahogy egy fiatalember tekint az időre, arra, ami élet és halál közt adatik. És – bár egyre kevésbé szokás használni (néha én azért még kimondom magamban) – meghökken, milyen szépen mondja: édesanya, édesapa.

Proics Lilla

MINDEN ÉLET

Visky András: Pornó / Weöres Sándor Színház, Szombathely

Második gyermekének megszületése, két évad kihagyása és a pandémia okán a szokottnál hosszabb próbafolyamat után Visky András *Pornó*jával tért vissza a színpadra Csonka Szilvia. A szöveg adta lehetőségek közül az egyszemélyes játékot választotta, sőt (társ)dramaturgként és rendezőként is ő jegyzi az előadást, amelynek leitmotívja a tűnődő sóhaj: „Uramisten! Ahogy eltűnik a színész! Ahogy a színész eltűnik...”

A *Pornó* – *Feleségem története* a Nemzeti Színház 2008-as meghívásos Tízparancsolat-pályázatára született. Visky András a hetedik parancsolat – „Ne lopj!” – témájára írta ki magából a régóta hordozott személyes történetet, amely a történelmi események hátterén válik univerzálissá. Az 1980-as évek román diktatúrája, az 1989-es forradalom és az elvetélt gyermek tragédiája kopírozódik egymásra – azonnal el is oldozódva a tényektől, a beckett-i abszurd felé nyitva meg az idősíkok és terek között szabadon mozgó játékot. Bár a megírása után közvetlenül is voltak *Pornó*-bemutatók, az érdeklődés mintha mostanában nőtt volna meg a darab iránt. (Visky András szerint talán azért, mert – ismét – megérettük, hogy milyen törekeny holmi a szabadság.) A színpadi szöveg – a szerzői meghatározás szerint: dokumentum, játék, tizenöt jelenetben, szünet nélkül – 2016-ban a *Ki innen* címmel hét „színházi kísérletet” egybefogó kötetben jelent meg a kolozsvári Koinónia Könyvkiadónál. A szerző a bevezető megjegyzések mellett részletes instrukciókat ad, egyúttal jelzi: minden figyelmen kívül hagyható

és elvethető. A *Pornót* működtető nyitott dramaturgia ad erre lehetőséget – Csonka Szilvia és Duró Győző dramaturg pedig él is vele. A szövegváltozások eredményeképpen érvényes, virtuóz – Csonka Szilvia emberi, színészi habitusából következő –, de az abszurd, a szertartás és a transzcendens útjait inkább lezáró előadás születik. „Szereplőnk, a Lány, akiről a történet szól, okos, erős, törekeny, egy kicsit flúgos, szélsőséges érzelmekre képes, kiszámíthatatlan és minden mozdulatában elbűvölő nő” – írja Visky András a „figuráról”. Akár Csonka Szilviáról is írhatta volna. Talán a szélsőséges mértékében van eltérés: a szombathelyi előadás játékmódja, hangulata inkább tompítja, mint feszíti a szélsőségeket. Régi fotókra emlékeztető pasztell az előadás alapszíne is, a filmbejátszások fekete-fehérek. A kicsi és szakszerűen bemutatott csontváz helyett például a Picur nevű báb van színen. Az Embert (ahogy mindenki mást) is Csonka Szilvia kelti életre a szekrényben várakozó kabát fél karjába bújva – a szép mozdulat a régi, szombathelyi Molnár Ferenc-előadást, Irma és az odaképzelt édes-mérges kettősét idézi.

„Nem. / Nem. / Nem. / Nem ez, / ez sem, / ez sem...” – ezek a Visky-szöveg első szavai, miközben a színpadra tömött szatyrokkal belépő Lány keresgélni kezd a kiaggatott ruhák között – mintegy próbaszituációban. „»Nem!« – mondtam rögtön és azonnal” – ez Kertész Imre *Kaddis a meg nem született gyermekért* című regényének nyitánya. A sokjelentésű egybehangzás nemcsak a meg nem született gyermek (kétféle, mégis egy) témája okán izgalmas, hanem azért is, mert Visky András megírta a *Kaddis* színpadi átíratát (*Hosszú péntek*). A *Kaddis* és a *Pornó* megfelelései-eltérései mélyebb elemzés is megérnének, most csak annyit: a szavak-gondolatszerkezetek szintjén az „Uramisten!” mintázata, a „nem arra nincs magyarázat (...), hogy miért van diktatúra, hanem arra, hogy

miért nincs éppen” – Kertésznél a jó és a rossz összefüggésében – elég az induláshoz.

Csonka Szilvia előadása másképpen kezdődik, és a befejezés is eltér Visky András ajánlatától. A jelmezpróbálgató, bohóctréfás nyitány helyett háttal a nézőtérnek, öltözőasztalánál (minden bizonnyal) példányba merülve látjuk meg a színésznőt (kettős értelemben). A stúdiószínpadi kicsi tér tágas és zsúfolt, gazdag és szegény, régi és új, szép és lepusztult, reális és stilizált egyszerre. Itt minden tárgy újrahaznosítással került az előadásba. Az öltözőasztaltól ellépve átöltözés következik: a többfunkciós – növény-, állat- és emberszerű – mikrofonnál a betoldott Zsüliett-kuplé hangzik fel („Baj történt a nyáron”). Akkor hát mégsem példány volt az, hanem inkább besúgóí jelentés (amely a maga módján szintén hátborzongató színházként működik). Miközben a papírmásé ruhaköltevények olykor talán nem is 20., hanem 19. századi színházat idéznek, a korszerű újrahaznosításnak tág perspektívája nyílik. A Visky-szöveg szerint a Lány a végén a Picur-csontvázal együtt távozik a színről, a felhangzó gyerekkórus félbeszakad, süket csendet hagy maga után. A szombathelyi előadás zárószavát a területi katonai kórház nőgyógyászati jelentése adja (hangüzenet): „Pornó célszemély hajnalban eltűnt az osztályunkról, azóta sem tudunk róla semmit. Sorsának alakulásáért elhárítunk minden felelősséget.”

Közben pedig jól elhelyezett vendégszövegek (Tóth Ildikótól, Schilling Árpádtól, Orwelltől) simulnak természetes módon az előadás sűrű szövetébe: egyfelől a vallomásjelleg erősítik, másfelől egyértelműsítenek. A szombathelyi előadásban Nyina látszólag lekörözi Antigonét: „...egyszóval minden élet, minden élet, minden élet...”. Mi marad a színészből?

Ölbei Livia

Csonka Szilvia a *Pornóban* (r.: Csonka Szilvia). Fotó: Mészáros Zsolt



NOT ALL MEN BUT EVERY WOMAN

Egressy Zoltán: *Nem, nem, köszönöm* / Kugler Art Szalon / MOST Feszt, Tatabányai Jászai Mari Színház, Népház

Ha az algoritmus is úgy akarja, akkor a közösségi médiában az ember szembetalálkozhat olyan, társadalmi érzékenyítő videókkal, amelyek elsősorban elfogadásra, megértésre sarkallnak, és a nemi, vallási, társadalmi kisebbségek helyzetét ismertetik meg. Ezek a videoesszék abban is hasznosak, hogy jobban megértsük a kortárs társadalmi folyamatokat, és elgondolkozzunk saját attitűdjeinken. Például van az a tiktokvideó, amelyik egy alapvető (a társadalmi hagyományok által is befolyásolt) nemi dinamikát ábrázol: ha egy szobában csak férfiak vannak, és velük egyetlen nő, akkor az a nő félni fog. De ha ugyanez a szoba nőkkel van tele, és csak egy férfi van közöttük, a férfi nagyobb valószínűséggel nem fog félni.

A tatabányai MOST (Monodrámák és Stúdiószínház) Fesztivál idei programjában az öt monodrámából három női karaktereken keresztül kérdezett rá a felelősségvállalásra vagy annak hiányára. Ebből a hátról egynek volt női rendezője, és egyiknek sem volt nő a szerzője. Ezt csak a statisztika kedvéért. Köztudott, hogy a klasszikus drámairodalomban inkább kevesebb, mint több komplexen, sokrétűen megírt női karakter létezik. A reprezentációs űr betöltésének egyik első lépése lehet a monodrámák, többek közt azért, mert ez a műfaj nem követel nagy apparátust. Erre szemléletes példa a Független Színház *Roma Hősök* című drámasorozata: az első, 2019-ben megjelent kötetben a magyar színházból hiányzó roma önreprezentációk helyét öt monodrámával kezdték el kitölteni, majd a második kötetbe kamaradarabokat gyűjtöttek.

Az Egressy Zoltán novellájából készült *Nem, nem, köszönöm* című, mindössze félórás előadást Gubik Ági játssza, és maga is rendezte. De ahogy a közönségtalálkozón elmondta, sokat nem kellett rajta rendezni, hiszen azt akarta, hogy a színészet és a színház legegyszerűbb, letisztult eszközeivel hasson a nézők érzéseire: a jelenléttel, a storytelling magával ragadó jellegével tartja fenn Gubik az állandó feszültséget. A szöveg mozaikos dramaturgiájának segítségével minden figyelem a játékra irányul. Gubik a szemünkbe néz és magas fokú átéléssel mesél, hangja a fájdalmas részeknél elcsuklik, mintha tényleg azt a nőt látnánk magunk előtt, akivel mindez megtörtént. A Kamaraszínház kis tere, a nézőtéri sötétség hiánya, a szemtől szembe-helyzet és Gubik Ági valóságteremtő játéka egy olyan, vallomásos szituációt hoz létre, amelyben elkerülhetlenné válik a bevonódás, az azonosulás – de hát ez is a szándék. Az előadás attól csak még személyesebb lesz, hogy nem egyértelmű, kihez intézi szavait a főszereplő. Mindenki megfogalmazhatja a saját verzióját. A főszereplő nevét sem tudjuk meg, csak kapcsolataink keresztül ismerjük meg őt: a szülei lánya, diák, ügyész. Az egész életét meséli el, Gubik játéka pedig finoman választja el a különböző stációkat, a múltban élő fiatal, derűs kislányt az előttünk ülő megfáradt nőtől. Rövid, fehér ruhája fölött hosszabb, barna kardigánt visel, ebben próbál elbújni, de ez a kardigán nem elég a nőiesség eltüntetésére, ami pedig az alkotó feltett szándéka volt, hiszen a magas sarkúba bújtatott hosszú lábak inkább kacéran kiemelik a nőiességet. Ezzel amúgy nincs probléma, félreértésekhez csak a vallomásos szituáció értelmezésekor vezethet: például ahhoz, hogy csak a klasszikus szépségű embereket éri szexuális zaklatás.

Egressy szövege közel hozza a szexuális abúzus témáját abban az értelemben is, hogy itt az abúzus nem egy egzotikus, tőlünk távoli közegben történik meg, hanem egy elviselhetően hétköznapi háztartásban, olyanban, amire azt mondjuk, hogy normális otthon. Ha a monológ nem foglalná össze a szereplő által megélt szexuális zaklatásokat, ha azok közül csak egy esetet mesélne el nekünk egy ismerősünk, jó eséllyel azt válaszolnánk rá, hogy *végül is nem történt semmi*. De éppen azért tartom jónak az előadást, mert megmutatja, mi van igazából a *nem történt semmi* mögött. Hogy a játék és a szöveg szintjén is megjelennek azok a helyzetek, élethelyzetek, amelyekkel a legtöbb nő sajnos találkozott már életében. Az abúzust elszenvedőkben lezajló bonyolult folyamatok megértésben segít az is, hogy az előadásban megjelenik a szégyenérzet, amely megnehezítheti a segítségkérést. Guszti bácsi, a főszereplő egyik rokona, pénzt ajánlott neki, hogy fogdoshasa. A lány ijedtségében erre azt válaszolta, hogy *nem, nem, köszönöm*. Mert Guszti bácsi rokon, akivel kedvesnek kell lenni, mert egy fölötte álló felnőtt, akivel nem lehet tiszteletlen. A jelenet jól érzékelteti a kiszolgáltatottak eszköztelenségét. A cselekvésképtelenség pedig felnőtt korában is elkíséri a szereplőt. A szexuális ragadozók, a hatalmukkal visszaélők mindig az alattuk levőket, a kiszolgáltatottakat szemelik ki.

Bogya Tímea Éva

PILLE A FÉNYBEN – ADY ENDRE TITKOS RAJONGÓJÁNAK MEGIDÉZÉSE

Formanek Csaba: „*Én vagyok a Kíváncsi!*” / Kettőspont Színház

Egy monodrámák előadásának nézői élvezete hasonlít kissé a szobrok körüljárásához. Ereje a személyességben, a valóságos majdnem párbeszédben s a másoknak kijáró figyelem ünnepi szertartásosságában van. Mondjad! – gondolja a néző, s közben gyakorolja a hétköznapi életben sokszor csak nagy önfegyelmekkel megvalósítható, ámde bizonyítottan roppant hatékony kommunikációs technikát: tapadó figyelemmel van jelen, de nem szól, nem kérdez, nem biztat, legfeljebb, ha hümmög, s azt is inkább csak befelé. S minél érzékenyebb a színész, annál nagyobb mennyiségű energiát nyer ebből a figyelemből, hasonlóan a hétköznapi párbeszédnek vallomástevőihez.

A testi-lelki erőnlétet és jelentős rutint kívánó műfaj komoly előadói kihívás, vállalása és élvezete a tér teljes birtokbavétele mellett a hatni tudás személyes visszaigazolását is hozza. Nincs társ a színpadon, nem lehet élni a szereplők közti kapcsolatok publikumot vonzó, hullámozó feszültségével, de ez pótolható. Mint a drámán belül megszülető monológok esetében, az előadónak a felidézett személlyel, problémával, gondolattal, egy jelen lévő vagy akár odaképzelt tárggyal való kapcsolata fog hatni. Dramaturgiai kihívás a jelenetkezési gondok megoldása, a cselekményesítés vagy a zenei építkezés választása, esetleg a betartandó időrend fenyegető kopogásának megszüntetése és cseles elkerülése. A meglévő főhői szándékot megváltoztató, történetalakító információk bejuttatásának és aktiválásának számtalan eljárása van, egy nyílt színen megtalált levél vagy tárgy, a megszólaló telefon vagy egy hirtelen felöltő emlék derékba törheti vagy épp kiegyenesítheti a szereplő akaratát. Csak író kell hozzá.

Hogy erre az évadra észrevehetően megszorodott a monodrÁma-produkciók száma, annak elsősorban kényszerű, gyakorlati oka lehet. Produceri és egyéb szervezői előnyt jelent az egyeztetési gondok minimalizálhatósága, hisz minél kevesebb ember kell egy produkcióhoz, annál kisebb az esélye egy lecsapó betegségnek vagy hirtelen beálló érzelmi használhatatlanságnak. Az intézményi büféktől valamelyes találékonytságot kíván a forma, hiszen ezek az előadások általában szünet nélkül futnak. Néha épp ez a nagyobb, vendégváró odafigyelés lágyítja a kezdés előtti perceket, s teszi meggyőzőbbé a gyülekezés időszakát.

A Kettőspont Színház Ráday utca 39. szám alatt lévő, utcára nyíló szobaszínháza már büfével várja a családias méretű esemény közönségét. Formanek Csaba, a darab írója és rendezője a független színházi lét rendíthetetlen katonájaként él közöttünk. Sokan emlékszünk még az ő hajdani Radikális Szabadidő Színházának dúlt produkcióra, és bizony, sok jelenkori színházcsináló vagy színházelemző kapta tőle a színházi alkotómunka első közösségi élményét. Mostani, vetített képet alkalmazó és szépen megoldott filmes perceket is használó érzelemdús összeállítás tévéjáték-forgatókönyvnek is elmenne, dokumentumalapú, csalogató színház ez.

Egy váratlanul szép képben, az esti utca kirakatüvegén át bejelentkező hősnő (Pusztai Luca Lili) egy magát kereső, színészzel próbálkozó mai leány figurájában eleveníti fel a múltat. A huszonegy éves Adynak 1899-től 1903-ig volt egy rejtekező rajongója, akivel hosszas és titkos levelezést folytatott. A Kíváncsi Illi néven írogató leány, aki mint szédült pille forgott a vidéki „lámpás” körül, Varga Ilona könyvelőkisasszony volt. Az őt játszó, általam először látott Pusztai Luca Lili rendkívüli teremtnak tűnik. Teljesen átadja magát a figurának, megküzd a sokféle szöveggel, az abbamaradni nem tudó kezdő- és zárózenével, remekül viseli a jelmezt, jól bánik a tárgyakkal. Csupa zene minden mozdulata, nem lehet levenni a szemet róla, s mintha még

a reflektor előtt köröző igazi pille is őt szolgálná. Vajon más rendezők mit kezdenének ezzel az izgalmas, rebbenékeny lényvel? Külső-belső képekkel teli, érdekes est ez, jellegzetes Formanek-opusz. Zilált és imbolygó másfél óra – de színház!

Gabnai Katalin

PIZSAMÁBAN A VILÁG

Róbert Júlia: *Anyá-e vagy?* / *MáSzínház*

Az anyaság totálisan felforgatja a nő életét, és ez nem közhely, még ha egy közhely gyakoriságával hajtogatjuk is mi, anyák. Olyan elemi átalakulást hoz a más-állapot, amire a színész, táncos, artista, költő... anyának reagálnia kell, mert érzi a késztetést – és anya reagál. Ha csak az elmúlt pár évre viszszagondolok, született cirkuszi előadás a szülés előtt álló nő dilemmáiról (Zoletnik Sophie: *Bab(a)*), többszereplős tánc-előadás magáról a szülésről (Szabó Réka: *Burok*), illetve lakástánc-színház arról, milyen egy anya élete a szülés után (Réti Anna: *Majdhaleszidőm*). Az *Anyá-e vagy?* című monodrÁma tulajdonképpen mindhárom időszakot – előtte, közben, utána – felöleli. A Bakonyvári Krisztina rendezte előadáshoz az alkotók személyes történeteiből Róbert Júlia írt szövegkönyvet, továbbá Bánóczi Beátát és Tóth Bernát Rékát említi még meg a színlap mint slam író, illetve zene- és dalszövegíró. Az anyát Huzella Júlia játssza.

A színpad közepén egy fotel. Mellette asztalka egy kulacs vízzel, a fekete-fehér szőnyegen elszórva puha építőkockák, jobbra a falnál két színes ülepárna a szomszédja a babairodalom néhány padlóra került klasszikusának. A fekete falak nem igyekeznek átváltozni valódi szobabelsővé, bár imitt-amott helyet kap rajtuk egy-egy jelképes nyílászáró. CSSSS, csssst – halljuk a színpad mögöl, majd a hangot hamarosan egy tapogatózó

Pusztai Luca Lili az "Én vagyok a Kíváncsi!" című monodrÁmában (r.: Formanek Csaba). Fotó: Botos Lilla



kéz követi, aztán egy egész, pizsamás test, ügyelve, nehogy zajt csapjon. A gyerekszobából magát észrevétlenül kilopni igyekvő anya képe ismerős lehet minden gyakorló szülőnek, s hogy ilyen nem egy van a nézőtérben, azt jelzi az összekacsintó kuncozás, melyre az előadás utolsó percéig bizton számíthatunk, hisz az alkotók beleírtak a darabba minden olyan, tipikus mozzanatot, melyet valószínűleg minden friss anya és apa átél: ilyen a tapasztalt, kisgyerekes barátokkal folytatott telefonbeszélgetés, a tanácsadó Facebook-csoportok világa, a nagy pocak nyújtotta előnyök sztorizó felsorolása, a párbeszéd a születendő bébinek nevet kereső nagyszülőkkel, illetve a kialvatlan anyuka figurája, aki, hogy feledje önmaga elvesztését, lazításképp nem csak vizet kortyolgat esténként. Igen, ez így van, jó nevetni, könnyít az ember magán, feldolgozza a szülőszobán átélt traumát, a kórházi személyzet közönyét, a gyulladt mellbimbó okozta fájdalmakat, a házaselet átalakulását. Az előadásból nem hiányoznak a csöndek, a szembenézések, a fájdalomkibeszélések, az önreflexió – a valódi drámai hatás mégis elmarad. A mintegy 100 perces előadás sikere azon múlik, a színésznő ki tud-e élesíteni valami pluszt a (fiktív) anya történetén keresztül az Anya történetéből, s hogy ezt hitelesen teszi-e. Rengeteg anyatörténetet hallottam már, szépet és retteneteset is, s mivel mindenki a sajátját mesélte, mélyen átéltem valamennyit. Huzella Júlia bájos, fiatal művésznő, egész színpadi jelenléte bájos, fiatal művésznőt mutat. Úgy ül be a karosszékre, mint egy táncos, úgy spiccel, úgy tördeli a lábujjait, ezért kevéssé hiteles, amikor átlátszó spanyolfal mögött fehérneműre vetkőzve a striáiról, a lötytyedt hasáról beszél. Tény, hogy haja bozontos, hogy pizsiben van (mert a kisgyerekes anyák egész nap pizsiben vannak... néha), meg hogy (talán) kicsit fáradt a tekintete, egyébiránt egész megjelenése, játéka, bizalmas-pajkos mosolyai nehezen egyeztethetők össze a szájából elhangzó mondatokkal.

Ha az előadásra szigorúan mint színházi élményre tekintek, az *Anyá-e vagy?* felszínes marad. Az alkotók saját történeteiből összegyűrt drámaanyag megreked a felsorolás szintjén, s bár rávilágít az anyává váló nő érzelmi hullámvasútjára, végezetül egy újabb közhellyel simítja el az anyaság ráncait: minden átélt szenvedést feledtet a magát biztonságban tudó, csendben szuszogó gyermek nyugodt arcocskájára.

Másfelől beszélni kell arról, valójában mit él át egy nő, mert életek múlnak rajta. Ha innen nézzük, az *Anyá-e vagy?* szimpatikus érzékenyítő előadás. Szülészeknek, nőgyógyászoknak, édesanyák mellé beosztott ápolóknak ajánlom.

Szoboszlai Annamária

SAKKDRÁMA

Légrádi Gergely: *Fekete-fehér* – Stefan Zweig Sakknovella című kisregénye alapján / Ördögkatlan Produkció / Eötvös10 Közösségi és Kulturális Színtér

Első ránézésre joviális külsejű a férfi, aki megjelenik a színen. Öltönye, szakáll fedte arca, fürkész tekintete nem határolja be karakterét; kifinomult entellektüel éppúgy lehet, mint spród ösztönlény. Amikor alaposabban szemügyre vesszük, feltűnik, mennyire koszlott az öltönye, majd észrevehetünk egy borzongató – mert fogolylétre utaló – mozzanatot is: a színpadon álló szereplő, Göttinger Pál cipőjéből hiányzik a fűző.

Bizonyára sokan ismerik Stefan Zweig – számos filmes és színházi feldolgozást is megért – megrázó kisregényét. A történet egyik szála a hitleri időket idézi meg, a másik pedig a

traumák örök életre szóló lenyomatával foglalkozik. Tengerjáró, napsütés, kellemes háttérzene – az utastársak a sakkvilág bajnokokkal folytatott izgalmas partit látják, míg az olvasó, akit a szerző addigra már az előtörténetekbe is beavatott, két nem mindennapi karakter lelki rezdüléseit figyeli. És a főhősre koncentrálni: vajon megóvhatta-e a Gestapo által eltiprásra ítélt személyiségét az intenzív agymunka, amikor a külvilágtól elzárva sakkjátszmákat futtatott le fejben?

A monodrámát roppant kényes színpadi műfaj – bevallom, előadás előtt most is szorongtam. (Természetesen nem mérce, de nagyon eleven emlék az utóbbi időből Molnár Piroska Brunhilde Pomsel- és Fullajtár Andrea Anna Politikovszkaja alakítása.¹) A játék azonban ezúttal is hamar magával ragadott. Az irodalmi forrás, Stefan Zweig a színpadon is garanciának bizonyult, Göttinger pedig többszörre is igazolta, hogy nemcsak rendezőként van otthon a színházban. Légrádi Gergely adaptációja jól játszható szöveggönyvnek mutatkozik, és a rendező, Ujj Mészáros Károly arányérzékének is jelentős része van abban, hogy sűrű ötven percet élhetünk át.

Ujj Mészáros üres, fekete térben játszatja a történetet. Mindössze két szék segít a mozgásokat követni és a helyszínváltozásokat érzékeltetni (látvány: Fekete Anna). Játékszervező ereje van továbbá a teret hol leszűkítő, hol kitágító fényeknek is (a világitást a rendező tervezte). A színpadot hátul ék alakban néhány metálfényű lécs határolja, jelezve a hajót mint helyszínt. Különössége, hogy az egyik lécpár hintaszerűen kilengethető, hogy a tenger mozgására is utalva színpadi képbe keretezhesse a szereplők érzelmi-indulati hullámait.

A színen lévőkre vonatkozó fentebbi többes szám nem tévedés: a *Fekete-fehér* című monodrámában többszemélyes játék: három fő- és egy mellékszereplő jelenik meg benne egymást váltva, illetve – különféle rendezői-színészi leleményeknek köszönhetően – olykor szimultán módon is. Göttinger oda-vissza cikázik a higgadt elbeszélő, a nagyarcú világbajnok, a múltjának kiszolgáltatott jogászdoktor és a vehemens természetű harmadik sakkpartner karakterei között. Szerepváltáskor eleinte megenged magának egy-egy vicces hangpróbát, a későbbiekben efféle játékos kikacsintások nélkül cserélgeti a karaktereket.

A „népes szereplőgárda” annak köszönhetően van színen, hogy Légrádi megtartotta az alapmű többszintű elbeszélő szerkezetét (sokat tömörítve a szövegen), ugyanakkor igyekezett minél inkább helyzetbe hozni a párbeszédé, jelenet-é formálható részleteket. A játék teljes mértékben hitelesíti az eredetnél tragikusabbra hangolt végkifejletet is. Kevésbé meggyőző öltetnek tűnt viszont az az – ugyan egyáltalán nem kirívó – aktualizálás, amely eltüntette a korra utaló elemeket SS-estül, Gestapóstul, és helyükbe a mai Magyarországra vonatkozó célzásokat illesztett. A hideglelősségből feltétlenül levesz, ha kiemeljük a cselekményt a történelem egyik leg-sokkolóbb kontextusából. Biztos vagyok benne, hogy a néző efféle transzformáció nélkül is pontosan értené, mi mindenről is szól(hat) ez a történet.

Amúgy persze kétségtelen: veszélyes időkben élünk mi magunk is. És az érteket nem lehet becsapni – valószínűleg erre is sokan gondolunk, amikor lemegy a fény a színpadon.

Dömötör Adrienne

1 Vö. Dömötör Adrienne, „Diktatúrák és személyiségek”, *Critici Lapok* 29, 10. sz. (2020), <https://www.criticilapok.hu/2-uncategorised/39549-diktat%C3%BAr%C3%A1k-%C3%A9s-szem%C3%A9lyis%C3%A9gek>.

BAZSÁNYI SÁNDOR

PÁTOSZ ÉS IRÓNIA A MAGYAR KÖZTÁRSASÁGBAN

Avagy Térey János fordultatos története a „gyáva színházzal”

Óriási szerencséje volt a költőként induló Térey Jánosnak a kilencvenes évek elején: valósággal tenyerén hordozta az olvasóközönség és a szakma. Aranygyümölcsként ezüsttálcán. És méltán. Mintha valamilyen eleve neki üresen hagyott térbe érkezett volna retorizáltan „természetes arroganciájával”, hogy ott azután nagy poétikai leleményességgel gyakorolja kivételes nyelvi „térerejét”.

Nemkülönben szerencsés körülmények között adta le névjegyét a kétezres évek közepének kulturális-művészeti világában az újabb és újabb irodalmi formák, műnemek és műfajok meghódítására vállalkozó Térey – immár drámaíróként. És engedtesék meg, hogy ezúttal újra feltegyem a Térey-darabok előadásainak dramaturgjaihoz és rendezőihez intézett kérdésemet a *Műút* 2020-as évfolyamának *Térey 50* című összeállításából: „Mivel a Térey-költészet szembeszökő retorizáltsága, analitikusan patetikus és teátrális önmegjelenítése – már a legelső kötet legelső versének legelső sorában is: »Újjáavat és érvénytelenít« – eleve színházért kiált [...]: milyen kihívásokat és lehetőségeket jelenthet színházcsinálói szempontból Térey (drámai munkáiban is megnyilvánuló) erős költői nyelve?”¹

Merthogy miután megírta teljes körű elismerést hozó verses regényét, a 2001-es keltezésű *Paulust*, 2004-ben Térey máris előállt *A Nibelung-lakópark* című, a wagneri tetralógiát a disztópikusan újrarajzolt Wormsba átültető drámai költeményével, amelyet még ugyanabban az évben megrendezett Mundruczó Kornél, mégpedig a kétezres évek talán legizgalmasabb független társulatával, a Krétakör Színházzal. A Budai Vár alatti Sziklakórház labirintusszerű tereiben megjelentett darab az időszak egyik kimagasló előadása lett. Hogy miért? Az egyszerűség kedvéért hadd másoljam ide a rendező lényegre törő válaszát a fentebb idézett kérdésemre: „János általam használt szövegeiben [*A Nibelung-lakópark* mellett a *Johanna* című film librettójában] az emelkedett költőiség mindig profán, erősen mindennapi nyelvvezetellel ütközött. Tulajdonképpen ez a színháznak mint az élet újrateremtése egyik legszikárabb, realizmussal megjelentett eszközének elmentmondása: úgy kell a valóság ábrázolásán keresztül tükröt tartani a világnak, hogy közben a költészetnek és a formába öntött nyelvnek is teret adjon. A színháznak ezen évszázadokon végighúzódó dialektusát nagyon is tükrözik János szövegei, és ez a kettősség az ő színpadán is egyszerre jelent meg – a valós kihívás az, hogy ezt a két entitást az ember egy olyan

totális formában jelenítse meg, amelyben a legegyszerűbb, legprofánabb, legvulgárisabb és brutálisabb elemek is átítódhatnak poétikával. Ebben a két műben számomra ez a legizgalmasabb.”² (A Mundruczó által pontosan észlelt és ragyogóan kiaknázott „ellentmondás” hangnembiztonságát sajnos nem tudta visszaadni az Országos Pszichiátriai és Neurológiai Intézet elhagyott, lipótmezei épületében forgatott, vulgárisan homogenizált filmváltozat.)

A rendszer- és világrendváltást követő évtizedek kulturális és közérzeti összetettségének érzékeny ábrázolására alkalmas, mivel egyszerre profán és poétikai látásmódot viszi tovább a Krétakör-előadás Hagenjét alakító Rába Roland tíz évvel később az Ódry Színpadon a Színház- és Filmművészeti Egyetem végzős színészhallgatóival bemutatott *NIBELUNGbeszéd* rendezőjeként. Az egyik legütősebb előadás volt ez azok közül, amelyeket akkoriban láthattam az Ódryn, és nem csak az Ódryn. De visszatérve a kezdetekhez, a 2004-es év kettős terméséhez: jelentős darab – emlékezetes előadás. Kívánhat-e többet egy színházi térbe éppen megérkező drámaíró?

Mint ahogyan két évvel később is emlékezetes előadással járult hozzá a budapesti Katona József Színház az 1956-os forradalom ötvenedik évfordulójához: Papp András és Térey közös darabjával, a *Kazamatákkal* Gothár Péter rendezésében – amelynek értő és érzékeny befogadására mintha alkalmatlan lett volna akkoriban a témaválasztás és az ábrázolásmód radikalizmusán jobbra felháborodó közönség és persze a teljességgel átpolitizált kulturális közeg. A szerzőpáros lényegében azt tette a drámájában, amit Nádas Péter is megtett az egy évvel korábban napvilágot látott *Párhuzamos történetekben* vagy Spiró György a 2010-es *Tavaszi tárlatban*: mindenféle hamis pátosz és részrehajló ideológia nélkül, vegytisztán embertani érdekkeltséggel és kíméletlenséggel ábrázolták a forradalmat, kiváltképpen annak árnyékosabb oldalát. Papp és Térey ezt a dramaturgiai és antropológiai lehetőséget, teljes joggal, nem október 23-ában, a forradalom kitörésének mindent elsöprő áradásában látták, hanem október 30-ában, a „csöcselék” és az államvédelmiség Köztársaság téri összecsapásában. A *Kazamatákban* megjelentett két oldalon természetesen nem álltak mások, mint saját történetekkel, személyiségekkel és indulatokkal rendelkező egyének. Aligha foglalhatnám össze a darab érdemeit pontosabban, mint ahogyan Spiró írja a bemutató után tíz évvel megjelent kötet hátoldalán: „Ha igazat akarnak megtudni 56-ról, olvassák el Papp András és Térey

1 „Újjáavat és érvénytelenít”. Térey János és a színház, *Műút* 65, 75. sz. (2020): 71–98, 71.

2 Uo., 92–93.



A Nibelung-lakópark (Krétakör Színház, r.: Mundruczó Kornél). Fotó: Pfeffer Attila

János *Kazamaták* című drámáját, amely meggyőződésem szerint az utolsó száz év egyik legjobb drámája. Ez a forradalom első igazán irodalmi ábrázolása, mert ideológiamentesen, a napi politikától függetlenül csak és kizárólag emberi magatartásokat, indulatokat és érzelmeket mutat be, vagyis a szó igazi értelmében filozofikus. Nagyszabású és rémisztő mű, olyan, mint az ember.³ Emlékeim szerint Gothár színházi ajánlata nem állt távol Spiró drámaértelmezésétől.

És hát a drámakötet 2016-os megjelenésének évében, vagyis a forradalom hatvanadik évfordulóján újra színpadra került a *Kazamaták*, mégpedig az ősbemutatóban ávós tisztként szereplő Máté Gábor szegedi rendezésében, aki Enyedi Éva dramaturgiai segítségével elismerésre méltó pedagógiai szándékkal billentette át a darabot egy iskolai osztályterem fizikai és mentális terébe – aminek az ára természetesen az antropológiai radikalizmus mérséklése volt. Mintha ráolvas-ta volna az általa néhány évvel korábban színre vitt Tadeusz Słobodzianek-mű, *A mi osztályunk* történelmi didaxisát a bármiféle humanista vagy moralista didaxissal szemben immunis *Kazamatákra* – mely utóbbi darabnak, ha van bármiféle üzenete, az nem nagyon szólhat más hangon, és nem is mondhat sokkal többet, mint az ábrázolt eseményeket az *Epilógus* legvégén sommásan egybemarkoló Szóvivő: „Aztán a múlt mindig jól alakul. / S ha bíránk szeszélye úgy akarja: / Az egyetlen történet szertehull / Ezerkilencszázötvenhat darabra.”⁴ Lássuk be, az *ezerkilencszázötvenhat darab* egyike lehet éppen a forradalom didaktikus értelmezésének színházi szándéka is. Ugyanakkor kíváncsian várjuk az eddigi két nagyon különböző rendezői ajánlat után a további *ezerkilencszázötvennégyet*. Vagy más Térey-darabok színházi értelmezéseit és újraértelmezéseit.

3 PAPP András–TÉREY János: *Kazamaták*, Budapest: Jelenkor 2016.

4 Uo., 225.

Mert például hiába vitte színre a Nemzeti Színház által felkért Valló Péter a *Jeremiás avagy Isten hidege* című, mérsékelt disztópikus „misztériumjátékot” 2010-ben, a darabot a továbbiakban máshol nem mutatták be – még a műben éles érzékenységgel ábrázolt Debrecenben, azaz a szerző szülővárosában sem. Ami, ne kerüljük az erős szavakat, szégyen. Noha például más Térey-művek későbbi rendezői, Dömötör András és Kovalik Balázs egyaránt nagy elismeréssel nyilatkoznak a már idézett *Műút*-összeállításban a metróvonallal ellátott cívisvárost megjelenítő darab „rétegzettségéről” és „tehetetlen kétségbeesettségéről”. Halljuk tehát a *Káli holtak* című Térey-regény színházi változatát 2021-ben megrendező Dömötör átfogó meglátását a *Jeremiás* jelentőségéről: „Van egy zseniális alapötlet, amitől nem lehet szabadulni: a helyszín a debreceni metró. Minden nagyszabású és provinciális: cyberpunk és szagos magyar realitás, mítoszteremtés, pofátlan vicc és vágyalom egyszerre. És közben van egy főhős, egy magyar Jedermann, és rajta keresztül – hiszen az ő fejében vagyunk végig – a vidéki polgári Magyarország tablóját ismerhetjük meg. Számomra ez a mű olyan, mint egy 19. századi világdrama. Nemzeti drámának is nevezhetnénk, ha ennek a jelzőnek lenne még értelme.”⁵ Ha valaki értelmet tudott volna adni ennek a jelzőnek, akkor az a legnagyobb eséllyel éppen a *Magyar közöny* című verset magában foglaló *Magyar menyasszony* versciklus szerzője, Térey lehetett volna. *Lehetett volna*.

És noha a 2010-es darabot szintén elismerően emlegető Kovalik, érzésem szerint, nem tudta megmenteni a 2019 nyarán elhunyt szerző *Lót – Szodomában kövérebb a fű* című, rendszeresen immár végig nem írt színpadi művét, most azért idézném a 2008-as AEGON Művészeti Társdíjat neki juttató Térey laudációjából a mindkettejük színházfelfogására egyaránt érvényes szavakat (amelyeket egyetértően választott könyve címéül

5 „Újjáavat...”, 81.



Fekete Ernő és Szávai Viktória a Protokollban (Radnóti Színház, r.: Valló Péter). Fotó: Koncz Zsuzsa

az időszak egyik meghatározó színházi kritikus, Koltai Tamás): „A gyáva színház nem alkot. Inkább elrendez, lakberendez, ide-oda pakol; szelektálja, csoportosítja az örökölt klasszikusát. Kirakójátékot játszik, és az még a jobbik eset, ha legalább a saját törvényei szerint jó, azaz szórakoztató. Kiszolgál vagy szolgáltat: interpretál, szétszálazgat, értelmezget, de sosem szenved meg a koncert. Ráhúzza a rögeszméjét a másképpen készre, beleteszi a picike ötleteit. [...] A mai magyar színház gyáva. Gyáva, és ennek oka nem csupán a szubvenciók szűkös és föltételes mivoltában keresendő. Általában nem szeret kockáztatni. Félti a bőrért a néző dühétől, a kritikától, a szomszéd színháztól, a minisztertől, az időjárástól, nagyjából mindentől.”⁶ Lényegében ugyanígy gondolta mindezt Térey bő évtizeddel később, a 2017–18-as színházi évad POSZT-válogatójaként is – bár akkor már valamennyivel több gúnnyal fogalmazott: „Nem lapályosabb év, mondjuk, a tavalyinál. Nem lehet tagadni, hogy a magyar színház általában, keresem a jó szót, hm, nivós. Jól nevelt és fészült. Tetszetős. Könnyen fogyasztható. Igényesnek is mondható, a szándék szintjén biztosan. Szépen hozza az ő kerekded formáját. Az elvárhatót, na. Ha nem is túl izgalmas. Mi történik nálatok? Mi folyik a legtöbb magyarországi színházban leggyakrabban, 2017-ben és 2018-ban? Igényes népszórakoztatás és tisztos népművelés? Öblögetés világos, érthető színházi köznyelven? Vagy ennél azért jóval több, ugye?”⁷ A 2008-as laudáció dühös kritikája tehát rosszkedvű legyintéssel fáradt 2018-ra. És ebben szerepet játszott a teátrum világába 2004-ben harsányan berobbanó drámaíró fokozatos csalódása a színházban. A költő Térey nagyjából azt élhette meg drámaíróként, mint évtizedekkel korábban az epikus Nádas Péter,

majd Márton László: a magyar színház – néhány emlékezetes kivételtől eltekintve – köszöni szépen, de minden elismerése mellett azért mégsem kérne a szokásokat és megszokásokat felforgató szépírók színháznak tett ajánlataiból. Noha utóbb bármikor történhetnek kedvező fordulatok bárkivel, mint például a drámaíró Füst Milánnal a hetvenes–nyolcvanas években Székely Gábor jóvoltából.

Pedig Térey kortárs szerzőként mindent megtett azért, hogy izgalmas kihívások elé állítsa a kortárs színházat. Ha csak az életművében megnyilvánuló műfaji sokszínűséget vesszük (és csak a dráma műnemén belül) – az ő saját meghatározósaival: *Fantázia Richard Wagner nyomán*, mégpedig előjátékkal, *fekete komédiával*, *szertartásjátékkal* és *katasztrófajátékkal* (*A Nibelung-lakópark*); *Tragédia (Kazamaták)*; *Színmű három tételben (Asztalízene)*; *Misztérium nyolc képben (Jeremiás avagy Isten hidege)*; *Királynődráma huszonnégy képben (Epifánia királynő)*; a posztumusz *Lót-dráma* már nem kaphatott pontos műfaji megjelölést. De a dráma műnemi körén kívüli alkotásai, formai síkon radikalizálódó verses regényei, a *Paulus*, a *Protokoll* és *A Legkisebb Jégkorszak* is bekerültek a színházi térbe, kisebb-nagyobb határfokkal, a kulturális nyilvánosság szűkebb-tágabb bugyrain belül. A legelső és egyúttal legsikeresebb előadás a *Protokoll* volt 2011-ben a budapesti Radnóti Miklós Színházban, Kovács Krisztina dramaturg előkészítésével, Valló Péter rendezésében – nem melleleg az ugyanitt 2007-ben Bagossy László által színre vitt *Asztalízene* sikere után, mely darabot két évvel később a színház akkori igazgatója, Bálint András is megrendezte az Ódry Színpadon. Az is fontos, hogy a legelső verses regénynek, a *Paulus*nak szintén lett színházi adaptációja Lőrincz Ágnes dramaturg, Makranczi Zalán mint rendező és Gergye Krisztián koreográfus jóvoltából a Bethlen Téri Színházban. Térey legutolsó verses regénye, *A Legkisebb Jégkorszak* viszont csak a felolvasószínházi léting jutott el, igaz, két alkalommal is: először a 2016-os POSZT Nyílt Fórumán

6 TÉREY János, „Teremtés vagy sem”, in TÉREY J., *Teremtés vagy sem. Esszék és portrék 1990–2011* (Budapest: Libri, 2012), 358–361.

7 TÉREY János, „47, mint Ványa. Egy színházi év a Kárpát-medencében”, *Jelenkor* 61, 6. sz. (2018): 616–617.

(dramaturg: Kovács Krisztina; rendező: Forgács Péter), másodszor a szombathelyi Weöres Sándor Színházban (dramaturg: Duró Győző). Talán majd egyszer átlépi a felolvasószínház és a teljes értékű színház közötti küszöböt. És talán éppen a legutóbbi Térey-adaptáció sikere nyomán. Ugyanis a verses formával teljességgel szakító regény, a *Káli holtak* színházi változata az utóbbi évek egyik legnagyobb formátumú előadása lett a dramaturg Bíró Bence és a rendező Dömötör András, valamint a budapesti Katona József Színház művészei révén.⁸ Az olvasóit regényként látványosan megosztó *Káli holtak* tulajdonképpen színpadi műként került a helyére (legalábbis az én mérsékelt regényélményemet felülmúló színházi tapasztalatom hőfokmérője szerint mindenképpen). Talán nem véletlen, hogy az olvasmányként szintúgy megosztó „szatírdjáték”, Nádas Péter *Szirenéneke* ugyancsak Dömötör Andrásnak köszönhetően találta meg a helyét a magyar színházi világban (bár ez esetben, megítélásom szerint, az alapszöveg is magabiztosan áll a saját lábán).

A színházi barométer skáláján most, 2021 őszén éppen nagyon jól áll Térey. Akár ki is lehetne használni ezt a felhajtóerőt. Hiszen ott van még az ősbemutató után elfeledett *Jeremiás*, a bizonyítottan működőképes *Nibelung*-tetralógia, a *Kazamaták* és az *Asztalizene*. Vagy a felolvasószínházi formában kipreparált *Jégkorszak*. Meg persze az összes többi mű. Bennük Térey nyelvének és észjárásának minőségi többrétegűsége és sokszínűsége. Ugyanis az eleve teátrálisan retorikus Térey-versnyelv olyan biztos alapot és olyan gazdag anyagot kínál a történő színháznak, hogy annak összetett hatéghységét egy érzékeny

8 Kritikánkat I. a *szinhaz.net* oldalon: GABNAI Katalin, „Pókok és sündörgések” (2021.19.21.).

alkotó még tovább hatványozhatja a színpadon. Mondjuk, ironizálhatja a pátosát vagy éppen patetizálhatja az iróniáját. Elvégre nagy szükségünk volna a pátosz és az irónia érvényes formáira a Magyar Köztársaság közérzeti és mentális értelemben teljességgel kiüresedett tájkán. Márpedig Térey mindig is úgy tudott hozzájárulni súlyosan bonyolult társadalmi és politikai jelenségekhez, hogy nem részrehajlóan és propagandisztikusan aktualizált, hanem, ha kellett, ironizált, és ha kellett, patetizált. Így politizált, a szó tágabb és művészi értelmében. A történő színháznak pedig éppen az ilyen értelmű politizálásra van szüksége. És ezt csak az olyan alkotóktól kaphatja meg, mint amilyen Térey is, illetve az ő irodalmi-színházi ajánlatát érvényesen kihangsúlyozni – és nem harsányan elolcsósítani – képes színházcsinálók.

Úgy vélem tehát, hogy a színház világában is érdemes fontolóra venni az AEGON Irodalmi Díjat 2008-ban elnyerő *Asztalizene* szerzői utóiratában megfogalmazott ars poeticát: „Az utóbbi években a hiátusokat kerestem. A magyar lírának volt egy nagyságos-szépséges tetszhalottja, a verses regény. Arra gondoltam, életre galvanizálom, újra megteremtem a saját romjain, ha kínálkozik számomra lehetőség.”⁹ És azután Térey a líra, az epika és a dráma mesterségesen kijelölt határain szabadon átjárva, a verses és a prózai formákat változatosan alkalmazva sorra „életre galvanizálta” a „tetszhalottnak” tűnő drámai műfajokat.

Nehogy már éppen a nagy galvanizátor művei váljanak tetszhalottá!

9 TÉREY János, *Asztalizene* (Budapest: Magvető, 2008), 189.

KOVÁCS NATÁLIA

AZ ESTERHÁZY-DRÁMA ÉS A SZÍNPAD

Esterházy Péterre nem szokás színpadi szerzőként gondolni. Annak ellenére, hogy a 20–21. század fordulójának egyik – itthon és külföldön is – legismertebb és legelismertebb magyar írója volt, a színházi szakma soha nem fedezte fel magának igazán a szövegeit. Ez már abból is látszik, hogy az egyébként híresen termékeny szerző összesen tíz olyan művet írt, amelyeket színpadra szánt.¹ Ezek időrendben a következők: *Daisy* (1984), *Búcsúszimfónia* (1994), *Legyünk együtt gazdagok*

1 Igaz, eredendően nem színpadi szövegei közt is vannak olyanok, amelyekből készült színpadi adaptáció. L. *Spionjáték*, r.: Vallai Péter, a *Spionnovella* alapján (1989); *Egy nő*, r.: Rác Erzsébet (2007); *Csokonai Lili – Tizenhét hattjúk*, r.: Sopsits Árpád (2012); *Szövegséták Esterházyval*, r.: Galgóczi Judit, *Az olvasó országa* alapján (2018); *Fuvarosok*, r.: Forgács Péter (2019); *Fuvarosok*, r.: Horváth Csaba (2021).

(2006), *Affolter, Meyer, Beil* (2006), *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* (2006), *Harminchárom változat Haydn-koponyára* (2010), *Én vagyok a te* (2010), *Oratorium balbulum* (2011), *Hét utolsó szó* (2014), *Mercedes Benz* (2015).

A *Daisy* és a *Mercedes Benz* között eltelt közel harminc év alatt sokat változtak a szerző színpadi szövegei, amit Radnóti Zsuzsa egyfajta fejlődési ívként ír le „A mellőzött drámai életmű” című értekezésében. A dramaturg szerint Esterházy a korai drámáival „zsigerből robbantott szét konvenciókat, és e robbanás szilánkjából rakta össze új dramaturgiáját, az ő speciális beszéddrámáit.”² Ezek pedig az évek során mind nyelvi-

2 RADNÓTI Zsuzsa, „A mellőzött drámai életmű”, *Jelenkor* 60, 6. sz. (2017): 696–701, 697.



Rubens és a nemeuklideszi asszonyok – Pogány Judit és Kenéz Ágoston (SZFE, Ódry Színpad, r.: Dohy Balázs). Fotó: Éder Vera

leg, mind dramaturgiai, szerkezeti szempontból finomodtak, míg végül megszületett a szerző drámai teljesítményének csúcsa, a *Mercedes Benz*. Radnóti tehát beszéddrámaként (máskor szószínházként) közelít az Esterházy-drámákhoz, amelyek szerinte „akarva-akaratlan új dramaturgiát honosítottak meg, radikálisan szembefordulva a hagyományos színpadi keretekkel, gondolkodásmóddal, követelményekkel. Szakítottak a lineárisan szerkesztett, realista történetmeséléssel, és szakítottak a hasonlóan nagy hagyományú pszichológiai realista hősábrázolással.”³ Azonban ennek a dramaturgiának is voltak előképei, csak éppen nem a magyar, hanem a német nyelvű drámairodalomban; olyan írók művei, mint Thomas Bernhard, Peter Handke vagy Elfriede Jelinek.⁴ Ez az oka annak, hogy – amint Radnóti egy korábbi írásában fogalmazott – „a magyar színház tud »spiróul, Parti Nagy-ul, tasnádiul«, de nem tud »esterházyul«.”⁵ Jákfalvi Magdolna is hasonló észrevételekre jutott, szerinte Esterházy „színházi történetét a tragédiaajátzás honi toposzai is terhelik. A magyar színházi játéknelv a kisrealista, sztanyiszlavszkijos szerepértelmezéssel vezetett alakításmechanizmusok rezervátuma.”⁶ A színháztörténevez azt is megjegyzi, hogy az intézményi infrastruktúra működése sem kedvez az Esterházy-darabok bemutatásának. Ezzel arra utal, hogy a magyar színházak kevés kortárs darabot mutatnak be, és ezen belül is kevés kortárs magyar szerző szövegét, ha pedig mégis színpadra állítják ezeket, az jellemzően kamaraszínházi körülmények között vagy független színházakban, viszonylag kevés néző előtt történik. Mindezekhez még érdemes hozzátenni, hogy a prózáíróként elismert szerző drámáit az irodalmi recepció előszeretettel olvasta prózává (novellává

vagy kisregénnyé), megkérdőjelezve azt, hogy megállják a helyüket színpadi művekként, színházi bemutatók esetén pedig a színikritika vonta kétségbe a színházi megjelenítés szükségességét. Forgách András például a *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* kapcsán megjegyezte, hogy „az is megtévesztő, hogy ez egy színdarab lenne”,⁷ Kovács Dezső pedig így fogalmazott a *Harminchárom változat Haydn-koponyára* ősbemutatója után: „Mert hát darab az nemigen van, csak szavak, briliáns mondat-töredékek, monológ-áriák, párbeszéd-villanások, szofisztikált, könnyű reflexiók és gunyoros önreflexiók csillámló szötte.”⁸ Mint a példákából is láthatjuk, ezek a vélemények és értelmezések rendszerint a színpadtól idegennek tartják a szövegekben rejlő nyelvi leleményt, a rengeteg intertextuális, történelmi és filozófiai utalást, valamint hiányolják a dramaturgiai ívet, a karakterábrázolást, a konfliktust és a megoldást. Vagyis nagyjából ugyanazok a szempontok merülnek fel bennük, amelyek mentén Radnóti a beszéddráma és a szószínház fogalmával élt. Szószínház alatt a logocentrikus színházat szokás érteni, tehát azt a színházi formát, amelyben az előadás egyéb elemei a szövegnek rendelődnek alá. Azonban megkérdőjelezhető, hogy valóban ez lenne-e Esterházy drámaírói szemlélete, s feltehetőleg Radnóti is inkább arra az alapvetően nyelvi logikára utalt, amely meghatározza Esterházy drámaszövegeinek működését – prózáihoz hasonlóan.

Észrevételem szerint a szerző sokkal inkább figyelembe vette a színház összművészeti jellegét, mint azt értelmezői leírták.

3 Uo., 696.

4 Akik azonban sokkal politikusabb szövegeket alkottak, mint Esterházy.

5 RADNÓTI Zsuzsa, „Évadkörkép”, *Napút* 9, 5. sz. (2007), http://www.napkut.hu/naput_2007/2007_05/003.htm; hozzáférés: 2020.02.09.

6 JÁKFALVI Magdolna, „Van egy férfi”, *Jelenkor* 51, 6. sz. (2008): 709–718, 710.

7 FORGÁCH András, „Máshonnét”, *Élet és Irodalom* 51, 5. sz. (2007), <https://www.es.hu/cikk/2007-02-04/forgach-andras/mashonnet.html>, hozzáférés: 2020.01.18.

8 KOVÁCS Dezső, „Szonáta rendel”, *Revizor*, 2010.01.11., <https://revizor-online.com/hu/cikk/2074/esterhazy-peter-harmincharom-valtozat-haydn-koponyara-barka-szinhas-haydn-ev-2009>, hozzáférés: 2021.10.09. További példákért l. még: BÁNYAI János, „Mendezser, Don Juan, Helene”, *Híd* 71, 3. sz. (2007.03.09.): 59–64. Vagy: TARJÁN Tamás, „Három darab élet”, *Új könyvpiac*, 2006. november 30., <http://archiv.ujkonyvpiac.hu/print.asp?id=2877>, hozzáférés: 2020. 06. 27.

Minden színpadi műve felkérésre készült, így meghatározott feltételeknek kellett megfelelniük hosszukat, témájukat, a szereplők számát, a zeneiséget vagy épp a képi világot illetően, s Esterházy láthatóan mindent el is követett annak érdekében, hogy ezeknek megfeleljen. Ugyanakkor színdarabjaiban arra tett kísérletet, hogy a szövegben működő játékok logikáját színpadi körülmények közé ültesse át, és ahogy prózáiban, úgy drámáiban sem törekedett koherens történetmesélésre – töredékekből építkezett. Ha megnézzük, milyen műfaji megjelöléseket használt (mai revü, történelmi revü, oratórium, opera semiseria, komédia), azt láthatjuk, hogy színműveiben alkalmazza a megjelölt műfajok sajátosságait, igaz, töredékesen s gyakran idézőjelbe téve vagy újraértelmezve azokat – erre példa a konferanszié a revükben: a *Harminchárom változat Haydn-koponyára* Angyala vagy a *Mercedes Benzben* Lucifer és az Úr. Többnyire nem beszélhetünk tiszta műfajiságról sem, hiszen a szerző az egyes színházi műfajok elemeit is ötvözi és töredékesen használja egy-egy darabon belül, a vásári komédiáktól és a misztériumjátékoktól kezdve az emberiségdrámán át a brechti tandrámáig.

Ezzel pedig nem ad könnyű feladatot sem az alkotóknak, sem a befogadónak. Így a Jákfalvi Magdolna által említett tényezők mellett, hogy miért beszélhetünk viszonylag kevés adaptációról az Esterházy-darabokkal kapcsolatban, érdemes talán megemlíteni az intellektuális szorongás tényezőjét is, amely körülengi Esterházy írói karakterét. A szorongás, hogy talán nem értünk meg mindent vagy nem ismerünk fel minden utalást, s a kényszer, hogy mégiscsak mindent értsünk, és hogy ezt mások is vegyék észre. Ez a szorongás olykor érződik az adaptációkon is, amelyek minden bonmot-t meg akarnak érteni és értetni, ez pedig sokszor megköti a rendezői fantáziát és a színészi játékot. Ahogy Csáki Judit fogalmazott: „Mondatot nehéz játszani, mondatot mondani kell, mégpedig úgy, hogy mutassuk: tudjuk, mit mondunk [...]”.⁹ Márpedig a mondatmondás módjának megtalálása nagyon fontos része az Esterházy-játszásnak, már csak azért is, mert a szerző előszeretettel vonja össze szereplői karakterét egyfajta narrátori szerepkörrel is, aminek következtében önnön narrációjukban jönnek létre a szereplők. Ilyenkor a szerzői instrukciókat mintegy a szerep-

lők szájába adja. Ennek legszignifikánsabb példája a *Legyünk együtt gazdagok*, mert az egész monodráma alapvető lényege az, hogy a beszélő a beszéd közben és által hozza létre önmagát a nézők szeme láttára. Ugyanakkor ez az eljárás a többszereplős darabokban is megjelenik, és nemcsak a többnyire mókamesteri szerepkörben feltűnő narrátoroknál, hanem az egyes szereplőknél is. A karaktereket itt ugyanis nem motivációk és érzelmek, hanem a szöveg mozgatja. És amikor a szerző azzal játszik, hogy a szerzői instrukciók megismétlődnek a szereplők szövegében, akkor lényegében ugyanazt csinálja a színpadon, mint egyes prózaszövegeiben, amikor a szöveg létrejöttének, önlétrehozásának folyamatára reflektál.

Mindezek ellenére vagy mindezekkel együtt mostanában úgy tűnik, mintha Esterházy Péter halála (2016) óta éledezni kezdett volna az érdeklődés színpadi művei iránt. A *Mercedes Benz* bemutatóját sokan izgalommal várták, olyannyira, hogy a pozsonyi ősbemutatót – amelyet Esterházy személyesen sajnos már nem láthatott – két felolvasószínházi változat is megelőzte.¹⁰ De a darabot azóta Szikora János rendezésében a székesfehérvári Vörösmarty Színház is bemutatta. Grecsó Zoltán koreografálásában az *Oratorium balbulum* is színpadra került 2018-ban, majd Mácsai Pál előadásában hallgathatta meg a közönség 2020-ban, és a felolvasásból hangoskönyv is készült. Szintén 2020-ban a *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*at rendezte meg Dohy Balázs a Színház- és Filmművészeti Egyetem egykori játszóhelyén, az Ódry Színpadon.¹¹ Idén októberben pedig Kovács D. Dániel rendezésében mutatta be a *33 változat Haydn koponyára* című darabot az Örkény Színház.

Az, hogy a recepció és a színházi szakma többnyire nem tartja kifejezetten színpadi műveknek Esterházy drámáit, nem jelenti azt, hogy egyébként a közönség (beleértve a szakmai közönséget is) ne venné szívesen a szövegek (nem csak a drámák) hangzó megjelenítését felolvasószínházi előadások, hangoskönyvek, rádiójátékok formájában. Ahogy

9 Csáki Judit, „Vegyes vágott”, *Magyar Narancs* 22, 7. sz. (2010. február 18.): 36.

10 A pozsonyi bemutatót Roman Polák rendezte (Slovenské národné divadlo, Pozsony, 2017. január 7.). A két felolvasószínházi bemutató Magyarországon készült, még a szerző életében: Tesla Teátrum, 2015. november 16., r.: Vas-Zoltán Iván; Pesti Színház, 2016. szeptember 21., r.: Hegedűs D. Géza.

11 Az előadás jelenleg az Örkény Stúdióban látható.



33 változat Haydn-koponyára – Vajda Milán és Zsigmond Emőke (Örkény Színház, r.: Kovács D. Dániel). Fotó: Horváth Judit

Koltai Tamás írta Szikora János *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*-rendezése kapcsán, „a színpadon szintén a szöveg hat, csináljanak vele (vagy mögötte, vagy alatta) bármit. A szöveg szellemessége, paradoxája, könnyedsége, frivolitása, csavaros racionalitása, a komolytalanság egérútjain célba érkező mélyfilozófiája [...]”¹² Amikor Koltai így fogalmaz egy alapvetően illusztratív előadással kapcsolatban, amelynek lényege a barokk miliő megteremtése volt, azt állítja, hogy a különféle színházi eszközök nem tudtak érdemben hozzátenni a szöveghez, és egyben sokakhoz hasonlóan megkérdőjelezi, hogy kell-e még a szövegen kívül bármi. Pont e miatt – a mármár hagyományosnak is tekinthető – hozzáállás miatt volt merész és érdekes vállalkozás Grecsó Zoltán az *Oratorium balbulumból* készült koreográfiája, amelyben épp a szöveget hagyta el. Még ha az előadás nem is volt a legsikeresebb vállalkozás, a kísérlet, hogy mindazt, amit a nyelv hoz létre, a mozgás által alkossa újra, mindenképpen értékes, és akár új irányokat is nyithat az Esterházy-adaptációk terén. Egy másik, véleményem szerint jobban sikerült példa arra, amikor nem a megszokott módon áll a szöveghez egy előadás, Dohy Balázs *Rubens*-rendezése. Dohy és a vele dolgozó dramaturg, Komán Attila azt – az Esterházy-játszásban szokatlan – döntést hozták, hogy bátran nyúljanak a szöveghez, és a *Hasnyálmirigynapló* mondataival dolgozzák egybe a dramolettet. Ez a színeszi játékra is hatással volt. Pogány Judit – Rubens szerepében – olyan anyaggal dolgozik, amellyel a mai ember számára könnyebb azonosulni (a köszvény/rák csere miatt), miközben egy olyan ember halálát építi fel a színpadon, aki kortársa volt (az erős Rubens/Esterházy egybejátszás miatt). Ez felerősíti a dráma tragikus jellegét, illetve közvetlenebbé teszi a szöveget a színész számára, aki azt így közvetlenebbé tudja tenni a néző számára. Pogány Judit nem beszél emelt hangon, nem tolja el magát komikusan a szöveget, hanem egy megfáradt, sokat látott és sokat dolgozott ember hangján szól, hol komótosan anekdotázva, máskor panaszkodón, de olyan is van, hogy kiabál Istennel, vagy elkeseredésében elsírja magát. Hétköznapiabbnak, reálisabbnak ható játék ez, mint amelyet a legtöbb Esterházy-darab színpadra alkalmazásakor láthatunk. Játékát ellenpontozza a többi figura sokkal karikírozottabb játékmódja, ez pedig szépen létrehozta a mélység és sekélyesség Esterházy-nak oly kedves dinamikáját.

Nem élt ezekhez hasonlóan szokatlan fogással Kovács D. Dániel a *33 változat Haydn-koponyára* rendezésekor.¹³ A darabot 2010-ben, a Haydn-év alkalmából írta Esterházy a Bárka Színház felkérésére, ahol Göttinger Pál rendezte meg. A két előadás nagyban eltér egymástól, de azért vannak hasonlóságok is. Göttinger Pál rendezésében megpróbálta összefogni, koherenssé tenni a meglehetősen lazán építkező művet, és ebben nagyrészt sikerrel is járt. A kastélyt, sőt kastélyszínpadot idéző színpadkép, a parókás, fodros ruhás színészek (díszlet: Csík György, jelmez: Kovalcsik Anikó) és a Haydn-zene, amelyet zenekar szolgáltatott (zenei vezető: Dinyés Dániel) kellemes, műkedvelői miliőt teremtettek.¹⁴ Lazábban fűzi a jeleneteket, és zenei vonalon is más megoldást választott Kovács D. Dániel. Bár a szerzői instrukciót, hogy megszólaljon John Lennon *Oh, Darlingja* ez a rendezés sem követi, hozzá-

állása közelebb áll Esterházy javaslatához, amennyiben nem Haydnt, nem is klasszikus zenéket, hanem különféle, kortárs popzenei darabokat alkalmaz. A díszlet itt is idézi valamelyest a darab helyszínéül szolgáló Esterházy kastélyt, de mivel az Örkeny Stúdió játéktere jóval kisebb, mint a Bárka Színházé volt, eleve más megoldásokat igényel. Schnábel Zita díszlettervező mozgatható elemeket tervezett, amelyek kulisszára emlékeztetnek: hol teljesen elfedik a játékteret, ilyenkor takarásként is működnek, hol pedig kinyitják őket a színészek, így keretet adva a játéktérnek.

A fő történetyszál, amelyre lazán fűződnek fel az egyes jelenetek, a Rosenbaum házaspár egészen szurreális története, akik képesek voltak ellopni a sírból a zeneszerző koponyáját, hogy frenológiai vizsgálatnak vessék alá. És a revü tényleg a zseni koponyája körül forog, amennyiben Haydnt járja körül – a zeneszerzőt, a fiút, az alattvalót, a szeretőt és a zseniális alkotót – attól függően, hogy melyik jelenetben (vagy *változatban*) éppen kinek a viszonylatában jelenik meg a színpadon. A történetyszál jobban kidomborodik Göttinger rendezésében, vagy legalábbis követhetőbben jelenik meg. A Bárkában Parti Nóra és Kardos Róbert először a színpad feletti erkélyszerű részen jelennek meg, és eltűzött gesztusokkal, túlhangsúlyozva mondják „*A kopasz énekesnő kissé buherált kezdetét*”,¹⁵ a ionescói szerzői instrukciók osztrákokra alkalmazott átiratával mutatják be önmagukat: „Osztrák polgári család lakása, osztrák karosszékkel.”¹⁶ Ahogy deréig takarásban, hevesen gesztikulálva társalognak, vásári komédiásokra emlékeztetnek. Később a temetői jelenetük egyszerre krimibe illő és komikus.

Ha nem a történet felől közelítünk, a darab másik fontos összetartó eleme a mókamesterként szolgáló Angyal. A két rendező két nagyon eltérő színészkaraktert kért fel erre a szerepre, így angyalábrázolásuk is nagyban különbözik. Az Örkeny Stúdióban Borsi-Balogh Máté vezeti a revüt. A színész fizimiskája, szőke haja és telt alkata miatt amolyan klasszikus angyalfigura, felnőtte vált puttóra emlékeztet, amire a pólóján megjelenő freskó is ráerősít. A Bárka Színházban Ilyés Róbert volt az Angyal, akiről ránézésre talán kevésbé jut eszünkbe bármiféle angyalábrázolás, de a hátára aggatott kócos szárnyak egyértelművé teszik mivoltát. A játékmódjuk is különböző, de a maga módján mindkettő jól működik. Borsi-Balogh harsányabb, inkább a szórakoztatás, a hoppmesterség oldaláról fogja meg a szerepet, míg Ilyés valamivel visszafogottabb, kevésbé karikírozza szerepét, de a poénok, a szövegjátékok így is működnek.

És végül a kedvencemet említem a két előadás hasonlóságai közül: Bernhard, a szolgáló monológiát, amellyel kapcsolatban a drámában mindössze annyi szerzői instrukció áll: „*nem elképzelhetetlen, hogy recitál; szövegária*”.¹⁷ Mindkét rendezés azt a megoldást választotta, hogy az egész monológ énekbeszédben hangzik el (a Bárkában Dévai Balázs előadásában, az Örkenyben pedig Józsa Bettina szólójaként), és ez mindkét esetben a brechti songokra emlékeztet, az előadások egyik legerősebb pontjává téve a kifejezetten didaktikus szövegrészt. Ez pedig jó példa arra, amikor Esterházy nagyon tömören, sőt kissé félvállról ad meg egy instrukciót, de az alkotók megtalálják rá a bővebb választ a színházi hagyományban. Ilyenkor kiderülhet, hogy talán mégsem fölösleges minden, ami a szövegen kívül van.

12 KOLTAI Tamás, „Teljességi tétel”, *Élet és Irodalom* 52, 14. sz. (2008.04.04.): 31.

13 Kritikánkat l. a *színhaz.net* oldalon: GABNAI Katalin, „A tehetség dudorai” (2021.10.05.).

14 A rendezés ebből a szempontból hasonló Szikora János 2008-as, vígszínházbéli *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*-rendezésére.

15 ESTERHÁZY Péter, *Harminchárom változat Haydn-koponyára*, in ESTERHÁZY Péter, *Drámák* (Magvető: Budapest, 2016), 17.

16 Uo.

17 Uo., 46.

VALAKI EZT IS TOVÁBBÍRJA MAJD

Kerekasztal-beszélgetés Az ember tragédiája 2.0-ról – Vörösmarty Színház, Székesfehérvár

Nagyszínpadi, kortárs ősbemutatóval jelentkezett a Vörösmarty Színház. *Az ember tragédiája 2.0*-ban négy magyar drámaíró – a Térey János hiányát pótló Darvasi László, valamint Márton László, Tasnádi István és Závada Pál – folytatta Madách művét, amelyet maga a *Tragédia* 2018-as színpadi adaptációjához hasonlóan ugyanaz a négy rendező – Bagó Bertalan, Hargitai Iván, Horváth Csaba és Szikora János – vitt Székesfehérváron színre. A vállalkozás nagyságrendjéről, kihívásairól és a beleírás-továbbírás szabadságáról két kritikus, ARADI HANGA ZSÓFIA és CSÁKI JUDIT, valamint TIMÁR ANDRÁS színháztörténész beszélgetett.

Aradi Hanga Zsófia: Talán kicsit provokatív kérdéssel indítok: ér megírni *Az ember tragédiája 2.0*-t?

Csáki Judit: Ez a hangsúlytól függ. Ha azt mondjuk, hogy tovább kell írni a Madách-féle *Tragédiát*, vagy bele kell írni, akkor azt gondolom, hogy nem biztos, hogy kell. Viszont Madách darabja is puzzle-darab, jelenetekből áll, valamint ha az epikából lehet egy jelzöt kölcsönözni, akkor ez egy pikareszk darab, ami megy-megy-megy tovább – miért ne lehetne beleírni, továbbírni? Abban nem vagyok biztos, hogy itt egészen ez történt, de erről majd később.

Timár András: Ha a fogalmi kérdéseket akarjuk tisztázni, akkor valóban fontos átbeszélni, hogy ér-e. Összetett témakör ez, hiszen azzal, hogy anno Arany János Madách szövegébe beleírt, már tulajdonképpen kettős munka eredményét olvasuk, nyilván Madách neve alatt. Ennek az előadásnak a szövegkönyve önmagában is teljes, akár úgy is elemezhetnénk, hogy egyáltalán nem vetjük össze *Az ember tragédiájával*, és nyilván az is nagyon érdekes, ha a szövegek közötti párbeszédet vizsgáljuk. Ráadásul az is kérdés, hogy hány szöveg közötti kapcsolatot vizsgálunk: kettő vagy öt, vagy ha mi, nézők is benne vagyunk a dialógusban, akkor sok ezer, akár – reméljük – tízezer is lehet ez a szám.

A. H. Zs.: Én a magam részéről „szélsőségesen liberális” vagyok, ha arról van szó, hogy hogyan nyúlhatunk hozzá egy klasszikus műhöz. Akár átírás, akár újraírás vagy továbbírás, ezek mindig nagyon izgalmas és érvényes kísérletek lehetnek, és tegyük hozzá, sokszor nagyon fontosak is. Az, hogy ezeket a műveket újra és újra elővegyük, újragondoljuk, saját képünkre, valóságunkra formáljuk, szerintem hozzátartozik a hagyományhoz. Ebből a szempontból is izgalmas *Az ember tragédiája 2.0*: ahogy Judit is mondta, ez nem átírás, hanem tulajdonképpen továbbírás, folytatás, és így valóban új mű keletkezett, és igazad van, András, beszélhetnénk róluk külön-külön is. De azért gondolom, hogy együtt érdemes beszélünk róluk, mert a székesfehérvári színház folytatásként

mutatta be a 2.0-át: 2018-ban készítették el – ugyanígy, négy-rendező felállásban – *Az ember tragédiája 1.*-et, tehát nyilvánvaló és vállalt szándék a két előadás összekapcsolása. Én a 2018-as előadást sajnos nem láttam. Ti?

Cs. J.: Az sajnos nekem is kimaradt, de megnéztem néhány interjút, és érdekes, hogy maguk az alkotók azt mondják, hogy Madách ezt a saját koráig írta, és a londoni szín nagyjából az, ami szinkronban van az ő korával. De hát nem addig írta, mert nem ott van vége! Vagyis nagy kérdés, hogy ők továbbírták a drámát, vagy a Madách-darab utolsó jelenetei elé írtak egy 20. századot. És igen, én is úgy gondolom, hogy ezek különálló szövegek, sőt, néhol azt éreztem, hogy kicsit forszírozott a *Tragédiához* kapcsolás, tehát néhol erőltetett az, hogy meglegyen Ádám, Éva, Lucifer. Tulajdonképpen mit kap a néző, négy dramolettet, négy minidramát? Amiket egyébként nagyon élvez! Nem tudom, mi volt, amikor ti néztétek, én meglepve és örömmel láttam, hogy egy több mint négy és fél órás előadás végén tombolva tapsolt a közönség, nagyon jutalmazta azt a négy drámát, ami mind arról szól – és ebben az értelemben persze lehet *Az ember tragédiája 2.0* –, hogy az „emberfaj sárkányfog-vetemény”, és „nincsen remény, nincsen remény”, Vörösmarty szavaival élve. Ez köti össze a négy drámát, és mondhatjuk, hogy ez köti össze őket a *Tragédiával* is.

A. H. Zs.: Bagó Bertalan (a színház művészeti vezetője és az egyik szín rendezője) is azt mondja egy interjútban, hogy ez tulajdonképpen négy darab és négy előadás, amiket a Madách-féle formanyelv, a kötött drámai jambikus sorok és az állandó szereplők – Ádám, Éva és Lucifer – kapcsolnak össze. Ezt néhol én is erőltetettnek éreztem, sőt feszélyezett, hogy folyamatosan azt kerestem egy-egy jelenetben, ki Ádám, ki Éva és ki Lucifer, és miért, amikor a jelenet önmagában – mindenféle *Tragédia*-megfeleltetés nélkül is – nagyon izgalmas, nagyon erős formanyelvben és mondanivalóban is, a befogadó agya meg mégis azon kattog, hogy itt most valaki Ádám, őt kell keresni a színen.



Keretjáték, jobbra Sággy Tamás

T. A.: A szövegben és a játékban is rengeteg az izgalmas kapcsolódási pont a *Tragédia* és az „új Tragédiák” között. Az előadás értelmezői hálózata a többféle rendezői formanyelv hasonlóságai és különbözőségei felől is vizsgálható, ahogyan a drámaszöveg négy színe és a keretjáték is összekapcsolódnak egymással és a *Tragédiával*. A Judit által felvetett problémát, hogy a négy szín hol helyezkedhet el, szerintem a keretjáték magyarázza meg. A világ pusztulását követően Lucifer az Úr adta négy féregjáraton visszavezeti Ádámot és Évát a múltba, pontosabban a 20. századba, amelyből a színpadon négy epizódot mutatnak meg. Szerintem nagyon fontos gesztus ez a „visszanézés”, szemben a korábban említett Madách-féle jövőlátomással. Kifejezetten fontosak azok a vélt szerzői-rendezői gesztusok is, amik összekötik a színeket, párbeszédet teremtenek. És persze szintén érdekes az a nézői attitűd, hogy vajon milyen előzetes tudással, elvárásokkal ülünk be megnézni ezt az előadást. Mennyire van igényünk összekötni a két *Tragédiát*, mert – ezt is fontos hozzátenni – a Madách-szöveg akár meg is fojthatja a 2.0-t.

A. H. Zs.: Beszéljünk még kicsit a befogadói oldalról, hiszen elemezni való van itt bőven – négy szerző, négy rendező, a végtelenségig sorolhatjuk a különböző írói vagy rendezői megoldásokat, hiszen a négy szín és a keretjáték mind nagyon különböznek egymástól. De befogadói szinten működik-e ez a sokszínűség?

Cs. J.: Én azt gondolom, igen, a közönség díjazza ezt a négy drámát, és külön lép velük viszonyba, külön indul el minden történettel. Olyan, mintha egy este négy egyfelvonásost látna; nem hiszem, hogy összekapcsolja őket. Mint ahogy

szerzőileg, sőt rendezőileg sincsenek ezek összekapcsolva – szerintem. Tehát a Závada-féle történetnek nem kell emlékeznie és emlékeztetnie a Darvasi-féle történetre.

T. A.: Mondok egy példát: Závada szerintem fantasztikusan megírt szövegében – ami nyilván iszonyatosan zsúfolt, és amit szívesen néztem volna két-három órán keresztül (és igen, van problémám az előadással, mert négy előadás négy és fél óra alatt fullasztóan tömény, annyi gondolat, szöveg, tragédia áraszt el – de hát mit tiltakozzam, elvégre én is tanultam történelmet, és nekem is voltak szüleim és nagyszüleim) – van egy pillanat: 1989-ben járunk, jön Kovács Tamás mint Ádám, és összekapcsolódik a tekintete a páston ülő Tóth Ildikóval, aki a korábbi színben Éva volt, ebben pedig Ádám anyja. Nekem ott egy örökké fiatal Ádám találkozott egy valaha volt Évával. Ez a számomra nagyon erőteljes pillanat megmutatta, hogy milyen gyönyörű kapcsolódási pontok vannak és lehetnek volna még a színek között.

Cs. J.: Ez érdekes, én például nem éreztem, hogy ezek a színek reflektálnának egymásra a rendezés vagy a szereposztás révén.

A. H. Zs.: Én – annak ellenére, hogy a négy szín és a keret élesen elkülönülnek egymástól – *akartam* ezt egy előadásként nézni, azért is, mert nyilván nem véletlenül játsszák egyetlen este, lehetne ez akár négy különböző este négy különböző előadás is. Engem nézőként folyamatosan kizökkentett, hogy hol nagyon kevésnek éreztem az időt, hol elégnek, hol soknak, hogy végig kerestem az arányokat, kerestem, hogy van-e „központi” szín, vagy nincs, van-e központi mondanivaló, vagy nincs. Nekem a keret nem volt elegendő arra, hogy eze-

ket a kérdéseket magamban meg tudjam válaszolni vagy el tudjam engedni. Ti hogyan láttátok a keretjáték szerepét?

Cs. J.: Én azt éreztem, hogy meg kellett csinálni ezt a dramaturgiai mankót, hogy elindítsa és lezárja az előadást. A közönségnek nagyon szüksége volt erre a „segédletre”, így volt kerek ez az előadás.

T. A.: A keretszíneket én az előadás ötödik egységének tekintem, talán így kritikát is könnyebb megfogalmazni róluk. Az előadás radikális állítást fogalmaz meg az ember választási lehetőségeiről, a „Mondottam, ember: küzdj és bízzál” kanti eszméiről ebben a 20. századi vérzivatarban, „rémtópiában”. Ezekhez képest igen kevésbé éreztem erősnek a keret színpadi állításait, így a nyitójelenetben az Úr hangját megjelenítő drónt, amelyet láthatóan egy díszítő tett be a térbe, és amely mindannyiunk rémületére hangosan zúgva repkedett, vagy a zárójelenetben – amelynek a bedíszletezése majdnem annyi ideig tartott, mint maga a jelenet – a Mennyből (zsinórpádlásról) aláhulló *Jób könyvének* néhány sorát, amelyet az Ádámok és Évák olvastak fel. A jövőről való beszéd hitelességének zavara szorosban kapcsolódik ahhoz, hogy az Úr szerepe, megszólalásai és maga a transzcendencia kérdése mennyire problémás a keretben és a különböző színekben.

Cs. J.: Ez Madáchnál is problémás. Mert tekinthetjük reménynek, hogy Éva anyának érzi magát, hiszen ha valakinek gyereke lesz, akkor van remény és van folytatás. Más nézőpontból viszont csapás. Az, hogy itt az Úr drón, mit is jelent ebben a szekularizált világban? Hogy már az sincs, mert azt is mi működtetjük? Nem állítom, hogy ez lett volna itt a gondolat, de a drón egy ember alkotta dolog, és ha az az Úr, akkor

mi magunk vagyunk az Úr, ami hát olyan nagyon nagy optimizmusra nem enged következtetni.

A. H. Zs.: Na, itt éreztem én nagyon az átfogó koncepció hiányát, amikor két szín nemhogy nem lép párbeszédbe egymással, de még csorbítja is egymás mondanivalóját. Az első keretjelenetben megjelenő drón (ami nekem rendezői gegnek tűnt, nem többnek) számomra akkor lett kifejezetten problémás, amikor a második színben – amelyben, ha jól értelmeztem, pont az volt a konfliktus, hogy nincs Isten, hogy az alkotó, a teremtő itt Ádám, a Titanic tervezője, a mérnöki géniusz – mégis valóságosan megjelenik az Úr néma alakja. És a keretjáték nekem a dramaturgia szintjén sem állta meg a helyét. Az előadás elején elhangzik, hogy négy epizódot nézhetünk meg a 20. századból, az utolsó szín mégis a 21. században játszódik, a mi jelenünkben (talán közeljövőnkben). Vagy ez még belefér a tágan értelmezett 20. századba, és nem baj, hogy a keretjáték nem ejt szót a 21.-ről?

Cs. J.: Ha a Tasnádi-féle Csendes-óceáni szemétszigetre gondolsz, az nekem belefért, mert úgy is értelmezhetjük, hogy azok a bűnök, amik elkövetődtek, azok álltak össze mostanra szemétszigetgé, tehát mondhatjuk, hogy annak a gyökere a 20. században van. És azt a szándékot is érzem, hogy a végén megérkezzünk egy, a nézőkkel közös jelenbe. Egyébként azt gondolom, hogy annyi egyeztetés mindenképp volt, hogy a négy darab nagyjából legyen időrendben.

T. A.: Én is úgy tudom, hogy ezt megbeszélték egymás között, melyik szerző és rendező melyik korszakot dolgozza fel.

Cs. J.: Darvasi László, aki hihetetlen képi, mesei világgal bíró író, képes úgy megírni ezt a Titanic-történetet (amit

Tóth Ildikó és Derzsi János a Titanic-bál színében



mi, nézők egészítünk ki azzal a tudással, hogy ez a hajó el fog süllyedni), hogy sokkal erőteljesebben foglalkozik azzal, hogy kik vannak ott, miért vannak ott, hogy viselkednek. És nagyon érdekes, ahogy belesűríti az összes későbbi tragédiát ebbe a színbe, és láthatjuk, hogy az egész 20. században egy szikrányi jó dolog nem várható.

A. H. Zs.: Én is éreztem ezt a szimbolikus jelleget: az a Titanic-bál, ahol megjelenik ez a rengeteg típusfigura, tulajdonképpen olyan, mint egy divatbemutató, ami nekem az előadásban nem volt izgalmas. Csak később, a szöveget olvasva vált izgalmassá, és akkor értettem meg a szín jelentőségét, mert az – számomra legalábbis – elveszett Szikora rendezésében, amely mintha történeté próbálta volna faragni azt, ami a szövegben talán nem is volt az.

T. A.: Mondjuk, minden fragmentum történet, elméleti kérdés, hogy mennyire és mihez képest véljük egésznek és egységesnek. Akár Éva döntése, hogy sem a férje, sem a szeretője miatt nem száll fel a Titanicra, és így életben marad, akár a belle époque panoptikumának felbukkanó alakjai vagy a szín néma Istene is lehetnek egy-egy történet. Bennem például az egységesülést a Darvasi-szöveg bravúros rímélése erősítette, amit, nem tudom, miért, de a rendezői koncepció és a színészek kevéssé érthető szövegmondása sem érzékeltetett eléggé, és így szinte elsikkadt a színpadon.

Cs. J.: Ebben igazad van, hogy bár olvasva sem cseng-bong Darvasi szövege, nagyon erősen hat benne a forma, és ez valóban nem jelenik meg az előadásban. Ott viszont a látvány sokkal erősebb, ezek a típusok, a sellő, a szüfrazsett és a többiek képileg nagyon erősek, ami már a jelmeztervezőt és a rendezőt is dicséri. És itt még az is fontos, hogy van Ádám és van Éva, akik ráadásul nem is fiatalok, Trokán Péter és Tóth Ildikó formálják meg őket. Szóval lehet, hogy olvasva máshova kerülnek a hangsúlyok, de engem az előadás látványvilága ezért kárpótolt.

A. H. Zs.: Ha már a látványnál tartunk, én nagyon sajnáltam, hogy ezek a nagyon színes figurák a szín nagy részében beszorultak a színpad hátsó sarkába, arra a kis forgószínpadra, amit a nézőtér bizonyos pontjairól egyáltalán nem lehetett látni.

Cs. J.: Na jó, én pont ott ültem előtte...

T. A.: Én továbbra is azt hangsúlyozom, hogy ebben a szövegben mennyire jelen van az a már-már morbid élmény, hogy a Titanic-bál tulajdonképpen haláltánc, hiszen itt potenciális halottakat látunk. Így például egy kivándorló-bevándorló magyar családot, amely komikus, miközben nagyon kortárs, nagyon tragikus és jelképes a jelenléte. Milyen szép dialógus ez is Madách művével, ahol a magyarság per definitionem egyik színben sem jelenik meg.

A. H. Zs.: Tényleg erős indítás ez a haláltánc-metafora, ahogy a miniemberiség felszáll erre a hatalmas, 20. századi hajóra, és elhajózik – a halál felé. És akkor beszéljünk erről a halálról, merthogy a második, nagyváradi-berlini szín pontosan erről szól.

Cs. J.: Igen, ez a szín a Závada-topikok halmaza, amiket ő már regényben és drámában is számtalanszor feldolgozott, és én is azt éreztem, hogy ez egy háromórás darab, amit beleraktak egy konzervdobozba, amiből aztán kiszívták a levegőt. Így pedig túl sok, túl sűrű, és van egy pont, ahol az elemek egymást kezdik kioltani. Van egy szcenikailag nagyon jó felütés, a divatbemutató, és megad egy nagyon jó hangnemet is, aztán feldarabolódik.

T. A.: Próbáltam műfaji szempontok alapján meghatározni a szint, és végül arra jutottam, hogy ez egy nagyon erősen

fókuszált karakterdráma. Az egy Ádám és a sokféle Éva karaktereinek a fókuszban tartása sokat segített, hogy mire próbáljak figyelni a rengeteg téma és impulzus viharában. Kiss Diána Magdolna játéka pedig még inkább terelt afelé, hogy az Éva-karakterek tudjanak kiemelkedni. Ahhoz kapcsolódóan, amit Judit mondott, hogy megették egymást az egységek, én inkább azt éreztem, hogy Ádám tétje mintha megszűnt volna. Olyan erős kezdés után, hogy a Nagyváradról tanulni induló fiú Berlinben találkozik Lenivel (azaz Leni Riefenstahllal), ahogy Leni használja a fiút, és ahogy a fiú egészen szegénytelen ügyekhez kapcsolódik a tudomány és a művészet nevében, amikor visszatér Nagyváradra, megszűnik a szerep tétje. A fiú voltaképpen csak sodródik az újabb és újabb történelmi rettenetekben. Évánál ezzel szemben egyre intenzívebben éreztem, hogy húz be a történetbe. Én egyébként nagy rajongója vagyok ezeknek az epikus szerkezeteknek, a túláradó képeknek és a feszes tempónak, így ezek egyáltalán nem zökkentettek ki, sőt, katartikus élményt adtak. Nyilván ehhez hozzájárultak az erős rendezői hatáselemek is, amik Hargitai Ivánt dicsérik.

A. H. Zs.: Én is pontosan azért nem éreztem hiányságnak az Ádám-szerep halványulását, mert az Éva-szerep hihetetlenül erős volt. Ami ügyes trükk, mert elsőre azt is gondolhatnánk, hogy Závada követi a Madách-féle *Tragédia* hagyományát ezzel a grandiózus, nagyon sűrített, nagyon egzakttörténelmi színnel, de pont az Éva-karakterekkel abszolút szembe is megy vele. Ami egyrészt nagyon jól működik, másrészt nagyon fontos is, hogy itt a látszat ellenére egyértelműen Éva a főszereplő.

Cs. J.: Ha ez a szín az alakváltásokról szól, és arról, hogy ezek a figurák hogyan vetik le magukról korábbi jelmezeiket, én ezt sokalltam, 89-et már egy olyan rátétnek éreztem, ami nem következett az előzőekből. Ekkora fesztáv nincs ebben a történetben, legfeljebb persze, ha három órában van megírva. Mi következett utána?

A. H. Zs.: A délfrancia szín Horváth Csaba rendezésében. És akkor végre levegőhöz jutottunk, ugye?

T. A.: Igen. Nagyon letisztult és egyértelmű az a forma-nyelv, amivel Horváth Csaba dolgozik. A színészek játékában is azt éreztem, hogy értik a szöveget, értik a helyzeteket, s így számunkra is érthetővé válik, hogy a jelenetbeli Picasso mit képvisel, mit jelent a köztudatban és mit a közvetlen környezetében. Mind a szövegben, mind a színészek mozgásában, de a díszletekben és a jelmezekben is ott van az a spanyoltság, az a picassói, ami olyan képeket, olyan levegőt és játékoságot áraszt, ami sokkal könnyebben enged közel ennek a színnek a súlyaihoz. Annak az árnyalásához, hogy milyen bűnököt követ el Picasso, milyen eszement rajongásokat és kudarcokat kell megélnie addig, amíg eljut oda, hogy azt kell kétségbeesve mondania, miközben már senkit nem érdekel, hogy „Még élek! Még vannak ötleteim!”. A művész, a szupersztár tulajdonképpen teljesen egyedül marad. A Picassóba oltott nem Picasso ott van a díszletekben is, hiszen a színház nem kapott engedélyt a Picasso-festmények felhasználására, de jött Benedek Mari (az előadás látvány- és díszlettervezője), és gond nélkül létrehozta a nem Picasso kubista hatású festményeit.

Cs. J.: A Márton László-darabban rengeteg szemtelenség van, ez a könnyűkezeség, ahogy itt szórva vannak a valós alakok, és teljesen mindegy, hogy róluk a közönség tudja-e, hogy kicsodák, vagy nem, mert ezek figurák, akiknek volt egy miniszerepük Picasso életében. Van a tragikus motívumok összehordásában egy szemtelen könnyedség. Gáspár Sándor

Picassója nyilvánvalóan centrum, és ő is zseniálisan könnyed. És igazad van, András, Horváth Csaba rendezése mindig transzparens és könnyen befogadható nyelvet kínál a nézőnek. Én is nagyon élveztem, és jólesett ez a *más* a sok lélektani realista tragédia után.

A. H. Zs.: Én, bevallom, abszolút elmerültem ebben a játékban, olyannyira, hogy a szöveg tulajdonképpen másodlagos lett számomra. És hiába kúszott be a színbe a kommunizmus, a művész kiszolgáltatottsága, villantak fel súlyos személyes és egyetemes tragédiák, az én figyelmem fókuszja azon volt, hogy a színészek mennyire élvezik, amit csinálnak, és megengedtem magamnak, hogy a „mozgás öröme”, ez a színházszerűség engem is magával rántson. És például nagyon örültem, hogy végre azon izgulhatok, hogy ezek a gyönyörűen megfestett díszletek, kellékek, játékok, amikkel a színészek „táncoltak”, nehogy megsérüljenek. Jólesett aggódni ezekért a tárgyakért, mintha igazi Picasso-remeket dobálnának az orrunk előtt.

T. A.: Azt azért fontos megemlíteni, hogy már korábban, a Závada-szövegben és a Hargitai-rendezés látványvilágában is voltak kitörési kísérletek ebből a lélektani realista kódból, ott is megjelentek nagyon erősen szimbolikus vagy absztrakcióval próbálkozó gesztusok. A Závada-szövegben például drámatörténeti szempontból is izgalmas, ahogyan párhuzamosan jelennek meg az angyalok szövegei a többieké mellett, ami a dráma évezredes olvasási kánonját is – végre és újra – megtöri.

Cs. J.: Igen, és már Darvasinál is van törekvés egy szimbolikus színházi nyelvre, de itt válik uralkodóvá. Nagyon jó párosítás Márton László irodalmi nyelve Horváth Csaba rendezői nyelvével.

A. H. Zs.: Kanyarodjunk vissza kicsit a folytonossághoz: beszéltünk arról, hogy ezeket a minidarabokat az állandó szereplők kötik össze, én viszont itt egyáltalán nem láttam jelentőségét annak, hogy ki Ádám, Éva és Lucifer, sőt, a színpad¹ olvasva kicsit erőltetettnek is éreztem a megfeleltetéseket. Kellett volna tisztábban látnunk őket, vagy nem hiányoztak a színből?

Cs. J.: Nem, és nem is állítom, hogy Márton László szövege létezett korábban, de akár létezhett is volna. Tényleg nem volt semmi „ádami” ebben a Picassóban, de nem is gondolom ezt fontosnak, és Horváth Csaba rendezése sem helyez rá „ádami” hangsúlyt. Krisztik Csaba Luciferje annyiban Lucifer, amennyiben minden első titkárban, első szolgában van valami luciferi.

T. A.: Más szempontból viszont Santiago Carillo, az illegális Spanyol Kommunista Párt összekötője egyértelmű Lucifer-értelmezés. Éva szerepe is nagyon fontos, mert bár a Picassót elhagyó élettárs, Kerkay Rita jelenete rövid és ropant komikus, mégis beleillik abba a vonulatba, ahogyan az előadás több egysége is megjeleníti a státusza és jogai újra-definiálásáért megharcolt, dönteni jogosult és dönteni képes nőt. Darvasi szövegében Éva több monológja is megrázóan beszél erről, Horváth Csabánál Éva egy spanyol táncban csapja oda a sarkát, miközben elhagyja a bántalmazó férfit. Számomra ezek ugyanarról szólnak, bár üdítően másképpen.

Cs. J.: És az is fontos, hogy itt is számít a néző előzetes tudása, hogy Ádám elhagyása a túlélést jelenti. Én szeretem, amikor a szerző felnőttnek tekinti a közönséget, és számít az ő tudására, akkor is, ha esetleg ez nem mindig működik.

A. H. Zs.: Beszéljünk még a Csendes-óceáni színről is, és hogy hogyan működik vagy nem működik mint lezárás. Én ezt nagyon sűrítettnek éreztem, és nem abban az értelemben, mint a Závada-szöveget, hanem abban, hogy Tasnádi István rengeteg kortárs diskurzust, társadalmi, gazdasági, pszichés problémát szóba hoz (akár humorforrásként), amiket aztán mintha időhiány miatt lógva hagyna a levegőben.

T. A.: Én egyáltalán nem éreztem humorforrásnak a mindent és mindenkit átható pesszimizmust, kegyetlen amoralitást és nihilt. A jelenet úgy kezdődik, hogy az oldalsó LED-falra vetített albatroszt Lucifer lelövi, s ezzel a gesztussal voltaképpen – Baudelaire után szabadon – minden megtörténik, amit a színben kifejtve látunk majd. A spekuláció, a korrupszió, az aljasság, a jóra törő, de rosszat művelő szándék sodródik össze ezen az úszó szemétszigeten megfeneklett luxusjachton. Számomra a jelenetsor izgalmas ötletei belefutottak ebbe a szemétszigetbe, és ez kifejezetten rossz érzést keltett bennem.

Cs. J.: Érdekes, ebben tér el leginkább a véleményünk, én ugyanis azt gondolom, Tasnádi széles körű működésének tekintetében pláne, hogy színpadi szöveg létrehozásában ő itt a legprofibb. És igen, megjelenik a szemétsziget, ami egyszerre szimbólum és konkrétum, és megjelenik az emberiség hordaléka is, az oligarcha, a spekuláns, az aktivista paródiája, az összes túlzás, amit kitermeltünk a nagy PC erőfeszítéseinkből. Ezeket tolja el Tasnádi a végletes felé annyira, hogy taszítson minket a jó ügy is. És profik a dialógusok, mindig olyan replikák követik egymást, amelyek a szükséges és elégséges tartományban vannak, és profik a csavarok is, amelyekről süt a szakmai magabiztosság, amit én nagyon tisztelek. És azért megvan ennek a jelenetnek a gondolatmenete, még akkor is, ha azért tartjátok esetleg unalmasnak, mert ennyire kortárs, ennyire ismerős.

A. H. Zs.: Unalmasnak biztosan nem mondanám, és pont azért is merek talán kicsit sarkosan fogalmazni ezzel a színnel kapcsolatban, mert én is hihetetlenül profi színpadi írónak tartom Tasnádit, imádom a szövegeit. Az is lehet, hogy a megvalósításban nem működött valami, ami miatt a szövegben felvetett provokatív kérdések nem kérdésként, inkább néhol suta, néhol elharapott kijelentésként jelentek meg a színen. Mert lehet abszolút jogos PC-kritikaként felfogni, hogy itt van egy Éva, aki igazából Ádám, aki igazából ÁdámÉva, aki zöld aktivista, aki igazából terrorista, aki igazából ezt az egészet megjátssza (vagy nem), mert felbérelték rá, ami nagyon izgalmas karakter- és játéklehetőség, de számomra nem tudott túllépni a viccen. Ráadásul én hihetetlenül kényelmetlennek éreztem a transzgender megjelenítését a színpadon ebben a formában; igaz, ez nagyon gyerekcipőben jár Magyarországon, de tulajdonképpen máshol is. Engem ez azonnal elidegenített és leblokkolt a befogadásban is. A transznemű nő, akit cisznemű színész nő játszik, de ott van az aktivistatársa is, aki pángender, és a szakállas Derzsi János játssza. Ő például a matrózokkal történő interakcióban felkiált, hogy ne érjenek hozzá, mert HIV-pozitív, mire a matrózok nevetnek, hogy „Látod, mondtam, hogy buzi!”. És lehet, hogy egy ilyen dialógus ötven év múlva jó vicc lesz a színpadon, de most még bőven nem tartunk ott. Én inkább azt éreztem, hogy ez itt nincs érzéssel megjelenítve, és hiába van mögötte az értelmező-kritikus szándék, nem tudott kibontakozni, nem volt tiszta, hogy kérdez vagy magyaráz, vitát indít vagy kijelent valamit, amit aztán minden néző úgy értelmez és dolgoz fel, ahogy akar. Ez bennem nagyon nagy űrt hagyott.

1 <https://www.vorosmartyszinhas.hu/download/content/szereposztas-ok.pdf>

Cs. J.: Én meg azt gondolom, hogy itt nemcsak maga a transzgender volt megjelenítve, hanem a hozzá fűződő viszonyunk beteg volta is, hogy nem tudjuk hogy kezelni, ezért bunkó módon kezeljük. Nekem erősebb volt, hogy ez mind megjátszott, hogy ezek bérelt amatőr színészek, és végül kiderülhet, hogy ez a transzgender figura tulajdonképpen nő, Éva. És akkor ez a hepiend, hogy kiderül a nőről, hogy nő, mert tulajdonképpen mégiscsak így tudjuk befogadni ezt a történetet? Szóval összetett ez, csak nincs túlmagyarázva. Én úgy éreztem, hogy nagyon ráerősít arra, hogy az „ember-faj sárkányfog-vetemény”, és nyugodtan elpusztulhat ezen a jachton, ami nálunk most különösen „forró krumpli”, tehát a magyar közönségnek erről a jachtról és a világ ki tudja, hányadik leggazdagabb emberéről minden eszébe juthat, aminek eszébe kell jutnia.

T. A.: Ez egy több éve, ha jól tudom, 2019 környékén írt szöveg, amikor nagyon sok minden előttünk volt még, és nagyon sok új tudás és új trauma lett azóta a mienk. Nekem is eszembe jutott az, amit Hanga felvetett, hogy bármennyire fura és szokatlan, mégis mintha valamiféle moralitást kérnék számon a szövegen. Mintha szükségét érezném annak, hogy az itt felvetett témákban a szerző és az előadás segítse a nézőt, hiszen tartok attól, hogy a provokált témák újabb provokálása csak a tájékozatlanság sztereotípiáit betonozza be. Ha minden amorális, akkor semmivel sem tudok azonosulni. Ahogy az albatroszt lelőtték, és vele mindazt, ami számomra a kultúra, a művészet, attól az egész színt egyetlen hatalmas és pusztító amoralitásszigetnek éreztem. Az erre rátekintő kívülálláshoz én mint befogadó nem igazán tudtam felnőni.

Cs. J.: Ez nagyon fontos, hogy itt van egy konzekvens kívülállás, míg az összes többi szövegben az író involvált, és így módon involválttá tesz téged is mint nézőt. Tasnádi kívülálló, és én ezt a röntgenképet bírom.

A. H. Zs.: Elmondom még, hogy miért zavart engem annyira ez a kibontatlanság, és akkor rögtön beszélhetünk arról is, hogy kinek szól ez az előadás. Mert az én agyam sarká-

ban megbújó pedagógus úgy nézte ezt a színt, hogy ha ezt az előadást egy 16-17 évesekből álló középiskolás csoport látja, akkor ez az a szín, amelyikkel kapcsolatban a legtöbb nem tanult tudását, kérdését, problémáját tudja aktiválni. Mert valószínűleg többet tud az ökoszorongásról, többet tud arról a kérdésről, hogy akarok-e gyereket vállalni ebben a világban, vagy mi a nemiségem, mint bármelyikünk. És ha továbbírjuk *Az ember tragédiáját*, és esetleg van bennünk olyan szándék, hogy ezzel megszólítsunk egy olyan generációt is, amelyik majd azt a továbbélést fogja megvalósítani, amit a darab végén eldönt Ádám és Éva, akkor bőven belefér, hogy ezekről a témákról sokkal-sokkal többet, és ne félig kívülről nézve, félig egyértelműen beszéljünk. Mert ők nem kívülállók.

Cs. J.: Hogy kinek szól, az jó kérdés. Szerintem mindenkinek, aki bemegy a színházba. Persze az is kérdés, hogy az a diák, aki bemegy, mennyire ismeri fel akár a történelmi szereplőket, és ha nem ismeri fel őket, akkor sérül-e az értelmezése – ezt nem tudom.

T. A.: Borzasztóan örülnék, ha minél több ember meg tudná nézni a darabot, de alaposabban átgondolva kifejezetten nem tartom beavatósínház-kompatibilis előadásnak. Részben a hossza miatt, részben azért, mert sok olyan műveltségi elem van benne, ami szerintem erősen meghatározza az élvezhetőségét, illetve azért, mert a középiskolásokkal foglalkozó ifjúsági színház önálló és professzionális színházi szakterület.

A. H. Zs.: Én rettenetesen bízom benne, hogy ebben a hihetetlenül feszített NAT-ban nem is annyira metaforikus korbacsal hajszolt tanárok között is sokan lesznek, akik veszik a bátorságot, hogy elvigyék erre az előadásra a diákjaikat, és aztán találnak arra időt, hogy beszéljenek is róla velük. Én sokszor azt éreztem, hogy ez az előadás kifogyhatatlan csemegeés tálat kínál a műkedvelő nézőknek, akik aztán órákig fejtegethetik (mint mi), hogy mikor melyik szerző és rendező kézjegyét vélték felfedezni, de nem gondol elégszer azokra a fiatalokra, akiket esetleg bevonz a *Tragédia* megértésének,

A nagyváradi-berlini szín





Nagy Péter, Ballér Bianka és Kádas József a Csendes-óceáni színben. Fotók: Kiss László

továbbgondolásának az igénye, viszont nincsenek felkészülve erre a sokrétű, ide-oda utalgató színházi nyelvre. Itt persze beszélhetünk arról is, hogy mi a küldetése.

Cs. J.: Én a küldetéssel mindig bajban vagyok, mert néztem Szikora Jánossal interjút, és abban ő is beszél küldetésről, és én olyankor mindig arra gondolok, hogy színházigazgatóként talán kell is ilyeneket mondania, de nagyon remélem, hogy itt igazából arról van szó, hogy valakinek támadt egy nagyon jó ötlete a *Tragédia 1.* kapcsán, amit aztán fogtak és megvalósítottak. Szóval jó lenne, ha a színház a színháznál és a színházban maradna, mert ezen a küldetés vonalon könnyen eljuthatunk odáig, hogy akkor erősítsük a nemzeti öntudatot, tehát hogy kimondott célja legyen a színházi előadásnak, ami szerintem egy rettenetesen felesleges, hiábavaló mutatóvá lesz. Nem, ez azért van, hogy tehetséges emberek tehetséges dolgokat hozzanak létre, az összes többi járulékos haszon.

A. H. Zs.: Persze, az alkotói oldal is abszolút valid, és nem azt mondom, hogy azt felejtjük el. Nagyon érdekes, akár csak Szikora János szempontjából is, hogy a Nemzeti Színház 2002-es nyitóelőadásának rendezése után visszatér a *Tragédiához* – lehetne kizárólag ebből a szempontból is nézni ezt a bemutatót, hogy ő hogyan hozta össze ezt az elképesztő alkotói gárdát, hogy közösen megvalósítsanak egy elképzelést. És akkor lehet, hogy itt tér el a véleményünk, mert én egyáltalán nem tartom ördögtől valónak, ha van ennek a megvalósításnak túl is valamilyen célja.

Cs. J.: Igazad van, csak ne legyen ez a cél tételezve.

T. A.: Azért a színháztörténeti tapasztalatunk alapján ez a küldetésesség tényleg elég ijesztően hangozhat, ahogy akár a megrendelésre írt drámák is. Muszáj egy pillanatra megállnunk, és kimondanunk Térey János nevét, mert eredetileg ő volt a negyedik felkért szerző, és a halálát követően került Darvasi László a munkafolyamatba – ezt fontos elmondanunk, ne maradjon ki! Szóval én bátran használom a küldetés kifejezést egyébként, igen, nézzenek színházat a fiatalok, és

tanárként vállalt küldetésemnek tekintem, hogy minél több diák találkozzon a saját korosztályának készült előadásokkal. Szívem csücske a nemzeti drámáinkról való beszélgetés, és erre ennek az előadásnak egy-egy színe lehetőséget nyit.

A. H. Zs.: Beszélhetnénk akár a vidéki kőszínházak kultúraközvetítő szerepéről is, ami szerintem szintén nem elhanyagolható, ha egy nemzeti tragédia bármilyen feldolgozásáról van szó. És igen, gondolkodjunk ezekről a szövegekről, írjunk nekik második, harmadik, negyedik részt! Miért ne? Tud egyébként egy ilyen szöveg kanonizálódni, találkozhatunk vele tíz, húsz, ötven év múlva más színpadokon?

T. A.: Mivel 2020-ban kötetként is megjelent *Az ember tragédiája 2.0*, elvileg minden lehetőség megvan rá. Ahogyan nem gondoltam volna, hogy Pintér Béla szövegeit elkezdik a saját társulatán kívül más színházak játszani, ez itt is megtörténhet. És az sem érdekes igazán, hogy egyben tartják-e az öt egységet, vagy írnak-e hozzá még részeket, hiszen maga a továbbírás sem unikális ötlet. A szövegek lezárt egységének felbontásától nem ódzkodó iskolák gyakran adják a *Tragédia* újabb színnel való folytatását kreatív feladatnak. Závada Pál például, tudomásom szerint, folytatta is ezt a „miniatúr”, amely – amikor majd elkészül – önálló életet fog élni, leválik az előadásról, hogy a Závada-életmű recepciójában és kanonizációs folyamatában találja meg a helyét.

A. H. Zs.: Judit is említette, hogy a Madách-darab is egy puzzle, aminek a darabjai a végtelenségig variálhatók és akár bővíthetők, tehát a lehetőség adott. És nagyon jó, hogy elindult ez a játék. Ha száz év múlva lesz még színház, és az ökoterroristák nem törölnek el minket a föld színéről, akkor lehet, hogy lesz egy olyan magyar szerző is, aki megírja a 21. század *Tragédiáját*. Legalábbis bízunk benne.

Cs. J.: Hát igen...

T. A.: Nagyon bízunk benne.

A beszélgetést lejegyezte és szerkesztette Aradi Hanga Zsófia.

HERMANN ZOLTÁN

A „NEMZETI DICSEKVÉS”

Nemzeti drámák egykor és ma

Ignotus a Budapesti Újságírók Egyesületének 1909. évi *Almanach*-jába írt „Nemzeti-e a mai magyar irodalom?” című cikkének címében feltett kérdésére – amelyet különben eleve rosszul feltett kérdésnek titulál – így válaszol: „Igen is, nem is.” Később így folytatja: „[...] annyira szükségképpen való, hogy nemzeti az a művészet is, ha művészet, amely nemzetietlen, sőt idegen utánzó. Mert bizonyos, hogy másképp nemzetietlen a magyar, mint a német, s az idegent is másként utánozza az olasz, mint az angol.”

Igaz ugyan, hogy Ignotus nem drámákról, hanem irodalmi kánonokról, sőt nem is esztétikai, hanem politikai indítékokból feltett kérdéstről beszél, de az számunkra is világos, hogy érzékel az irodalmi ízlésben valamiféle korszakhatárt, amely sem a huszadik századból a tizenkilencedikbe, sem a tizenkilencedikből a huszadikba nem tűnik számára átjárhatónak. Be kell látnunk, hogy Ignotus pamfletje alkalmazható a *nemzeti dráma* fogalmára – és a *nemzetietlenre* is, hiszen, mint állítja, a magyar módra nemzetietlen dráma is nemzeti dráma. Nemcsak az irodalomban szüntek meg ezek az átjárók az előző századfordulón, hanem a drámai irodalomban is; még akkor is, ha nem akarjuk észrevenni. A nemzeti dráma 19. századi szellemi konstrukció – ahogyan azt nemrég Spiró György is megírta Nádasdy Ádám magyar-magyar *Bánk bán*-fordítása kapcsán¹ –, ha írtak is ilyesmit magyar írók a 20. vagy a 21. században, az csak a nemzeti/nemzetietlen dráma 19. századi fogalmainak újraértelmezéseként, a hozzájuk való viszonyában mond valamit. És persze a kortárs színháztörténet sem tesz mást, mint megpróbál valamit kezdeni ezzel az Ignotus által észrevett anakronisztikus, „elhordhatatlan” tradícióval. Pontosabban ott van az orra előtt, tanítják az iskolák, irodalom- és drámatörténetek szólnak a nemzeti drámáról, politikai diskurzusok utalnak rá, időről időre kultúrpolitikai igények kielégítésének eszköze – vagyis muszáj valamit a színháznak is kezdenie vele.

Hogy mi is az a hagyomány, amelybe már 1909 körül sincs visszatérés (csak nehéz feladni a visszatérés meddő kísérleteit), azt ma nem könnyű megérteni. A *nemzet* 19. századi fogalma más, mint amivé később lett, és nem csoda, hogy ez megzavarja a mai értelmezőt (meg a kultúrpolitikusokat is). Először is, maga a *nemzet* sem pontosan definiált fogalom a 19. században, hanem – ahogy S. Varga Pál meggyőzően vezeti végig *A nemzeti költészet csarnokai* (2005) című irodalomtörténeti monográfiájában – legalább három versengő diskurzus vagy ki is fejtett kulturális és politikai program bonyolult szövedéke. A középkori eredetű *államközösségi* program, a „hungarus”-tudat (származásától, anyanyelvétől függetlenül magyarnak mondhatja magát mindenki, aki a magyar király alattvalója, az

ország polgára) mellett ott van az *eredetközösségi* diskurzus (ez a magyar nemesség 18. században felerősödő ideológiája, a lezármazást abszolutizáló vérségi, genetikus nemzetfogalom, a magyar romantika történelmi drámai irodalmának kedvenc, de a felületes rátekintésnél sokkal összetettebb, néhol meglepően toleráns diskurzusa; igazán nem Kisfaludy Károlyék vagy Katona tehetnek arról, amivé ez a beszédmód a 20. században elfajult), és harmadikként a *hagyomány- vagy kultúrközösségi* nemzetfogalmakat létrehozó diskurzus, a magyar reformkor kultúrpolitikai, az asszimilációt segítő innovációja, amely a származástól – de a nyelv használatától *nem* – függetlenül a magyar kultúra be- és elfogadását, támogatását, művelését tette a magyar nemzethez való tartozás kritériumának. Ami tehát a 19. századi magyar kultúrában és a magyar drámai irodalomban nemzeti, az külön-külön három változatban, de akár a három diskurzust egyesítve is lehet az. Például a *Bánk bán* a Katona halála utáni értelmezői leegyszerűsítések szerint lehet a magyar-idegen konfliktus vérségi drámája is, pedig a rossz idegenek (merániak) és a jó idegenek (boiótiak, a király becsületes hívei) szembeállításával meg a záró, néma jelenetben a királyi gyermekek szerepeltetésével már a reformkort megelőzően utal a kultúrközösségi nemzetfelfogásra. Kisfaludy Károly vagy Bolyai Farkas történelmi drámái, amelyeket a kánontörténet többszörösen kiszitált magából, szintén ósdi eredetközösségi drámák lennének, ha nem női főszereplőkre íródtak volna, s ez nem mozdítaná ki ezeket a drámákat a hagyományteremtés más diskurzusai felé: nem kis dolog az 1810-es, 20-as években, ha egy dráma azt sugallja, hogy a nők is alakíthatják a történelmet.

A magyar nemzeti dráma 19. századi kánonját persze a színház hozta létre: Paulay Ede a *Bánk bán*, a *Csongor és Tünde* és *Az ember tragédiája* akkurátus, a szövegekhez mereven ragaszkodó, reprezentatív rendezéseivel a Nemzeti Színház 1881-es, 1882-es és 1883-as évadainak klasszikus drámaciklusában el is helyezte a három művet a dráma- és színháztörténeti kánonjaink csúcán. De azért vegyük észre azt is, hogy amennyiben a nemzeti dráma fogalmát a nemzeti történelem témájával azonosítanánk, a Vörösmarty-darab (a mesei fikciót valamelyest konkretizálja, hogy a szerző „a pogány kúnok” idejében játszhatja a történetet) félig, Madách tragédiája pedig egészen (hiszen nincs benne magyar szál) nemzetietlennek is tűnhetne. De vajon miért nem keressük a nemzeti dráma tartalmi jegyeit a vígjátékokban (Bessenyei György: *A filozófus*, Kisfaludy Károly: *A kérők* stb. – mert másolatok?) vagy a népszínművekben? Miért idegenkedik a Paulay-féle kánon a populáris műfajoktól?

Paulay kultikus szerepét mindenképpen árnyalja, hogy három, lényegében játszhatatlan színművet emelt ki a 19. századi magyar drámai irodalomból. A *Bánk bán* nyelve már az

1 Spiró György hozzászólása, I. „Újrafordítani a nemzeti drámát: szimpátikus tett vagy szentségtörés?”, *Színház* 52, 7–9. sz. (2019): 21–24.

1830-as, 40-es évekre elavult, és amikor a darab végre színpadra kerülhetett, a magyar dráma már Kisfaludy Károly nyelvét beszélte. A *Csongor tér-* és *időszerkezetével* szemben (szubjektív véleményem szerint Tengely Gáborék 2012-es, bábos színreviteléig) nagyon bátortalanok és tanácstalanok voltak a rendezők. A *Tragédia* színpadra állítóinak pedig, Paulayval kezdve, mindig is a könyvdráma színrevitelének megoldhatatlan problémáival kellett küszködniük; a mentális, az olvasott, belső képekből kilépő vizualizáció, a minimalizmustól a grandiózus látványokig tartó széles skálát bejáró kísérletezések pedig általában ki is takarták a szöveg majdnem felfoghatatlan összetettségét.

Ebből talán az is következik, hogy a nemzeti dráma fogalmának megértéséhez nem elég az esztétikai-ideológiai meg-

Helmer által épített színházépületek páholyaitól a kakasülőkig a társadalom különböző rétegei és csoportjai vannak jelen (és ami a 19. században különösen fontos: olyanok is, akik nem vagy nem jól tudnak olvasni). Az előadásra azonnali, nyilvános és tömeges visszajelzéseket ad a közönség, míg az olvasott szövegekre nem, még a kritikát is meg kell írni, ki kell nyomtatni, el kell olvasni, és azután lehet egyetértőleg vagy bosszankodva véleményt alkotni róla. A színház nemzeti jellege tehát mediális probléma is volt a 19. században, és éppen emiatt veszélyes üzem, a titkosrendőrségek mindenkori vadászterülete. Sejt-hetjük azt is, hogy a mediális előnyeit, hatékonyságát először az ipari termelésre váltó sajtó kezdi ki, majd a 20. századi tömegmédiák, a film, a rádió veszik át az ideológiai, nemzeti liberális, konzervatív, radikális üzenetek közvetítésének sze-



„Az ember tragédiája.” IX. Kép.
„A Marseillaise.”

Ádám szerepében Berégi Oszkár (Népszínház-Vígopera, 1908). Fotó: Kossak József

közelítések két évszázados változásaira figyelünk. A *nemzeti* jelző használatának másik lehetséges oka az esztétikai és ideológiai üzenetek közvetítésének *módjára* vonatkozik, és egyáltalán nem véletlen, hogy a 19. századi magyar művelődés, irodalom, nyelv, politika ügyei közt olyan fontos szerepet kapott a színház. A színház ugyanis a 19. században a kultúrpolitikai és nemzeti identitásüzenetek továbbításának leghatékonyabb médiuma volt. Tömegmédiám, propagandaeszköz, hatékonyabb az irodalomnál, a nyomtatott médiumoknál. Ismerjük Széchenyi pikárra mondait a *Bánk bán* „veszélyes tendenciáiról” és ellenérzéseit Teleki László *Kegyencével* szemben. Egy színdarab színpadi előadásban ugyanis több emberhez jut el az 1800-as években (és ez valamennyire ma is így van), mint nyomtatásban. A nézőtér a Rondella gyalult padjaitól, a Fellner és

repét. Nemzeti ügy a *nemzeti színház* létrehozása, mert a 19. században a *nemzeti* jelző a művelődési, politikai és gazdasági intézmények alapítása körül azt jelenti, hogy nem a bécsi, majd a monarchikus kormányzat kezdeményezésére alakul meg valami (kaszinó, színház, zenede stb.), hanem „alulról jövő kezdeményezésként” szerveződik, a reformkorban a vármegyék, a magyar országgyűlés, a „hazafiúi” magánmecenatúra vagy közadakozás révén. Így lesz a Pesti Magyar Színház *nemzeti* 1841-ben és az Operaház *királyi* 1884-ben.

A definíciónak tehát része az esztétikai-ideológiai diskurzusok közvetítését szolgáló funkció annak ellenére is, hogy az elmúlt százvalahány évben elveszett a *nemzeti dráma* tömegmédiám-jellege, mediális hatékonysága. Részbe, de nem ad kizárólagos meghatározást, mert az 1800-as évek közepére ki-

alakuló három, konkurens nemzetkoncepcióhoz képest nem jött új, tehát nincs mit közvetíteni, csak a régi üzeneteket. A 20. századi nemzeti dráma, mint Spiró remek példái mutatják (Németh Lászlótól a *Széchenyi* vagy a *II. József* különben talán nem is drámák, hanem politikai-filozófiai, dialógusokban írt apologetikák, mindenki gondoljon, amire akar, milyen ideológiák védelmében): 19. századi típusú dráma. Lehetett volna kritikusnak lenni a 19. század esztétikai és magyar politikai eszméivel szemben, de a „különc” Teleki *Kegyencének* alig akadt 20. századi párja. Herczeg Ferenc, Németh László, Illyés vagy Szabó Magda nem ilyeneket írt.

Ezen a ponton tegyünk egy kis kitérőt. A *nemzeti* (dráma, irodalom, művelődés stb.) fogalmának van egy titkolt fejlődési rendellenessége is: kizárólagosságának hibás illúziója. Honnan is indul a *nemzeti* fogalmának története? Nem véletlenül írja Spiró György, hogy a fogalom német mintára, a nyugati kultúrállamok művelődéspolitikájának az utánzásaként került Magyarországon használatba. Csakhogy Magyarország a 18. század végén és az egész 19. században – főleg 1867 után, Monarchiaként – többnyelvű és soknemzetiségű ország volt, olyan, kooperatív, kulturális szerveződési mintákkal, amelyek számon tartották, hogy két-három nyelv, kultúra ismerete szükséges a társadalmi érvényesüléshez, és az ország lakói a maga természetességében alkalmazkodtak is ehhez a helyzethez. Az emberek németül, szerbül, magyarul is olvastak újságot és szépirodalmat, jártak a pesti magyar és német színházakba, amíg ez lehetséges volt. Emellett ez egy kapitalista, vállalkozói színházkultúra is volt: ami leégett, csődbe ment, azt nem indították újra. Talán az államközösségi diskurzusok defenzívája kellett ehhez, és az, hogy a hagyományközösségi, kulturális asszimilációs program túlnyerte magát a 19. században. A 19–20. századi magyar irodalomtörténetek alapján a magyar színházi kánonok máig olyannak tűnnek, mintha a magyar irodalom és a magyar színház európai vagy közép-európai kontextusaitól függetlenül, belső erőforrásokból fejlődtek volna ki, pusztán belső innovációk eredményei lennének. A leírásokból, meghatározásokból mindig hiányoznak a soknyelvűség hálózatai, a több irodalmi és színházkultúrában otthonosan mozgó szerzők integráló tevékenységének ismertetése (Jókait a *Pester Lloyd* hasábjain németül is lehetett olvasni, drámáit Prágában is játszották). Csak az volt és ma is csak az fontos, ami tisztán magyar, ami ellendiskurzusa mindennek, ami nem magyar. A nemzetietlennek, a „kozmpolitának”. Ez bizony az idegennel szembeni bizalmatlanság, az identitás féltése, „a nemzeti / Rút gyűlölet”, ahogy Bánk mondja Peturnak Katonánál. (Katona ezt máshol is említi, a „játékszíni költő-mesterség” „lábra kapni nem tudásáról” szóló röpiratában a magyar drámaírás fejletlenségének egyik okaként a „nemzeti dicsekvést” nevezi meg.) A nemzeti kultúra zárványszerűségének, szándékos nyelvi és kulturális elszigetelésének erőltetése kifejezetten sikeres mozgalom lett. Vajon miért nem íródtak többnyelvű színdarabok a 19. vagy a 20. században, miközben bizonyos korszakokban volt olyan közönség, ami képes lett volna ezeket befogadni? Miért nem maradt fenn nálunk a többnyelvű színházkultúra?

Nemzeti drámáink végül a kulturális bezárkózáson elérdött tematikája, belátható, alig képes megszólítani a világ színházkultúráját. A cseh, lengyel, román színházkultúra sem a nemzeti témájú művei miatt érdekes a világban. (Spiró György munkáinak egy részét, a lengyel témájú drámáit, regényeit, esszéit én is a magyar irodalom és színházkultúra sajátos utópiájaként olvasom: milyen lehetett volna a zár-

ványszerűvé tett magyar irodalom és színház, ha már a 19. században nyitottabb formákkal bíbelődik.)

Emlékszem még veszprémi beszélgetésekre, konferenciavitákra, amelyekben halála előtt pár évvel, 2004–2005 táján Bécsey Tamás azt fejtegette, hogy a magyar színház nem a nemzeti drámáival – köztük például *Az ember tragédiájával*, tartasuk ezeket bármennyire tökéletes műveknek –, hanem bizony a Lehár- és Kálmán Imre-operettekkel és Molnár Ferenc darabjaival járult hozzá az „egyetemes színházkultúrához”. Hajlok rá, hogy ez így van.

Ha Ignotus észrevételét követve belátjuk, hogy az átjárhatatlan mégis átjárható, csak olyan áron, hogy mindig olyasmis folytatódik, ami tulajdonképpen nincsen (ami igazából nincsen: nincsenek új típusú, innovatív közösségi fogalmaink), akkor el kell ismernünk azt is, bármennyire is logikusnak tűnhetne, hogy a 19. századi identitásdiskurzusokra visszavezethető nemzeti drámákat ma már senki se írjon, ilyenek mégis születnek. A 19. századi, nemzetiidentitás-kérdéseket „kibeszélő” drámaszerűség a 19–20. század határán is túljutott, és túlélte egy 20–21. századi kánonváltást is. Pozsgai Zsolttól a lovasszínházig elég széles a skála. Van egy, még a 19. századból induló, populáris „nemzeti” – és külföldön is ismert – drámakánonunk, amelyről viszont nem akarunk tudomást venni. De talán van valami új is.

Azok a darabok, amelyeket 21. századi, kortárs nemzeti vagy közéleti drámáknak mondhatnánk, már nem a nemzeti dráma 19. századi változatának ellendiskurzusai – mintha az ellendiskurzussal való ironikus játékot egyébként még Páskándi Géza kezdte volna el –, ezért nem lehet őket új nemzetietlenséggel sem vádolni, vagy legalábbis nem volna szabad őket félreértett „nemzetietlenségük” miatt bizonyos színházakból mellőzni. Ennek az új nemzeti drámának – elnézést kérek az olvasótól, hogy miután levezettem a *nemzeti dráma* fogalmának a régi nemzetkoncepciók mögött érzékelhető esetlegességeit, a medialitással való összefonódását és nyelvi-kulturális elzártságának problémáját, most mégis használok a jelzőt – a reprezentáns darabjai végre az ideológiai, kulturális és esztétikai zártságot igyekeznek felszámolni.

Székely Csaba román témából ír a nemzeti diskurzusok kritikájaként olvasható drámát, a *Vitéz Mihályt*, de az *Idegenekje* sem egyszerű ellendiskurzus, mert nem az anyanyelvi, kulturális identitás értelmezése a fontos vagy a *drámai* benne, hanem a másik megértésének az identitásból fakadó korlátai. A Mohácsi-testvérek *Egyszer élünkjének* történeti élőképei arról (is) szólnak, hogy a *magyar* jelzőt mindig egy önmagát többségnek képzelő kisebbség szokta kisajátítani. Papp András és Térey János döbbenetes *Kazamatákja* úgy nemzeti dráma, hogy az ország 1956-os kettészakadását mondja el, azzal a nyugtalanító, profetikus perspektívával, hogy soha többé nem lehet majd egységes nemzetfogalmat létrehozni, és hogy hiábavaló is próbálkozni vele. Pintér Béla *Kaisers TV Ungarnja* a nemzeti tematika posztmodern mediatiszáltságáról szól, a 19. századi eszmék és a 21. századi médiatechnika anakronisztikus kapcsolatának ironiáját sikerül elképesztő termékenységgel kiaknáznia. Bagossy László és Epres Attila *Diggerdrájvere* és Hajdu Szabolcs *Ernellák Farkaséknálja* is nemzeti szomorújáték, melankolikus veszteségdrámák ezek – ahogy esszéjében Spiró György írja: „valaki valamit el akar érni, és nem sikerül neki; a kelet-európai élet nem is áll egyébből” –, de arra különösképpen jók, hogy a néző felismerje a tágabb vagy szűkebb európai kontextustól való elszakítottóságának hétköznapi okait.

MÚLTIDÉZÉS SZÉKELYUDVARHELYEN

14. dráMA Fesztivál – Székelyudvarhely

Tamás Boglár a Persze című monodrámában (Figura Stúdió Színház, Gyergyószentmiklós). Fotó: Kelemen Kinga

A tavalyi kényszerszünet után a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház idén megtartotta a dráMA Kortárs Színházi Találkozót.¹ Az előadások túlnyomó többsége múltidéző, -feldolgozó, -elemző tartalmú. Minden évben szerepelnek a romániai magyar színházak előadásain kívül román nyelvű társulatokéi is. Ez elméletben a világ legtermészetesebb dolga volna, mivel azonban a gyakorlatban nem az, fontos megemlíteni: a fesztivál lehetőséget nyújt a többnyire párhuzamosan futó magyar és román kultúra találkozására. Útjelzésül arra, hogy ki hol tart. Az idén három román társulat segítségével.

A bukaresti Odeon Színház *Julietta fără Romeo (Júlia Rómeó nélkül)* című előadásában (írta: Alex Mircioi és Bogdan Theodor Olteanu, utóbbi a rendező is egyben) egy coming-of-age történetet látunk. A tinédzser- és felnőttkor határán levő Júlia (Ioana Bugarin) szerelmes egy bizonyos Rómeóba, akiről az a hír járja, hogy a környék legnagyobb hóhányója. Márta (Elvira Deatcu), Júlia anyja szigorúsággal, zsarolással, gyengédséggel igyekszik jobb belátásra bírni leányát. Szonja (Ruxandra Maniu), a bentlakó nevelőnő, aki Shakespeare tragédiájának Júlia-szövegeit gyakorolja a tehetségtelennek tűnő, de annál ambiciózusabb Júliával a színiegyetemre való felkészítés céljából. Első látásra könnyed, lelkizős társalgási drámának látszik a

Júlia Rómeó nélkül, de többről van szó. Júlia a bipolaritásig jut el a biztonságos családi döngunalom és a biztosan bizonytalan kimenetelű, bizsergető szerelem közötti választásban. Mindhárom színész játéka iskolapéldája a mesterségbeli tudásnak.

A sorsszerűség és az eleve elrendeltség dimenzióiban kutakodik a sepsiszentgyörgyi Andrei Mureșanu Színház *Destin(s) (Sors(ok))* című performansa. A két előadó, Fatma Mohamed és Elena Popa a vírusos világiárvány bezártságát túlélendő folyamatosan tréningezett. A gyakorlatok során kialakított repetitív mozdulatsoraik rímelnék a hangaláfestésként felvételtől elhangzó beszélgetésre. Ebben két örök ellenzéki író, filozófus, vezető romániai européer értelmiségi, Andrei Pleșu és Gabriel Liiceanu az emberi élet kiszolgáltatottságát, egy emberfeletti döntnök mindenhatóságát elemzi. Eszmefuttatásaik monotonitása, mondataik meanderszerű kanyargása, az egyszerű koreográfia és az óriáskivetítő hátterén feltűnő idillikus infotainment természetfilm részlete (anyaróka szoptatja számtalan kölykét romantikus, erdei környezetben) emelkedett hangulatot teremt. De a performansz – műfajába jól illően – nemcsak egy állapotot rögzít, hanem ironikusan meg is kérdőjelezi a nagy gondolatok érvényességét, a realitással szembesítve azokat.

A kolozsvári Reactor a világiárvány kitörése előtt bemutatott *Baladele memoriei (A emlékezet balladái)* című előadásával szerepelt a programban. A reactoros alkotócsapat

¹ A program azon részéből szelektáltam, amelyről még nem számolt be korábban a *Színház* folyóirat.

idősotthonok lakóival készített interjúkat, mígnem rátaláltak Ionela Popra, akinek élettörténete lett az előadás témája (Raul Coldea társrendező közlése). Végigkövetjük, ami vele történt az elmúlt évtizedekben. A járványügy helyzete miatt Ionela Pop sajnos nem lehetett jelen személyesen Székelyudvarhelyen. Telefonon hívták az előadás elején, és interurbán mesélte el az életét. Civil résztvevőként a Rimini Protokolltól megismert szakértői szerepe lett. Más „szakértők” kiegészítő emlékezéseit rövidebben, felvételnél hallhattuk. A reactorosok olyan társadalmi réteg mindennapjait mutatják be, amely napjainkban nem szokott színházi előadásokban szerepelni. A dolgozó nép, a valamikori munkásosztály, a történelmi fordulatokat befolyásolni nem tudó, de azokat annál inkább elszenvedő egyének örömei, bánatai, vágyai, reményei kiesnek a kortárs drámairodalom látószögéből. Ez az előadás képviselte a legautentikusabban a közös emlékezetet a fesztiválon. Ionela Pop története azokról szól, akik a leginkább magukra hagytak, akik valahogyan minden huszadik századi radikális politikai-társadalmi változáskor a rövidebbet húzták. De az elmeséltek szerint Ionela Pop nem is ezeket tartotta fontosnak életében, hanem mindenkor töretlen életerejét és az újrakezdésekkor soha el nem apadó reménységét. A színpadon levő hosszú asztalon két kazettás, két analóg magnó és egy lemezjátszó segítségével Doru Talos és Oana Hodade megmagszakítja, majd folytatja a beszélgetést. Hangfelvételeket készítenek, a rögzített szövegekből újra és újra lejátszanak szavakat, később mindent törölnek. A véletlennek tűnő, de centire kiszámolt technikai hibákkal, álcázott esetlenségekkel izgalmassá tették a melankolikus, de egyáltalán nem nosztalgizáló, ám a kelleténél kissé hosszabbnak tűnő produkciót.

Az egyéni sorsok mikrotörténelmének dramatizálásából továbblépve a magyar nyelvű társulatok a politikum és annak a magánéletet általában negatívan befolyásoló rétegének a színrevitelére törekedtek. Látványos volt a temesvári Csiky Gergely Állami Magyar Színház *Az ember, aki csak azt tudta mondani, amit olvasott* című előadása. A darabot írta-rendezte Adrian Sitaru, fordította Szabó Andor. A rendező a kolozsvári *Illegitim* című előadását továbbfejlesztő történetben a valóságnak legalább két oldalát tárja nézői elé. A színpad közepén asztal, a szerepek szerinti testvérek és társaik körbeülik. Háttul kétszárnyú ajtó, azon kívülről is benézünk egy kamera lenszén keresztül. A felvett képet kivetítve látjuk a színpad felett, a színpadon történetek pandanjaként. Aki lent háttal ül, azt fent szemből látjuk. Adrian Sitaru átlátszó negyedik falat épít (díszlet- és jelmeztervező: Velica Panduru), azon át leshetjük egy család legintimebb belső viszonyrendszerét. Folyamatosan titkokat sejtünk, soha ki nem mondottakat, amelyeket a legkiszolgáltatottabb testvér sem tud elmesélni, mert ő valóban csak azt tudja elmondani, ami le van írva. Kocsárdi Levente kataton, aprólékosan kidolgozott, állandón ismételtetett, rögeszmés mozdulatsorozata az egész előadást meghatározza. Soha nem csúszik át a nevetségesség térfelére, a sajnálatra méltóságot sem erőlteti, inkább performativitás jellemzi játékát. Lassan kiderül, hogy a testvérek záros határidőn belül el kell hagyják otthonukat. Megjelenik a ház tulajdonosa, Mária: Tokai Andrea erős jelenléttel alakítja az örökös, aki hosszadalmas pereskedéssel visszakapta, amit a sok testvér apja annak idején sötét machinációval elvett az anyjától. A lelkében dúló tornádót kezdetben elegánsan leplezi, majd amikor joggatlanul és rosszindulatúan támadni kezdik, akkor is csak alig észrevehetően remeg meg, ahogy rágyújt életmentő cigarettájára. Amit mond, az a közelmúlt rettene-

tes lelki kálváriájából és a még annál is szörnyűbb történetek emlékeiből sűrűsödött történet. A külvilágot az üvegfal előtt, a színpad elején néha végigvonuló szereplő jelzi: Lanstyák Ildikó maga körül mindent kizárva, gondjaiba merülve legalább háromszor, de talán négyszer is visszarántja a nézőket a valóságba – minden addigi színpadi történet igazát megkérdőjelezve. A temesvári társulat nagy öntudattal játszott. De zavaró a színészek többféle beszédstílusa, a színészi mesterségen kívüli hangmodor, érezhető egy beszédtanár segítségének és a hangképzés folyamatosságának hiánya.

Ezzel szemben Tamás Boglár kitűnő kondícióban van. Önálló műsorában, a gyergyószentmiklósi Figura Stúdió Színház *Persze* című előadásában (írta Tamás Boglár és Tamás Gyopár) mindent megmutatott, amit egy színésznek tudnia kell. Negyvenöt perces monológjában a női lét egymást követő életszakaszairól beszél, sír, panaszkodik, tréfál, énekel alázatosan, szakmai tudását nem fitogtatva. Az anya-gyerek viszony színét-fonákját, az elhagyott, megcsalt szerelmes nő kétségbeesettségét, a megalázott, nőiségében kihasznál, emberségében meggyalázott, a férfi brutális kegyetlenségétől érzéketlenségbe menekülő, elhasznált szeretőt vibrálóan, nagy hőfokon adja. Amit általában ritkán tudnak hitelesen ábrázolni, Tamás Boglár ott sem hezitál: precízen oldja meg a rézségség jelenetét.

A Pornó – Feleségem története az 1989-es év végét idézi fel a Kolozsvári Állami Magyar Színház előadásában. Pornó a szerző, Visky András feleségének fedőneve az akkori, végnapjaiban agonizáló Ceaușescu-rezsim államvédelmi hatóságának megfigyelési dossziéiban. A hírhedt szekuritáté zaklatásaiba belerokkanó, gyermekáldás elébe néző nőt Imre Éva, rezonőrjét Sinkó Ferenc játssza Árkosi Árpád rendezésében. A dráma, amely a személyes tragédián keresztül a közelmúlt államszocializmusából személyi diktatúrává avanszált romániai rezsim embertelenségét tárja fel, ima és gyászbeszéd a magzatként meghalt gyermekért. Érdeme, hogy nem hagyja elhalványulni a letűnt totalitárius rendszer tragikumába torokkolló kegyetlen sikanériáinak emlékét.

Halász Péter megrögzött neoavantgárd színházi kísérletező volt. *Gyermekünk* című, nem túl ismert darabjában, amellyel a Csíki Játékszín szerepelt az idei drámán, egy halálos beteg kisgyereket helyez középpontba úgy, hogy a gyerek meg sem jelenik a színen. Tragédiája provokatívan kimozdítja szüleit, tanárát, orvosát nyárspolgár komfortzónájukból. Hatházi András rendezésében a szereplők sorra elmondott monológjaikban a színház mibenlétét elemzik, határait feszegetik, színes, revübe illő jelenetekkel. Az előadás egyszerre szívbe markolóan szomorú és felszabadítóan tragikomikus. Színpadi bravúr, amely csak erős színészi koncentrációval lehet sikeres – Székelyudvarhelyen az előadás izgalmasan a tempó akadózni látszott.

Bódi Attila *Lázadni veletek akartam* című, első regényét alkalmazta színpadra Barabás Olga azonos címmel a marosvásárhelyi Yorick Stúdióban. A Sebestyén Aba rendezte előadás középiskolás diákok, három fiú és egy lány nyolcvanas évek végi kálváriájáról szól, a cselekmény helyszíne valamilyik erdélyi város. A fiúk politikai diákcsínye lelepleződik, ketten indulnak Nyugat felé a szigorú megtorlások elől, a határon azonban egyiküket lelövik a határőrök. Több osztálytársuk történetét megismerjük. A harmincadik osztálytalálkozón feltörnek az elfojtott sérelmek, a külföldre menekültek és az otthon maradtak hevesen vitatkoznak. A színpadon Sebestyén Aba és László Csaba felváltva mesélik egymás után

az egyre megrázóbb történeteket, Sztanyiszlavszkij szellemében. Szász Csaba hátul közepen közbe-közbe gitárszólózik loopos hangdúsítással. A rockos, metálós, elektronikus dallamok szomorkás hangulattal utalnak arra, hogy az erdélyi magyarok között ez a zenei stílus manapság is divatos, és az elmúlt időkre való visszaemlékezéshez nosztalgikus atmoszférát teremtenek. A fesztiválon mindez emelkedett, könnyeket fakasztó, túlradó színpadi játékbeli drámaisággal társult, és az ebből kialakult melodramatikus felhang még a kínok kínját átélte osztálytársnő tragédiáját is egyszerű pechnek ábrázolta.

A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház és a kézdivásárhelyi Udvertér Teátrum közös, különlegesen izgalmas produkcióval szerepelt a drámán *aritmia.doc* címmel. Kolcsár József rendezésében André Ferenc, Horváth Benji, Kali Ágnes, Kulcsár Árpád, Láng Orsolya, Ozsváth Zsuzsa és Serestély Zalán versei hangzottak el a Prezeng zenekar (Bocsárdi Magor, Kónya-Ütő Bence, Fekete Zsolt) egyszerre szcenikai és koncertszerű zenei összekötésével, aláfestésével, aktív részvételével. Verses csokréttát megeleveníteni bátor feladat. A mai napig élő hagyománya van Erdély-szerte. Állandó kérdés, hogy a nemzeti öntudat ébren tartását, a költészeti ismeretterjesztést vagy a gálaestek szavalós betétszámait hivatott-e szolgálni. Az *aritmia.doc* kilép ebből a kilátástalan körből. Benedek Ágnes, Korodi Janka, Pálffy Tibor, P. Magyarosi Imola, Pignitzky Gel-

lért, Szalma Hajnalka, Vass Zsuzsanna előadásában a különböző, versbe foglalt élethelyzetek, emlékezések, lelkiállapotok valódi történetet sejtetnek, amelyben saját létünket véljük felismerni.

A házigazda székelyudvarhelyi színház minden drámán gyermek nézőinek is kedveskedik előadással. Most az Udvarhelyi Bábműhely bukovinai népmese alapján létrehozott produkcióját mutatta be *Az öreg király hagyatéka* címmel Szabó Attila rendezésében. Kalandos kincskeresésből csavaros cselekményű mesevilágba érkezünk, ahol már Bartal Kiss Rita bábjai bonyolítják tovább az eseményeket. Gyermekelőadást létrehozni az egyik legnehezebb kihívás színházban. A gyerekek néző az azonnali nézőtéri recepció örök lakmuszpapírja. Ha valami nem stimmel, rögtön mocorgás észlelhető. Ezúttal ilyen nem fordult elő. A színészek, Lukács Emőke, Albert Orsolya, Pál Attila és Szűcs-Olcsváry Gellért komolyan veszik a nézőket. A gyerekeket és a felnőtteket is. Nem gügyögnek, nem selypegnek, nem csicseregnek. Engedik a mese varázsát önmagában érvényesülni. Poénjaik nem nadrágletolós, fenékre paskolós divatjamúltságok. A történet résztvevői, a bábok is, mindannyian gondolkodó lények, az őket nézők partnerei. Vidámságuk életörömeikből fakad. Még Szűcs-Olcsváry Gellért huncut, de azért a jók oldalán álló, test nélküli, csak fejből és farokból megelevenedő rókája esetében is.

KIKOPOTT AZ ÉLETEMBŐL A LÁZADÁS

Jó ideje figyelem FINCZISKI ANDREA színészi pályáját, sokszor rácsodálkoztam egy-egy alakítására, de számon tartottam egyéb „fincziskedéseit” is. Nagyváradon született, volt színész Temesváron, majd alapítása óta tagja a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színháznak, ahonnan csak egy rövid svájci kitérő miatt hiányzott. Régóta gondolom, hogy megérdemelné a szélesebb körű, magyarországi figyelmet is, ezért is beszélgettünk. KÖLLŐ KATA interjúja.

– Valamiféle kettősség van benned, úgy tapasztaltam. Egyrészt jellemző rád egy állandóság, vagy legalábbis a pályádból úgy tűnik, másrészt meg tudom, hogy folyton nyüzsgösz, mindig valami újba akarsz belevágni.

– Azt hiszem, olyan ember vagyok, akinek fészekre van szüksége: legyen egy hely, ahova mindig visszatérhetek, ahol megnyugodhatok, összeszedhetem magam, de csak azért, hogy utána ismét szárnyalhassak. Ha nincs ilyen hely, ak-

kor gyökértelen vagyok, elbizonytalanodom, kell tehát a fészek nyújtotta érzelmi biztonság. Most már abban a korban vagyok, hogy tudom, lassan megtalálom magamban is ezt a fészket, de ehhez azért mindenképpen tartozik egy hely is.

– Szakmai szempontból is, ezek szerint.

– Igen, fontos az otthonosságérzet. De aztán meglebegtetem a kis szárnyaimat, kicsit röpködök, majd visszaszállok megnyugodni. Nekem nagyon fontos a szárnyalás, a szabad-



Fotó: Járai-Szabó Richárd

ság. Szakmailag persze az ember nagyon sokszor mérlegel, hogy érdemes-e egy másik helyen gyökeret verni. Nekem például fontos, hogy folyamatosan játsszak, és ezt nem mindenhol tehetném meg.

– *Kicsit tovább feszegetem ezt a kettősség témát. Tapasztalatom szerint olyan színész vagy, aki szívesen kísérletezik, bevállalsz esetenként bizonytalan kimenetelű projekteket is. Nem tudom, hogy ez jellemző volt-e rád mindig is, hiszen amikor 1998-ban elindult ez a színház, nem igazán kísérleti jellegű színházcsinálás volt a célkitűzése, úgy tűnt akkor, hogy nagyon is klasszikus, kőszínházi repertoár jellemzi majd.*

– Engem Udvarhelyre főleg a magyar környezet vonzott, több lehetőséget láttam benne. Végzés után Marosvásárhelyről a temesvári színházhoz kerültem. Ott nem igazán volt közönség, nem ért olyanfajta impulzus, mint amilyen egy nagyobb magyar közösség részéről jön. Ráadásul sokáig nem voltam hajlandó szembenézni azzal, hogy muszáj megtanulni nyelveket. Nincs jó nyelvérzékem, és csak sokára jutottam el odáig, hogy a nyelvtudás hozzátartozik a létezéshez. Ehhez például Svájc nagyon jó tapasztalat volt: kézzel-lábbal, de tanuljak meg kommunikálni, beszélni. Ez most már sokkal jobban működik, akár angol, német, akár román nyelven, de régebben ez engem bezárt.

Szóval, vonzott a megtartó, kisközösségi erő. Nem tudtam, hova fog alakulni az udvarhelyi színház, de akkor szükségem volt a közösséghez tartozás érzetére. Közös nevelőd-tünk, és szerencsére a színház sem „ragadt bele” egy elavult, kőszínházi formába, a társulattal együtt keressük az innovatív módszereket, az újabb lehetőségeket, kérdésvetéseket.

– *Említetted Svájcot. Néhány évvel ezelőtt felfüggesztetted társulati tagságodat, és egy évre elmentél Svájcba dolgozni. Miért volt és jól jött-e ez a szünet?*

– Elsősorban kapóra jött. Szerencsém volt, mert Pali (Nagy Pál, a Tomcsa Sándor Színház igazgatója – a szerk.) nagyon pozitívan állt hozzá, elengedett. Csanád fiam miatt döntöttem úgy, hogy elmegyek szobalánynak Svájcba, mert ő fejébe vette, hogy Finnországban szeretne tanulni középiskolásként egy évet, és ebben én maximálisan segíteni akartam őt, a volt férjemmel együtt.

– *Posta Ervinről beszélünk, aki szintén a társulat tagja volt, de évekkal ezelőtt elhagyta a színházat, és elment külföldre dolgozni.*

– Igen, szerintem lezárta magában a színházat, és elindult egy másik úton. Visszatérve a „szünetre”, nekem tulajdonképpen szükségem is volt rá. Egyrészt, mert mindig irigyeltem a mostani fiatalokat, számukra teljesen természetes dolog az, hogy elmennek külföldre. Az én generációmnak nem, mi kaptunk ugyan 1989-ben egy löketet, hogy na, most akkor minden változni fog, de aztán eltelték évek, és ilyen-olyan okokból (ismét) bezáródtunk, például mert nem tudtunk nyelveket. Nem vagyok benne biztos, hogy külföldön akartam volna élni, de abban igen, hogy kipróbáltam volna fiatalon. Volt tehát bennem egyfajta kíváncsiság, én pedig, ha valamire kíváncsi vagyok, akkor inkább kipróbálok.

De ez csak egy része volt az én elmenetelemnek. Negyvenöt éves voltam, nem találtam a helyemet a szakmában, szerintem akkorra ért be az, hogy nagyon régóta vagyok Udvarhelyen, nőként is elvesztettem az önbizalmamat, a házasságunkkal

szemben is kérdéseim voltak, hogy továbbvihető-e így, szétszakdva. Nem tudtam, hogy akarom-e a színházat egyáltalán.

– *Ez is felmerült benned?*

– Igen, nagyon erősen. Zakariás Zalánnak volt egy nagyon jó kérdése közvetlenül azelőtt, hogy elmentem Svájcba. Azt kérdezte tőlem: „Kíváncsi vagy-e még magadra a pályán?” Tudod, néha szembejön veled egy kérdés, amelyről a másik nem is gondolja, de neked megfordítja az életedet. Na, ez olyan volt. Ráeszméltem, hogy elvesztettem a kíváncsiságot magam iránt, hogy én ki vagyok ezen a pályán. Más képzeltem arról, hogy mívé is válok a színházban, egyáltalán miért akarom ezt tovább csinálni. Éreztem, hogy valami hiányzik, valami elveszett, vagy lehet, hogy nem is volt meg. Nekem el kellett menni, és nagyon jó volt, mert mindent elszakítottam. Nagyon sokat voltam egyedül Svájcban, mert a volt férjem is rengeteget dolgozott. Szinte minden nap mentem fel a hegyre, teljesen egyedül. Ott biztonságosan tudsz a hegyek között lenni, vannak utak, nem kell félned semmitől. De nem tudtam aludni, sok minden kavargott bennem.

– *Feltépted a sebeidet.*

– Pontosan. Olyan volt, mint egy elvonulás. Sokat sírtam, volt, amikor hangosan kiabáltam. Aztán a kemény, monoton fizikai munka megtette a magáét. Szobalány voltam, nagyon nehéz volt, kemény meccsekkel megtűzdelve a már jó ideje ott dolgozó kollégákkal. Kialakult egy alapszintű létezés: evés, ivás, túlélés. De jót tett szellemileg, mert kitisztult az agyam. Nem ért semmilyen impulzus se a barátok, se a munka részéről. Sok mindenre megtaláltam a választ. Szert tettem egy olyanfajta nyugalomra, ami azóta is tart, vagy ha elveszítem, tudom már, hogy hogyan kell visszatérni ebbe az állapotba.

– *Akkor ezek szerint más téren is találtál válaszokat, hiszen visszamentél a színházhoz.*

– Igen, nagy erőre tettem szert. Elfogadom magamat a színházban annyinak, amennyi vagyok. Megvannak a korlátaim, amelyeket azóta is feszegetek, de azt mondom, jó, akkor menjek, ameddig lehet, kíváncsi vagyok, hogy van-e ott túlsó part, és vagyok-e ott én. Ráeszméltem, hogy imádom a színházat, rajongásig szeretem, nézőként is. Például nagyon szeretem nézni a kollégáimat, hogy hogyan dolgoznak. Vagy elmegyek egy színházi fesztiválra, és reggeltől estig tudok előadásokat nézni, amikor pedig vége van, azt érzem, hogy én még folytatnám. Hogy én hogyan tudom csinálni, az inkább elfogadás kérdése, törekszem rá, hogy maradjon bennem kíváncsiság, és tudom, hogy színészként fogok meghalni.

– *Mit gondolsz, mitől érkeztek meg ezek a válaszok?*

– Rájöttem, számomra a színház sokáig azt a fajta figyelmet jelentette, ami hiányzott a gyerekkoromból: hogy rám figyelnek. Kevésbé érdekelt a szakmai-technikai része, sokáig lusta voltam ezekkel foglalkozni, és eleinte kevésbé találkoztam olyan emberekkel, akik ezt erősítették volna bennem.

– *Most helyükre kerültek ezek a dolgok?*

– Szerintem igen. De persze mindez időközben történt, otthon, Udvarhelyen, még mielőtt elmentem, csak én nem figyeltem fel rá. Rájöttem, hogy nekem például nagyon sokat jelentett, amikor Freddy (*Barabás Árpád – a szerk.*) odakerült a társulathoz, mert nagyon profi a szakmához való hozzáállása, az ő racionális elemzőképessége sokat segített. Ráeszméltem, hogy már nem az érzelmi hiányt pótolja számomra a színház, inkább a szakmai része vonz.

– *Azt mondtad, hogy „otthon, Udvarhelyen”. Nagyvárad születésű vagy, ott nőttél fel, ott jártál iskolába. Ennek ellenére úgy tűnik, hogy otthonra találtál Udvarhelyen az évek során.*

– Érzelmileg biztos.

– *Pedig nagy a különbség a két régió között.*

– Az otthonosságérzetem elsősorban emberi kapcsolatoktól függ. Kevésbé vagyok helyhez kötött földrajzilag.

– *Színészileg mikor találtál otthonra magadban, vagy talált-e egyáltalán?*

– Szerintem a *Káosz*¹ jelentette számomra az áttörést. Biztos, hogy az az előtti évek is segítettek, például amikor Freddyvel dolgoztam a *Fekete tejben*.² Egy vénasszonyt játszottam, pisis vénasszonynak neveztük el. Mertem nem szép lenni, koszos voltam, töpörödött.

Udvarhelyen ugye én vagyok a rangidős, az én arcom karakteres, sok ráncal, mimikával. És elkezdtek sokkal hamarabb idősebb szerepekre kiosztani, ami nem tett jót a lelkemnek. Zsolt volt az, aki azt mondta, „te önmagadat kell játszod, a gyötrelmeidet”, jót tett az a műhelymunka. Meg aztán ott volt a kortárs darabokkal való találkozás, a kocsmaszínházi sorozat, amit a kollégám, Tóth Árpai rendezett – ott nem lehet hazudni, ott ül a néző melletted, muszáj kőkeményen a helyeden lenni. Ahhoz, hogy jobban érezzem magam a kószínházi létezésben, nekem ezek a műhelymunkák kellettek, ahol meg tudom szólítani az embert, meg tudom találni az ember és ember közötti kapcsolatot. Elkezdtek másként is használni, másként nézni rám. És már én is másként létezem, másként tekintek az öregedésemre. Most például a *Haramiákban*, amit október elején mutattunk be,³ az öreg szolgát játszom, ami ugyan férfiszerep, de úgy közelítettük meg, hogy sokkal inkább az emberi része a fontos.

– *Színjátzókört vezettél, drámapedagógiát tanítottál iskolásoknak, időközben, negyvenöt évesen elvégezted a gazdaszociológia szakot a Corvinus Egyetemen. Ez mind egyfajta kompenzálás volt vajon, mert nem mindig érezted azt, hogy energiáidnak, képességeidnek megfelelően használnak a színházban?*

– Ugyancsak a kérdéseimre való válaszkeresések vezéltek, de elég volt. Mióta visszajöttem Svájcából, nem is nagyon tanítok, csak heti egy órában, és nem vettem vissza a színjátzócsoporthoz vezetőjét sem. Pontosan emiatt, mert azt éreztem, hogy kompenzálás volt, talán menekülés az elől, amivel nem akarok szembenézni. Azt éreztem, hogy a színjátzó között örök kamasz lehetek. És ez az örök lázadás is az elrendezetlen dolgom miatt volt, nem éreztem jól magam. Most már nem akarok lázadni, legalábbis nem úgy, mint egy kamasz, csak ha valóban hiszek valamiben, harcolni érte, felelősségérzettel.

– *Látod magadat, mondjuk, tíz év múlva, hogy hol leszel szakmailag? Hogy mersz-e máshova menni innen?*

– Hogyha olyan kihívás lesz, ami által fejlődni tudok, ha inspiráló lesz a környezet, akkor igen. Biztos vagyok benne.

Fincziski Andrea 1971. augusztus 16-án született Nagyváradon. 1995-ben diplomázott a Marosvásárhelyi Színművészeti Akadémián, majd ezt követően a Temesvári Csiky Gergely Állami Magyar színházhoz szerződött. Alapító tagja az 1998-ban megalakult székeludvarhelyi Tomcsa Sándor Színháznak, amelynek a mai napig tagja. 2020-ban Udvarhelyszék Kultúrájáért díjjal tüntették ki, és ebben az évben kapta meg az EMKE Poór Lili-díját is.

1 Myka Myllyaho darabja, rendezte Kató Zsolt.

2 Írta: Vaszilij Szigarjev, az előadást rendezte: Barabás Árpád.

3 Kritikánkat l. a *szinhaz.net* oldalon.

GAJDÓ TAMÁS

PÁRHUZAMOS PÁLYÁK

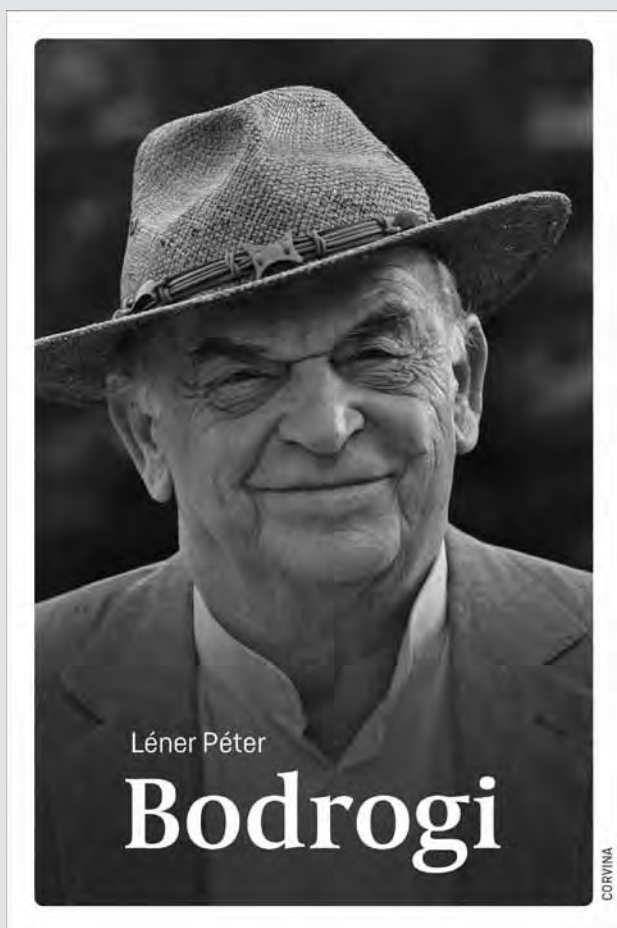
A Corvina Kiadó színészportréi

A Corvina Kiadó két színházi témájú kötete arról tanúskodik, hogy a beszélgetőkönyvek egyre népszerűbbek. Vajon mi lehet ennek az oka? Talán az, hogy ma már alig készül olyan televízió- és rádióműsor, melyben népszerű színművészek szerepelnek, gyermekkorukról vallanak, elmondják a pályaválasztás nehézségeit, beszámolnak karrierjük kezdetéről, megemlékeznek a kollégákról és barátokról, s hangot adnak annak is, mi a véleményük az őket körülvevő világról. A közönség egy része azonban továbbra is kíváncsi a színházi élet jeles képviselőire, azokra a művészekre, akik esténként főszerepeket játszanak.

De a színésznek is szüksége van a nyilvánosságra, a közös emlékezésre, hiszen színpadi alakításaiból csak így válik végérvényesen közösségi élmény. Közhely, hogy a színházi hatás egyszeri és szinte felidézhetetlen. Ám a művészek, bár tapasztalatból elfogadják Jászai Mari kijelentését („A színész, ki a színpadról lelép, olyan, mint a tegnapi felhő”), mindent megtesznek azért, hogy ez ne így legyen.

Azonos szótár

Léner Péter, a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház és a József Attila Színház egykori igazgatója, visszavonulása óta emlékeit könyvekbe rendezi. Először az angyalföldi intézményben eltöltött két évtizedéről számolt be, majd mestereiről, Horvai Istvánról, Kazimir Károlyról, Marton Endréről, illetve gyermekkori barátjáról, Sztankay Istvánról szóló portréját adta közre. Utolsó könyvét, 2020-ban, Bodrogi Gyuláról írta, akivel számos ponton összekapcsolódott élete. Csaknem egyszerre szereztek diplomájukat a Színház- és Filmművészeti Főiskolán, ezt követően Léner nyolc olyan produkciót vitt színre, melyben Bodrogi is szerepelt. A kötet szerkezetét azonban nem ezek az előadások alakítják, hanem Léner szabálytalan beszélgetései, melyeket az életrajz összeállításához rögzített. A mű hangvételét jól szemlélteti az a néhány sor, ahogyan a szerző Bodrogi Gyulát a közös munkára felkérte: „[R]ólad [...] szeretnék írni. Beszélgetünk, kérdezek, elme-



séled az életedet, én persze önmagamról locsogok – megszoktatók –, megszólaltatjuk azokat, akik legközelebb állnak hozzád. [...] Környezetünket és egymást együtt alakítottuk, azonos szótárból válogatjuk szavainkat.”¹

Léner Péter arra is ügyelt, hogy ne csak Bodrogival legyen közös nyelve, hanem az olvasókkal is. Ezért egy-egy mondat felidézi a magyar történelem jeles eseményeit József Attila öngyilkosságától (1937. december 3.) az Ellenzéki Kerekasztal megalakulásáig és Kádár János haláláig (1989. március 22. és július 6.). Ezzel arra figyelmeztet, bárhogya is változik a világ, bárhogya magyarázzák utólag az eseményeket, vannak makacs tények, melyek – ha tetszik, ha nem – összetartják a nemzetet.

Kétségtelen, hogy Léner Péter egyről-másról mást gondolhat, mint beszélgetőtársa, mégsem mond ellent, hiszen az a célja, hogy könyvének főszereplőjét minél jobban megismerje közönsége s az utókor. Nem példa nélküli a magyar színháztörténetben, hogy a művészek életük vége felé azt érzik, hogy eljárt felettük az idő, s a színház pályakezdésük óta bizony gyökeresen megváltozott. Bodrogi Gyula sem kivétel; azt vallja, hogy „a színház az szórakozás”. „Teljesen mindegy, hogy a *III. Richárd* kapcsol ki, vagy a *Mágnás Miska*, vagy egy intellektuális szeánsz, legyen a színházban valami, amiért az emberek odamennek.”²

Mégsem vonul vissza, igazgatójától, Vidnyánszky Attilától azonban már csak kis szerepeket kér. Ő maga ezt így magyarázza: „[...] nem szeretném, hogy megtámadjon a gondolat, kell-e ez még nekem egyáltalán. Akkor elkezdeném nem szeretni. Szörnyű lenne, ha nem szeretnék bemenni a színházba, ha félnék bemenni.” Márpedig a könyv csaknem minden lapja azt sugározza, hogy Bodrogi Gyulának lételeme a színjátszás, s társulat nélkül nehezen tudja elképzelni az életét, s hatvan év óta ugyanaz a színházi rituálé határozza meg mindennapjait.

Léner Péter nemcsak Bodrogi Gyula alakját örököltette meg művében – a beszélgetések nyomán színházi életünk elmúlt hat évtizede is megelevenedik, melyet a soha nem hallott történetek még tovább árnyalnak.

Élet-nagytakarítás

A tervek szerint ez lett volna a címe a Corvina Kiadó színházi sorozatában közreadott klasszikus beszélgetőkönyvnek. Bíró Kriszta készített életműinterjú Molnár Piroskával, akivel együtt szerepelt az Örkény Színházban a *Macskajáték* című előadásban. A regényíróként is ismert művésznőt a kiadó hajdani igazgatója, Kúnos László kérte fel erre a munkára, és a választás kiválóan bizonyult. Hála a bizalmas viszonyoknak, Molnár Piroska megnyílt, s olyasmiről is beszélt, amit mások a szőnyeg alá szoktak söpörni. Bíró Kriszta kérdései nyomán az is kiderül, hogy a könyv főhőse egészen máshogy viszonyul a színházhoz, a sikerhez, önmagához, mint ahogyan azt nézőközönsége elképze- li.

Bár Molnár Piroskát sokan kérdezik, ő pedig szívesen nyilatkozik, ilyen mély vallomást eddig nem tett. Magától érte- tődő őszinteséggel tárulnak fel magánéletének legféltettebb titkai, szomorú és tragikus pillanatai, de a szakmai témákban sincsenek számára tabuk. Mértékadó, pontos jellemzéseket olvashatunk azokról az alkotókról, akik meghatározóak a szí- nésznö pályáján. S önmagát sem kíméli: „[...] harmincéves korom körül kezdtem csak ráébredni, hogy más is van rajtam

kívül a világon. Addig egy elborult, pökhendi, ki-ha-én-nem figura voltam. Lassú változás volt, és nagy szerencsém, hogy olyan klassz emberek közé kerültem Kaposváron, akik erre szép tapintatosan ráébresztettek. Nem megszégyenítve, és nem bántva, hanem tapintatosan. Valahogy rávezettek, ráve- zetődtem. El kellett múlnia az emberből a gögnek, annak a meggyőződésnek, hogy mások nem tudják azt, amit én. De- hogynem tudják, ugyanolyan jók vagy jobbak, mint én. Ezt én ott megtanultam Zsámbékitól, a kollégáimtól, Aschertől.”³

A beszélgetés legfőbb célja az volt, hogy bemutassa színhá- zi életünk tekintélyes személyiségének fél évszázados színészi pályáját, felidézze legendás bemutatóit. A mindent megszépí- tő messzeség azonban nem homályosította el Molnár Piroska élelslátását, s ritkán tapasztalható visszafogottsággal, noszta- lgia nélkül emlékezik. A legérzékletesebben a főiskolás éveket és pályakezdésének részleteit ábrázolja. Nemcsak mesteréről, Pártos Gézáról rajzol hűséges portrét, a Vas utcában folyó munka szellemiségét is képes érzékelteni: „Pártos [Géza] és Sulyok [Mária] nagyon értettek ahhoz, hogy az embernek le- gyen egészséges önbizalma. Ők inkább emeltek rajtunk, nem akartak lenyomni. Gáti [József] próbálkozott efféle hülyesé- gekkel, de hát őneki is a kedvence voltam.”⁴

Kaposvárról szólva pedig nem a rebellis, politikáló szín- ház képének árnyalását tartotta a legfontosabbnak, sőt hatá- rozottan állítja, hogy a politikával nemigen foglalkoztak; ha- nem azt emeli ki, hogy egészen más légkörben folyt a munka ebben a társulatban, mint másutt. Ez pedig a színház igazga- tójának, Zsámbéki Gábornak volt az érdeme.

Jellemző történetek világítják meg, miért nem lehetett si- keres Székely Gábor és Zsámbéki Gábor 1978 és 1982 között zajló nemzeti színházi működése. Bízunk benne, ha majdan a korszakról nem a napi politikai erőviszonyokat reprezentáló szintézis készül, az összefoglalás írója ezeket az adalékokat is felhasználja.

De nemcsak a múlt fontos Molnár Piroskának, szeretet- tel beszél jelenlegi társulatáról is. S amiatt sem szégyenkezik, hogy itt nem játszik súlyos szerepeket: „Ne akarjuk azt ne- velni, aki önmaga nem akar nevelődni. Aki csak felhőtlenül szórakozni akar, az szórakozzon. Nem látok ebben semmi rosszat. Természetesen ez teljesen más közeg, mint Kaposvár, de a Thália bevallottan nem művészsínház.”⁵

Ha valaki a Corvina Kiadó mindkét kötetét elolvassa, megismerkedik a második világháború utáni színházi élet csomópontjaival. Értesül arról, hogyan folyt a színészképzés, mi volt a Nemzetiben, miért éppen Kaposváron születtek ki- emelkedő bemutatók, a Kádár-rendszerben hogyan befolyá- solta a politikai hatalom a színházi életet. S napjaink színházi viszonyaival is szembesül. De a legfontosabb, hogy megismeri két kiemelkedő színészegyéniség sorát, őszinte gondolatait, a múlt- hoz és a jelenhez fűződő viszonyát.

Várjuk a folytatást!

LÉNER Péter, *Bodrogi*, Budapest: Corvina Kiadó, 2020, 208 oldal, 2990 Ft

MOLNÁR Piroska, *Kvittek vagyunk. Beszélgetőtárs: Bíró Kriszta*, Budapest: Corvina Kiadó, 2020, 208 oldal, 3490 Ft

1 LÉNER Péter, *Bodrogi* (Budapest: Corvina, 2020), 5–6.

2 Uo., 205.

3 MOLNÁR Piroska, *Kvittek vagyunk. Beszélgetőtárs: Bíró Kriszta* (Buda- pest: Corvina, 2020), 137–138.

4 Uo., 41.

5 Uo., 154.

GEMZA MELINDA

KÖZÖS ALKOTÁS

Bethlenfalvy Ádám Dráma a tanteremben című könyvéről

Korunk talán egyik legismertebb drámatanára, Dorothy Heathcote mindig arra biztatta a tanítványait, hogy kísérletezzenek. Ez derül ki legalábbis egy interjúból, amelyet Bethlenfalvy Ádám készített vele: „[...] amikor megérint minket egy irodalmi mű, egy festmény, egy vers, valakinek a színpadi játéka, [...] akkor kiterjesztjük a tudásunkat arról, hogy mit jelent embernek lenni. Növelhetjük az empátiánkat, és megérthetjük a feltáruló lehetőségeket. Persze az, hogy ezeket az élményeket az életben miként hasznosítjuk, az csakis tőlünk függ.”¹ Szintén kísérletezésre buzdít bennünket Bethlenfalvy, amikor hiánypótló kézikönyvében sokéves drámatanári munkásságának elméleti és gyakorlati tapasztalatait rendszerezi.

2020 különösen termékeny év volt a Károli Gáspár Református Egyetem drámapedagógiai műhelyében, hiszen három szakkönyvet is kiadtak, melyek közül egyet Lannert Keresztély István, kettőt pedig Bethlenfalvy Ádám jegyez. Lannert könyve, a *Bevezetés a drámapedagógiába*² egyetemi tankönyvként használható, míg a *Living Through Extremes in Process Drama*³ című angol nyelvű kötetben Bethlenfalvy doktori kutatásának eredményeiről olvashatunk. A harmadik kötet, érdeklődésünk tárgya a tavalyi év végén napvilágot látott *Dráma a tanteremben*, melynek vállalt célja a tantermi dráma munka elméleti megalapozása.

Hazánkban az elmúlt évtizedben a különböző színházi nevelési programok mellett megsokszorozódott azoknak a szakembereknek a száma is, akik színházakban, színházi nevelési társulatokban vagy oktatási intézményekben alkalmazzák a drámát. Noha az ehhez kapcsolódó munkaformák széles körben elterjedtek, a dráma elméleti alapvetései gyakran hiányoznak mellőlük, melyek ismeretében és segítségével gazdagabbá, reflektáltabbá tehető a drámatanári munka. A dráma tantermi alkalmazásának előnyei kétségtelenek, és – ahogy azt már a 2010-ben megvalósult DICE-kutatás⁴ eredményei is megmutatták – a drámapedagógia módszere számos kulcskompetencia fejlesztésében is meghatározó szerepet tölt be. A közös alkotás egyaránt segíti a drámatanárt és a diákot a tanulási folyamat, a tananyag élményszerűvé tételében. A debreceni Csokonai Ifjúsági Program vezetőjeként évek óta együtt dolgozom Bethlenfalvy Ádámmal különböző

színházi nevelési programokon, így a gyakorlatban tapasztalhattam meg, hogy a reflektáltság ilyen szintje hogyan mélyíti el és teszi eredményesebbé a szakmai munkát.

Bethlenfalvy már a kötet címében is a dráma kifejezést használja „drámapedagógia” vagy „tanítási dráma” helyett, melynek pontos meghatározásához lépésről lépésre vezet végig az olvasót Chris Cooper, Bécsy Tamás, Dorothy Heathcote, Edward Bond, Gavin Bolton és Kaposi László fogalmain keresztül a saját definíciójáig, mely egyfajta szintézise az eddig felsoroltaknak: „[...] a dráma fontos összetevői tehát a fiktív, de meghatározható kontextusban, a körülmények szorításában változásra kényszerülő ember, akiben ütközhet a kívülről és belülről táplálkozó nyomás; aki szándékait a cselekvés különböző módjain fejezi ki valós térben és időben; és aki egy történet meghatározott pontján van, tehát helyzetének van előzménye és tettenek van következménye.”⁵ A kötetben használt drámafogalom tisztázása azért is fontos, mert egyrészt ma hazánkban számos, a drámape-



- 1 BETHLENFALVY Ádám, „»A legtöbb gyerek nem tudja, hogy mire képes...« Interjú Dorothy Heathcote-tal”, *Drámapedagógiai Magazin* 31. sz. (2006/1): 14., <http://letoltes.drama.hu/DPM/2001-2010/2006.1.pdf>.
- 2 LANNERT KERESZTÉLY István, *Bevezetés a drámapedagógiába*, Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, 2020.
- 3 BETHLENFALVY Ádám, *Living Through Extremes in Process Drama*, Budapest: Károli Gáspár Református Egyetem – L'Harmattan Kiadó, 2020.
- 4 DICE – A kocka el van vetve, *Kutatási eredmények és ajánlások a tanítási színház és dráma alkalmazásával kapcsolatban*, 2010, http://www.dramanetwork.eu/file/DICE_kutatasi_eredmenyek.pdf.

dagógiához köthető definíció van a köztudatban, másrészt pedig Bethlenfalvy szerint ez a meghatározás ráilleszhető a legkülönbözőbb drámákra, függetlenül a megvalósulás helyszínétől, így ennek egyértelműsítése érdekében beszél tantermi vagy osztálytermi drámáról.

A tantermi dráma fő összetevőit a szerző az elmúlt évek angol drámapedagógiai kutatásainak vizsgálatán keresztül rendszerezi. A kötet Dorothy Heathcote munkái mellett sorra veszi a dráma legjelentősebb angol képviselőinek tanulmányait (Gavin Bolton, Chris Cooper, David Davis), melyek közül egyelőre csak néhány érhető el magyarul. A szerző szerint „a tanár akkor tudja segíteni a tanulók alkotó gondolkodását, ha képes önmagára is alkotóként tekinteni”.⁶ A fejezet e nézőpont felvételéhez, a drámás tevékenységeinek strukturálásához nyújt elméleti segítséget. Bethlenfalvy nemcsak elméleti szakemberként, hanem drámatanárként is beszél, aki elméleti ismereteit saját gyakorlati tapasztalatain keresztül teszi reflektálttá, elérhetővé. Jel és jelentés viszonyából kiindulva vizsgálja meg fikció és valóság viszonyát, majd kitér a szituáció és a keret fogalmaira.

Dorothy Heathcote a drámát úgy határozza meg mint „man in mess/igaz ember bajban”, eszerint a dráma az embert – az ő átalakulását, konfliktusát – állítja a középpontba. Ennek egyik útja, amikor a drámaíró a tett mögötti motiváción keresztül vizsgálja az egyes cselekedeteket. Heathcote a cselekvés értelmezésének öt szintjét különíti el: cselekvés, motiváció, tét, minta és értékrend (AMIMS – Action, Motivation, Investment, Model, Stance). Ezt a rendszert 1995-ben adta közre, magyarul először a *Drámapedagógiai Magazin*ban, Bethlenfalvy interjújában jelent meg.⁷ A rendszer leírása jelentős támaszt nyújthat a színész-drámatanári munkában, hiszen segítségével elemezhető a valódi emberi szükséglet egy adott cselekedet során, és vizsgálható az uralkodó társadalmi narratívához való viszony. E kettő ütközésében láttatja Chris Cooper Heathcote-tal ellentétben a dráma lényegét. A cselek-

vés mögötti motiváció megértése hatékonyan járul hozzá a drámás tevékenységek alatt a jelenetkészítés megsegítéséhez is, de közelebb kerülnek a szöveghez és a színház művészeti formájához is a diákok, ha tudatosan gondolkodnak a jeladásról, mely elősegíti a szabad alkotást.

A kötet legjelentősebb újdonsága mindenképp a dramatis tevékenységek rendszerének újragondolása. Bethlenfalvy rendszere problémaközpontú, aszerint csoportosítja a tantermi drámát, hogy milyen megközelítésekből indulhat ki a pedagógus a dráma tervezésekor, milyen problémát helyezhet a fókuszba, ezáltal is megerősítve az első fejezetben kifejtett narratíva szerepét a drámás tevékenységekben. Ennek a rendszernek a nagy előnye, hogy olyan viszonyítási pontokra helyezi a hangsúlyt a történetek feldolgozásánál, melyek a hagyományos pedagógusi munkában ritkán jelennek meg. A stratégiák kiválasztásánál fontos szempont, hogy egy zárt műalkotás vizsgálatakor milyen lehetőségek nyílnak az alkotófolyamat számára. Hét különböző stratégiát mutat be a kötet, melyekhez Bethlenfalvy a saját drámatanári gyakorlata során kipróbált drámaórákat hoz példaként. A részletes óravázlatok megteremtik az adaptáció lehetőségét, és nagymértékben hozzájárulnak az eltérő történetek cselekvő feldolgozásának tervezéséhez.

A kötet utolsó fejezetében a szerző konkrét instrukciókat ad a tanárok szerepbe lépéséhez, a drámatanári attitűd kialakításához, a tevékenységek megtervezéséhez és levezetéséhez, és megerősíti a drámával foglalkozó szakembereket abban, amit Heathcote is vallott: drámaíró és közösen alkotni érdemes. A könyv feltételez egyfajta előképzettséget a felhasználóktól, hiszen épít a pedagógusok drámapedagógiai jártasságára, de ahogyan a szerző is kijelenti, a tantermi dráma csinálás útján tanulható. A lényeg az alkotáson, a cselekvésen és a megértésen van.

BETHLENFALVY Ádám, *Dráma a tanteremben. Történetek cselekvő feldolgozása*, Budapest, L'Harmattan Kiadó – KRE, 2020, 112 oldal, 2490 Ft

6 Uo., 23.

7 BETHLENFALVY Á., „A legtöbb gyerek...”, 14.

E számunk szerzői

Aradi Hanga Zsófia (1996) a PTE irodalom- és kultúratudomány mesterszakos hallgatója, Pécssett él
 Balassa Zsófia (1987) színházmenedzser, színháztörténész, Budapesten él
 Bazsányi Sándor (1969) irodalomkritikus, Klotildligeten él
 Bogyi Tímea Éva (1997) színházkritikus, Budapesten él
 Dömötör Adrienne nyelvész, színikritikus, Budapesten él
 Gabnai Katalin (1948) drámatanár, színikritikus, Budapesten él
 Gajdó Tamás (1964) színháztörténész, Budapesten él
 Gemza Melinda (1973) színháztörténész, színházi nevelési szakember, Debrecenben él
 Győrei Zolt (1970) író, irodalomtörténész, tanár, Budapesten él
 Hermann Zoltán (1967) irodalomtörténész, Budapesten él
 Kovács Natália (1989) szerkesztő, kulturális újságíró, kritikus, Budapesten él
 Köllő Kata (1958) színikritikus, szerkesztő, Kolozsváron él
 Molnár Zsófia (1974) kritikus, műfordító, ez-az, Budapesten él
 Nánay István (1938) kritikus, tanár, színháztörténész, Budapesten él
 Ölbei Livia (1966) újságíró, kritikus, Szombathelyen él
 Proics Lilla (Kaposvár, 1967) kritikus, tornatanár, Budapesten él
 Róbert Júlia (1982) dramaturg, Budapesten él
 Sebesi István (1967) a BBTE színháztudomány szakos hallgatója, Kolozsváron él
 Szekeres Szabolcs (1972) színikritikus, Budapesten él
 Szoboszlai Annamária (1979) kulturális újságíró, Budapesten él
 Turbuly Lilla (1965) író, szerkesztő, Náprádfán él