

Novemberi fókuszunkban eggyel szélesebb perspektívából néztünk rá színházaink repertoárjára. A múlt hónap bemutatóit a klasszikus dráma- és regényirodalomból kiinduló diktátorábrázolások és disztópiák dominálták. Egy hosszabb ideje létező jelenséget véltünk ebben felismerni, ezért döntöttünk úgy, hogy megvizsgáljuk: milyen műsorpolitikai-rendezői döntések, elvárások tükröződnek, egyszóval milyen színházzszemlélet rajzolódik ki ezekben a bemutatókban? Utalnak-e ezek a diktátorfigurák és klasszikusokon keresztül elbeszél disztópiák a mai társadalmi valóságra? És ha igen, milyen színházi hagyományra vezethető vissza ez a paradigma, beszélhetünk-e a kettős beszéd újraéledéséről a kortárs magyar színpadon? A téma háttereként Nánay István esszéjét kínáljuk, aki a rendszerváltás előtti magyar színházban az áttételes fogalmazás több, számára személyesen is fontos példáját veszi számba. A Székény III. Richárd betiltva, a Stúdió K Nero és Pintér Béla Vérvörös Törtfehér Méregzöld című bemutatója apropóján Gabnai Katalin és Herczog Noémi írt négykezeset, míg Jászay Tamás esszéje az Örkény Színház Zűrzavar 2045 és '84, valamint a Szegedi Nemzeti Színház 1984 című premierjét szemlézi.

NÁNAY ISTVÁN

MÉG TÖBB ÁTHALLÁST!

1955. Nemzeti Színház. A III. Richárd bemutatóján és további előadásain a III. felvonás 5. jelenete után (akárcsak a többi váltáskor) lement a függöny, de nem összekötő zene hallatszott, mint egyébkor, hanem az előszínpadon Baló Elemér az Írnok szerepében arról beszélt, hogy még csak az imént írta le Hastings halálos ítéletét, akít már „vád és vizsgálat nélkül” ki is végeztek. S amikor elhangzott a kérdés: „Ki olyan ostoba, / Hogy ezt a durva csalást meg ne lássa?”, pillanatnyi döbbsécsőnd után kitört a taps a nézőtéren.¹ Ugyanez a szöveg ugyanígy hangzott Nádasdy Kálmán rendezésének 1947-es premierjén is Bihari József tolmácsolásában, de akkor e rövid monológ-nak nem volt ilyen visszhangja. Nem a két színész teljesítménye között volt ekkora különbség, hanem az a közeg változott meg, amelyben e mondatok értelmeződtek. Hiszen 1955-ben a közönségből szinte mindenki (én, naiv tizenhét éves a kivételek közé tartoztam) a Rajk-perre és az ahhoz hasonló koncepciók eljárásokról gondolt, amikor az Írnok szavait hallgatta.²

1972. Orfeo Stúdió. A Vurstli című kollektív alkotásban alig hangzik el szó, a mechanikus munkavégzés után kapott

éhbérük fizetési céduláját megevő, azt kiokádó, jobb híján a Vidám Parkban „olcsó borral és rossz zenével” szórakozó, a tiszta, felemelő hangra süket emberekről készült etűdöket az együttes a mozgás, a zene, az ének és mindenekelőtt az emberi test kifejezőerejével jelenítette meg.³ Előzetes cenzúrával nem lehetett kideríteni, hogy a produkció a szocializmusban is meglévő kizsákmányolásról, a társadalom vezető erejének kikiáltott munkásosztály perspektívatlanságáról, sivar életéről szól, így bemutathatták a produkciót, aminek az elsősorban metakommunikatív síkon kiteljesedő tartalmát a nézők pontosan értették.⁴

3 Sipos Áron: *Vurstli*, Orfeo Stúdió, 1972.04.29. (második változat: 1972.08.16., harmadik változat: 1974.01.16.), rendező: Fodor Tamás.

4 Az előadást egy epizód felidézésével jól érzékelteti Molnár Gál Péter: „Fekete ruhás hegedűs dallamfoszlányokat idéz a ládavár-díszlet tetején. Néhány taktus elnyűtt giccs. Groteszk haláltánc. Keserves élet-pótszer. Eleven testek hullámvastat képeznek. Mélybe buknak. Az első három szereplő leguggol, előrehajtott törzzsel. Hátrafesztett derékkal fölébük emelkedik a következő sor, majd a harmadik sor utazik mosolytalan arccal. A hullámvastút képe visszatér az előadás végén: tátott szájjal, kifesztett arcizmokkal merülnek alá. Az örömmel látszata sem érződik mulatságukon. Elbutult kimerültség. Szemükben iszonyat!” MOLNÁR GÁL Péter, *Coming out* (Budapest: Magvető Kiadó, 2020), 326.

1 Ford. Vas István.

2 W. Shakespeare: *III. Richárd*, Nemzeti Színház, Budapest, 1947.12.13., illetve 1955.11.04., mindkettőt Nádasdy Kálmán rendezte.

Örök Elektra, Szegedi Egyetemi Színpad,
r.: Paál István (1971). Fotó: Paál István hagyaték



1982. Kaposvár. A Babarczy László rendezte *III. Richárd* befejezésekor a nézők a felismerés jeleként egy emberként szisszentek fel, miután az új rendet képviselő Richmond akkori zöld katonaruhában jelent meg a színpadon, és úgy ült be az íróasztala mögé, mint a premier előtt két hónappal hatalomra került Wojciech Jaruzelski Lengyelországban. A szájpropaganda gyorsan elhíresztelte, hogy a szerepet alakító színész (Kósa Béla) ugyanolyan sötét szemüveget is visel, mint a rendkívüli állapotot bevezető lengyel tábornok.⁵ Ezt azonban maga az MSZMP Somogy megyei első titkára cáfolta.⁶

E három, egymástól igencsak eltérő stílusú és eszmeiségű, más-más időpontban született előadásban egy hasonlóság van: áttételesen, mégis pontosan dekódolható módon reflektáltak koruk aktuális, de az első nyilvánosság terében nem megbeszélhető politikai-társadalmi jelenségeire. Nem a „rendszernek”, a hatalomnak üzengettek, hanem problémákat tártak fel, léthelyzetről, társadalmi közérzetről tudósítottak. Mint ahogy

tette ezt a hatvanas–nyolcvanas évek előadásainak egy – nem számszerűségében, hanem hatása, esztétikai-gondolati újszerűsége és fontossága alapján – jelentős hányada is.

A színházi képes beszéd mindig akkor alakul ki, amikor a társadalomban nem lehet nyíltan kommunikálni. Ez azonban csak egyik oka annak, hogy a hatvanas–nyolcvanas éveket nemcsak Magyarországon, hanem az egész keleti blokkban a kódolt fogalmazásmód előtérbe kerülése jellemezte. A másik ok, amely nem független az előbbtől, túlmutat egy szűk geográfiai-történelmi régióra: Európában és Amerikában megjelenik és egyre dominánsabb lesz a rendezői színház. Az ötvenes-hatvanas évek fordulójára ugyanis egyre inkább leáldozóban volt a szöveginterpretációs színházmodell, amelyet kezdett felváltani az az előadástípus, amelyben a szöveg mellett/mögött/helyett a rendező önálló értelmezése, társadalmi és/vagy morális – igen gyakran kritikai tartalmú, illetve hangvételi – állásfoglalása érződött.

A szövegszínházban felfedezhető aktualitások döntően a textusból következtek, nem pedig a színre állítás módjából, mint ahogy ezt az 1955-ös *III. Richárd* mutatja, de – egészen más körülmények között – ezt példázza Harag György kolozsvári Sütő-trilógiája is.⁷ Nyílt vagy rejtett politikai-társadalmi kritikát megfogalmazó produkciók azonban a 20. század első felében is születtek, hogy csak Brecht vagy Piscator tevékenységére utaljak. Közelebbi példa Püskösti Andor Madách Színházának jó néhány, nem titkoltan antifasiszta elő-

5 W. Shakespeare: *III. Richárd*, Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 1982.02.26., rendező: Babarczy László.

6 Varga Péter megyei első titkár feljegyzése: „[...] Richmond katonai egyenruhában (kínai) történo visszaterése szúkebb körben alkalmas lehet arra, hogy félreértsék az eredeti mondanivalót, vagy abban új tartalmat feltételezve a lengyelországi, december 13-i események analógiáját lássák benne. [...] A Központi Bizottság Tudományos, Kulturális és Közoktatási Osztályára az észrevétel úgy jutott el, hogy Kaposváron a *III. Richárdot* Jaruzelskire játsszák, sötét szemüveggel. Ezt az utóbbi megállapítást nem tartottam bizonyítottnak, sem magam, sem munkatársaim ilyen egyértelmű aktualizálást nem tapasztaltak. Ilyen jelzés a biztonsági szerveinktől sem érkezett.” EÖRSI László, „A kaposvári Marat/Sade és a kultúrpolitika”, *Színház* 43, 9. sz. (2010): 3–4.

7 Sütő András: *Egy lócsiszár virágvasárnapja* (1975), *Csillag a máglyán* (1976), *Káin és Ábel* (1978)

adása, mindenekelőtt Pirandello IV. *Henrikje* (1941), Felkai Ferenc *Nérója* (1942) és a *Hamlet* (1943).⁸ Vagy a Független Színház produkciói, kiemelten a Molière *Dandin* Györgyéből átírt *Duda Gyuri*, amelyben a felsőbbiségüket szélsőségesen kinyilvánító Úritök házaspárral állt szemben a lenézett, származása miatt a jogait érvényesíteni nem tudó vejük. Az áthallás oly nyilvánvaló volt, hogy az 1942-es népligeti előadást a rendőrség betiltotta.

1945 után nem a kettős beszéd ideje jött el. A Nemzeti Színház már 1945-től, a többi teátrum legkésőbb az 1949-es államosítás után elsősorban az ideológiai nevelés és agitáció terepe lett, ebből következően a produkcióknak (a klasszikus drámáknak is) egyértelmű „pozitív” mondanivalót kellett kifejteniük. Ez a kíváncsi ugyan az 1953-as átmeneti politikai enyhülést követően kissé lazult, igazi változás csak az ötvenes-hatvanas évek fordulójától következett be.

Először az amatőr színházak (az alternatív-független színházak elődei) éltek tudatosan azzal a módszerrel, amelyet a sajtónál és az irodalomnál a sorok közötti olvasás technikájának nevezünk. Az elhallgatás, a kijelentések kétértelműsége, az asszociációs mező kinyitása mint művészi kifejezésrendszer először Sándor György „humoralista” egyszemélyes produkcióiban jelent meg. Sándor 1965-ben az Egyetemi Színházon mutatta be az *Én emlékszem még a nagyanyámra* című műsorát, amelyet később átdolgozva *Én 1 an αβ vagyok* címmel adott elő. Ez és az ebből kiinduló többi előadása jó négy évtizeden át töretlen sikerrel futott. Sándor elkezdett egy mondatot, azt egy adott szónál megszakította, szünetet tartott, majd a várt folytatástól eltérő módon fejezte be. Ez a „szómontázs” a nézőt állandó készenlétben tartotta, hiszen a szünetekben neki kellett továbbgondolni a megkezdett mondatot, és a meglepetés erejével hatott, amikor az előadó az elindított asszociációt másfelé nyitotta meg, így a hallgatót újabb és újabb felismerésekhez vezette. Ezzel banális témáktól indulva létkérdésekig és aktuális problémákig juttatta el a közönséget, s olyan kérdéseket tudott feltenni, amelyek mindenkiben ott motoszkáltak, de amelyeket hangosan senki sem mert vagy tudott kimondani. Sándor György mindent megkérdőjelezett, a legkényesebb tabutémákat is, könnyedén, nevetgetve, de a poénok között rádöbbenett a keserű valóságra.

A kettős beszéd összetettebb formája, amikor bizonyos szituációkban az elhangzó szöveg tartalma a látványeffektusok és a színészi kifejezés (gesztus, mimika, hanghordozás, szünet stb.) következtében a primer jelentéshez képest kitágul vagy megváltozik. Ehhez az is szükséges, hogy a néző képes legyen dekódolni a színházi jeleket. Ez egyfelől azt feltételezi, hogy a néző „olvasni” tudja az előadást, másrészt azt, hogy társadalmi közmegegyezés van arról, amiről egy előadás beszélni akar.

A Szegedi Egyetemi Színház a hetvenes évek elején szorosan mutatta be a hatalom és a forradalom természete-

8 A Hitler–Néró párhuzamot bemutató Felkai-dráma „premier[je]” után megjelent kritikák tudomást sem vettek a paraboláról, a közönség azonban megértette az író és a rendező szándékát. Felkai Ferenc a *Színházcok a közelmúltból* című 1968-as kötetében így emlékezett: »A századik előadás után beidéztek Pütköst a főkapitányságra. A színházak felügyeletével megbízott kapitány élesen figyelmeztette, hogy a közönség nyíltan beszél arról: Nero tulajdonképpen Hitler. Ne tartsa tovább műsorán a darabot. Pütkösti nyugodt mosollyal azt válaszolta: – Kapitány úr, aki azt állítja, hogy *Néró* egyenlő Hitlerrel, azt máris csukassák le. Felkai egy skizofréniás, perverz szadistáról írt drámát, és nem egy ma élő politikusról. Aki összehasonlítja, magára vessen.« GAJDÓ Tamás, »Az utolsó színházi őrségváltás 1944-ben?«, *Színház* 45, 1. sz. (2012): 15.

tét analízis előadásait, utoljára a *Kőműves Kelemen* című, Grotowski színháza által is inspirált balladafeldolgozást.⁹ Ma fizikai színháznak mondanánk azt a formát, amelynek keretében Paál István azt a kérdést járta körül, hogy szabad-e egy hitért, célért, eszméért bármit, végső soron egy életet is feláldozni. A Déva várát építők közül kinek van igazsága: az önfeláldozónak, a pragmatikusnak vagy a passzív haszonlesőknek? Ez az előadás hasonló módon elgondolkodtatta a nézőt, mint a Stúdió K említett *Vurstlija*.

Ezt az alkotó szemléletet érvényesítette Paál a későbbi, már hivatásos színházakban létrehozott munkáiban is. Többek között az 1980-as szolnoki Madách-bemutatókor.¹⁰ Az *ember tragédiája* nála modelldráma lett, amelyben a hatalom megtestesítőjével, a mindvégig színben lévő, akaratának érvényesítésére minden eszközzel rendelkező Úrral viaskodik Lucifer, a kételkedő, a dogmák igazságát kétségbe vonó, józan gondolkodású értelmiségi – az emberért, az emberiségért. Az utolsó színben Lucifer hiába próbálja felrángatni az Úr előtt hasaló, dicsőítő és hálálkodó szavakat rebegő emberpárt, maga is melléjük zuhan. Ezután érthetően nem hangozhat el a „Mondottam ember: küzdj” és bízva bízzál!”. Pártutasításra ezt a véget meg kellett változtatni, így a leereszkedő vasfüggönyre írták fel az utolsó mondatot, ami még egyértelműbb intés volt: itt nincs miben bízni.

A kettős beszéd legkomplexebb és legmeggrázóbb példája a sokat idézett és elemzett 1981-es kaposvári *Marat/Sade*, Ács János korszakos rendezése, amely nem csupán általánosságban szólt a forradalom természetéről, hanem a rendszer egyik legfőbb tabutémájára, az ’56-os forradalomra való emlékezés volt.¹¹ Ha a zárókép Corvin közt ábrázoló panorámafotóját nem is ismerte fel mindenki, azt igen, hogy mit jelképez Máté Gábor bazalt utcakövet szorongató, zokogó Kikiáltója.

A kettős beszéd tehát ténylegesen a hatvanas-hetvenes évek fordulójától válik elterjedté, amikor pályára lép az a rendezőgeneráció, amelyre egyrészt az amatőr színházak által közvetített színházi trendek, másrészt a rendezői színház eszméje és gyakorlata hatott. A kortársi problémákra való utalás azonban távolról sem vált általánossá. Jó néhány rendező volt, aki leginkább az egyén és a hatalom ellentmondásokkal teli viszonyáról vagy a társadalmi rossz közérzetről elvontan és általánosságokban készített előadást. Ez a bűjtött állásfoglalás paradox módon gyakorta párosult direkt aktualitásra utaló momentumokkal, amikor a színre állítók a jelmezekkel vagy a díszlettel helyezték a cselekményt valamilyen korba (többnyire nem az előadáséba), utaltak ismert személyekre vagy szituációkra. (Lásd a kaposvári *III. Richárdot*.)

Vannak drámák, amelyek önmagukban hordozzák az időszzerűsítés, a rejtett szókimondás, az irányított asszociálás lehetőségét. Ilyen például a *III. Richárd*, de ilyen a *Tartuffe* is, amelynek aktuális „üzenete” elsősorban a befejezés értelmezésében szokott kifejeződni. 1984-ben Szinétár Miklósnál – mialatt Kállai Ferenc Orgonja a családdal együtt a királynak mond köszönetet – Bubik István *Tartuffe*-je a háttérben

9 Aiszkhülosz–Hofmannsthal–Brecht–Gyurkó László–Veress Miklós: *Örök Elektra* (1971), Fekete Sándor: *Thermidor* (1973), *Petőfi rock* (1973), Sarkadi Imre: *Kőműves Kelemen* (1974), Szegedi Egyetemi Színház, valamennyi rendezője: Paál István.

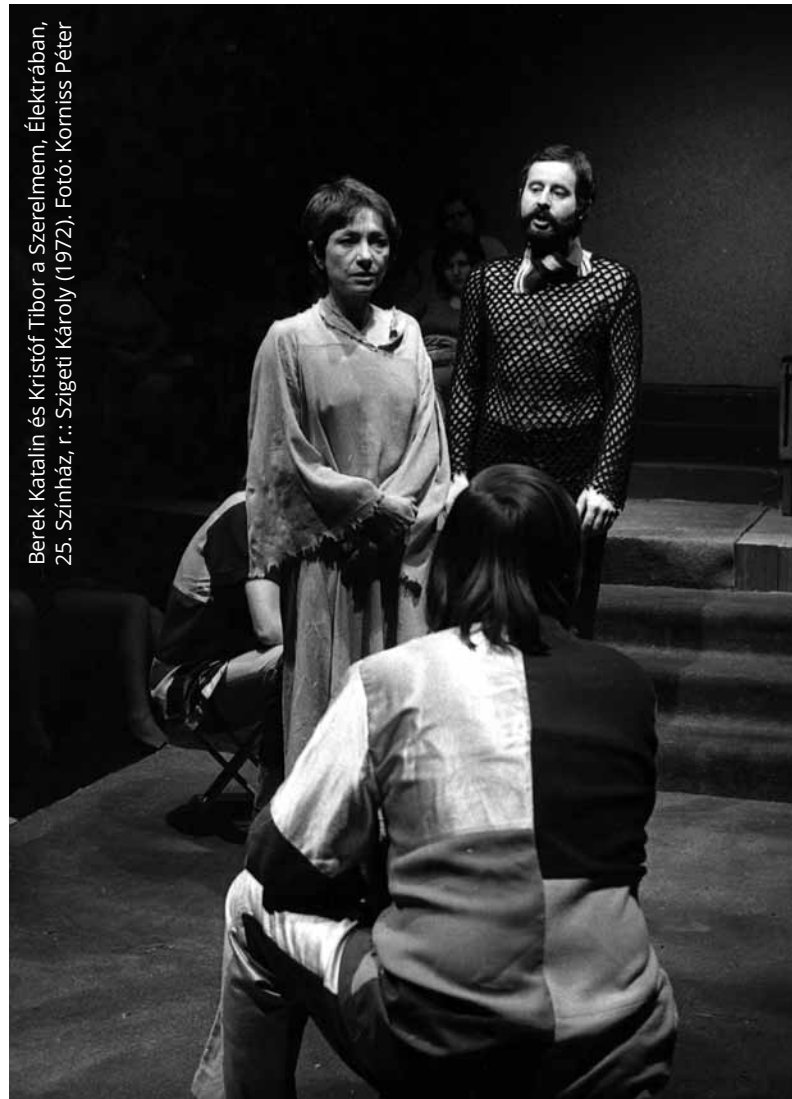
10 Madách Imre: *Az ember tragédiája*, Szigligeti Színház, Szolnok, 1980.10.03., rendező: Paál István.

11 Peter Weiss: *Marat/Sade* (a bemutató *Marat halála* címen ment, de a több mint száz év előadásszerű során megváltozott a cím). Csiky Gergely Színház, Kaposvár, 1981.12.04., rendező: Ács János.

a Rendőrhadnaggyal s a fogdmegekkel kártyázgat, jelezve: semmi nem változik, hiszen a bűnös látszólag elítéltetett, de a bűn virágozhat tovább.¹² Hasonló végkifejlődése volt Tompa Gábor 1996-os (két évvel korábban a marosvásárhelyi főiskolán is színre állított) rendezésének a Művész Színházban,¹³ amelyben Tompa szintén megkettőzte Tartuffe figuráját, azaz Eperjes Károly mindig a hozzá megszólalásig hasonló szolgálóját játszó Keresztes Sándorral jelent meg, aki nemcsak az ominózus ládikát szerezte meg gazdája helyett, de Tartuffe „felakasztása” után diadalmasan és jelentőségteljesen távozott. Komáromban pedig Telihay Péter 2001-ben Vladimir Mečiar hírhedt nyelvtörvényére utalva a Rendőrhadnagyot szlovákul beszéltette, s ezzel új dimenziót adott a darabnak, illetve Orgon „kisebbségi” családja és a többségiek hatalmát kiszolgáló Tartuffe közötti viszonyoknak.¹⁴

És ilyen téma az Élektra-mitosz, amelyből a hatvan-nyolcvanas években számos feldolgozás született. 1968-ban a Nemzeti Színház nem valamelyik klasszikus szerző tragédiáját mutatta be, hanem Gyurkó László tézisdrámáját, a *Szerelmem, Élektrát*, amely a gyilkosságok utáni válsághelyzet megoldásának két útját, Élektra radikalizmusát és Oresztész kompromisszumkeresését állította szembe egymással. (A művet négy évvel később kissé módosított hangsúlyokkal a 25. Színház is bemutatta, mindkettő címszerepét Berek Katalin játszotta.)¹⁵ 1971-ben Paál István több író szövegeinek felhasználásával és a kegyetlen színház eszközeivel dolgozta fel a témát, kiélezve a szabadságot és a forradalmat képviselő Élektra meg az önkényuralmat megtestesítő Kreón összeütközését. Az *Örök Elektrában* a nézők képviselték a polisz lakosait, akiket Elektra igyekezett meggyőzni igazáról, Kreón pedig a közönség között cirkáló katonáival – akik a fizikai vegzálástól sem riadtak vissza – tartott kordában.¹⁶ 1986-ban a megújult Stúdió K szintén több forrásból szerkesztett *Élektrát* mutatott be.¹⁷ Ez a változat rugaszkodott el a leginkább a görög verzióktól, és a rendező-átdolgozó Fodor Tamás a klasszikusoknál nem szereplő, sok tekintetben kortársnak tekinthető figurákkal markáns társadalmi hátteret rajzolt a főhősök köré. Fodor azt vizsgálta, kinek milyen felelőssége volt az események alakulásában és alakításában, és hogy egy tethez nemcsak az elkövetők, hanem a „csendes többség” is szükséges. A cselekmény ezúttal is az üres színtéren sétáló, álldogáló nézők között, azok közvetlen közelében zajlott, akár csak az együttes egyik leghíresebb munkájában, az egy évtizeddel korábbi *Woyzeckben*.

Az áthallásos fogalmazásmód számomra egyik legmegrázóbb, máig emlékeimben őrzött élménye Ascher Tamás *Három nővér*ének befejező felvonása.¹⁸ Többször megnéztem az 1985 végén bemutatott előadást, az is előfordult, hogy



Berek Katalin és Kristóf Tibor a *Szerelmem, Élektrában*, 25. Színház, r.: Szigeti Károly (1972). Foto: Korniss Péter

csak a negyedik felvonásra mentem be. Miközben a színpad előterében a perspektívátlan jövő elviselésére önmagukat és egymást biztató nővérek leszámoltak régi életükkel, a háttér sötétjében szürke egyenruhás katonák vidám induló hangjaira meneteltek. Egy helyben jártak, előírás szerint fordultak jobbra, balra. Andrej és a nyakában ülő kisfia in-tegettek nekik, mintha május 1-jén a tribünön ülő vezéreket üdvöznék. A masírozó katonák a cselekmény szerint újabb állomáshelyükre mennek, de a színpadi kép, az egyre harsogóbb zene, az indulót túlkiabálni már nem tudó nővérek látványa együtt akkori valós helyzetünk tükörképét mutatta.

Felidézve az elmúlt több mint fél évszázad néhány, a mindenkor jelenre is vonatkoztatható előadását, valamint a ma látható produkciók túlnyomó többségére gondolva érdemes emlékeztetni Mejerhold 1927-ben mondott, változatlanul érvényes szavaira: „Egyetlen szemrehányást tehetnének a kritikusok: nem aknáztuk ki eléggé *A revizorban* rejlő gazdag szatirikus lehetőségeket. Még több áthallást és utalást, még több asszociációt kellene találnunk, még több szállal kötni a színpadi helyzeteket a való élethez, még leleplezőbbé tenni az előadást!”¹⁹

12 Molière: *Tartuffe*, Nemzeti Színház, Budapest, 1984.12.15., rendező: Szinetár Miklós.

13 Molière: *Tartuffe*, Művész Színház, Budapest, 1996.01.07., illetve Színművészeti Akadémia, Marosvásárhely, 1994.02.27., rendező: Tompa Gábor.

14 Molière: *Tartuffe*, Jókai Színház, Komárom, 2001.05.11., rendező: Telihay Péter.

15 Gyurkó László: *Szerelmem, Elektra*, Nemzeti Színház, Budapest, 1968.03.02., rendező: Both Béla; 25. Színház, 1972.04.28., rendező: Szigeti Károly

16 Aiszkülosz–Hofmannsthal–Brecht–Gyurkó László–Veress Miklós: *Örök Elektra*, Szegedi Egyetemi Színpad, 1971.10.02., rendező: Paál István.

17 Aiszkülosz–Hofmannsthal–Giraudoux–Sartre–Sarkadi Imre–Fodor Tamás: *Elektra*, Stúdió K, 1986.01.11., rendező: Fodor Tamás.

18 Csehov: *Három nővér*, Katona József Színház, Budapest, 1985.12.06., rendező: Ascher Tamás.

19 Vszevolod MEJERHOLD, „*A revizor* moszkvai előadásáról”, ford. PETERDI NAGY László, in *Mejerhold műhelye*, vál. és szerk. PETERDI NAGY László (Budapest: Gondolat, 1980), 191.