

Urbán Balázs

Új időknek új dalai?

KORTÁRS MAGYAR DRÁMÁK ŐSBEMUTATÓI

Szatisztikai adattal szerettem volna kezdeni a cikket, még-hozzá szép számmal, hiszen meglepően sok kortárs magyar dráma ősbemutatóját tartották a most folyó színházi évadban. Am mindjárt a számolás elején elakadtam, amikor azzal a kérdéssel szembesültem, mit is nevezünk kortárs magyar drámának. Hiszen a hagyományos értelemben vett drámák mellett adaptációkat, innen-onnan összegereblyézett textusokból építkező bemutatókat, társulati improvizációkból összeálló előadásokat is bőségesen láthattunk. És még az egyértelműen íróasztal mellett készült alkotások mindegyikét sem könnyű drámának tekinteni. Am a posztdramatikus korban élő recenzens semmire nem meri kijelenteni, hogy nem dráma. Ha egyszer néhányan úgy döntenének, hogy tényleg színre viszik ama bizonyos telefonkönyvet, arról is óvakodnék ilyesmit állítani. Nem szeretném, ha ez ironikusan hangzana, hiszen ha a klasszikus drámairodalom tévesztését jelenti is egyfelől, a kreatív színházcsinálás, a színpadi alkotás folyamatának megerősödését jelentheti másfelől. Annak tehát, hogy e cikkben kizárólag a szerzőhöz köthető (ha tetszik: irodalmi alapú) drámák bemutatóival foglalkozom, nem elvi-ideológiai, hanem pusztán pragmatikus oka van: a terjedelmi korlát.

Az örömdetesen szaporodó ősbemutatók száma nem jelenti a kortárs magyar dráma nagyszínpadi térfoglalását. A legtöbb alkotást stúdióterekben mutatják be. Igaz, többségük maga is ezt indukálja: a kevés szereplős, látványos akciókat nélkülöző, gyakran gyors jelenetváltásokra épülő művek érzékelhetően kis színpadra készültek. Hogy ez belső alkotói igény vagy egyszerű óvatosság következménye, nem tudhatom. Mindenesetre tény, hogy a közelmúlt nem egy nagyszínpadra kíváncsú drámája egyelőre nem került színre, miként az is, hogy ebben az évadban is mutattak be kamarszínházban érezhetően nagyszínpadra íródott alkotást. S noha ez elgondolkodtat a műsorpolitikai kockázatvállalás mértékéről, ezt a minimumot is értékelni kell, ahogyan örömmel tölt el a Nemzeti Színház magyar évadja és *Biblia*-projektje (utóbbi még akkor is, ha a tíz



Koncz Zsuzsa felvétele

megrendelt alkotásból csak nyolc készült el, s a színház ezek közül eddig kettőt tűzött műsorára).

Amúgy a bemutatott drámák tematikai, stílári és minőségi szempontból egyaránt heterogén képet mutatnak ugyan, de bizonyos tendenciák határozottan kirajzolódnak. Noha a szinte parttalanul hömpölygő lírai alkotástól kezdve a kifejezetten szórakoztató célú darabig mindent megtalálunk a palettán, az arányok kitapinthatóan módosultak valamelyest a korábbi évadokhoz képest. Érzékelhetően megnőtt a kortárs magyar valóság-ra, a nagy horderejű társadalmi kérdésekre közvetlenül reflektáló alkotások száma. (Igaz, csaknem a nulláról indult.) Mivel ez a kortárs színháznak meghatározóan fontos feladata, e darabok bemutatása még akkor is lényeges, ha poétikai értelemben nem tartoznak a kiemelkedő alkotások közé. A Katona József Színház GreCsó Krisztián *Cigányok* című darabját mutatta be – bár ez így meglehetősen pontatlan megfogalmazás. A Máté Gábor rendezte bemutató ugyanis Tersánszky Józsi Jenő *Szidike* című (később már *Cigányok* címen átdolgozott) drámáján alapul, ezt egészíti ki, ellenpontoszza az a szöveg, melyet GreCsó írt. Kétfajta sztereotípiá fészül egymásnak: az a szinte idilli kép, melyet a megbecsülésnek örvendő muzsikusként játszó TereCsó Tersánszky-darab mutat, s az a roppant komor, kilátástalan tabló, melyet a napjaink valóságát színre író GreCsó vetít elénk. Sok kritika kárhoztatta a két szöveg párosítását, ám a sztereotípiák tükröz(őd)ése minden-

képpen indokolja Mátéék eljárását. És az is, hogy miként Tersánszky darabját is aligha lehetne manapság önmagában előadni, úgy Grecsó drámája is nehezen állná meg a helyét. A *Cigányok* precíz és korrekt láttelepet ad a romagyilkosságok körül kialakult helyzetről: kisszerű gyűlölködés, megalkuvás, gyávaság – mindkét oldalon. A derék polgár áramot vezet a kerítésébe, a nyomozók célja, hogy eltussolják az ügyet, az alkoholista orvos nem hajlandó odamenni a meglőtt cigányhoz. Ám a romák családi viszonyai is – finoman szólva – kaotikusak, ők maguk is igen messze vannak a Tersánszky-féle „irodalmi cigányoktól”, s színre lép napjaink tipikus megélhetési cigány politikusa is. Grecsó nem röpiratot, hanem helyzetjelentést készít, alaposan és becsületesen, a politikai korrektség művészetellenes ideológiáját félredobva – de csekély drámai erővel. Az anyag eredendően publicisztikus jellege, az összetett drámai figurák hiánya következtében nem születnek valóban erőteljes, hiteles drámai helyzetek, arra pedig, hogy mindez olyasmi félelmetesen röhejes, abszurd blódlívé alakuljon, mint pár éve a Mohácsi testvérek lenyűgöző

nyek valamelyest megemelik a szöveget, többnyire fészes a ritmus, jó a tempó, ám a bemutató így is inkább gesztusértéke, mint esztétikai megkomponáltsága okán mondható jelentősnek.

Hasonlóképp napjainkra reflektál Závada Pál drámája, a *Magyar ünnep*. Bár a második bécsi döntés, a kolozsvári bevonulás idején és az azt követő években játszódik, a múltunkhoz, nemzeti érzésünkhöz, Trianonhoz, Európához való viszonyunk alapkérdéseit feszegeti. (S hogy ezek mennyire feldolgozatlanok, arra vonatkozóan jó példával szolgál az előadás bemutatóját körülvevő elképesztő hajcihő.) A saját, *Idegen testünk* című regényét színre alkalmazó Závada a korabeli középosztály jellegzetes típusait lépteti fel, érzékletesen mutatva a történelmi szerepcserék lehetőségét, sőt szükség-szerűségét is. Üldözöttből gyorsan üldöző, vétkesből áldozat válhat – és viszont. Az anyag alapvetően epikus, kevés a kiélezett drámai szituáció, a szereplők többsége inkább típus, mint hús-vér ember. Závada ezt némileg ellensúlyozni tudja a kortárs dráma modernebb eszközeivel: a folyamatos reflexióval és önreflexióval, illetve a

kar felléptetésével. Alföldi Róbert rendezőként ezekbe kapaszkodva talál az előadást működtetni képes, érvényes formát. Bella Máté izgalmas zenéje, a zenei elgondolást roppant precízen megvalósító kórus (melynek tagjai alkalmanként e szerepből kilépve, egyéni szinten is mutatkoznak), a figuráknak a megírtnál nagyobb mélységet adni képes színészek (akik ha kell, maguk is kórusba állnak össze) a rendezői elgondolással szinkronban hoznak létre az alapműnél izgalmasabb, egységesebb produkciót. (Legfeljebb az 1945 utáni évek megjelenítése kifogásolható: nehezen hiszem, hogy a regény ismerete nélkül bárki pontosan követni tudná, mi zajlik a színen.)

E két darab, illetve előadás a társadalmi krízist analitikusan és tipizáltan ábrázolja. Háy János drámája,



1. Cigányok (Katona József Színház)
2. Magyar ünnep (Nemzeti Színház)
3. Nehéz (Bárka Színház)

előadása, a *Csak egy szög*, kísérlet sem történik. Így marad a publicisztikus fogalmazásmód és a viccelődés. (Abból, ha egy rendőr előrántja fegyverét, hogy hatalmával visszaélve halálosan fenyegetsen embereket, születhet erős, kiélezett szituáció, ha pedig tizenötször-hússzor teszi, létrejöhet abszurd komédia. Ám ha háromszor-négyszer, az szimpla rendőrvicc. Miként bántóan olcsó a Pestről érkezett liberális értelmiség jellemzése azal a szakállas viccel, hogy képviselője a lerobbant vidéki kocsmában frissen facsart narancslevet rendel.) Az egyenletesen jó színészi teljesítmé-

3.



Schiller Kata felvételei



Koncz Zsuzsa felvétele

1.

a *Nehéz* viszont hús-vér figurákon keresztül mutatja be egy életforma csődjét. Az első generációs vidéki értelmiségi látszólag karriert csinál Budapesten, ám a görcsös megfelelni akarás, a kisebbrendűségi komplexus, az önáltatás nemcsak a valódi szakmai előmenetelt és a családi harmóniát gátolja meg, hanem lassan, de biztosan löki a főszereplőt az alkoholizmus, a leépülés, az egzisztenciális fenyegetettség felé. A mű nagy része párbeszédnek álcázott monológ; a más választása nem lévén, falujába visszatérő, de helyét ott sem találó férfi kétségbeesett öngazolási kísérleteit, hazugságait, szemrehányásait anyja némán hallgatja. Az utolsó jelenet előtt idősíkot váltunk: a dialógusok az összeomlás napjának történetét elevenítik meg. Ezt követi az anya rövid monológja, melyben a férfi haláláról értesülünk. Háy kivételes erejű, sötét atmoszférájú drámája úgy ábrázolja egy pontosan körülírható társadalmi réteg életcsődjét, hogy eközben rendkívül pontosan jeleníti meg a személyes tragédiát. Többen vitatták, szükség van-e a dialógusokra épülő jelenetsorra; magam úgy érzem, ezek nélkül nem lenne igazán erőteljes a mű zárata (az anya szavai egyszerűen nem követhetik közvetlenül a férfi monológjait), s nem éreztem feleslegesnek azt a nézőpontot sem, melyet hozzáadtak a szöveghez. A drámát Háy János műveinek talán legavatottabb tolmácsolója, Bérczes László vitte színre a Bárkában. Az előadás hibátlanul adja vissza a mű atmoszféráját, ugyanakkor a rendezői ötletek, megoldások nem tolakodnak a színeszi játék elé. Hiszen a *Nehéz* színpadi sikere elsősor-

ban a főszereplőn áll vagy bukik. Mucsi Zoltán pedig az évad, de talán az utóbbi évadok egyik legjelentősebb alakítását nyújtja, hátborzongató hitelességgel építve fel az életét katasztrófálisan elrontó, a vereségbe belenyugodni nem tudó, de annak súlya alatt fokozatosan összeroppanó férfi alakját. Mind Mucsi, mind az anyát játszó Lázár Kati egészen különleges erővel képesek szinte eszköztelenül létezni a színpadon. Lázár Kati némán is roppant szuggesztív, monológja pedig különleges bravúr: miközben könyörtelen tárgyilagosságú szavakkal számol le fia élethazugságával, szemében leírhatatlan fájdalom csillog.

A *Nehéz* már-már a klasszikus tragédiaforma felé közelít – ami amúgy távolról sem jellemző a mindennapok magánéleti válságait megjelenítő darabokra. Leginkább amolyan közérzetdrámákat olvashatunk-láthatunk – ami nem újdonság, sőt, talán az utóbbi évtizedek leggyakoribb drámatípusa. A tartalom keveset változik – bár a hetvenes-nyolcvanas években a magánéleti válság még szorosabban fonódott össze a társadalmi-politikai körülményekkel, míg az utóbbi másfél évtized darabjaiban a személyes krízist a fogyasztói társadalom személytelenebb (értsd: kevéssé személyre szabott), így szükségszerűen általánosított sajátosságai határozzák meg. Változott viszont a dramaturgia: újabban szívesen bontják fel a történet linearitását, a történeteket elemelik, ironizálják vagy mitizálják. Az évad

1. Kalocsa (Vígyszínház, Házi Színpad)
2. Ovibrader (Thália Színház)
3. Cyber Cyrano (Kolibri Színház)



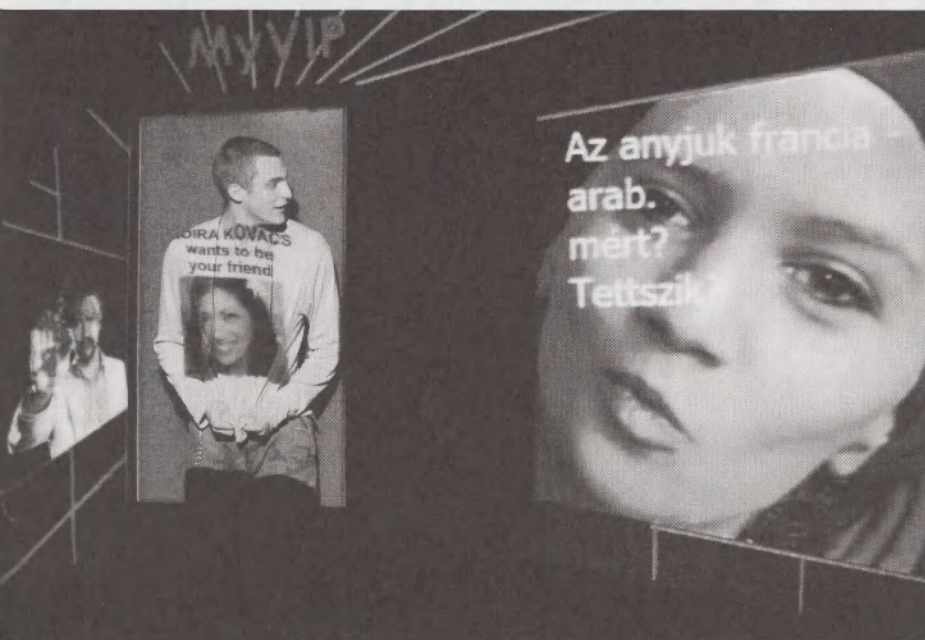
Schiller Kata felvétele

2.

bemutatói közül markáns példa e tendenciára két, különböző generációhoz tartozó, eltérő drámaírói múlttal rendelkező szerző alkotása: Erdős Virág *Kalocsája* és Garaczi László *Ovibraderja*. Az előbbi hősnője, Lili a lehető legbanálisabb történetbe keveredik: kapcsolat a nő főnökkel, hiábavaló várakozások, veszekedések, vetélés/abortusz, kiborulás, öngyilkosság. A környezet is erősen tipizált: a nő főnök körül döngicsélő, gyűlölködő kolléganők, félresiklott életű mellékszereplők; mint ha mindenki többé-kevésbé egzaltált, mentálisan terhelt lenne. Ám a közhelyeket ellensúlyozandó, Erdős Virág játékos-ironikus keretbe rendezi a cselekményt: Lili egy messzi bolygóról, Kalocsáról érkezik a Földre,

társa is van, egy sokat tudó robot, Lali személyében, aki csekély határfokkal igyekszik boldogabbá varázsolni hősnőnk életét. Mindez tekinthető szimbólumnak, idézőjelnek vagy egyszerűen játéknak – és sokkal inkább meghatározza a darabot, mint maga a megjelenített életprobléma. Garaczi László *Ovibraderja* egy ifjú (később már nem is annyira ifjú) ember érzelmi hányattásaira, komplexusaira fókuszál. A kiindulópontot egy kisgyerekként a pszichológusnál tett látogatás jelenti – itt elevenedik meg a jövő: a kapcsolatteremtési kísérletek, sikernek látszó kudarcok, hosszabb-rövidebb, ám önfeledten boldog pillanatok ritkán nyújtó párkapcsolati

liti meg annak sodró erejét, kreativitását. Miként a *Kalocsa* bemutatója sem átütő erejű; néhány hét távlatából a néző vélhetőleg sokkal inkább a játékos formára emlékszik majd, mint a megjelenített személyes dráma súlyára. S noha mindkét – amúgy teljesen korrekt, professzionális – munkából hiányzik az eredeti rendezői fantázia, következőképpen az alapmű invenciózus színpadi továbbgondolása, ennek fő oka alighanem az amúgy nem érdektelen szövegekben van: az alkalmazott forma, a játékos ironia, illetve a gazdag utalásrendszer mindkét esetben elfedi a megjelenített problémák mélységét és a következmények drámai súlyát.



Szlovák Judit felvétele

Látszik az is, hogy az ilyen típusú közérzetdráma milyen irányba fejlődhet tovább: fiatal alkotóközösségek az idei évadban is több olyan, improvizációkra építő (általában dramaturg, esetleg a rendező által színpadi szöveggé összegyúrt) előadással jelentkeztek, mely a mindennapi élet tarthatatlan csődjéről szól, általában keserűen vicces formában. Ezeknek taglalása már átvezetne a szerzői/társulati színház terepére. Ám az utóbbi időben amúgy is láthatunk olyan előadásokat, melyeknek textusa magával az előadással párhuzamosan készül el, a színészi improvizációkból is alaposan merítve. Tasnádi István nem először hoz létre így szöveget, illetve előadást. A Sirályban Dömötör Tamás rendezésében bemutatott *A fajok eredete* három színészre – Mucsi Zoltánra, Scherer Péterre és Thuróczy Szabolcsra – épül. A történet ironikus (ön)reflexi-

latok egymásutánja. Garaczi nagy élvezettel helyez egymás mellé irodalmi toposzokat, illetve referenciákat: a páciens és a pszichológus jövőn átszáguldó utazása *Az ember tragédiáját* juttathatja eszünkbe, miközben a mű már alcímével („péniszdialógok”) is asszociáltat a nálunk is játszott kortárs sikerdarabra, *A Vagina Monológokra*. Mindkét dráma fegyelmezett, ökonomikus, az alapmű erényeit kibontani igyekvő előadásban került színre. A *Kalocsát* a Vígszínház Házi Színpadán feszes ritmusban, az anyag játékoságába kapaszkodva rendezte Néder Panni. A díszlet- és jelmezvilágban is keveredik az elrajzoltan reális és a hihetően szurreális. A rendező semmit nem vesz véresen komolyan, de nyitva hagyja a befogadó előtt a lehetőséget, hogy ha neki úgy tetszik, ezt tegye. A főszerepben Láng Annamária ügyesen csúsztatja egymásba az „ufó-lét” csivitelő gondtalanságát és az emberi szétesés, összeomlás drámáját – könnyed, de a mélységet sem nélkülöző alakítás. Az *Ovibradert* Bagó Bertalan minimalista eszközökkel vitte színre a Thália Új Stúdiójában (ott, ahol *A Vagina Monológokat* is sokáig játszották). Alig néhány díszlet-elem, kevés kellék, a háttérben egy zenész, az előtérben pedig a színészek, főként a főszerepben brillírozó Szemenyei János, aki rendkívül sok színben képes megmutatni a hol felszabadultan, hol félénken, hol elkeseredetten próbálkozó fiatalember reményeit, felbuzdulásait, kudarcait. Az előadás sokban emlékeztet Garaczi előző drámájának, a *Plazmának* a KoMa színrevitelében megvalósult bemutatójára – ám nem köze-

3. ókra is bőven alkalmas a mai sztori a meg nem értett nagy művésztől, akinek filmforgatókönyvét váratlanul támogatásra érdemesíti egy pénzes producer. A gond csak az, hogy célközönségként nem emberek, hanem a baromfitelepek lakói vannak belőve, így az ő „igényeik” szerint kell a filmnek elkészülnie. Tasnádi és a színészek rutinosan, nagy kedvvel karikírozzák az eltérő típusokat – ezt ellenpontoszza a darwini tézisekben is megmerítkező intellektuális humor. De igazán emlékeztetése az egyszerű bohózati helyzetek maradnak: az, ahogy például a producert alakító Scherer Péter mint „beugró színész” eljuttatja a tyúkot. *A fajok eredete* amolyan „szórakoztató független színház”, bár meggyőződésem, hogy az előadás a Sirály törzsközönségénél szélesebb és vegyesebb összetételű publikum előtt is sikert arathatna. Tasnádi István egyébként is azon szerzők közé tartozik, akiktől távol áll az egyes műfajokat negligáló sznobizmus, szívesen működnek „alkalmazott drámaíróként” is, miközben igényességüket soha nem adják fel. Ezért is fontos az az új keletű érdeklődés, melyet az ifjúsági színház iránt tanúsít, s amelynek első fontos eredménye a Kolibri Pincében bemutatott *Cyber Cyrano*. A valós események alapján készült színpadi mű három kamasz történetét meséli el: az esetlen, párját nem találó lány a szerelmét és annak barátnőjét veri át úgy, hogy nem létező idoloikat kreál a neten, akikbe két társa beleszerethet. Ám a kezdetben veszélytelennek tűnő játék mind kontrollálhatatlanabbá válik, majd csaknem tragédiába torkollik. Tasnádi hitelesen, épkez-

láb színpadi helyzeteken keresztül, a kamaszok sajátos nyelvének színpadi megjelenítésére irányuló „móricás” igyekezet nélkül, sodró lendülettel ábrázolja a történeteket, s gondolkodtat el az emberi kapcsolatokról. Vidovszky György pedig erőteljesen és pontosan, fiatal színészeire támaszkodva viszi színre az anyagot – nem ítélkezve senki felett, megmutatva mindenki igazságát.



Tóth László felvétele

dásának témáját kibontó mű a megszokott bohózáti klisékből (talán inkább a kortárs angolszász, mint a klasszikus francia darabok kliséiből) próbál építkezni. Am a Mohácsi János meghatározó jelentőségű előadásaihoz általában kongeniális színpadi szövegeket szállító Mohácsi István ezúttal nem képes formátumos és működőképes bohózáti szerkezetet építeni, amelyben pedig a szigorú logika és a kiszámíthatatlanság precízen kiszámított elegye a legfontosabb – ami nemcsak azt jelenti, hogy magának a masinériának megvan a maga következetesen felépített logikája, hanem azt is, hogy valamennyi szereplő a saját szempontjából kifejezetten ésszerűen gondolkodik és cselekszik, csak ezek az önmagukban logikus akciók olyan szeszélyes kiszámíthatatlansággal keresztezik egymást, hogy minden a feje tetejére áll. (Feydeau klasszikusai azért frenetikusak, mert ezt valóban az abszurd végletekig tudják fokozni.) A francia rúdugrás szereplői viszont nemegyszer teljesen illogikusan viselkednek; motivációik hol túl kézenfekvőek, hol érthetetlenek. Ettől a cselekmény önkényesen kuszának, zagyvának, a poénok pedig kierőszakoltnak, izzadságszagúnak tűnnek. Mohácsi Jánosnak rendezőként nemigen volt ötlete eme alapprobléma orvoslására, s a színészi alakítások sem segíthettek a helyzeten – így maradt egy néhány remek (de máskor is el-

1. Francia rúdugrás
(Pécsi Nemzeti Színház)

2. Jeremiás, avagy az Isten hidege
(Nemzeti Színház)

3. A tiszta méz
(József Attila Színház)

4. Szirénének
(Katona József Színház, Kamra)



2.

Koncz Zsuzsa felvétele

A főszerepet játszó, tudtommal nem színészi pályára készülő Nemes Anna különleges jelenség: beszédhibája, képtelennek tűnő hanglejtése eleinte zavaróan hat, majd oly mértékben válik a megjelenített szerep integráns részévé, hogy az szinte elképzelhetetlen lesz enélkül. S közben kifejezetten komplex, vonzó-taszító figurát épít. A *Cyber Cyrano* pedagógiai szempontból is fontos vállalkozás: az előadásokat gyakran középiskolás osztályok nézik, amelyek rögtön a produkció után megvitathatják a látottakat.

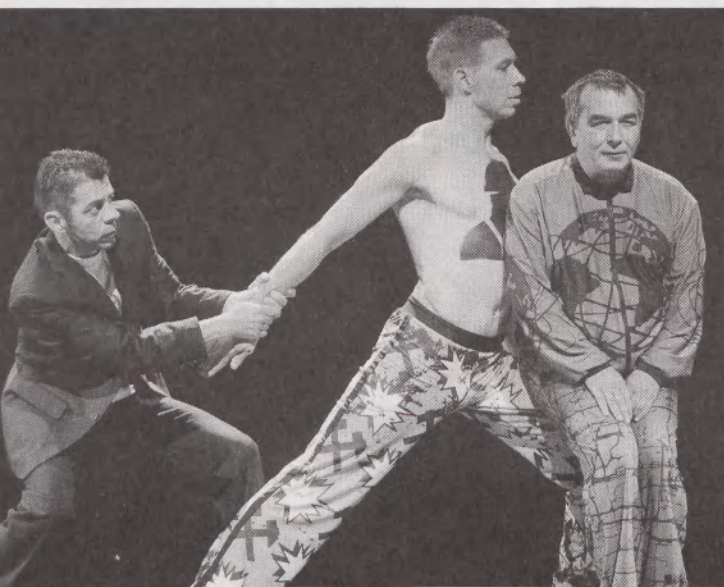
Jól megírt, szórakoztató célú darabból nem sokat láthattunk eddig az évad folyamán. Tasnádin kívül csak Mohácsi István vállalkozott ilyesmire: A francia rúdugrást a Pécsi Nemzeti Színház mutatta be. A pszichológusnál egymással összetalálkozó két baráti pár mind kuszább szerelmi-érzéki kavargásának, összegabalyo-

süthető) szóviccel tarkított, mind lassabban pergő, mind érdektelenebbé váló előadás.

A kortárs dráma másik pólusát a szerző öntörvényű írói világát mutató, a színpadi megjeleníthetőségre kevés figyelmet fordító alkotások jelentik. A legtöbb invenció, fantázia, a bevált kliséktől elvonatkoztatni képes színpadi gondolkodás e művek színreviteléhez szükségeset. Három jelentős alkotás született (eddig) az évadban e „kategóriában”, s mindhárom előadás érdekes tanulságokkal szolgált. Noha Térey Jánost sokan szívesen könyvelnék el „irodalmi drámaírónak”, s kimagasló jelentőségű drámatrilógiája, *A Nibelung-lakópark* a maga teljességében a mai napig nem került színpadra, ő kifejezetten színszerűen ír. A *Jeremiás, avagy az Isten hidege* színre állításának nehézségét nem a költői nyelvezet, a verses forma jelenti, hanem az a kettős-

ség, melyet már a szerzői bevezető is megfogalmaz: a dráma egyrészt a főhős, Nagy Jeremiás elméjében játszódik le, másfelől a szín: „Debrecen mint akarat és képzet”. És ez csak az első azoknak a paradoxonoknak, illetve irodalmi-filozófiai allúzióknak a sorában, melyekkel a színre állítónak kezdenie kellene valamit. A helyenként kissé maníros, költői erejében a korábbi Térey-drámák szintjét el nem érő, ám érvényes kérdéseket markánsan megfogalmazó, számtalan asszociációt generáló mű többféle értelmezési lehetőséget kínál. Nem állítom, hogy a felmerülő elméleti, poétikai kérdéseken a rendezőnek hosszasan kellene töprengenie, de azt igen, hogy találnia kellene egy játékmódot és stílust is meghatározó következetes értelmezést, mely lehetőséget ad a nézőnek a történet komplex megértésére és az utalások felfejtésére. Ám Valló Péter rendezése a Nemzeti Színházban alig több egy (amúgy nem különösebben eredeti) szcenikai ötletnél: a nézőket forgóra ülteti, s azok így teszik meg az állomások közti utat. Egyebekben azonban sem az anyag sugallta álomszerűség, szürrealitás, sem egyéb lehetőség (például abszurd farce) felé nem indul el. Ehelyett kifejezetten realiztikus játékmód próbálja közvetíteni a textust, ami egyszerűen nem illeszkedik a mű világához; így még arra a triviális kérdésre sem kapunk választ, hogy ha

gédiáját juttatja eszünkbe. Ember és világ konfliktusát (ment-e a világ az ember által elébb, s az ember előrehaladását hogyan segíti a világ) a szerzteágazó cselekmény klasszikus toposzok kibontásán keresztül fogalmazza meg: a három világgá ment fiú a klasszikus mesevilágból ismerős, de eszünkbe juttatja a *Csongor és Tünde* nagyot akaró, ám sorra elbukó vándorait is, akár csak a másik három vándor, a transzcendens elemekkel is felruházott Kéményseprő, Mentős és Tűzoltó. S ha ez nem lenne elegendő, még három nő is felbukkan, akik hiába várják vissza a világgá ment fiúkat. A költői, metaforikus apokaliptikus víziót brechti elemek (például a hangsúlyos szerepű narrátor) és realiztikus alapú, ám csaknem abszurd stilizált jelenetek színesítik (utóbbiak közül legfontosabb a gyűlöletével mindenkit elpusztító és mindenkit túlélő Papa története). Szálinger drámája nem mentes minden manírtól, helyenként némiképp túlszűfoltnak is hat, de magával ragadó sodrású, valóban költői erejű sorokból összeálló, kifejezetten értékes szöveg, melynek színpadi megjelenítése számos kérdést, dilemmát vethet fel. Ezekből a József Attila Színház és a Forte Társulat közös előadásában keveset érzékelhettünk. Horváth Csaba a maga sajátos fizikai színházának eszközeivel vitte színre a darabot. S noha a játékok koncentrációja, fizikai teljesítménye



3.

Koncz Zsuzsa felvétele



4.

Schiller Kata felvétele

sztrájk van a metróban, hogyan jutnak el a szereplők egyik állomásról a másikra. S végképp hiányzik az előadásból a fantázia, az ötletesség, mely legalább formát találna a játéknak. Így a(z egyébként is csonkított) szöveg meglehetősen érdektelenül pereg le – abból, ami igazán érdekes lehetne Térey drámájában, alig látunk valamit a színen.

Szálinger Balázs emberiségkölteménye, *A tiszta méz* valószínűleg a *Jeremiás*nál is több irodalmi asszociációval játszik el. Kiindulópontja egy ember előidézte természeti katasztrófa: a pennsylvaniai Centralia városában (pontosabban: városa alatt) ég az üres tárnákba összehordott szemét. Az apokaliptikus vízió alapvetően szimbolikus szinten jelenik meg, a konkrét és költői kérdések pedig filozofikus igénnyel fogalmazódnak meg, ami a nagy világdramákat, a *Faustot*, *Az ember tra-*

példás, s frappírozó, ahogyan a rendező a József Attila Színház egyik-másik művészetét is ki tudja mozdítani a szokott színpadi klisékből, az eredmény erősen kétséges. A mozgás ugyanis nem válik a költői képek sajátos kifejezőeszközévé, többnyire még csak nem is árnyalja vagy ellenpontozza, s nem is teszi ambivalensebbé, hanem egyszerűen illusztrálja a szöveget. Mintha egyszer látnánk, azután hallanánk ugyanazt – ami végeredményben az előadás formáját érdektelenné, magát a textust pedig paradox módon még a várhatóan is nehezebben befogadhatóvá teszi. Noha Szálinger kifejezetten a társulatnak és Horváth Csabának írta a darabot, bízom abban, hogy az izgalmas művet láthatjuk majd fantáziadúsabb, komplexebb produkcióban is.

Nádas Péter *Szirénéneke* felkérésre íródott. 2010-ben Európa egyik Kulturális Fővárosa (nem Pécs) kért fel

hat szerzőt, hogy az *Odüsszeia* motívumaiból írjanak drámákat. Az ősbemutatót a mülheimi Theater an der Ruhrban tartották, a hírek szerint mérsékelt sikerrel. Nádas verses formában írt, minden hagyományos drámai szituációt nélkülöző apokaliptikus víziója, mely világunkat a teljes elapátlanodás állapotában, minden érték alapú fogódzót elvesztve ábrázolja, valóban roppant nagy falat, csaknem teljesíthetetlennek mondható kihívás a színház számára. A *Szirénének* belső logikája, utalásrendszere még olvasva, visszalapozva sem könnyen fejthető meg. A Kamrában látható magyarországi bemutató rendezője, Dömötör András nem is megfejtésre, legalábbis nem globális megfejtésre törekedett. Kihámozta a mű színpadilag is érvényes csomópontjait, megteremtette a játék vizuális kereteit – és ezek köré rendezte az előadást. Horgas Péter díszlete és Bujdosó Nóra jelmezei komoly segítséget jelentettek ebben: a szín középpontjába helyezett három gumicsónak, mely úgy utal a mítosz meghatározó elemeire, hogy nemcsak teatralizálja, hanem idézőjelek közé is helyezi azokat, vagy az élesen eltérő zenei műfajokban éneklő Néreisek csillogó-villogó, revüszárookra emlékeztető, de vízzel átitatott, vizet lögybőlő ruhái vizuálisan teremtik meg azt a játékos-ironikus alaphangnemet, melyből az előadás építkezik. Dömötör újra és újra felcsillantja a szöveg rejtőző humorát, és saját invencióval, kisebb-nagyobb játékötletekkel ki is egészíti. A drámai csomópontokban pedig igen erőteljesen szólalnak meg a szereplők: Odüsszeusz három fiának és a három anyának szembesülése éppúgy súlyl, tétel bír, mint Persephoné tragikus sorsa, míg a fiúk találkozása a szirén-lányokkal mindvégig magával ragadóan ingadozik a szellemes, játékos, fiatalos évdés és a súlyos titok generálta feszültség közt. Látvány, zene, magas színvonalú színészi csapatmunka együttese olyan előadást eredményez, mely nemcsak kifejezetten szórakoztató, hanem Nádas művének egy vonulatát színyszerűvé is teszi. Nem állítom, hogy a mű egyes rétegei nem szorulnak háttérbe, illetve nem kerülnek fókuszon kívülre, de az út, melyet Dömötör András választott, egyértelműen érvényesnek, járhatónak (számomra pedig kifejezetten rokonszenvesnek) tűnik.

Hogy a hagyományos drámaiságot nélkülöző, lírai fogantatású szövegek színre állítása a közeljövőben szárnyakat ad-e egy ifjabb rendezőnemzedéknek, vagy a szerzői/társulati színház erősödik-e meg, esetleg a színpadi publicisztika válik majd hangsúlyosá, a jövő titka. A kortárs ősbemutatók számának ugrásszerű emelkedése mindenesetre nem rossz jel; talán azzal kecsegtet, hogy megerősödhet, és ebből fakadóan tendenciát teremthet az a régi alkotói és befogadói igény, hogy a mai valóságot ne pusztán áttételesen, klasszikusok újraértelmezésén keresztül, hanem különböző célú, stílusú, minőségű, de mai szövegek segítségével ragadjuk meg. Már ha addig a felelőtlen kultúrpolitika, illetve a mind izmosabb bulvár nem söpri el teljesen magát a kortárs magyar színházművészetet...

A *mizantrópot* az elmúlt negyven évben, Vámos László 1971-es rendezés óta (Alceste-et Gábor Miklós játszotta) több magyar nyelvű előadásban láttam. Érdekes lenne összevetni őket, legalábbis a fontosabbakat. Az, hogy most figyelmen kívül hagyom a legutóbbi évek előadásai közül Schilling Árpád, Tompa Gábor, Gothár Péter, Bocsárdi László rendezését, szubjektív döntés eredménye, de összefügg azzal, hogy a fent nevezett négy évtized három emblematisz színházi rendezője, Székely Gábor, Ascher Tamás és Zsámbéki Gábor egyaránt színre vitte Molière darabját, utóbbi nemrég a Katona József Színházban. Eltekintve attól, hogy ez a három produkció áll hozzám a legközelebb, szubjektív megítélésem szempontjaitól nyilván nem függetlenül, bennük fedezem föl a mű komplex értelmezésére tett sikeres kísérletet. Egyszerűbben fogalmazva: ők hárman kiemelkednek a mezőnyből. Továbbá gondolati-stiláris értelemben is összefüggnek, amit megerősített a korábbi két előadás DVD-felvételének újranyerése. Ez persze nem véletlen, hiszen létrehozói ugyanannak a színházi hullámnak a sodrával érkeztek (ha nem épp ők maguk keltették a hullámot), és ugyanabból a „színházi iskolából” – a kaposvári–szolnoki reformnemzedékből – származnak.

Székely 1988-ban a Katonában, Ascher 1991-ben a kaposvári Csiky Gergely Színházban, Zsámbéki 2011-ben ugyancsak a Katonában állította színpadra *A mizantrópot*. (Székelynek ez volt az utolsó rendezése, mielőtt mint igazgató és rendező elhagyta volna a Katonát, Zsámbéki pedig szintén ezzel a darabbal búcsúzott ugyanott, de csak az igazgatói poszttól, mert rendezőként továbbra is a társulat tagja maradt. Ezek az alighanem jó okkal jelképesnek is tekinthető körülmények nem állnak az elemzési kísérlet fókuszában, de nem is függetleníthetők tőle. Az erre vonatkozó következtetéseket az olvasónak kell levonnia.)

A *mizantróp* Alceste-jének – valójában magának Molière-nek – kettős kataklizmája a szerelmi fájdalom és a világfájdalom. Szándékosan nem fordítom a mizantrópiát embergyűlöletnek, noha a szó ezt jelenti, és a fogalom a szövegben is előfordul. Petri György fordításában: „PHILINTE: De te már magát az embert gyűlölöd! ALCESTE: Igen, már ez is megfogant bennem.” Egy másik helyen Alceste arról beszél, hogy jogot szerez „elátkozni az emberi nemet”. Ennek ellenére sohasem gondoltam, hogy Alceste a szó eredeti jelentésében embergyűlölő, még társadalmi értelemben sem, nemhogy antropológiailag. (Talán nem véletlen, hogy mostanában a címben sem írnak „embergyűlölőt”, bár korábban több példa is volt rá.) Akkor már inkább világgűlölő. Az lehet, hogy gyűlöli a világot, amelyet az ember gyűlöletessé – mert hazuggá, képmutatóvá, becselenné, silánnyá – tett. Alceste lehet szangvinikus, kolerikus vagy depresszív *alkat*, de viselkedése nem alkataból, hanem a *véleményéből* fakad, s főleg abból, hogy azt ki kell mondania. Ez a fátuma, s ezt maga is látja. „El kell mennem, mert ez az érdekem: / mert nem tudok uralkodni nyelvemen; / mert szavaimért felelni nem tudok, / mert magamra már csak bajt zúdítottok.” Alceste magával is tisztában van, és magával is baja van. Fatálisnak érzi, hogy olyan, amilyen – persze nem úgy,