



Nagy András

Mikor bicikliznek már be a medvék?

WALLACE SHAWN-PORTRÉ

A kérdés a színház történetét tekintve nagyon is releváns: a medveviadalok valamikor a Globe előadásainak legfőbb konkurenciáját jelentették Londonban, akárcsak a cirkuszi produkciók azelőtt és azóta; s amikor a kortárs amerikai drámairodalom egyik legizgalmasabb tehetsége, Wallace Shawn saját színműveinek sorsáról töpreng, azt a türelmetlen és kiélegítetlen várakozást érzi legerőteljesebbnek közönségében, hogy mikor bicikliznek végre be a medvék.

De azok csak nem jönnek. Immár csaknem négy évtizede nem: amióta az amerikai drámairodalom különös alakja, mára már valamiként „kortárs klasszikusa”¹ – másféle értelemben: „veszedelme”² – első színműveivel jelentkezett, s van jelen azóta sokfelé: magánlakásokon előadott monológokkal, elhagyott épületekben létrehozott színpadon, és persze európai és tengerentúli színházakban. Amerikában azonban jelenléte, hatása kevésbé érzékelhető, mint Londonban, ahol a Royal Court nem „csak” legújabb darabját mutatta be, de egy egész évadot szentelt Wallace Shawnnak.

Hogy Chelseaben mi is történt és történik a kortárs drámairodalomért, az az elmúlt évtizedekben történeti jelentőségűvé vált: a klasszikusokká öregedett „dühös fiatalok” egyik első fórumától kezdődően merész kortárs előadásokon át napjaink legfontosabb színpadi szövegeinek színreviteléig. És különös jelentőséget biztosít a „Wallace Shawn Season”-nak, hogy az angolszász drámairodalom nagyszerű fenegyerekét a tengerentúlról hívták ide, bár ő éppúgy nem volt ismeretlen a Royal Courtban, ahogy hazájában, az Egyesült Államokban sem. Sőt.

Azt a szerzőt ugyanis, akit három bemutatóval, továbbá öt darabjának felolvasó színházi előadásával, illetve két filmjének vetítésével – valamint esszékötetének útjára bocsátásával – ünnepel a kortárs dráma egyik legfontosabb műhelye, csaknem *mindenki* ismeri. Mert foglalkozását tekintve Shawn színész, pontosabban: „karakterszínész”, alacsony, erősen kopaszodó, olykor gyermekien bájos és esendő, máskor démonian szuggesztív és veszedelmesen magával ragadó, néha ijesztő és torz, vagy éppen elgondolkodó és meditatív – mindezekkel együtt pedig „nyomasztóan népszerű” hazájában és azon túl is, ha ilyenkor nem is éppen

a magas művészet felkentje, hanem a szórakoztatóipar egyik kedvelt bálványa. Az ő hangján szólal meg Rex, a neurotikus dinoszaurusz (*Toy Story*), ahogy amerikai „sitcom”-okban (*Taxi*) és szappanoperákban is fel-felbukkan (*Gossip Girl*), immár nemzedékek számára ő Zek, a Nagy Mágus (*Star Trek*); a szerepek még hosszan sorolhatók: több mint száz filmes és tévés produkcióban tartja nyilván a legfrissebb „fan club” honlapja. „Főállásban” tehát mégiscsak a hollywoodi ipar zseniális mesterembere Shawn, és itt mindkettőnek döntő szerepe van: zsenialitásának és mesterségbeli tudásának – de csak ezek után következik életének lényegi része, amikor kihunytak a „showbiz” lámpái.

Ennek a kettősségnek a vállalásában és értelmezésében azonban nincs semmiféle önmentő hipokrizis vagy megideologizált esztétikai skizofrénia: Shawn pontosan tudja, mit csinál, és miért csinálja. Egyfelől banálisan egyszerű: a megélhetésért, hiszen drámaíróként nem tarthatná fenn magát – és ez is elmond valamit a kortárs klasszikusok helyzetéről hazájában. Másfelől azonban érzékeli, élvezi és ihletőnek találja, hogy milyen fontos és termékeny időről időre „másvalakinek” lenni, mert ebből rengeteget tudhat meg önmagáról, másról: empátiáról, viszonyokról, karakterről, dialógusról – drámáról –, színpadon innen és túl.

Hogy a száznál több filmből csak kettő került a londoni Shawn-évad műsorába, az pontosan kifejezi ismertségének és ismeretlenségének sajátos arányát, noha a bemutatott *Vacsorám Andréval* (*My Dinner with André*), illetve *A Negyvenkettedik utca Ványája* (*Vanya on 42nd Street*) az esztétikailag igényes „ismeretlenség” legismertebb darabjai. Hogy saját műfajukban ezek is „kortárs klasszikusok” lettek, az a két alkotótárs súlyából is következik: a legendás amerikai rendező, André Gregory a filmes vacsora beszélgetőtársa, akárcsak a New York-i Csehov-előadás színre vivője, s mindkét filmet Louis Malle jegyzi. És bár Shawn több színművből is készült film – az egyiket David Hare rendezte,³

¹ John Lahr: *Catnip*. *The New Yorker*, 2009. június 1.

² Joseph Papp megfogalmazása nyomán lásd Don Shewey: *The Playwright Nobody (and Everybody) Knows*. *American Theater*, 2009. április.

³ *The Designated Mourner* (A siratóember), 1997.



a másikban Vanessa Redgrave játszik főszerepet⁴ –, azok vetítését helyettesítette a darabok felolvasása, míg a két film-remekmű esetében erről nem lehetett szó.

A sajátos „kultuszfilmmé” vált 1981-es vacsora eredete ugyancsak a Sloane Square-re nyúlik vissza: a Royal Court-beli felolvasásokig, beszélgetésekig. Egykori és szinte „deszkákhoz ragadtan” konkrét kontextusából azonban merészen kiemelkedik a film: a dilemmákat tagolják inkább fogások, semmint felvonások, és a rejtett történetet inkább működtesse a társalgás belső dinamikája, mint hogy a csevegés folyamát valamiféle szűken értett drámai logika tartsa mederben. A színház is így lesz inkább „világ” és „egész”, semmint tolakodó kulisszáival; és így teljeseedik be a cím ígérete: „vacsora-film” látunk egy kellemes és csöndes vendéglőben; két barát társalgásával mindarról, ami legutóbbi találkozásuk óta történt velük. A dialógus tehát a közös étkezés során felidézett mindennapokon keresztül szól a színházról, szelíden csapongva és mégis célratorően, mert legyenek bár esztétikaiak vagy mesterségbeliek a felmerülő dilemmák – valójában nyersen és megkerülhetetlenül egzisztenciálisak. A mindennapokban ennek a találkozásnak ugyanis az kölcsönöz különös fényt, hogy a valaha Brechnél tanult Gregory nemrég tért vissza európai utazásáról: Grotowski műhelyében járt, és vele, általa értette meg, hogy miféle érvényessége lehet a színháznak. Ami a világ – úgymond – „boldogabb” felén mintha olykor feledésbe merülne. „Wally” a falatok fölött olykor azon töpreng, hogy az ő „André” barátjával mi történt odaát; máskor és főként azon, hogy miért is lepődik meg ezen, és akkor saját meglepetése kelt megütközést benne. Mert hát a világ csakugyan „kizökönt”, erről szólnak az ő élményei is, s ha visszazököntetésre nincs is többé esély, ennek a helyzetnek az érzékelése és érzékeltetése lehet a színház feladata. Szuggesztív, csendes és átütő dialógusuk megrázóan spontán – míg finoman erőteljes dramaturgia működik benne, ami még a vacsora zárt helyszínének, halkán és meghittén eszegető vendégeinek, az étterem tükreinek, a főpincér csendes jelenlétének, illetve az érkezés-távozás szelíd dinamikájának is jelentőséget, olykor csaknem drámai szerepet biztosít. Semmi nem történt. Minden megtörtént. Mehetünk haza.

Az évad alkalmával levetített másik filmben, *A Negyvenkettedik utca Ványájában* a maga módján „folytatódik” ez a beszélgetés, hiszen „André” nemcsak Csehov-rendező ekkor, de a kulisszák elé lépve értelmezője is lesz annak a sajátos színházi miliőnek, amelyben létrejött az előadás. Egy fontos dramaturgiai pillanatban ugyanis – ami nem a drámáé, hanem a filmé – finoman reflektál mindarra, amiről maga a film szól: ennek a színházi világnak a lényegére. Hiszen az üres, omladozó Amsterdam Theater kongó kulisszái között járt össze egy maroknyi színész hétről hétre „Ványát játszani”, éveken át, saját maguknak, legfeljebb néhány barátjuknak még; s ha egyikük nem hal meg – egy valamikori Brecht-színész, a Dada –, nem ébrednek rá a színház mulandóságának természetére, saját mulandóságuk alkalmaként. Leforgatták hát az előadást. És bár a rögzítés során elillant annak a szinte improvizatív

spontanéitásnak a varázsa, amelynek révén minden alkalom más lehetett, hiszen minden Ványa és Dadus és Asztrov és Jelena mindig és szándékoltan volt más; de mégis megőrződött ennek a színházban nem „színházat” játszó kis társulatnak több, esztétikai súlyú felismerése. A szereplők ugyanis nem tettek „drámai” különbséget „on-stage” és „off-stage” között: az utcán hamburgert evő „Wally” papírpoharas kávéját már bent issza meg, s eközben mellette Csehovval kérdezik, hogy „Mióta ismerjük mi egymást?”. Utcai ruhájuk, egyszerű gesztusaik, David Mamet sallangtalanul pontos dikciója, akár csak az üres széksorokkal egybekomponált tér, mintha átvette volna a szerepet a klasszikus hatáskeltés és előadói masinéria megannyi összetevőjétől, s a végtelenül egyszerű előadás így lett feltétlenebb erejű, mint bármiféle illúziókeltés nyomán lehetne. A saját életük lett kulissza, viszonyítási pont, előzmény és drámai „kifejlet” a Negyvenkettedik utca és az omladozó épület kortárs terében, kereteiben szinte még „színház”, lényegében több. Manhattan, 1994. Egy egész világ.

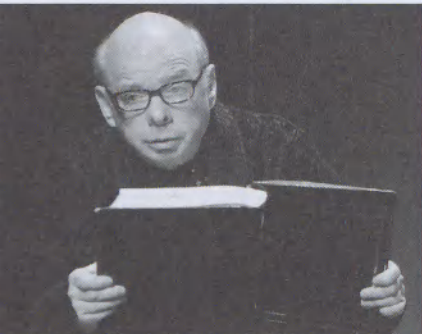
Mert egyébként mind zavarba ejtőbb ez a színpadi, felnőtt „tettetés”. Csakugyan horkantanak kint a lovak az ügyelő pultjánál, és Harkovba indul a tűzcsaptól a fogat? Tényleg leveri lábáról a havat a belépő, nem olvadt el az utcától az öltözőig? És ha ezt hinnénk is – de hát a könnyek, a sóhajok meg az elszuttogott vallomások érvényesek-e számunkra még; mi maradt hiteles a hagyományos hatáskeltés és színházi konvenciórendszer elnyűtt eszközei közül? Alig valami – felel esszéiben Shawn azokra a kérdésekre, amelyeket a színpadon is minduntalan feltesz, és amelyek drámaírói szemléletét alapjában határozzák meg. Természetesen kell az illúzió, és kell a hatáskeltés, de tudatosan és – akár a dráma keretei között – reflektáltan kell, s a szükségtelen rétegeket azért kell lehántani, hogy ami nélkülözhetetlen, az viszont átütő erejű lehessen.

Ehhez a döntő jelentőségű színházesztétikai következtetéshez – és főként: formateremtő erejű felismeréshez – kettős lendülettel érkezett: egy személyes út vezette ide, és egy történeti élmény is erre sodorta. Az előbbi egyszerre lehetett felemelő és nyomasztó: Shawn családnéve ugyanis New Yorkban igencsak ismerősen cseng, a drámaszerző édesapja, William harmincöt éven át volt a város egyik legfontosabb lapjának, a *New Yorker*nek a főszerkesztője; orákulum és sármőr, írók és újságírók bálványa, és nemzedékek ízlésének, tudatának formálója. Esendő legenda és szelíd autoritás, mellette felnőni – az árnyékában, pontosabban – nyilván egyszerre volt áldás és átok. Az egyetlen terület, amellyel az apa nem foglalkozott, a színház volt. A történeti szükségszerűséget pedig az jelentette Wallace Shawn számára, hogy éppen a hatvanas–hetvenes években – felnövekedésének döntő korszakában – a színház szabadnak, meghatározatlannak és ezért vonzóan formálhatónak tűnt: alakok, helyzetek, viszonyok felbukkanhattak, alakulhattak, és mégiscsak kitaláltak maradtak. A New Yorkba nagy lendülettel érkező kései avantgárd, a korszak számára örökül kapott esztétikai és társadalmi keretek radikális feszegetése, a merész és átfogó kísérletek, s velük az egész „művészet” ihlető váltsága és formákat felbontó, lázadó szerepkeresése egyszerre sodorta az érzékeny – és korábban a Harvardon,

⁴ *The Fever (A láz)*, 2004.



majd Oxfordban tanult – fiatalembert a színpadra, majd tartotta ott, ebben az „ablaktalan, miniatűr világban”.⁵ „Istenáldotta” tehetségével, hogy szerepeket játsszon – és írói szenvedélyével, hogy műveivel újítsa meg. Ez a termékeny és ellentmondásos útkereső korszak persze gyorsan véget ért, a színházi és drámaírói „mainstream”

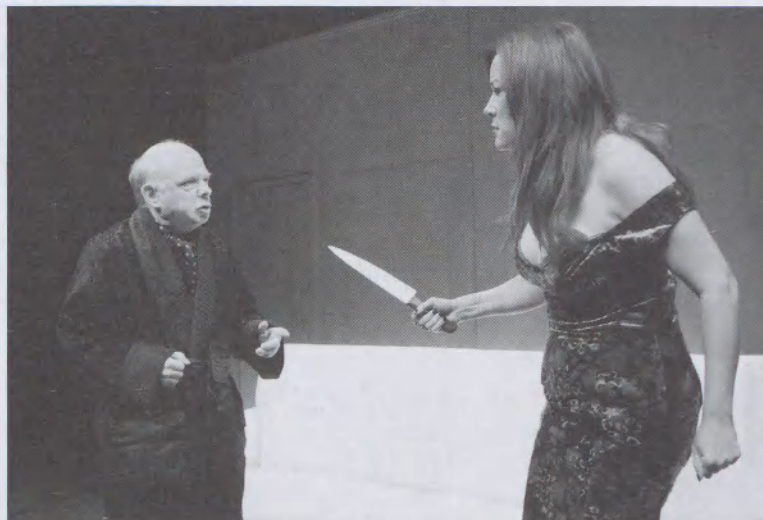


BALRA: Wallace Shawn

Jelenetek az
Ezerszínű füvek
című előadásból

ugyanaz a maroknyi, ismerős, szomorú ember jelenik meg. Az *American Theater* című lapnak úgy fogalmazott: nincs köze az amerikai színházhoz,⁶ s a londoni évad ennek volt drámai mementója – nemcsak hazája szórakoztatóipari kombinátjainak éles kontrasztjaként, de a sikeres amerikai darabok mentén is – amelyekből olykor azért nem hiányzik az, amit „piaci fegyelemnek” nevezhetünk.

Az évad *A lázzal* nyitott, a csaknem két évtizede született színpadi monológgal, amely ugyanabból a morális zavarból és felháborodásból táplálkozott, amely Shawn társadalmi és politikai nézeteit azóta is meghatározza, korai eszmélkedésétől legutóbbi kísérletéig – a *Final Edition* (Búcsúsorszám) című, egyetlen kiadást megért élő folyóiratig –: hogy erkölcsileg tarthatatlan az



vívmányaiból felszippantott annyit, amennyire további sikeres működéséhez szükség volt: saját megújulásának fájdalmas folyamatához az „off”-okban táguló Broadway-univerzum azonban nem érzett sem kedvet, sem kényszert. Shawn azonban igen, és egyre inkább: nem kért a megszilárdult konvenciórendszerből, a sikerből sem és ebből a hagyományból sem, s tudta, hogy így belőle sem kérnek saját hazája színházai. Amelyeknek közönsége nem tolong Racine- vagy Ibsen-be-mutatók során az előcsarnokban, mint Európában néhol – és ahol szinte minden „nonprofit” előadás

a rend, amelyet létrehoztunk, amelyet működtetünk, de legalábbis tűrünk, és amelynek tudatos vagy öntudatlan haszonélvezői vagyunk. A darabbeli láz egyszerű fiziológiai jelenségként támad, és keríti hatalmába az utazót, aki a harmadik világ egyik nagyvárosának szállodájában hirtelen a fürdőszoba csempéjén találja magát, ahol rosszulletének tünetei sajátos dramaturgiát kínálnak mind egyetemesebb meghasonlásának: mi is törté-

⁵ Wallace Shawn: *Essays* (Esszék). Haymarket Books, New York, 2009.

⁶ Don Shewey: i. m.



nik vele, és mi történik itt? Utazásának fel-felmerülő epizódjai keverednek életének emlékeivel, benne természetesnek tartott kényelmével, öntudatának, önérzetének, mindennapi életének szerényen pazar feltételeivel – amelyek hirtelen és drámaian csúsznak ki alóla. Saját kiszolgáltatottságában érti meg, hogy milyen bilencény is ez a rend, amelynek helyre kellene állnia, hogy visszanyerje uralmát sorsa felett, míg hirtelen revelatíván ismeri fel: az ebben a távoli világban élő, dolgozó, nyomorgó kiszolgáltatottak és kizsákmányoltak létezése és szenvedése a feltétele az ő ugyancsak természetesnek tetsző kényelmének. Egy szálnalmas és alázatos őslakos előtt, aki talán majd benyit szállodai szobájába, és megmenti, ugyan mi különbözteti meg őt, a lázas és empatikus szabadelvű értelmiségit a szál-

1991-ben kapott Obie-díjat. A Royal Courtban most Dominic Cooke, a színház művészeti vezetője rendezte az egyszemélyes darabot, és Clare Higgins játszotta – bár ez ismét nem a legjobb kifejezés az előadásra –, mert hát ez a láz férfit, nőt egyaránt elérhet.

Shawn másik, csaknem negyedszázados darabjának – a történelmi változások ellenére feltétlen – elevenségét és érvényességét bizonyította Cooke következő rendezése, a *Dan néni és Citrom* (*Aunt Dan and Lemon*) londoni bemutatója. A nyers gyümölcsleveken élő anorexiás nagylány monológokkal és dialógokkal kevert különös, drámai víziója lépésről lépésre bontakozik ki a színen, s ennek sajátos kontúrokat ad a családi barát-nőnek – és a koravén kislány bizalmasának –, Dan néni megannyi, lassan feltáruló titka. Ezek sokasod-

nak, előbb apró dózisokban, majd a dramaturgia logikájának megfelelően mind erőteljesebben, hogy a lány fejletlen testében feszülő végletes szenvedélyek szembesüljenek a szellem kényszerű korárettisével; s mindezt rávetül szüleinek köznapian nyomasztó házassága és nevelési elveik rapszodikus tébolya. A virtuózan komponált viszonyháló azonban a kislány legfőbb dilemmáját emeli ki a kétségek mélyéből: hogy az erőszak hogyan illik világunkba, miképpen feltételezi annak gördülékeny működését, mind „kint”, mind „bent”. Citrom ugyanis olvasott egy könyvet arról, hogy a náci miként is gyilkolták meg az asszonyokat és gyerekeket, és azóta sokat gondol erre. Különösen, hogy súlyos történelmi dilemmák kerülnek elő szüleinek és Dan



loda másik szobájában lakó agresszív és gátlástalan politikai gazembertől? A pillanat annál kritikusabb, mivel ekkoriban vívott háborút saját lakossága ellen a meglátogatott városban regnáló politikai hatalom – az utazó hazájának hathatós támogatásával –, s ha nem ért is egyet vele a lázas beteg, megkülönböztethető-e azért ő a gyilkosoktól és bűnsegeideiktől? Ha egyszer ugyanabban az öltözetben jár, ugyanazt az ásványvizet issza, ugyanabban a légkondicionált étteremben vacsorázik, és ugyanannak az országnak a polgára, mint amelynek csendes konszenzusával irtják az őslakosokat? Bármenyire szeretné is, képtelen elkülöníteni önmagát az általa megvetett, elutasított világtól. A politikai és társadalmi émelygést szinte metafizikai méretűvé fokozza a „láz”, s az egyetlen kiútnak az tűnik, ha ő is átadja magát a benne működő, meghasonlott természetnek: tegye, amit jónak lát.

A káprázatos érzékenységgel komponált és páratlan lendülettel szőtt szöveget eleinte maga a szerző adta elő magánlakásokban, fotelben ülve, halk és jellegzetesen magas hangján barátai és ismerősei előtt; a hatás újra és újra elementáris volt, hibátlanul zavarba ejtő. Később a Public Theaterben Joseph Papp vitte színre, s a mű



John Haynes felvételei

néninek a vitájában Vietnam bombázása kapcsán, mert vajon az ottani gyerekek, asszonyok szenvedése és halála mennyire feltétele annak a gördülékenyen működő világrendnek, amelynek haszonélvezői vagyunk? És így merül fel benne, hogy a Dan néni számára olyannyira rokonszenves, bölcs és hatalmas Kissinger, „aki minden nap azon fárad, hogy életünk lehetősége megmarad-



jon”, olykor vajon magányosan nem zokog-e irodájában azok fölött a gyötrelmek fölött, amiket okoz. Nem zokog? Mások sem? Akkor pedig nem tisztább és egyszerűbb – végső soron: becsületesebb – az erőszak nyílt és kép-mutatás nélküli vállalása, kérdezi a torzult lélek a torz világ torz tükrebe pillantva: a náciké? Citrom így elő-legezi – és „indokolja” – azt a szimpátiát, amit ma élő nemzedéktársai táplálnak a mai és tegnapi nácik iránt.

Hogy a betegség nemcsak személyiségformáló erő lehet, vagy a világképet hirtelen megváltoztató katartikus mozzanat, hanem egyetemes következménye annak, hogy a természettel megbomlott a nélkülözhetetlen harmónia, az Shawn legújabb darabjának, az *Ezerszínű füveknek* (*Grasses of a Thousand Colours*) legkeserűbb konklúziója. Egy idősebb tudós memoárjának felolvasása keretezi és tagolja a történetet, amelyben a természet részben bosszúálló erőként jelenik meg – a tudós által kidolgozott eljárás oldotta meg a globális táplálékhiányt, és borította fel egyszersmind a táplálékláncot: egymás holttestéből lakatta jól az embert és az állatot –, így egy közeledő és pusztító erejű járvánnyal mondja ki a megsértett természet végső szavát. Ám megjelenik a természet a sorson belül is: a tudós életét ugyancsak befolyásoló elementáris erejű és zabolázhatatlan szexualitásban, amelyről – egyébként pályája elejétől – vizionárius merészséggel és vakmerő szabadsággal fogalmaz Shawn; s itt szerelmeken, házasságokon, nőkn keresztül születik meg ugyanaz az ítélet a főhős felett, amit fiziológiai végzete is siettet. És hogy a természet öntörvényű demiurgosza is felbukkanhasson a műben: az autonóm és szuverén lényként ismert macska lesz metaforája, alkalmá és olykor célja a vágyakozásoknak, így az egyik szerelmes éppúgy „elmacskásodik” a darab során, ahogy káprázatos és kannibalisztikus macska-ünnepséget és -lakomát is meglátogat a szerző.

A csaknem tíz éven keresztül formálódott szöveg André Gregory rendezésében került színre, káprázatos szereposztással (Emily McDonnell, Miranda Richardson, Jennifer Tilly), s az előadásban félelmetes erővel, esendő humorral és döbbenetes szuggesztíóval maga Shawn játszotta a főszerepet. Az íróállványon és kanapén túl a háttér vetített képei tágították ki a jómódú, polgári univerzum kereteit ennek megsemmisüléséig, és a szükségszerűséghez az este végére nem férhetett kétség.

A bő tíz évvel ezelőtt született *A siratóember* ugyan-csak André Gregory rendezésében került színre – felolvasószínpadra – az évad során, bár sokan elevenen emlékezhetek Royal National Theatre-beli 1996-os premierjére. Akkor David Hare rendezte a háromszereplős előadást, amelynek kilencven percében szinte tapintható volt a Cottesloe terében az, amit Nádas Péter „rituális összelélegeztetésnek” nevez. A rítus egyébként is alapvető szerepet játszott a darabban: maga a cím utalt arra, hogy bizonyos törzsek kijelölnek egy gyászolót, aki a közösség végső távozása nyomán majd elsiratja őket. A monológokból és dialógfragmentumokból mesterien megkomponált szövegben ez egy „törzsön kívüli” férfi, aki csak „benősült” a kiválasztottak, majd halálraítéltek közösségébe – a dráma szerint a szabadelvű és klasszikusan művelt értelmiségiek közé –, felesége és apósa révén került tehát azok közé, akik tudják, és akiknek

fontos, hogy ki volt például John Donne. Egy kialakuló, borzongatóan ismerős totális rendszerben azonban mindinkább elfogy a levegő a szellem világában otthonos és irigylten vonzó szabadelvűek és műveltek körül, s ennek folyamata egyszerre banálisan köznapi, és csaknem metafizikusan fullasztó. Semmitmondó epizódok, szerelmek, beszélgetések, partik és riasztó újsághírek közepette nyer mindinkább teret a fenyegetettség, majd az erőszak, előbb a fejekben, később szavakban, majd az utcákon.

Az egykori londoni előadás statikus rendjét – különös, sötét-arany térben, hosszú asztal mögött szinte moccsatlanul ültek a szereplők, a homályt hangok és szinte „szólások” oszlatták és mélyítették – a későbbi, New York-i bemutatót rendező André Gregory feloldotta, s egy különös, elhagyott manhattani épületben vitte színre a darabot, kimozdítva ezzel a szöveget a színpad illúziókeltő világából, hogy csaknem „drámaiatlan”, csendes és feltartóztathatatlan haladása válhasson drámai erővé. Ezt az előadást hívta meg azután Luc Bondy a Bécsi Ünnepi Hetekre, s az osztrák fővárosban egy palota termeit bocsátotta a rendező és a színészek rendelkezésére – több tágasan homályos helyiségben tárult fel tehát a kevesek és műveltek sorsa, szinte szükségszerű, kollektív történelmi balesetként. A szöveg és a tér rendkívüli feszültségét tovább erősítette, hogy Shawn maga játszotta a „címszerepet”, és felejtethetlenné tette, hogy a karizmatikus és elragadó Deborah Eisenberg – a szerző élettársa, rendkívül tehetséges prózaíró – lépett színre partnereként, újabb és újabb jelentésrétegeket rendelve az életöszönnek ellentmondó értékrendhez: hogy számít-e még valakinek az, hogy ki volt John Donne.

Az évad során elhangzó további felolvasások a hetvenes évek Shawnját mutatták meg: eredetinek, erőteljesnek és rendkívül aktuálisnak. A legkorábbi szöveg, az 1970-es *Hotel-darab* (*The Hotel Play*) apró helyzetek és jelenetek sorozatából épül fel, és kínál olykor vonzó, olykor nyomasztó atmoszférát káprázatos dialógusokhoz és szituációkhoz – amolyan „intim gyakorlatokként a mizantropiában”.⁷ Főhőse a hotel alkalmazottjaként a legkülönfélébb kapcsolatokba bonyolódik az odavetődő, igen nagyszámú vendéggel – „az egész polgárság”⁸ színre lépett: hetvenhat főt számlált a La Mama színházban kiállított szereplőgárda –, hogy ennek révén táruljon fel a trópusok forróságában saját belső világunk megannyi vonzó, taszító, bizarr, képtelen, ám vitathatatlanul emberi vonása. A másik mű – *Késő éjszakánk* (*Our Late Night*) – ugyanezt az emberi viszonyok talán legérzékenyebb – és bizonyosan legérzékibb – rétegében szólaltatja meg: erotika, szexualitás és az erről való beszéd nyer sajátosan univerzális értelmet egy különös éjjelen. Szinte véletlenszerű találkozások során ugyanis egymással – egymáson keresztül, egymás fölött stb. – nemcsak testiükkel, de főként mélyreható szavaikkal és ezek „hermafroditisztikus” jelentésével érintkeznek a résztvevők, s maga a – káprázatos dialógustechnikát szolgáló – nyelv lesz végül különös főszereplője mindannak, amiről nyilvánosan beszélni drámaian bajos; ahogy ezt

⁷ Fintan O'Toole: *The Masked Avenger*. *The New York Review of Books*, 1998. augusztus 13.

⁸ Uo.



André Gregory rendezése is sugallta a darab 1975-ös bemutatóján, a New York-i Public Theaterben. Hogy ez a kortárs drámairodalom egyik legfontosabb dilemmája is, azt éppen az egyik legjelentősebb mai szerző értette meg és hangsúlyozta az évad során: Caryl Churchill, aki az *Egy háromrésztes gondolat* (*A Thought in Three Parts*) című Shawn-darabot rendezte a Court felolvasószínpadára (illetve tíz évvel korábban a *Késő éjszakánkat*, színpadra). Ennek sorsa Londonban valaha különös fordulatot vett: szabad és konvenciómentes dikcióját maga Lord Nugent of Guilford kifogásolta a Lordok Házában, s felhívta a kormány figyelmét az efféle „szennyezés” elleni védekezésre. Kiszállt a rendőrség, sajtópolémia kerekedett, a Shawn-bemutató csaknem kockára tette a színház sorsát – amely mellett azután mégiscsak kiállt egy maroknyi értelmiségi. Hiszen maga a színmű nem más, mint egy lendületes – verbálisan megformált és ezért színpadon a valóságosnál is érvényesebb – orgia pontos krónikája, nem az úgynevezett testi eseményeké, inkább a mögötte rejlő vágyaké, érzéseké, eksztázisé, gyönyöré, gyűlöleté és csalódásé; minden szemléleti vagy konvencionális szűrő, netán előzetes esztétikai megfontolás nélkül, mintha végre gyermeki ártatlansággal lehetne arról beszélni, ami éppen az ártatlanságon túli világ vízvázalatója volna. De hiszen minden csak beszéd – s vajon a színpad „valósága” nem éppen efféle verbális kalandozásra és rejtett rétegek feltárássá váló? Végül pedig az elhangzó *Marie és Bruce* (*Marie and Bruce*) ismét csak sajátos görbe tükörben mutat meg egy – úgymond: középosztálybeli – emberi kapcsolatot, a vonzás és taszítás különös oszcillálásával.

A művek között volt, amelyik Obie-díjat kapott – *Késő éjszakánkat* –, illetve amelyet Joseph Papp színházának műhelyében dolgozott fel – *Egy háromrésztes gondolat* –, ám szinte mind botrányt kavart, és hosszú ideig nemigen kerültek ismét színre. Ennek egyik oka nyilvánvalóan – úgymond – explicit szexuális tartalmuk volt, amely azonban az idők során erőteljesen finomodott, és ezzel elmélyült; ahogy a világ meg szépen eldurvult ez alatt, és átítatódott a sokszor öncélú testiség megannyi képével, eseményével. Az *Ezerszínű füvek* keserű és reménytelen víziójában így lesz a testi kapcsolat az általában vett emberi kapcsolatok suta modelljévé és keserű metaforájává – mert hiszen a másikhöz találás ellenállhatatlan vonzása és beteljesülésének reménytelensége ott pulzál már a vágyban. Aminek a másik talán már csak nem is alkalma, hanem üres kulisszája, s a legforróbb odaadás is elsősorban önmagunkról szól; a találkozás illúziójával végül a bonthatatlan magányt mélyíti el. És ez sem más, mint közös és örömmel keresett végzetünk – ahogy a szerző fogalmaz erről a dilemmáról esszéiben –, és legyen bár álom és valóság találkahelye a nemiség birodalma, még egyszemélyes megváltást sem kínál. Sőt: annak evidenciájaként szolgál, hogy oldhatatlanul természeti lények volnánk, s a XIX. század nagy, antropológiai illúzióinak fakulása nyomán nem kellene meglepődnünk azon, hogy életünk legfontosabb pillanataiban egy hatalmasabb erő betör világunkba, és mindent – minket is – éppúgy elsodor, ahogy szemünk láttára sodorja a pázrásban „eszüket vesztő” tigriseket, disznókat, bogarakat.

És ennek felismerésében, ábrázolásában ugyanolyan

konvenció nélküli és meggyőző Wallace Shawn, mint amikor a színházról fogalmaz színpadon innen és túl – azzal a csendes szenvedéllyel, hogy le kellene végre számolni avitt előítéleteinkkel. És így nemcsak a tettetés és az illúzió, a dialógustechnika és a lélektani motiváció felemás okozatisága kap új jelentést drámáiban, de újra is formálódik a műfaj: a szinte zenei prózaritmussal, ennek mentén a konfliktus-, sőt: olykor szinte „eseménymentes” feszültségteremtéssel s ennek elementáris hatásával. Mindezt azonban sokszor ugyanabban a térben s ugyanazokkal az eszközökkel kellene közölnie, amelyek érvényességében már régen nem bízunk; míg használja azokat, többé-kevésbé ki van szolgáltatva nekik, így kénytelen finoman és áttételesen reflektálni rájuk. A színházi formakeresés jelentős művészeivel való kapcsolata ezért is döntő: André Gregoryval való találkozására éppúgy meghatározó, mint együttműködése Papp-pal, Hare-rel, Churchill-lel, illetve 2004-től Scott Elliott-tal és társulatával, a New Group-pal. Ennek számos epizódja beépült már életművébe is, így például egy *Koldusopera*-értelmezés, amely a Broadwayt tette próbára (Roundabout Theater Company), és amelynek kapcsán újragondolhatta egyik legfontosabb viszonyítási pontját: Brecht szövegeit. Hiszen nála a dráma megújítása elválaszthatatlan volt a színházétól – és, tegyük hozzá szemlesütve: a társadalométól –, így a nézők sem lehettek tétlen voyeurök többé, hanem személyesen megszólított, olykor éppen felelősségre vont vagy állásfoglalásra kényszerített – így kényelmükből maradandóan kikököcsölt – sajátos státusú „szereplők”.

Kurt Weill nélkül persze bajos ezt a viszonyítási pontot újratehermenteni – bár szövegének zeneisége, kompozíciós technikájának rendhagyó volta, a művekben érzékeltetett „szólások” sajátos harmóniája olykor műfajváltásra sarkallja Wallace Shawnt, aki két operát is jegyez: *Sötétben* (*In the Dark*) címmel az egyiket, s nemrég *A zenetanár* (*The Music Teacher*) címen mutatták be a másikat, amelynek zeneszerzője saját testvére, a zenetörténészként és komponistaként is jelentős Allan Shawn.

„Nem tudom, hogy történt, de az lettem, akit hatvanöt évesnek neveznek” – kezdte egy beszélgetését Shawn, nyilván a maga számára is alkalmat keresve annak feldolgozására, ami az időben történt vele. Pedig korábban már a „showbiz”-ügynöke közölte vele, hogy nem képviselheti tovább a testét, hiszen „a korral vicces arcok is tragikussá válnak” – ezt pedig a popkultúra már nem szereti –, de a hangja, az rendben van, az még piacképes. Talán ez is újabb lendületet ad csaknem egy évtizede dédelgetett tervének, a *Solness építőmester* újraértelmezésének, amit a *Ványához* hasonlóan drámaian egyszerű, szikáran és illúziótlanul érvényes keretek között mondana el: semmiféle mesterkedéssel – színházzal sem – térhetünk ki az elől, hogy pusztán a telő idővel lettünk érvénytelenek.

De hát csakugyan ez történt? Vagy inkább elébe ment az időnek, s meg kell várnia, hogy az beérje, mert addig nincs senki, akinek átadja terveit? És akkor még elsiratnia sem lesz kinek azt a törzset, amely valamiféle legitimitációt adott volna létezésünknek? De hát miért is kellene legitimitáció? Kinek hiányzik? Amikorra a kérdést feltehetnénk, már talán senki nem lesz, aki érti.