

Forgách András

Deszkavilág

JEGYZETEK ÉS BESZÉLGETÉSEK – DEBRECEN, 2007. FEBRUÁR

Háy Janival utazom le Debrecenbe, a DESZKA fesztiválra. Ő vezet. Meglepő – és kissé ijesztő –, hogy mennyi mindenben egyetértünk. Vigyáznunk kell, hogy a közönség előtt lefolytatott beszélgetésre is maradjon anyag. Fura helyzetben vagyunk. Egyikünk sem hisz igazán abban, hogy a pályánkat valamilyen intézményes módon kellene egyengetni – abban hiszünk, hogy jó dolgokat kell írni –, és íme, megüünk Debrecenbe, intézményes módon egyengetni a pályánkat. Mi vagyunk a szakmai program felelősei: jól be is nyomtuk magunkat mindenhová. Volt három válogató: Németh Gábor, Garaczi László és Zalán Tibor. Amikor a válogatás szempontjairól szó volt, többször is hangsúlyoztuk, hogy adott esetben nemcsak az előadás minősége, hanem a bemutatott darab kvalitásai is számíthatnak, ami elég kényes dolog, mert nehéz egymástól a kettőt elválasztani. A debreceni színház pedig fenntartja magának a jogot, hogy az éppen bemutatott magyar darabjaival is része legyen a fesztiválnak (Szócs, Kiss Csaba, Háy–Móricz). Janival ügyvivőként ambivalens módon viszonyulunk a Drámaíró Kerekasztalhoz mint intézményhez is: tudjuk, hogy nagyon hasznos a tevékenysége, és vannak (igenis vannak) idealisztikus elképzeléseink ezzel kapcsolatban, mégis nyilvánvaló, hogy „a” magyar dráma helyzete voltaképpen azon múlik, hogy a közeljövőben ír-e egyvalaki, vagy néhányan írnak-e olyan darabokat (és azok színpadra kerülnek-e ideális formájukban), amelyek valóban megihletik vagy megszólítják a közönséget és az országot – mert jelenleg ilyen szerzőt nem látok. Az én kincstári pesszimizmusom talán nem mindenkinek tetszik, de az az igazság, hogy máshol sem sokkal jobb a helyzet, legfeljebb az ír vagy a német dráma képes áttörni jelenleg a határokat (néhány orosz, francia, norvég stb. darabot leszámítva): azaz a színház univerzális nyelve voltaképpen szétesett, a megírt színdarabok kevésbé szólítják meg az egyetemes közönséget, mint azok a színpadi előadások, amelyek ma már inkább a táncszínházból és az operából merítenek ihletet a megújuláshoz.

Hájjal folytatott első beszélgetésünk legvitathatóbb fogalma az „önkifejezés” volt. (Az itt felhasznált beszélgetések szövege természetesen mindenhol szerkesztett, egyrészt mert az élőbeszéd néhol nagyon pongyola, másrészt mivel az a koncepcióm, hogy nem föltétlenül dokumentumként használom őket, hanem patchworkszerűen épülnek be a jegyzetek közé):

FORGÁCH: Szerintem egy nagy probléma a magyar drámaírással az, és ebben a dramaturgoknak és

a drámaíróknak is van felelősségük, hogy művészi önkifejezésre használják a színdarabokat. Önkritikus is mondom.

HÁY: Mit értesz ezen?

FORGÁCH: ...A színháznak olyan kemény üzemszerű törvényei vannak, a hatásnak, a poénnak vagy a színpadi hatásosságnak, amiket a művészi önkifejezés ürügyével nagyon sokszor megkerülnek a tehetséges emberek is... Shakespeare-nek nem volt ezzel problémája – nem azért, mert zseni volt, hanem mert nagyon jó üzemszerű darabokat vett alapul: a *commedia dell'artét* és a passiójátékokat, valamint felhasználta mindazokat a színdarabokat, amelyek az ő színre lépése előtt már léteztek, és amelyekről már kiderült, hogy jól működnek. Ami jól volt megcsinálva, arra bejött a közönség, és erre rögtön még egy hasonlót csináltak, és ne felejtse el, hogy kétezer ember befért abba a színházba, ahová dolgozott... Tehát egy este alatt lehetett annyit keresni, mint ma húsz-harminc előadással. De azokban a darabmintákban, amelyeket szemérmetlenül és tehetségesen átvett, a hatásmechanizmusok tökéletesen ki voltak dolgozva... A *Két veronai nemesre* gondolj, vagy a *Tévedések vigjátékára*. Egyrészt nem áll semmi másból, az ő költői megsejtésein túl, mint hihetetlen jó, a *commedia dell'artéből* kifejlesztett és a német vásári színjátékokon edzett szerkezetből, ami elementárisan színházi. Magyarországon nem így van. Ugye először ismert írókat próbáltak dramaturgok rábeszélni arra, hogy színdarabokat írjanak. Nézd meg Nádas trilógiáját: az is tulajdonképpen a prózájának a folytatása. Vagy Esterházy drámai termését, vagy Bereményi drámai munkáit (akit egyébként a legtehetségesebb dialógusírónak tartok). De mindegyik önkifejezés, ellentétben Shakespeare-rel. Shakespeare-re azt szokták mondani, hogy forgatókönyveket írt, és nem érdekelt az utókor. Ez hülyeség. Tudjuk például, hogy a *Lear királyt* meg a *Hamletet* többször átírta. Megvannak a piszkozatok és a változatok, bele vannak szedve a nyomtatott kiadásokba, és ezt rekonstruálták... Magyarán ő maga is művészi ambícióval írta ezeket, és nemcsak a szonettjeit. De ő a színház számára írt, színész is volt, rendező is, színháztulajdonos is. Egy magyar író pedig arról ábrándozik, hogy esetleg majd

E rovat drámaírókról szóló tanulmányainak közlését későbbi számainkban szándékozunk folytatni. (A Szerk.)

tölgfakoszorút helyeznek a fejére, és megírja az életét... Az elmúlt húsz év magyar drámaírásának ez az egyik problematikája... Amire hivatkozni szoktam még, az az angol iskola. Angliában van hatszáz drámaíró, ezért nem is játszanak külföldi darabokat. Schillert véletlenül játszottak két éve, óriási szenzáció volt. Tehát nem minket nem játszanak, Molière-t se, csak nagyon-nagyon ritkán, mert nekik elég az, amit ők tudnak. Ott viszont a középszerű darabok szakmailag is fantasztikusan meg vannak írva. Tehát a figurák masszívak. Mikor a színpadra lépnek, már tudok annyit róluk, hogy...

HÁY: Egy pillanat. Nem arról van szó, hogy ahogyan a magyar színház megközelíti a szöveget, az önmagában konzervatív? Tehát, mondjuk, egy érdekes szöveg, amit Erdős Virág csinál, vagy amit Garaczi csinál, az abszolút nem szocializálható, vagy nem asszimilálható a magyar színházzal. Én nem gondolom, hogy ez a szövegek hibája. Sőt, némelyik még színpadszerű is, például Garaczi néhány darabja, és mégsem tudnak velük mit kezdeni. Esetileg itt-ott megpróbálkoznak vele, de gyakorlatilag bukta lesz. És nemcsak azért bukta, ahogy a színház kezeli, hanem mert a néző nem tudja, hogy viszonyuljon hozzá. Tehát én azt gondolom, hogy valamifajta menthetetlen konzervativizmus uralja ezt az egész terepet.

FORGÁCH: Nem értek veled egyet, ma már semmiképpen se, hiszen itt van Mohácsi, Bodó Viktor, Zsótér, Schillingék, akiknek az előadásaiban nagyon sok minden történik a szöveggel. Sőt, sokféle előadásban. Garaczinak akkor volna szerencséje, mint, mondjuk, Botho Straussnak volt, ha találkozik az ő Peter Steinjével. Tehát egy jelentős rendezővel, aki szisztematikusan az ő darabjai iránt érdeklődik. Ez egy létező probléma. Általában azt vehetjük észre, és ez a tendencia Nyugat-Európában, hogy akkor nő fel egy drámaíró, ha egy színház vagy rendező rendszeresen foglalkozik vele, tehát valaki beleszeret. Rájár, hogy úgy mondjam. Tasnádinak majdnem megvan így a Schilling. Tasnádi nagyon jó példa arra, hogy ha valaki meg tudja tanulni a szakmát, ak-

kor bármit tud. Írt revüt, filmforgatókönyvet, színházat Fenyő Mikinek és valami show-t a magyar fociról, úgy néz ki, hogy bármit tud, és tud egy *Magyar zombit* is írni.

HÁY: Épp azért gondolom, hogy most mintha más lenne a helyzet a drámaíródalomban. Korábban, szinte azt lehet mondani, csak olyan emberek írtak drámát, akik valamilyen módon az irodalom más terepén legitim alkotóként működtek. Akár Örkény, akár Weöres, akár Füst Milán. A kilencvenes évektől megjelennek azok az alkotók, például Tasnádi, aki elindul költőként, de az egészet abbahagyja, itt-ott, például a *Magyar zombiban* is megjelenik költői vénája, de valójában csak drámaíró. Kárpáti Peti elindul a próza felé, de mégiscsak drámaíró marad. És sorolhatnám. Németh Ákos, aki szintén csak drámákat ír, Lőrinczy Attila is. Mintha itt valamilyen alapvető változás volna. Ezt pozitívnak látod?

FORGÁCH: Nagyon pozitívnak látom. Egyébként kicsit szélsőségesen fogalmaztam, annak abszolutizálásával, hogy „szakma”. Németh Ákosnál is látom a színpadi szituációk és a mimetikus nyelv iránti készséget.



Koncz Zsuzsa felvétele



Máthé András felvétele



Pósa Lujza felvétele

Akiket felsoroltál, azoknál szintén. De a belső arányokat tekintve, az, ami eldönti egy mű tendenciáját vagy a dramaturgiáját, mégiscsak egyfajta önkifejezés.

HÁY: Én nem tudom, miért dekódolod ezt az önkifejezést. Az önkifejezést azt értem, de az önkifejezést. Tehát hogy valami olyan negatív...

FORGÁCH: Nem negatív, csak nem átütő erejű. Nem negatív. Egyáltalán. Nagyon jó munkák születtek. De nem működik bennük az a nagy névtelen valami, amitől Shakespeare darabjai olyan jók.

HÁY: Lépünk túl ezen a dolgon. Tényleg ezt mondja mindig mindenki, hogy a dramaturgok által inspirált darabok tulajdonképpen nem színpadra valók. Ugyanakkor az az érzésem, hogy egypárat azért meg kéne próbálni színpadra vinni, és meg kéne próbálni alkotó módon hozzájuk nyúlni. És amíg ez nem történik meg... Persze, ha valaki a rossz szöveget önkifejezés címszó alatt akarja mentetetni, azt nem tartom jónak, attól, hogy önkifejező az a szöveg...

FORGÁCH: *Godot-ra várva*. A színház visszautasította, ugye? Tehát

nem volt olyan könnyű útja. Beckett felesége gépelte le mindig újra, és adta be, és aztán hatalmas világsiker lett. De nézd meg, milyen univerzális nyelvet használ. A némafilmek és a cirkusz nyelvét használja hihetetlen mélységben.

HÁY: Igen, de abban a pillanatban, amikor a *Godot* megjelenik mint piaci kínálat, a színház abszolút nem képes ezt fölvenni. Utólag elemezheted, hogy milyen nyelvi és milyen strukturális elemekből építkezik, mert mindenképp építkezik természetesen, gyakorlatilag mindenben megtalálhatod a tradíciót, vagy azokat az elemeket, amiket felhasznál, de akkor, amikor teljesen újszerűen jelenik meg a *Godot*, akkor nyilvánvaló, hogy a kor színháza nem tud vele mit kezdeni. Most ezzel nem azt akarom mondani, hogy Garaczi szövegei olyanok, mint a *Godot*, de az biztos, hogy a színház alapvetően mégiscsak a konzervatívizmusra van beállva. Szerintem világszinten is. Mert a néző összességében konzervatív. És csak akkor ismered el, hogy egy szöveg nem önkifejezés, amikor majd tízhúsz évvel később bebizonyosodik róla, hogy mégiscsak működőképes volt. A *Godot*-ról senki nem gondolta, hogy működőképes. Nem? És valójában a *Godot* mégis-



2. Makara Lehel felvétele



Schiller Kata felvétele

1. Háy János:
A Pityu bácsi fia
(Beregszász)
2. Visky András:
Tanítványok
(Kolozsvár)
3. Móricz Zsigmond-Háy János:
Légy jó mindhalálig
(Debrecen)
4. Tasnádi István:
Magyar zombi
(Zalaegerszeg)
5. Forgách András:
A kulcs (Kamra)

5.

csak radikális dramaturgia ahhoz képes, ami korábban volt.

FORGÁCH: Szövegszinten a *Godot* egy filozófiailag hallatlan hatalmas nyelv. Tehát a szöveg is létezik, függetlenül a szituációtól. Viszont a szituációk elementáris színpadi szituációk. Tehát a darab nem köztes közegben működik. Erről beszélgetünk tulajdonképpen. Hogy mi van, ha nem működik egy ősi szerkezet, ami a színház. Brook valami ilyesmit mondott, miután elment Afrikába, és megkérdezték tőle, hogy mi a színház. Azt mondta: „Leteritek egy szőnyeget, és körülülük az emberek.” Tehát ezzel az elementaritással kell egy szövegnek hatni, és gyakran a mi darabjaink, az enyém is, több darabom azzal küszködik, hogy állandóan azt akarom mondani, ki az a Forgách, és nem azt akarom mondani, hogy van egy szőnyeg, és van egy kör, akik nézik.

HÁY: Amit fölvetesz, az egy alapvető művészetelméleti kérdés. Addig, amíg arról szól a művészet, hogy ki vagy te, mármint a szó privát értelmében, mint Forgách, addig tökmindegy, hogy verset írsz, vagy prózát, vagy drámát, addig az érvénytelen dolog. Tehát hogyha nem tudod saját magadat is tárgyiasultságként kezelni...

FORGÁCH: József Attila megírta a szonettkoszorút. Azt mondta neki Juhász Gyula, tessék szonettkoszorút írni, és megírta hibátlanul. Annak, ugye, nagyon bonyolult szabályrendszere van. Spirónak volt egy mestere, úgy hívták, hogy Bálint Lulu vagy Bálint Lajos, akihez ő járt mint gimnazista, és ott mindennap más volt a feladat: ma írd egy vígjátékot, ma írd egy tragédiát, mindennap egy másik darabot írt, vagy jelenetet. Tehát ez vezette őt arra, hogy van a színháznak egy saját kerete, ami személytelen. Mi pedig általában ilyen kentaurokat írunk: szóval félig személyes, félig személytelen dolgokat. Működnek benne, mozognak benne a színházi hatás eszközei, majdnem vígjátékok, majdnem tragédiák stb., stb. De masszívan nem működik bennük az, ami a színházat élteti.

Másnap délelőtt Spiró darabját, a Prahót olvassák föl a Radnóti Színház színészei, Valló bevezetőjével (a helyszínleírást is ő olvassa), valamint Spiró. Spiró az instrukciókat olvassa. Ez a meglepetés. A szerző részvétele új darabja felolvasásán. A darab bemutatója csak azért csúszik, mivel Valló ragaszkodott Börcsökhöz. Elolvasták a darabot, és világos lett, hogy ezt csak Börcsök játszhatja el. Ez Börcsök szerepe. Volt olyan felolvasás is a Radnótin, ahol Spiró olvasta Börcsök szerepét. De itt most valami különös történik. Börcsök olvassa Börcsök szerepét. Ülnek az asztalnál, hárman, a stúdiószínházban, és fogalmam sincs, hogy Börcsök olvasta-e már a darabot. Valószínűleg egyszer átfutotta. De abban sem vagyok biztos. Lehet, hogy blattol. De az most mindegy is. Schneider Zolit, a partnerét időnként ellenállhatatlanul rázza a nevetés, és emiatt nem tudja folytatni a felolvasást. Pedig ő már biztosan ismeri a darabot, hiszen felolvasta már Spiróval, csak még nem hallotta megszólalni. Ami most történik, az a színház lényege, már nem is csak a felolvasószínházé. Börcsök a szereppé változik a szemünk előtt. Ül a kopott kisasztal mögött a tonetszéken, egyik oldalán Spiró, másikon Schneider, lapoz a példányban, és közben a szereppé változik. Egyébként az a

tapasztalatom, hogy a felolvasószínház műfajában csak a humor működik, a rövidre zárt poén, a szerep, a hozzá való hang, személyiség és ritmus kapcsolata. Táborinak volt egy zseniális *Godot*-ra várva-előadása, ami az olvasópróbával kezdődött. Persze kellett hozzá a csodálatos Peter Lühr is (Stein Homburg hercegében volt a Választófejedelem), aki nem sokkal a halála előtt játszotta el Vladimirt (nem, utánanézttem: Estragont – az övé volt a csodálatos, Buster Keatonhoz és Chaplinhez méltó cipőjelenet). Ott volt a színészek kezében a német nyelvű könyv, rajta Beckett portréja, abból olvasták a darab szövegét, egy hosszú asztal mellett az első részben. Olvasópróbát játszottak. Lühr bármit csinálhatott, ahogyan a szöveggel foglalatzkodott. Tragédiát felolvasószínházi változatban megismerni – hacsak nem Jászai Mari olvassa, vagy Sarah Bernhardt, ahol be van kalkulálva a szükséges pátosz, és a közönség is eleve idomítva van rá –, az már problematikusabb műfaj. Edith Clever tizenöt éve végig elmondta a *Pentheszileiát* a *Bouffes du Nord*-ban, a teljes darabot, kívülről, Syberberg rendezésében – de ott egy klasszikus, alig olvasott és játszott műről van szó, amelyik nem teljesen ismeretlen, és ő nemcsak Kleistet, de a ritkán látott Edith Clevert is nagy muzikálitással adta elő... Valami megszólal Börcsökből, egy olyan hang szólal meg, fenyegetően és közönségesen, ami leginkább a lengyel drámákból ismerős, és ez a rétege is megvan Spiró darabjának, amelyik végül, mind a felolvasás után, mind a később látott előadás után, mégis hiányérzetet hagyott bennem, hiányzott belőle éppen a lengyel drámák végtelensége és költőisége, mert a dolgok túlságosan is illeszkedtek, a megoldás utólag nem elkerülhetetlennek, de dramaturgiaiailag kiszámíthatónak tűnt – ami nem akadályozott meg abban, hogy élvezzem a darab fordulatait, az ötletességét, a drámai, szociológiai és zsurnalisztikai anyagot, amelyet maga előtt görgetett, azt a naprakész kortársi tudást, amiből mindennapi mondatainkat formáljuk, de főleg hogy élvezzem színész és szerep illetén találkozását. Börcsök lazán olvas, spontán hangsúlyokkal, de a mondatok mégis mint ha ott jutnának az eszébe. Azok közé a színészek közé tartozik, akik hosszú távon tudnának már létező, nagy klasszikus szerepeket definiálni – ha ilyen korszak lenne: de egy mai (friss, modern, aktuális) Hamlet-előadás vagy, mondjuk, Nóra-előadás nem a színészekről szól, hanem a színházi nyelvről. Spiró kopogó, okos, paradox mondatai Börcsöknél megtelnek valami sötét zenével. Ennek a darabnak ideális állapota ez a riposztos, gyorsírással felolvasás, amelyhez kevés cselekvés tartozik. Vallóval a felolvasás után, ami nagy siker, arról beszélgetünk, hogy talán mélyíthető lenne a történet, de érzem, hogy a szöveghez már nem fognak hozzányúlani. Délután ötkor Spiró beszélget Háyjal. Csak néhány klasszikus Spiró-paradoxont idézek.

SPIRÓ: Tulajdonképpen én arra vágytam, hogy olyat írjak, amit én nem tudok megírni, mert abban lehet valami. Amit én is meg tudok írni, azt bárki meg tudja írni, és az érdektelen. A *Hannibál*ban volt egy olyan jelenet. Vonul a Hannibál nevezetű hadvezér Itáliában. Menet közben gyilkolászik, csinálja, amit szoktak csinálni a történelemben meg a drámákban, és egyszer találkozik két meztelen barlanglakó pasassal, és ezekkel nem tud mihez kezdeni.

Ezek sáskaevők, sáskákat esznek, azonkívül nem foglalkoznak semmivel, és nem akarnak semmit – és nem tud velük mit csinálni. Nem tudom, hogy jutott eszembe ez a hülyeség, mert a történelmi forrásokban nem volt ilyen. Eszembe jutott, és beraktam a darabba, és amikor elolvastam a darabot, hát jó, jó, úgy technikailag meg volt csinálva, de ebben volt valami teljes örület, amit én nem tudtam értelmezni, hogy mi az isten. Akkor arra gondoltam, hogy mégis érdemes, és ezért nem hagytam abba...

Az első ujjgyakorlatok természetesen mai tárgyú darabok voltak. Elképesztően rosszak. Az egyik ilyen darabom a világ legrosszabb drámája, amit valaha megírtak. Ezt tényleg becsülettel állíthatom, a Kennedy-gyilkosságról szól, és rögtön '63-ban elkezdtem írni, amikor meglőtték a John Kennedyt. Talán annyit elmondhatok róla, hogy a pozitív hős az az Oswald nevű figura volt, mert, ugye, ő csalódott a kapitalizmusban, elment a Szovjetunióba, mint ahogy az Oswald tényleg elment a Szovjetunióba. Ott csalódott a kommunizmusban, akkor visszament Amerikába. Na, ő volt a pozitív hős, aki egyáltalán nem gyilkos a darab szerint... Ettől még esetleg jó is lehetett volna a darab, de borzasztóan rossz volt. Ezért tanultam meg szerbül, pontosabban szerb-horvátul. Mert kiadták horvátul a Warren-bizottságnak azt a nyolcszáz oldalas jelentését '65-ben, és én akkor kerültem ki Belgrádba, és elolvastam. Hat hét alatt elolvastam, azóta tudok szerb-horvátul. Azt hittem, hogy azért érdemes elolvasnom ezt a könyvet, mert akkor mindent fogok tudni, és jó lesz a darab.

HÁY: Van egy könyved, a *Shakespeare szerepösszevonásai*, amit mindenkinek ajánlok a figyelmébe. Ennek a bevezetőjében azt írod, hogy a dráma a legfilozofikusabb műfaj, de természetesen nem indokold, bár amúgy elvárható lenne.

SPIRÓ: Szoktam ilyen apodiktikus kijelentéseket tenni, és akkor bámulnak.

HÁY: Ha nem lehet indokolni, nem mondom, hogy indokold...

SPIRÓ: Lehet indokolni. Tulajdonképpen a dráma elég töményen képvisel valamit. Elég rövid műfaj, nem lehet hosszú. A dráma szerkezetén kevesebb a hús, mint, mondjuk, egy regényen. Most nagy formáról beszélek, mert a vers az más ügy. Egyszerűen nem lehet annyi életanyagot belezuttantani egy drámába, hogy élvezhető legyen. Maga a csontváz kell hogy látszódjék. És hogyha a csontváz látszik, amin alig van hús, akkor ott a lényeg sokkal jobban követhető. Egy regényben meg lehet tenni, hogy az ember elrejtje a lényegét, és körülírja, körülindázza, de egy drámában ki kell derülnie a lényegnek, és ajánlatos, hogy magát a formát bevalljuk.

HÁY: Hogy érted, hogy a formát bevallani?

SPIRÓ: Általában az írók törekedni szoktak, hogy elrejtse a formát. Szeretik olyanná kalapálni a művet, hogy azt higgye a naiv olvasó, az csak úgy lett,

hogy abban nincs szándék, nincs tervezés, nincs tudatosság, nincs meló, csak úgy, az atyaisten diktálta, vagy a zseni, a lángész működött. A drámában ezt nem lehet megtenni, mert ott konstrukció van. Akármit csinálunk, az egy világos dolog, hogy azt konstruálták, a szerző konstruálta, és ha ezt a szerző el akarja rejteni, akkor azzal rosszul szokott járni. Én amellettsz vagyok, hogy valljuk be a formát, mert a forma ha jó, akkor szép is. Azt önmagában lehet érezni. Ha megnézzük a görög drámákat – mégiscsak az a forrásunk, ugye, Európában –, ott annyira világosan és vegytisztán áll előttünk a filozófiai lényeg minden darabban. Tulajdonképpen egy-egy tézist illusztrálnak ezek a nagy görög drámák. Más kérdés, hogy azok



Máté András felvétele

azért nagyon alaposan kidolgozott tézisek voltak, hiszen a mitológiából vették, vagyis örült sok, több ezer év népmesei hagyomány állt mögötte, amit aztán így vagy úgy tovább variáltak. Ott nagyon tisztán minden megvan, és úgy gondolom, hogy ez a drámának nagy előnye...

Amikor volt egy nagy sikerem, a *Csirkefej* című darab, '86-ban, akkor beláttam, hogy nekem nincs drámaírói tehetségem, nekem epikus tehetségem van. Már negyvenéves voltam, és eléggé el voltam szontyolodva emiatt, mert bizonyos értelemben az addigi ténykedésem fölöslegesnek, hiabavalónak bizonyult.

HÁY: Téged a siker ébresztett arra rá, hogy rossz, amit csinálsz?

SPIRÓ: Igen, mert akkor derült ki, hogy ha ez a maximum, amit én így el tudok érni színházban, az kevés.

HÁY: Tartalmi szempontból mondd?

SPIRÓ: A mű nem elég jó, hát most mit csináljak. Azóta dacból írok drámát. Írtam elég sok drámát, és úgy gondolom, hogy úgy nagyjából megtanultam, amit épeszű ember, író ember dramaturgiából megtanulhat. Így is írok nagyon rosszakat, de néha jót is, persze az nem olyan, mint amit az igazán nagyok írnak. Én úgy gondoltam, hogy nem érdemes jó írónak lenni, csak nagyon-nagyon jó írónak érdemes lenni. Az, hogy jó író, az kit érdekel. Az érdektelen. Akkor tájt jöttem rá, hogy az, hogy én nagy író legyek, arra nekem a drámában nincs esélyem alkatilag, csak a prózában. Keserves belátás volt, de hát mit csináljak. Ez persze nem derülhet ki azonnal. Amikor nekivágtam, semmiféle garancia nem volt arra, hogy egyálta-

Háy János és Spiró György beszélgetése

lán bármihez van tehetségem. Egy fiatalember úgy döntött, hogy ő író lesz. Micsoda hülyeség. Őrület. Semmi értelme. Talán pechem volt ezzel a *Hannibállal*, hogy abban volt egy olyan jelenet, amit én nem tudtam volna kitalálni, mert talán hamarabb leszoktam volna a drámáról, hogyha az az egy se jó. De még gyártottam, gyártottam, és nem ment. Nem olyan, mint a Shakespeare, nem olyan, mint a Kleist, meg a Büchner, meg a Wyspiański.

HÁY: Magyarán te rossz drámaírónak tartod magad?

SPIRÓ: Nem. Jó drámaíró vagyok a legjobb műveimben, de nem vagyok igazán nagy drámaíró. Ez a helyzet. Hát ezt be lehet látni. Mondjuk, Shakespeare nem volt jó regényíró. Én mindig azt szoktam mondani, hogy én jobb regényíró vagyok, mint a Shakespeare. Shakespeare hihetetlen tehetségtelen volt epikában. Hogyha elolvassuk az epikus költeményeit, a *Lukrécíát*, amit akkor irodalomnak tekintettek, a drámát pedig nem tekintették művészetnek, hát borzasztó rossz. Teljesen tehetségtelen a pasas mint epikus. Mert ő arra született, hogy drámát írjon. Persze vannak kivételek. Például Puskin nem volt született drámaíró. A *Borisz Godunov* mégis egészen nagyszerű. ... Nyilván van egy csomó minden, ami tanulható. Részben az ember elles bizonyos eljárásokat, fogásokat, talán bizonyos esetben a szemléletmódot a nagyoktól. Ilyen értelemben csak a legnagyobbaktól érdemes tanulni. Csak a legnagyobb zseniktől tanuljunk, de azért azok nem mi vagyunk. Én azért hörögtem, amikor már úgy gondoltam, hogy jó darabokat írok, és nem adnak elő színpadon, mert abban reménykedtem, hogy ha színpadra kerülne a szövegeim, akkor abból nagyon sokat tanulnék. Ez illúzióknak bizonyult. Azután nemcsak a szövegeim kerültek be színházakba, hanem én magam is bekerültem ösztöndíjas drámaíróként dramaturgnak, aztán igazi dramaturg voltam tíz évig egy nagyszerű színházban Kaposvárott, majd színigazgató voltam. Minden franc voltam, és azt vettem észre, hogy a drámaírói képzeletemet a létező színház inkább gátolja, mint segíti. Tehát illúzióknak bizonyult az, hogy a színházon belülre kerülve az ember jobb drámaszerző lesz. Tudniillik akkor megtanulja, hogy az adott színházban valóban mit lehet megcsinálni technikailag, és mit nem lehet megcsinálni. Mire képes a rendező meg a színész, és mire nem képes. És ez öt-tíz év múlva megváltozik. Tehát jobb, hogy ha az ember kívül van mindenben, és a fantáziája működik. A mai korszak különösen nem kedvező ebből a szempontból, mert most már mindenki szappanoperában gondolkodik, és az epikus szerkezet, nem drámai. Ez mindenkire hat, és nem tudnak drámai jeleneteket írni a legtehetségesebb szerzők sem. Mit nevezek én drámai jelenetnek? – ezt definiálni kéne. Azt nevezem drámai jelenetnek, amelyikben az abban szereplők más lélekkel mennek bele, mint ahogy kijönnek belőle. Tehát valami nagyon nagy fordulat történik a jeleneten belül, és ez mindig valamelyik szereplőnek a lelkében történik meg. Ez a lényege. Nagyon sok olyan darabot látunk meg írunk, ahol bemennek a szereplők a jelenetbe, baromi sok minden történik, agyabugyálják egymást, meg lefekszenek egymással, meg megölik egymást, meg mindenféle történik, de

ugyanazzal a lélekkel jönnek ki, mint ahogyan belementek, és drámai értelemben nem történt semmi. Ebből a szempontból nagyon jó Shakespeare-t megnézni. Zseniálisan értett ahhoz, hogy minden jelenetben legyen egy olyan fantasztikus lelki csavar, ami miatt az drámaivá válik. Lehet, hogy az egy mellékszereplő, akkor amiatt van az a jelenet, de megcsinálja.

HÁY: Nem lehet, hogy itt a közönséggel is gond van?

SPIRÓ: Van, természetesen, de ezt meg lehet érteni. '89-ig itt lehetett reménykedni abban, hogy jön egy jobb meg igazságosabb meg ésszerűbben működő társadalom. Én ugyan nem reméltem ilyesmit, de nagyon sokan remélték. Ez a remény mostanában megszűnt immár. Amióta ez a remény hanyatlik, amióta az illúzióknak végük van – ez körülbelül a kilencvenes évek vége, kétezres évek eleje –, azóta valahogy az én műveimet megint jobban fogadja be a közönség, mint korábban. Mert korábban taszította őket az úgynevezett pesszimizmusom. De hát most megint vevők egy tragikusabb szemléletre... Van egy javaslatom. Ki kell menni a színházból, ott kell hagyni ezt az egészet a fenébe. Tudniillik ez már múzeum. A mi színházunk az múzeum, nagyrészt múzeum, egyre inkább az lesz. Most a színházak arra fognak kényszerülni, hogy ne fizessenek jogdíjat. Ezt úgy lehet elérni, hogy olyan szerzőket játszanak, akik több mint hetven éve haltak meg. Ezzel eleve tíz-tizenöt százalékot megspórolnak. Hát miért játszanak ennyi klasszikust? Ezért. Shakespeare-nek nem kell fizetni. Ha valaki olvasta a Shakespeare-könyvet, tudja, hogy számomra nagyobb zseni a világon nem volt, mint Shakespeare. De ne játsszunk Shakespeare-t, mert úgyis elrontjuk. Én Magyarországon egy kivétellel az összes Shakespeare-en halálra untam magam, egyik rosszabb volt, mint a másik. Úgyse tudjuk eljátszani, nem hozzánk szól. Hagyjuk a fenébe a klasszikusokat. Az nem eleven színház, az múzeum. Lehet, hogy nagyon rossz darabokat írunk, de abban van valami, amire a mai közönség rezonál. Shakespeare-re ma nem lehet rezonálni. Tehát a közönség körébe kéne kimenni. És hol van ma közönség, kérem szépen? Mert van. A rockkoncerteken van közönség, meg a plázákban van közönség. Én egyszerűen nem tudom felfogni, hogy a mai egyházak és a mai színházak miért nem mennek a plázákba. Hát mindenki ott van. Hogyha végignézzük a színház-történetet és a vallástörténetet, az összes vallás hol volt? A bazilikában. Az volt a vásárcsarnok, a bazilika. Hát persze, hogy odamentek a papok, ahol az emberek úgyis voltak. És a színházat is ott csinálták. Oda kéne menni, ahol az emberek vannak. Nem értem, hogy ha van ez a színházszerű képződmény, a rockkoncert – nem a komolyzenéről beszélek, hanem a rockzenéről, aminek óriási tömege van –, miért nem ott csinálunk színházat. Miért nincs feltalálva az a drámai forma, ami egy rockkoncerttel összevegyítve tömegekre hathat. Amúgy is úgy gondolom, hogy a zenés színház az igazi színház. A prózai színház satnya a zenés színházhoz képest. A zenés színház eleve érzelmekhez szól, már a zene miatt is. A rockkoncerten visítanak valakik, és ezek a hangok fizikailag is hatnak ránk. Előbb-utóbb meg kéne csinálni. De nem én fogom.