

KISS GABRIELLA

Színházi irónia

■ MOHÁCSI JÁNOS RENDEZÉSEI ■

Vannak olyan színházcsinálók, akiknek már legelső munkái sem hagynak kétséget afelől, hogy „valami merőben újat hoztak létre”.¹ Ha valaki egy szuszra az első sortól az utolsóig elolvassa Mohácsi húsz előadásának teljes dokumentációját, azzal a gyanúsán jóleső érzéssel áll fel az ak-tákkal teli asztaltól, hogy akár egy mondatban össze tudná foglalni a „mohácsizmus” lényegét: a „notórius át- és beleíró” úgy állít elénk minden történetet, ahogy egy ma élő Katona József, Shakespeare, Goldoni, Schiller stb. tenné,² minék következtében tömegeket mozgató, térben és időben egyaránt terjedelmes (terjengős) színházában a tömegember arca néz ránk,³ és egy kaotikusan hamis retorika⁴ beszél hozzánk.

Ha ezeket a vonásokat az előadások hossza kapcsán legtöbbet vitatott nézői hatás-befogadás szempontjából vizsgáljuk meg, akkor az alaptörténet értelmezése, az irodalmi szöveg átírása, az egyén és a tömeg viszonya által alakított térszervezés, illetve színészi játék a „nevetés” jegyében kap jelentőséget. Borítsa bár részeg nők és politikusok teste *A vészmadár* államtitkárának tigrisbőr tapétás lakását, verje agyon ékszerekért és ruhákért tülekedő lakájok és szobalányok hada az éppen hősi lemondását megvalósítani igyekvő Miladyt (*Képzetté válunk avagy Ármány és szerelem*), vagy vessék rá magukat éhező kolhozparasztok a völgy körüli vita egyik perdöntő bizonyítékára, a kecskesajtra (*Kréta kör*), a közönség soraiban ugyanúgy felharsan a nevetés, mint amikor Feydeau szereleméhes párocskái igyekeznek a Felhergelt Bakmacskába (*Bolha a fülbe*), vagy Julcsa és Miska jut éppen kompromisszumra (*Mágnás Miska*).

Baudelaire szerint „a komikum indítéka sohasem a tárgyban van, amelyet kinevetünk, hanem mindig a nevetőben. Az ember sohasem nevet saját bukásán, hacsak nem filozófus, hacsak nem képes minduntalan kilépni önmagából, s tárgyilagossággal megfigyelőként szemlélni saját énjének kalandjait.”⁵ Ha elfogadjuk a francia költő álláspontját, akkor a Mohácsi-előadások közös nevezője a színházalkotás és -befogadás minden dimenzióját átíró, állandó (ön)reflexión alapuló irónia⁶ bölcsessége. Mintha olyan öngyógyító vírust eresztenének az irodalmi és színházi anyagra, amely (amint és amennyiben bemásolta magát a színészbe és a nézőbe) megkeresi és mintegy babrálni kezdi a színházi nyelvet, a színészi test és a nézői értelmezés azon pontjait, ahonnan minden stabilnak tűnő alap kifordítható önmagából. A vírus aktiválódására leginkább az jellemző, hogy a fertőzés azonos a megfertőződés folyamatával és alapállapotként érzékelt tudatával. Hiszen ez az irónia olyan olvasás- és játékmódból fakad, amelynek ritmusát a váratlan kimozdítások és állandó elmozdulások folyamatos és ilyenformán térben és időben szinte végtelen ismétlődése diktálja (és talán ebben kereshetjük az átlagosan négyórás előadásidő magyarázatát). Következésképp a Mohácsi-rendezések feltűnően tiszta-letisztult formakánonjának vizsgálata akkor adhat magyarázatot a játékosok és a nézők között megszülető – és a színházi idő játéka felől megközelíthető – atmoszféra kialakulására, ha az ironizálás hatásmechanizmusa felől értelmezzük őket.

A TÖRTÉNET IRÓNIAJA

Kékesi Kun Árpád tanulmányában a dramatikusszövegek „radikális átértelmezését” tekinti a Mohácsi-rendezések legjellemzőbb sajátosságának.⁷ Ma már színháztörténeti tény, hogy míg az átértelmezés jelenségét kezdetül fogva lelkesen üdvözölte és elemző figyelemmel követte a kortárs kritika, addig e radikalizmus mibenlétének vizsgálatára sokkal kevesebb energiát fordított. Pedig enélkül valószínűleg nem kapunk választ arra az (epigonság

kapcsán egyre gyakrabban felmerülő) kérdésre, hogy az átírás tekintetében miben különbözik a ma már legendává vált *Csárdaskirálynő 1914* például Telihay Péter *A víg özvegyétől* vagy a *Tévedések végjátéka avagy tévedések víg játéka* Máté Gábor *Szeget szeggel-jétől*. Maga a rendező elsősorban nem az aktuális mondanivaló megszólaltatásának (általánosnak is mondható) igényével vagy egy hangsúlyosan XXI. századi olvasási móddal indokolja az át- és beleírás szükségességét, hanem „csupán olyan élő előadást szeretne teremteni, amely magával ragadhatja a nézőt.”⁸ Leegyszerűsítve azonban a kérdést, ha a frissesség forrását egyedül és kizárólag az alaptörténet tragikus vonásainak felerősítésében, illetve a nyugtalanító vagy abszolút kilátástalan befejezésekben találunk meg. Ezúttal ugyanis a színházolvasat törvényszerűen színházírásként definiálható, ami viszont olyan szövegelemző képességet sejtet, amely a maga összetettségében olvassa, látja, hallja (következésképp viszi színre) az (alap)anyagot.

Ha a továbbiakban az „összetettség” természetét elemezzük, több szempontból is érdemes az előadások – a drámához képest megváltoztatott, illetve bővített és variált – címéből kiindulni. A Mohácsi esetében (már csak a copyright miatt is) oly hangsúlyos címadás ugyanis kiválóan jelzi, hogy a rendezés milyen sokoldalúan közelíti meg az irodalmi művet. A *Hogyan vagy partizán? avagy Bánk bán*, a „kaukázusi” voltát vesztett *Kréta kör* vagy a *Képzetté válunk avagy Ármány és szerelem* arról tanúskodik, hogy a rendező az abszolút és jelen idejű cselekményben nemcsak hogy meglát egy általánosabb témát, illetve problémakört, de ennek aprólékos körüljárása sokkal jobban érdekli, mint a hagyományos szűlt drámaiság⁹ megteremtése. Ha nemzeti drámánk nem egy integritását önhibáján kívül megőrizni képtelen s ennek felelősségét tudatosan vállaló személyiség tragédiája¹⁰, hanem vérben és borban tocsogó, hempergő és okádó monstre házibuli, akkor a rendezői interpretáció középpontjában nem az egyes alakok köz- és magánéleti motivációjának és az ebből következő viszonyoknak az összetettsége, hanem az udvarban uralkodó és a világmegváltó tett heroizmusát kezdettől fogva ellehetetlenítő állapot bemutatása áll. Amikor a kaposvári Schiller-rendezésben a szaténöltönyben és kistélyiben mulató arisztokrácia köreiben testi valójában meglele-

1 Szántó Judit: *Vásárfu Galiciából*. Bánk bán-változat Kaposvárott. SZÍNHÁZ, 1985. 5. 18.

2 Somogyi Néplap, 1984. november 25. 5., illetve 1989. december 14. 5.

3 Népszabadság, 1995. július 3. 12.

4 Küsmödi Csaba: *Sejtettem*. Ellenfény, 2001. 2. 5–7.

5 Charles Baudelaire: *A nevetés mibenlétéről és általában a komikumról a képzőművészetben*. In: Baudelaire válogatott művészeti írásai. Budapest, Képzőművészeti Alap, 1964. 78. Fordította Csorba Géza.

6 Vö. Paul de Man: *A temporalitás retorikája*. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméleti I.* Pécs, Jelenkor—JPTE, 1996. 33–60. Fordította Beck András.

7 Kékesi Kun Árpád: *A reprezentáció játéka: a kilencvenes évek magyar rendezői színháza*. In: K. K. Á.: *Tükrök képek lúdasára*. Budapest, JAK–Kijarat, 1998. 99–100.

8 Somogyi Néplap, 1989. december 14. 5.

9 A drámaiság illetlen értelmezéséhez lásd Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999. 41–73.

10 Például Sándor Iván: *Vég semmiség. A százhetven éve fel nem fedezett Bánk bán*. Pécs, Jelenkor, 1993.



Molnár Piroska *A nagy Romulusban*

nik a Herceg, akkor e betoldás eredményeként nemcsak véresen konkrét valósággá válik az udvari élet rendjét meghatározó erőszak és diktatúra, de még a lehetősége is megsemmisül annak, hogy a színpadi alakok közötti viszonyok morális megítélése alapján (a tisztességes polgári család és a züllött udvar) vagy a német klasszika polgáreszménye körül (a társadalmi szerepekbe merevedett típusok és a szabad önmegvalósításra törekvő individuumok között) jöjjön létre konfliktus.¹¹ Vagyis az alakok és a köztük létrejövő viszonyok elemzése tulajdonképpen megegyezik az adott történelmi korra, társadalmi helyzetre vagy mikroközösségre jellemző állapot bemutatásával.

Ez a kvázi-epikus érzékenység indokolja ugyan az olyan (a hagyományos színházak és színházcsinálók) által elfeledett vagy ritkán játszott darabok felfedezését, amilyen Jókai *Miltonja*, Foster *Tom Paine*-je, Erdman *A mandátuma* vagy éppen Heller *Megbombáztuk New Havent*-je, de önmagában még nem garantálja a rendező által célul kitűzött frissességet és élettelséget. Kétségtelen tény, hogy amikor Mohácsi a rivális bandák leszámolásának tere-

ként és idejeként látatja „az eredeti tőkefelhalmozás” „jobb híján zenés” láttelekeként olvasott *A kávéházat*, akkor kortársi tapasztalatok birtokában hidalja át Goldoni világa és az Aranykéz utcai robbantás időbeli távolságát. Ahhoz azonban, hogy ne csak az átértelmezés „irányát”, hanem annak radikalizmusát is megértsük, meg kell tudnunk határozni, hogy mindez miért kölcsönzi a rendezéseknek az (aktualizálással nem törvényszerűen azonos) aktualitás érzését. Erre minden bizonnyal az e téren legnagyobb botrányt kiváltó *Csárdáskirálynő* a legalkalmasabb példa, amely Kaposvárott hangsúlyosan 1914-ben játszódik. Az orfeumhölgyek proliszarmazású szajhák, vendégeik szifiliszesek és/vagy alkoholisták, s mivel nemzetiségi kérdésekben vére menő vitákat folytatnak, jobb nem feszegetni, hogy a közepes énekesnői képességekkel bíró Szilvia román-e vagy magyar, viszont tény, hogy (akárcsak egykor Cecília) párját ritkító „szelony”, illetve „dívány”. Ha pedig elfogadjuk, hogy Kálmán Imre így és ilyenek látta a világot Marienbadban, akkor törvényszerű, hogy Stazi és Edvin unokatestvéri szerelme angyalcsinálással végződik, Szilviát metreszeként örökbe fogadja az ifjú magyar király és osztrák császár, Bóni pedig apósáék megbocsátásának jeleként elindul az első világháborúba. Vagyis az olyan témák (rangon aluli házasság, női és férfibüszkeség, karriervágy stb.), amelyeket a hagyományos operettjátás csak kötelező műfaji kelléknek tekint – és így színrevitelükre sem fordít különösebb figyelmet –, ez esetben tényleg problémaként artikulálódnak. Ugyanakkor „valódiságuk”¹² több, Mohácsi más előadásai kapcsán is felmerülő kérdést vet fel.

Tagadhatatlan, hogy az első világháborúba menetelő Monarchiának ez az ábrázolása jobban megfelel annak a képnek, amely a *Mihályi Rozália csókjától* megfertőződött (és a kaposvári orfeumban holtreszegen szavaló) Ady publicisztikáját olvasva vagy a korabeli fotográfákat nézegetve alakul ki bennünk, mint például a lassan fél évszázada kánonértékű Szinetár-rendezés világa. Csak-hogy ez a – nevezzük így – „életszerű és valóságzagú” hangulat nem egy színháztörténeti és -elméleti értelemben vett realizmusból fakad, hanem abból a rendezések egészét átható emberképből, amely leginkább „az ember megjobbíthatatlanságának” biztos tudatán alapszik. Az ember tökéletességébe, illetve tökéletesedésébe vetett hit¹³ olyan dokumentumai válnak a szemünk láttára érvénytelenné (hazuggá és cselekvésképtelenné, korrupttá és konformistává), mint a *Pantalone* maszkjában a XVIII. század becsületes kereskedőjét modelláló Ridolfo, az emberi szabadságot gúzsba kötő társadalom ellen tettekkel lázadó Ferdinánd, a költő váteszi szerepében hívó Milton, az önmagát bűnösségének tudatában és halála árán is vállaló Proctor, illetve – hogy teljes legyen a modernitás drámai roaldalmát is reprezentáló névsor – az igazságtalan törvények korában a törvények ellenében igazságot szolgáltatató Acdak. Nézőpont kérdése, hogy a Mohácsi-rendezéseknek ezt a hangoltságát cinikusnak, kiábrándultnak, keserűnek vagy éppen reálisnak minősítjük. Az azonban tény, hogy a XX. századnak az a talán legmeghatározóbb felismerése élteti, mely szerint az emberről szóló tradicionális beszédmód – vagyis az a hit, hogy a kozmoszban elfoglalt különleges helyzete miatt létének célja és lényege csak egyetemes léptékkal mérhető – immár véglegesen túlhaladtottá vált. Ezt példázhatja a Shakespeare-víg/végjáték kétféle befejezése, amely nem egyszerűen azt állítja, hogy az Ephesusban uralkodó diktatúra kikökökcent történelmi ideje soha nem tolható vissza¹⁴, hanem maró iróniával mutat rá, hogy ennek megtörténte független mindattól, amit az emberek akarnak, tesznek vagy mondanak. Az európai drámai roaldalom klasszikusainak kaposvári és

11 Például Erika Fischer-Lichte: *A dráma története. A színré vitt identitás története*. Pécs, Jelenkor, 2001. 321–336. Fordította Kiss Gabriella.

12 Vö. Falusy Lilla: *Mohácsi vészről Trianonig. Mohácsi János operettrendezései*. Ellenfény, 1999. 1. 14–19.

13 Az ember önmeghatározásának két nagy programjáról lásd Dietmar Kamper–Christoph Wulf:

A tökéletesség és a megjobbíthatatlanság közötti feszültség. In: D. K., C. W. (szerk.): *Antropológia az ember halála után*. Budapest, Józsefvég, 1998. 7–15. Fordította Balogh István.

14 Vö. Heller Ágnes: *Kizökökcent idő I*. Budapest, Osiris–Gond, 2001. 7–24.



Az Istenítélet „boszorkányai”

nyíregyházi olvasatát az rokonítja a Paul Foster és Joseph Heller epikájára vagy a miniszter félrelépésének kortárs mítoszára írt színpadi világgal, hogy Mohácsi a szétszóródó és szétforgácsoló ember ürességében¹⁵ gondolkodik, s ez kivétel nélkül mindig játékba hozza a két ember- és világkép közötti feszültséget. Ebben a nagyon is kortárs beállítódásban rejlik az átírás radikalizmusa, ami a nézőt természetesen érzékenyebben érinti a középiskolai tanulmányai által szentesített művek kapcsán, mint az ezt a véleményt – ha ironikus, illetve komikus formában is – explicité válaló (és talán épp ezért „kevésbé” mohácsisnak tartott) *A nagy Romulus*, a *Retteggett Iván Vasziljevics* vagy a *Bolha a fülbe* esetében.

Ezt a látásmódot első pillantásra azok a „didaktikus poénok”¹⁶ igazolják a legjobban, amelyek vég-játékká változtatják a történeteket. A „Kié a föld?” brechti kérdését értelmetlenné tévő evakuálás, a Korláth-birtok mellett felépülő vasút, a Római Birodalom „széthullási tragédiáját” fenyegető történelmi távlatokba helyező germán dal vagy a Téalpó-jelmezben megjelenő és igazságot osztó Lenin egyértelműen annak a diktatórikus (*Tévedések végjátéka avagy tévedések víg játéka, Ármány és szerelem*), félelem által igazgatót (*Istenítélet, Retteggett Iván Vasziljevics, A mandátum*), kiszolgáltatót (*Kréta kör, Megbombáztuk Kaposvárt*), korrupt (*Csárdáskirálynő 1914, A kávéház, Mágánás Miska, A vészmadár*) állapotnak a megváltoztathatatlanságáról és erejéről tanúskodik, amellyel Mohácsi mintegy lecseréli a tökéletesség programjába illeszkedő identitásképző tényezőket. Ugyanakkor (és erre talán a közhelygűjteménynek is tekinthető *A vészmadár* a legjobb példa) semmivel sem tudunk meg többet ennek az állapotnak a természetéről, mint azt a néhány sztereotíp vonást (kenőpénzek, a konzervatív polgári életmód mögött rejlő botránys magánélet, össznépi viselkedésbeli kulturálatlanság stb.), ami egyhetes tévézés nyomán alakul ki bennünk. Következésképp az ily módon felforgatott dramatik

viszonyrendszerek átértelmezése valódi és nagyon nehéz rendezői-színészi feladattá válik. A művész romantikus megváltó szerepében nemcsak csődöt mondó, de nevetségessé is váló Milton leginkább egy bármikor és bármilyen célból idézhető állandó jelzőként („Anglia sirálya, Albion albatrosza”) létezik, miközben az első polgári állam létrehozói politikai állásfoglalásuktól függetlenül egyetértenek abban, hogy munkájuk eredménye „mocskos, rohadht egy ország”, aminél viszont senki sem tud jobbat. Schiller hősei rendtől és rangtól függetlenül vágják egymás szemébe a kérdést: „Hol él kegyed, a Holdban?” Romulusról mindennél többet elárul lakonikus kijelentésének szórendje: „A császári udvar úgy néz ki, ahogy a császári udvar kinéz”; a *Kréta kör* alakjainak pedig szinte kivétel nélkül válaszolniuk kell az (epikus színház lényegét idéző) „Hülye vagy?” kérdésre. Mohácsi kezében pusztá nyelvi fordulattá (és az ismétlésből kifolyólag a nevetés forrásává) egyszerűsödnek az emlékeinkben élő klasszikus-előadások gondolati magvát képező vezérmotívumok, s ezzel nem csupán az európai drámairodalom legnagyobb alakjainak individuális jellemzését teszi lehetetlenné, hanem alapvetően elvitatja tőlük a viszonyok megváltoztatásának képességét és lehetőségét. Következésképp, ha valakit az érdekel, hogy a Mohácsi színpadán mozgó alakok mit miért tesznek, meg kell elégednie néhány közhelyes igazsággal korunk konformista emberéről. Ha pedig elmúlt korok emberideáljait akarja látni, akkor legfeljebb a hagyományos alakértelmezések hangsúlyos idézettségében lelheti örömét.

Hogyan egyeztethető össze ez az ember- és világkép a Mohácsi-előadásokon elmaradhatatlan nevetéssel? Mi történik négy órán át a színpadon, ha a színészek „semmivé váló embereket” testesí-

¹⁵ Vö. Michel Foucault: *A szavak és a dolgok*. Budapest, Osiris, 2000. 430–431. Fordította Romhányi Török Gábor.

¹⁶ Zappe László: *Nekünk Mohácsi kell!* Kritika, 1995. 9. 33.

tenek meg, akiknek ürességét csak egy néhány paraméterrel leírható állapot tölti ki? Ezekre a kérdésekre leglátványosabban azok a rendezések adnak választ, amelyekben a dráma- és a színházi szöveg között nem érzékelhető az említett feszültség. Az átértelmezés radikalizmusa leginkább abban a felhangosított játékmódban ragadható meg, amelyet nem elsősorban a komikus alaphelyzet éltet, hanem az a milió, az az atmoszféra, amelyben egy ilyen probléma létrejöhet (*A nagy Romulus, Bolha a fülbe, A mandátum, A vészmadár*). Ezért válhat a politikusok félrelépéseivel és a tender körüli korrupcióval egyenrangú kérdéssé a töpörtyűs rétes receptje, ezért alkothat önálló kezdő jelenetet „az államhatalom hivatalos képviselőjének” látogatója előli bujkálása, és ezért valósíthatja meg a társulat a megszokottnál sokkal intenzívebben a mindennapi cselekvéssorok feydeau-i koreográfiáját. Következésképp a jól ismert szerepek-szereplők sem abból a szempontból definiálhatók, hogy az adott helyzetben tanúsított magatartásformák melyikét képviselik: a színpadi alakok ottlétét csak az legitimálja, ahogy az adott körülmények között léteznek, ahogy órákon át állnak, ülnek, esznek, isznak és beszélnek, miközben egyre kevésbé fontos, hogy mindezt miért teszik.

A SZÍNHÁZI JELHASZNÁLAT IRÓNIAJA

A tökéletesség és a megjobbíthatatlanság programja között olyan nagy a feszültség, hogy a radikális átírás során egyedi módon kerülnek játékba a drámaszövegek olyan szervezőelvi, mint a commedia dell'arte típusai, a polgári szomorújáték szerepköréi, az operettvilág viszonyrendszerei vagy a brechti elidegenítés. Annak következtében, hogy egyfelől szinte áthidalhatatlan távolság választja el a várt és a kapott darabértelmezést, másfelől viszont rendkívül egyszerűen és könnyen kódolhatók a születő színpadi világot mozgó mechanizmusok, a nézői figyelem mind gyakrabban irányul e dramaturgiai elvek színházi reflexiójára. A befogadás irányításának ez a módja különösen jól megfigyelhető azoknál a rendezéseknél, amelyek nemcsak (sőt, elsősorban nem) a történet újszerű interpretációjával (egy új „üzenettel”) ostromolják a kialakult nézői elváráshorizontot, hanem egy rendkívül stabil műfaji kódot tesznek dekonstrukció tárgyává.¹⁷ A *Csárdáskirálynő*ben és a (kaposvári) *Mágnás Miskában* például a szemünk láttára semmisülnek meg – vagy lázadnak fel önmaguk ellen – azok a szabályok, amelyek a színházi emlékezetben garantálni szokták, hogy a látott valami nem más, mint operett: a primadonna elegáns, az úri szalon kellemes, a bonviván úgy énekel, mint egy isten, a szubrettet és a táncoskomikust huncut bájuk miatt szeretjük, az estét pedig kacagásba és parfümilletatba burkolódzó hangulat teszi eseményé.¹⁸

Az önreflexiónak ez a gyönyörűen izgalmas (és a kortársak közül Frank Castorf, illetve Hans Neuenfels rendezéseivel rokonítható) játéka elsősorban annak köszönhető, hogy Mohácsi színpadán alapvetően megváltozik a nyelv és a zene viszonya. A dalszöveg (amelyet általában az ismert dallamért hallgatunk meg) a melódia hangjai közé tolakszik, és megzavarja a harmonikus befogadói állapotot. Éppen megtudtuk, hogy Stazi és Edvin unokatestvéri szerelme abortusszal végződött, amikor a szubrett és a bonviván egymástól távol állva, merev arccal és mintegy meglepetésszerűen elkezdte: „Túl az Óperencián boldogok leszünk”. Cecília minden élettapasztalatát belesúríti a „Hajmási Péter” „kedvenc nóta” helyett túlélési stratégiaként énekelt versszakaszaiba; és az ostorral kergetett Marcsa szájából sem úgy hangzik el a „Fáj, fáj a szívem”, hogy előadás után ezt füttyüli majd egész Kaposvár. Az énekléssel ezúttal minden további nélkül összeegyeztethető sírás, bőfőgés, lihegés vagy éppen rekedtség értelmes szöveggé adja elő a dalokat, és így lelepleződik, hogy a boldogság, a szerelem hazug illúzió, a könnyed évdés durva, sokszor embertelen sértegetés, a kötelező happy end pedig csak megalkuvások és életfogytiglani gyötrelmek

arán valósulhat meg. Ily módon Mohácsi rendezései egyértelműen igazolják az operett azon filozófusait, akik szerint a műfaj legjobbjai által kiváltott nevetés tünet és reakció, amelyben a nyugati ember érték- és identitásvesztése nyilvánul meg.¹⁹ Ennek jegyében értékelődnek át az operett legmegszokottabb zenei kellékei: a keringő, a csárdás és a kánkán. Az össznépi bokarugdosásra koreografált „Táncolnék a boldogságtól” négyesében a valcer (amelyet Broch egy értékvákuum sajátos és sajnálatos termékeként tartott számon) a boldogság intézményesíttetését és az individuális érték-szemlélet lehetetlenségét, válságát hangsúlyozza. A búsongóra hangolt „Az asszony összetör”-ből kibontakozó első végjátékban a széteső személyiség, Szilvia belépőjében pedig a háborúba menekülő ország haláltáncává válik a csárdás, a „Lányok angyalok” részeg férfikánkánja pedig az izléstelen és esetlen tombolás emblema lesz. A *Csárdáskirálynő*ben szinte minden egyes zenei betét szerves részévé válik a történet (át)értelmezésének, amelynek ki-

MOHÁCSI JÁNOS RENDEZÉSEI

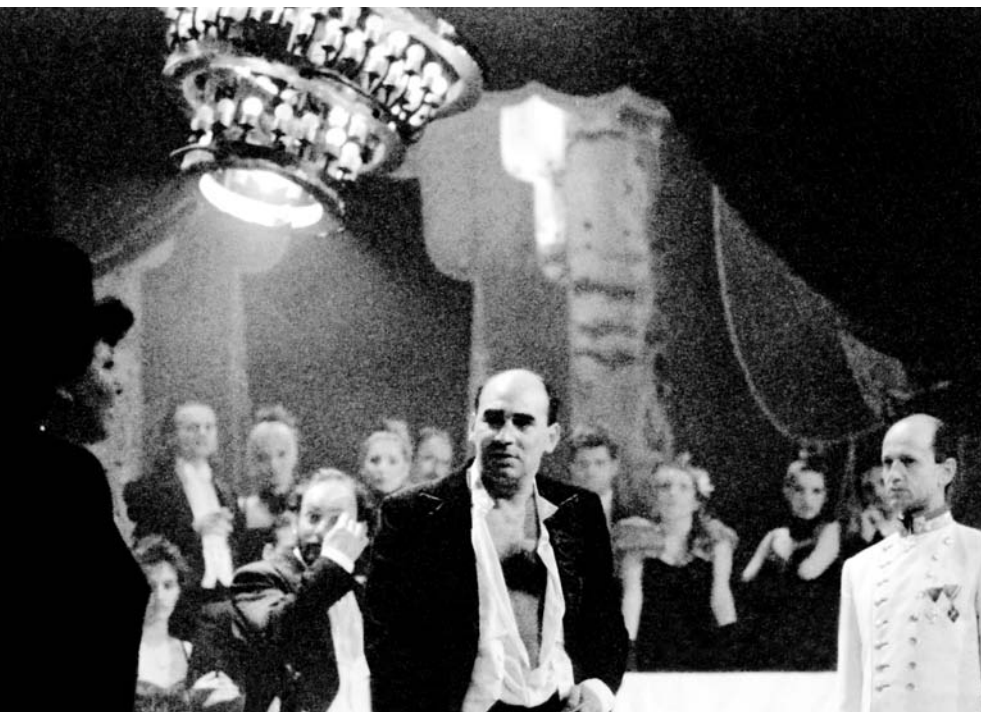
- **Hogyan vagy partizán? avagy Bánk bán** (1984, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Boldondalom** (1985, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Óz, a nagy varázsló** (1986, 1987, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **A kihallgatás** (1988, 1993, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Tévedések végjátéka avagy tévedések vig játéka** (1988, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Képzetté válunk avagy Ármány és szerelem** (1989, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **A nagy Romulus** (1991, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Csárdáskirálynő 1914** (1993, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Itt a vége, pedig milyen unalmas napnak indult** (1993, nyíregyházi Móríc Zsigmond Színház)
- **A kávéház** (1994, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Istenítélet** (1995, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Mágnás Miska** (1996, Vígszínház, 1998, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Tom Paine** (1996, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Bolha a fülbe** (1997, 2001, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Rettegett Iván Vasziljevics** (1998, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **Síparadicsom** (1998, Bolygó Kultusz Motel)
- **Krétaör** (1998, nyíregyházi Móríc Zsigmond Színház)
- **A mandátum** (2000, nyíregyházi Móríc Zsigmond Színház)
- **Megbombáztuk Kaposvárt** (2001, kaposvári Csiky Gergely Színház)
- **A vészmadár** (2002, Bárka Színház)

dolgozottsága messze felülmúlja a *Mágnás Miskáét*. Ebben ugyanis a megjobbíthatatlanság programjának értelmében főszerephez jutó korrupszág ábrázolása túl egysíkú ahhoz, hogy a dalszövegek kerüljenek előtérbe. Ily módon viszont sokkal erőteljesebben fejtheti ki hatását az a kifejezetten színházi irónia, amely teljesen szokatlan perspektívából mutatja meg a zenés műfaj jól ismert és felismert koreográfiai elemeit. A „Hoppsza, Sári” szaloncsárdásának mozdulatai egyfelől pofonokká és rúgásokká, másfelől olyan, csak a legprofibb rendezésekben alkalmazott emelésekké és ugrásokká alakulnak, amelyek „neszpáson” vonultatják fel előttünk a szubrett- és táncoskomikus-számok eleganciánonjának báli ruhás-frakkos-szmokingos forgásait. Ez a technika a pornó (Marcsa) szexuális aktus előtti lemosdatására és levetkőztetésére koreografált „Adj egy csókot, tillárom, haj”-ban éri el csúcspontját, amely egy hordóban játszik el a teljes megaláz(tat)ás és a dévaj vidámság

¹⁷ A tanulmányban az operett kortárs magyarországi recepciójával foglalkozó részéhez szükséges kutatásokat az Oktatási Minisztérium (OTKA FO34352, TO37417) támogatása tette lehetővé.

¹⁸ Vö. Volker Klotz: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1980. 7–17.; V.K.: *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*. München, Zürich, Piper, 1991. 15–23.

¹⁹ Például Hermann Broch: *Hofmannsthal és kora. Szecesszió vagy értékvesztés?* Budapest, Helikon, 1988. 5–91. Fordította Györfly Miklós; Csáky Móríc: *Az operett ideológiája és a bécsi modernség*. Budapest, Európa, 1999. Fordította Orosz Magdolna, Pál Károly, Zalán Péter.



Sima ra fotó

Molnár Piroska, Gyuricza István, Kulka János és Kósa Béla a Csárdáskirálynőben

sztereotípiáival. Baracs és Rolla első kettőse viszont a „boldog szerelem az operettszínpadon” témát járja körül: érintés és szemkontaktus nélkül keringőznek, majd a tériszonyban szenvedő bonvivánt a humánus primadonna óvatosan átsegíti a karmesteri árkon, hogy pimasz fricskaként végül azért bemutassanak néhány istenigazából megcsinált nagyforgást. Ilyen pillanatoknak a *Csárdáskirálynő*ben is tanúi lehetünk, amikor Szilvia belépőjében a Szinetár-rendezés óta tradícióértékű csárdáskirálynőbabák ruhája lehullik a korabeli dizőz jelmezét viselő finoman ordináré és (bájos csárdás helyett) erotikus csípőmozgásokat végző primadonnáról, vagy amikor a „Hajmási Péter”-re járt kánkán közben ki-kivillan a díva húsos és harisnyakötős combja. Míg azonban a *Mágnás Miskában* teljesen leköti figyelmünket az operett mozgáskanonját felforgató önreflexió, addig a nyolcvanas évek egyik legbotrányosabb előadásában ez a játék teljes összhangban van a darab csak prózai színházakra jellemző átírásával.

Míg Mohácsi operettrendezései a műfaj lényegét alkotó teatrális műviség és az ezen alapuló hatásmechanizmus gondos elemzésén nyugodnak, addig a *Kréta*körben azért kerül ironikus reflektorfénybe egy színházi hagyomány, mert miközben alkotóját „az életműből leszűrhető követelések és kérdések foglalkoztatják, a brechti választ már nem tartja elfogadhatónak”.²⁰ A rendezés a lehető leghűségesebben lesz hűtlen Brechthez, amikor sebészi pontossággal metszi ki, oltja be, majd ülteti vissza a színházi szövegbe a dráma „legegyszerűbb” szerveit. Azzal, hogy Mohácsi rendezésében a kolhozparasztkok azért mutatják be a színdarabot, hogy megkönnyítsék a Kié a föld?-vita igazságos eldöntését, a brechti elmélet alfája és ómegája, a művészet valóságformáló és -változtató ereje méretik meg – és könnyűnek találhatik. A fabula befejezésének átírása (a két falu evakuálása), illetve az a tény, hogy a darab végén kiderül: nemcsak a szereplők, de még maga a szerző, Arkádi sem érti a mese lényegét, önmaga ellen fordítja a példázatstruktúrát, hiszen világossá válik, hogy a művészetnek semmi köze sincs a külvilághoz – az tőle függetlenül és öntörvényűen működik. Ennek kiváló bizonyítéka az ideális brechti néző szerepét dekonstruáló Újjáép. Biz. Elvtársnő, akit – beszédmódján kívül – az jellemez, hogy képtelen a hitetlenség színházteremtő felfüggesztésére. Közbelépései és közbeszólásai (keresi a toalettet; felhíborodik az alvó, azaz lusta színészeknek hitt lemeszárolt anyák teljesítményén; Fruze repülését látva naivan megkérdezi: „de ugye nem igaziból?”) az eljátszott történet helyett magára a színházi szituációra, a teatralitásra reflektálnak. Ennek következtében viszont a színház a színházban helyzetet indokló brechti ok-okozati viszony a fikció és a valóság közötti határ átlépésének személyre szabott játékként értelmeződik. Mohácsi posztbrechti olvasatában a demonstrálandó tantétel esetleges véleménynyé, a demonstráció – különösen Acdak „ábrázolásai” esetében – rét nélküli, komikus nyelvi és színészi megoldásokban bővelkedő játékká, a Brecht-mű pedig olyan (tetszés szerint megismételhető, eltorzítható, átírható stb.) szöveggé válik, amely – s ezt a kenyérszakba rejtett gyermeket *A kaukázusi kréta*kör alapos ismeretében megtaláló Kapitány példája is igazolja – idegen test a rendezés világában. Az „ötórás poénrengeteg” tehát mintegy ki-

mozdítja a művet a hagyományosan valóságfikciókat kereső gondolkodásmódból, és önmagukat automatikusan tovább generáló elidegenítő effektusok, illetve Brechtől idegennek tűnő interpretációs stratégiák kiindulópontjává-terévé teszi.

Az újraértelmezés radikalizmusa tehát nem csak a drámaszövegek a megjobbíthatatlanság programjának jegyében történő olvasatából következik. Ugy is fogalmazhatnánk, hogy Mohácsi annál sokkal jobban ismeri a történet(mesélés) lényegét, mintsem ne volna tekintettel az elbeszélés folyamatának minden rétegére: rendezései a szó legszorosabb értelmében megszólaltatják és játékba hozzák a valós és fiktív helyzet egészét.²¹ Dramatikus szöveg esetében pedig a megnyilatkozás színrevitele magától értetődően azonos a mindenkori (műfaji, dramaturgiai és nem utolsósorban nézői kódokat meghatározó) teatralitás önreflexiójával. Ezért érdemes alaposabban megvizsgálni, hogyan értelmezi Mohácsi a színházi szituációt, pontosabban annak mely (eddig nem érintett) faktorait teszi a reflexió tárgyává. Míg ugyanis az elmúlt harminc év magyar színházának legtöbb rendezője élt és él az olyan kiszólásokkal, amelyek egy rövid mondat erejéig megszakítják a „hitetlenség felfüggesztését” (gondoljunk például a Zsámbéki-féle *Übű király* kis híján leölt medvéjének „Menjetek a fenébe a modern színházatokkal!” felkiáltására vagy a Ljubimov-féle *Koldusopera* Peachumjének felhíborodására, amiért minden noszogatója ellenére „az erkély bal megint hallgat”!), addig Mohácsinál a színházi jelhasználatnak ez a sajátossága a színházolvasat egészét meghatározza.

Rendezéseiben a „színház” és a „nem-színház” közötti határ átlépésével folytatott játék nem merül ki az olyan látványos poénokban, mint a Nagy-Kalózy Eszter városi sétájáról készült és Luja szépségét szemléltető videofelvétel levettése, a *Tévédek* vígjátéka szereplőinek civil bemutatkozása, *A kávéház* vendégeinek a tévéfelvétel tényére tett megjegyzései, a *Megbombáztuk Kaposvárt* nézőinek megszavaztatása vagy a *Tom Paine* első szünetét lezáró „néző, gyere be már!” játék. E kétségtelenül hatásos megoldások mentén ugyanis annak az eszköztárnak a mind teljesebb körű reflexióját látjuk, amely a színházi szituációkat hozza létre. Ez az eljárás tulajdonképpen olyan asszociációs technikán alapul, melynek köszönhetően – Gertrude Steint idézve – „a globális és önálló jelentéssel bíró szegmentumokkal (mondat, mondatrész, értelem) szemben az alkategóriák (mondatrész, szó, hangzás) emancipálódnak”.²² Ennek köszönhetően „idé-

20 Hans-Thies Lehmann: i. m. 31., lásd még 47–48.

21 Vö. Gérard Genette: *Az elbeszélő diskurzusa*. In: Thomka Beáta (szerk.): *Az irodalom elméletei I.* Pécs, JPTE–Jelenkor, 1996.

61–67. Fordította Lovas Edit.

22 Idézi Hans-Thies Lehmann: i. m. 104.

zójelbe kerül” és felfüggesztődik a nyelv és a test naturalista-realista „használati módjának” dominanciája, ami a néző számára a befogadás előre nem látható játékait kínálja. Erre vezethető vissza a Mohácsi-rendezések talán legfeltűnőbb sajátossága: a nyelvi játék és az a folyamat is, melynek során „a színészek (...) nem egyszerűen eljátszzák az egyes figurákat, hanem (szó szerint) el is játszanak az általuk játszott figurákkal”.²³

Valószínűleg nemcsak érdekes, de igen élvezetes leíró nyelvészeti dolgozatok születnének azoknak a játékoknak az elemzéséből, amelyek a legkülönbözőbb módon „visszaélnék” a nyelv üzenet- (vagyis világ- és valóság-) közvetítő szerepével. Félreértést kelthet, hogy a bevett szöfordulatok egyik eleme helyére egy hasonló hangzású elem kerül („Ó, én barom!” helyett „Ó, és beton!”), hogy egy bevett kifejezés („csiga-

saló, b. meg”; *A vészmadárban* pedig kinek disznóból, kinek recept nélkül sült a „fejből” készített töpörtyűs rétes).²⁴ Ezek a szövecsek az értelmi redundancia és a deszemantizáció erejével ássák alá a jelentésközpontú beszéd egyeduralmát, miközben a norma megsértésének asszociatív módja látványosan igazolja azt a kreativitást, amely a nyelv létezésének legsajátabb természetét. Ennek a felforgatótevékenységnek tehát egy olyan nyelvszemlélet a mozgatórugója, amely „radikálisan felfüggeszti a logikát, és a referenciális eltávolítás szédítő lehetőségeit nyitja meg”.²⁵ Hosszan lehetne sorolni azokat a példákat, amikor egy teljesen egyértelmű jelenség nemverbális túlbeszéléséből (*A kávéházban* a tea, a *Tom Paine*-ben a szélfújás), illetve „ábrázolásából” (Acadk szünetében) önálló jelenet kerekedik, vagy amikor egy közhelyes szókapcsolat ismételtetése eltereli figyelmünket a közlés eredeti tárgyáról (például a *Milton* olyan visszatérő kifejezései, mint „a nép, az istenadta nép” vagy a „minden király ember, de nem minden ember király”, a *Tom Paine*-ben a „nép szava kormányoz”). A Mohácsi-korpusz egészének megértése szempontjából azonban talán érdekesebb az, hogy a rendezések nyelvi szintjének vizsgálatából leszűrhető-e olyan általános szabályszerűségek, amelyek a színházi jelhasználat egészére, így a színészi játékra is érvényesek.

A kávéházban szinte minden döntési helyzet elején és végén elhangzik a szlogen: „Üzlet, család”. Eleinte maga az ismétlés a humor forrása, amikor azonban a társulat tagjai asszociálnak az ily módon állandósuló szókapcsolatra, és eljutnak az össznépi nyávogásig („miaúúú”), akkor a kifejezés már nem azért bír (figyelem)felhívó erővel, mert a polgári értékrend lényegét tömöríti, hanem mert olyan, a szó legszorosabb (de nem pejoratív) ér-



Csutkai Csaba felvétele

Szalma Tamás, Pregitzer Fruzsina, Tóth Károly, Petneházy Attila és Mészáros Árpád a nyíregyházi Krétakörben

biga”, „Tamás bátya kunyhója”) más szóalkotás („suttog-butto”, „Halászbástya kunyhója”) paradigmájává válik, hogy a társulat tagjai más-más alannal egészítik ki az alapmondat igei állítmányát („Ver a férjem. ... Engem meg az Úristen. ... Engem meg a veriték”), szabálytalanul illesztik a szótóhoz a toldalékokat („hozzámhoz!”), halmozzák a képzavarokat („Thália nyirkorgó, olajozatlan papjai is megbotlanak néha”), vagy viszonylagossá válik a szavak konkrét és átvitt értelme (*A kávéház* primabalerinája egyszer kávé és forró csokit, másszor meg férfival „kever-kavar”; Szilvia és Bóni között az alábbi szerelmes párbeszéd zajlik: „Mondj valami forró!... Va-

telmében öncélú (testi és paralingvisztikai) bravúrok hatnak a nézőre, amelyek a jelentést legfeljebb csak ürügynek tekintik. Ennek az eljárásnak a jelentősége még jobban szemléltethető azokon a jeleneteken, amelyekben nem a darab kanonizált (globális) értelmezése, hanem az alakok jelleme válik e velejéig teatrális játék alanyává és tárgyává. A Mohácsi-rendezések ugyanis nemcsak átrendezik, hanem (a hagyományosabbnak titulált előadásokban csak egy-egy jellem, illetve helyzet erejéig, a legmohácsisabbnak tartott rendezésekben viszont folyamatosan) fel is robbantják akció és dikció viszonyának célirányos szerveződését. A „ki Ridolfó?” témakör például Eugenio odavetett mondatából („olyan, mintha atyám helyett atyám lenne”) bontakozik ki: a társulat tagjai egyfelől ellentétjébe fordítják ezt az alapvetően pozitív jellemrajzot („és nem hagy kibontakozni”), másfelől egy végláthatatlan és toldozottságában lassan teljesen értelmét vesztő mondattal írják körül a kávéház tulajdonosának identitását („és bűdös... és horkol... és zoknit visel... és

²³ A Wooster Group játéka kapcsán állítja Kékesi Kun Árpád: *Thália árnyék(á)ban. Posztmodern – dráma / színház – elmélet*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000. 27.

²⁴ Vö. Huber Beáta: *Rettenetes a kísértés az íróniára. Posztmodern játékok az epikus színházban*. Theatron, 2002. 2–3. (megjelenés alatt).

²⁵ Paul de Man: *Az olvasás allegóriái*. Szeged, Ictus–JATE, 1999. 23. Fordította Fogarasi György.



Koncz Zsuzsa felvétele

Róbert Gábor, Gazsó György, Kovács Olga és Kardos Róbert a Bárka Színház A vészmadár című előadásában

semmi... és dobol... de legalább nem organikus építéset”). Kétség sem férhet ahhoz, hogy a rendezés nem, illetve nem elsősorban cselekedeteik alapján definiálja az alakokat, hanem az adott mikroközösségekben játszott, percről percre változó szerepük és legmindennapibb viselkedési szokásaik keltette benyomások által. Ezzel magyarázható az a tény is, hogy sokszor előtérbe kerülnek a figurák származásával, foglalkozásával, társadalmi helyzetével vagy éppen szerepkörével kapcsolatba hozható nyelvi diskurzusok. Míg *A kávéházban*, az *Istenítéletben*, a *Kréta* körben, a *Miltonban* még csak jelenetekhez, illetve alakokhoz kötve irányul a figyelem a vízi élővilág megnevezésének ötletgazdagságára, az ügyvédi szófacsarásra, a kommunista diskurzusra vagy éppen a politikai demagógia nyelvét jellemző szófordulatokra, addig a *Tom Paine*-ben és a *Megbombáztuk Kaposvárt*-ban már abszolút főszerepet kap a liberalizmus és a demokrácia Mekkájáról szőtt álom mibenléte, illetve a katonaság világa. Ráadásul mivel a Paul Foster és Joseph Heller műveiből készült előadásokban nincs olyan éles feszültség a szöveg és a színpad között, mint Schiller vagy Shakespeare esetében, a nézői figyelem egyértelműen a rendezést szervező teatrális és nyelvi játékokra irányul. Amennyiben elfogadjuk, hogy e két utóbbi rendezés már csak ezért is látványosabban jelzi a színházi jelhasználat „mohácsis” sajátosságait, akkor elemzésük a kortárs (nem csak) magyar rendezői színházat ért egyik leggyakoribb vád, az öncélúság és a hatásvadászat mechanizmusának megértését is igéri.

Az effektek egyik része egyértelműen a színházat definiáló színész-szerep viszony körébe tartozik, és értelemszerűen a darabok központi témájából vezethető le. A *Tom Paine*-t Kaposvárott három „érdektelen és átlátszó részben” játsszák, aminek elsősorban az az oka, hogy ez esetben a főhős nem a Függetlenségi Nyilatkozat Amerikájának eszmei-szellemi alkotójaként és teremtetőjeként jelenik meg. Élete és műve mindössze egyike azoknak a rég megírt és az idő múlásával közhellyé csúszódó történeteknek, amelyeket már nem is lehet a demokráciáról és a liberalizmusról bennünk élő sztereotípiák nélkül elbeszélni. Következésképp a rendezés folyamatosan elvitatja Tom Paine-től a narrátor dramaturgiai adottságait, és a színházi szituáció állandó jelzésével, illetve a nyilatkozat megírására utaló megjegyzésekkel lassan nem is ő beszéli el a történetet, hanem a történetet bekebelező sztereotípiák „hiteles” rendje meséli el őt – megfosztva minden hősiességtől. Ily módon a választási ceremónia bürokratizmusát vagy a legalapvetőbb emberi és polgári jogokért folyó küzdelmet bemutatni

hivatott jelenetek-ötletek minőségét és mennyiségét az határozza meg, hogy a Foster-darab mely elemei találtnak alkalmasnak arra, hogy ezzel az ironikus szemlélettel beoltva önálló (epizód-szerű) játékok kiindulópontjává váljanak. A női napozó követeléséhez hasonló kisjelenetek természetesen nem működnének, ha nem látnánk viszont legkiérleltebb formájában a színészi játéknak azt a (jellegzetesen „mohácsis”) módját, amely a színpadi alakot csakis az adott játszóra jellemző, ezáltal tudatosan színészi eszközként használt és ezzel párhuzamosan finoman túljátszott, karikírozott klisékből építi fel. Másképp fogalmazva: a tömeg nem azért „él” Mohácsi színpadán, mert minden egyes alak önálló egyéniségként reagál egy adott szóra, szituációra stb., hanem mert a rendezés teret enged a színészek saját és karakteres eszközeinek. Erényt kovácsol az általában modorosságnak nevezett hibából, és az ún. manírok finom reflexiójából bontja ki azt a színészi fogalmazásmódot, amelyben a túlzást önismeret és önirónia élteti. Ebből a technikából születnek azok a kétségtelenül hosszú, de mégsem unalmas tömegjelenetek, amelyek humoros oldaláról mutatják meg a nyájszellem természetét. Bizonyos esetekben – például *A kávéház* zárándoknyójának a cukortartó és -fogó ellen vívott harcával kezdődő és a félrenyelt korty kiváltotta, görcsös köhögéssel végződő, állandó hangfestéssel kísért jelenetében – ez a technika a kabarék legismertebb, helyzetkomikumra építő megoldásaival párosul. Más esetekben viszont a drámai alak színpadi értelmezésének lényegét hordozza: amikor például Gazsó György jellegzetes szerepfarmálása, önreferenciális-karikírozó képek alkotta testjátéka olyan apró, önmagukban bravúros (az est végén pedig egy pillanatnyiségében ható, gyönyörűen teatrális fénykisüléssel eltűnő) elemekre töredezik, amelyekből egyre értelmetlenebb összerakni a bíró típusát vagy egy bármilyen jelentéssel bíró testzöveget, akkor pontosan az az üresség kerül középpontba, amelyre Mohácsi *Kréta* körre cseréli *A kaukázusi krétakör* salamoni döntésének okát és célját. Bizonyos értelemben ugyanezt a célt szolgálja a különböző hangulatú színpadi, illetve filmes műfajok alkalmazása, aminek elsősorban a tömegjelenetekben lehetünk tanúi. Az *Istenítéletben* az operakórusok mintájára, a *Miltonban* a történelmi játékok hagyományai szerint él a főszerephez jutó „statisztéria”, a *Megbombáztuk Kaposvárt* mozgásvilága pedig vagy az akciófilmek tucatjaiban látott képek sémáira vagy (a Mohácsi-féle operetthangulatot teremtő alakítás jelenetében) a revük tánckarának koreográfiáira épül.

A 2000–2001. évad kritikudíjával kitüntetett rendezés olyan történetek sorából áll, amelyeknek apropójául a katonaélet közismert elemei (a kopaszok első napjai, a bevetés, a kajaosztás, a betegszoba, a szexuális kielégítetlenség stb.) szolgálnak. Mohácsi azonban nemcsak tematikusan rendezi össze a közismert alapszituációkat, hanem lélegző, izzadó, menetelő és nem utolsósorban beszélő testekből írja meg egy színházi enciklopédia „katona” szócikkét. A szemünk láttára és a fülünk hallatára születő szöveg nem az unalomig ismert bakasztorik, hanem e mikroközösség nyelvi létmódja felől közelíti meg a kérdést, ami pedig az interpretáció (és így a félreértés) lehetőségének mind teljesebb kiiktatásán alapul. Hiszen ha a bevonuló férfiak civil nevüket és nyelvüket elvesztve nem válnak egy gépezet tökéletesen működő részévé, ha a vezényszavak és a reakciók nem alkotnak mindkét fél számára abszolút világos kódrendszert, az adott esetben akár katasztrófához is vezethet. Mohácsi rendezése épp azzal világít rá az egyértelműség ember- és természetellenességére, hogy a katasztrófa akkor is magától értetődő és normális része ennek az életformának, ha a csapat (társulat) önmaga kreál olyan vezényszavakból és testhelyzetekből álló nyelvet, amelynek jelentés- és mondattana pontoság tekintetében semmi sem marad el a hivatalostól. Következésképp a rendezés attól függően fejt ki ironikus-távolságtartó vagy megindító-megható hatást, hogy mennyire tekinti „valóságosnak”, illetve „teátrálisnak” a bevetés tétjét. A rendkívül széles – a művészi performansztól a hagyományos lélektani-realista előadásig terjedő – skálán mozgó nézői beállítódásokkal folytatott (és leginkább a *Krétakörrel* rokonítható) játék kötetlenségét a különböző színészi tradíciók ellenpontozása biztosítja. A kaposvári színészek mind magánemberi (származás, életkor, hobbi), mind színházi (szerepkénti) mivoltukban színpadi alakká válnak, s e két identitás ugyanúgy szétválaszthatatlanul összeolvad, ahogy civil és szerep szerinti nevük. Ezt a csikicsuki játékot természetesen a közönség harsány nevetése kíséri, ami tulajdonképpen el is döntené a „meghatódom vagy röhögjek?” kérdését, ha a színész nem küzdene ugyanúgy a szövegeknyelv előírta szerep életéért, mint a sajátjáért (s ilyenkor a nézőtérén vágni lehet a csendet). Következésképp a „színház-e vagy valóság?” kérdésre ugyanúgy csak az egyes néző adhat választ, amiként az is teljességgel egyéni, hogy kit mennyire „érint meg” Kaposvár (az Országos Színházi Találkozón Pécs) videobombázása.²⁶

AZ UNALOM IRÓNIAJA (A) VAGY AZ IRÓNIA UNALMA

Az eddig mondottak nem hagynak kétséget afelől, hogy Mohácsi rendezései olyan befogadói attitűd kereteit jelölik ki, amely egyaránt örömet tudja lenni az irodalmi szöveg (a látszatonál sokkal „kortársibb”) átértelmezésében és a színházolvasat iróniájában. Aki nem tud társ lenni egy olyan felforgató játékban, melynek során a színházcsinálás szinte minden eleme kimozdul hagyományos (és ezért normatívnak hitt) helyzetéből, az valószínűleg akkor sem kedvelné ezeket az előadásokat, ha két órával rövidebbek lennének. Ha tehát nem akarjuk megkerülni az „unalom” (Mohácsi esetében egészen speciálisan megfogalmazódó) kérdéskörét, akkor mindenekelőtt ennek a felforgató munkának az asszociatív alaptermesztét kell megvilágítanunk.

Az irodalmi szövegek Mohácsi-féle olvasata sohasem (csak) arra törekszik, hogy megtalálja és kidolgozza az adott szituációnak, illetve alaknak megfeleltethető valóságdarabot, hanem mindig egy legalább annyira általános, mint amilyen nagy témát bont ki. Miközben ez a megközelítés tág teret enged a nyelvi és testi asszociációknak, egyszersmind jól körülhatárolhatókká és számba vehetőkké teszi a (magánéleti-családi, közéleti-politikai) vonatkozások rendszerét. És ha meggondoljuk, hogy Millerné hányszor figyelmezteti férjét („Miller, ne igyál! Főleg ne rumot!”), vagy *A mandátumban* hányszor céloznak Varvara moso-

lyára, egyetérthetünk abban, hogy a Mohácsi-rendezések könnyörtelenül és hihetetlenül aprólékosan járják körül ezeket a vonatkozásokat. A megtett út azonban (egy már-már közhely fordulattal élve) nemcsak szertéagzó, de a szó legszorosabb értelmében göröngyös is, hiszen a legkülönbözőbb és legváratlanabb bukkanók akadályozzák a megszokott és ily módon igen kényelmes befogadói helyzet kialakulását: ahogy a főszereplő(k) közé tolakszik a tömeg, vagy épp a tömeg szólózó arcai keverednek párbeszédbe saját arctalanságukkal, úgy tolakszik a mondat állítmánya mellé egy fura szó szerkezet, szó, hangsor, s alul ki az egyértelmű színházi jelből egy verbális, majd paralingvisztikai és gesztusjelekbe torkolló asszociációsor. E folyamat mélyén pedig a színházi esemény két összetevőjének olyan egyedülálló elemzése rejlik, amely lehetővé teszi, hogy pontosabban körülírjuk a befogadás Mohácsi-féle játékát.

A kortárs európai színháztudomány elsősorban a nemrég elhunyt német rendező, Einar Schleaf munkái kapcsán kezdett foglalkozni a színházi idő szerepével.²⁷ Esetében többek között a feltűnően hosszú előadásidő készítette arra a nézőket, hogy számot vessenek saját értelmi és lelki, de főként testi kondíciójukkal. Hiszen amikor több órán keresztül kell ülnünk egy színházi székben, előbb vagy utóbb szembesülni kényszerülünk elsajátított normáinkkal, illetve saját és személyre szabott lehetőségeinkkel és korlátainkkal. Úgy is fogalmazhatnánk, hogy a Mohácsi-rendezések felszínre hozzák annak a ténynek az ironikus voltát, hogy minden néző egy életen át „normálisnak tartja” a színházban töltött idő bizonyos történelmileg kialakult hosszát. Ráadásul ez a játék erőteljesen befolyásolja az előadás jelentésének-üzenetének létrejöttét is. Közismert, hogy Brecht azért szorgalmazta a nézőtéri dohányszagot, mert a „füstbeburkoltság” – hasonlóan az íróasztal mellett végzett munkához vagy egy szellemes vitához – elősegíti a látottak koncentrált értelmezését. Az *összpontosítás* egyet jelent az *összjelentés* szempontjából mellékes körülmények kirekesztésével, mint például a toalet, az utolsó metró indulási ideje vagy az elmaradt vacsora egyre hallhatóbb jelei. Ha viszont a rendezés éppen ezeknek a „felesleges” dolgoknak a horizontjába helyezi a darab üzenetét, akkor mindennél hatásosabban igazolja azt az oly sokszor elfeledett tételt, mely szerint a néző ott- és jelenléte nem merül ki az értelemalkotás munkájában. Hiszen estéről estére változó szellemi, érzelmi és nem utolsósorban fizikai teherbírásunk alapvető szerepet játszik abban, hogy fogékonyak vagyunk-e *A vészmadár* laposabbnál laposabb poénjaira, és örömmel halljuk-e viszont a (Mohácsi-rajongóként immár szokincsünk részévé vált) nyelvi fordításokat, vagy unalmasnak és önméltlének tekintjük az egészet: élvezni tudjuk-e az azonosnak hitt dolgok állandó, de igen finom elmozdulásának ironikus folyamatát, és ismétlődésükben meghalljuk-meglátjuk-e a felszínre kerülő másságot. Következésképp a drámaszöveg átírással egyenértékű átértelmezése és a (verbális) nyelv, illetve a (színészi) test retorizálása Mohácsi esetében azért nevezhető joggal radikálisnak, mert nézői kondíció(ink)at hozza játékba. Provokatív hatásuk abban a felismerésben rejlik, mely szerint „a játék izgalma, lebilincselő hatása épp abban áll, hogy (...) fölébe kerekedik a játékosoknak. (...) hatalmában tartja, (...) behálózza, (...) játszatja [őket].”²⁸ És amikor – előbb vagy utóbb, kisebb vagy nagyobb mértékben, illetve többé vagy kevésbé látványosan – a tényleges előadásidő és a darab színrevitelének elvárt ideje közötti különbség elviselhetősége kerül a befogadás középpontjába, Mohácsi nem kevesebbel játszik, mint a (műfajokhoz, színházakhoz, hagyományokhoz, nemekhez és életkorhoz kötődő) nézői szokásrend határaival.²⁹

²⁶ Vö. Nánay István: *Alantások, Gyász! SZÍNHÁZ*, 2001. 3. 16.

²⁷ Például Hans-Thies Lehmann: *Zeitstrukturen / Zeitskulpturen. Zu einigen Theaterformen am Ende des 20. Jahrhunderts*. Theaterschrift, 1997. 12. 28–47.

²⁸ Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Budapest, Gondolat, 1984. 91. Fordította Bonyhai Gábor.

²⁹ A tanulmány megírásához szükséges kutatásokat a Magyar Tudományos Akadémia (Bolyai János Ösztöndíj) támogatása tette lehetővé.