

Hermann Zoltán

Ráolvasások

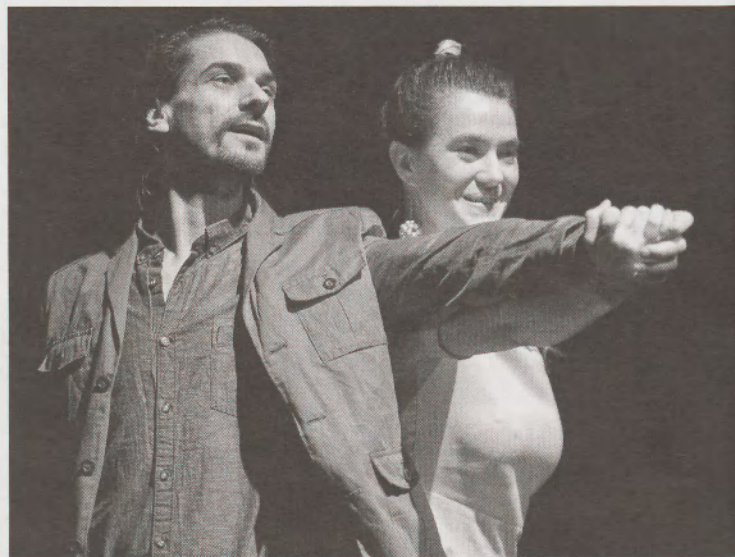
A JÖVEDELMEZŐ ÁLLÁS A TRAFÓBAN

A Trafó előterei szűkek és levegőtlenek. Integetések távolról, összekacsintások, bennfentes szakmai puszik, toporgás, az emberek egymást figyelik, bele-belehallgatnak a mellettük állók beszélgetésébe – persze csak lopva, mert ez mégsem illik –, olvassák a falakon a bemutatóról írt kritikákat. Tapintható türelmetlenség és jól nevelt, polgári tülekedés, aztán a színházterem ajtóit végre kinyitják. Az előadás már a ruhatárban megkezdődött: rendezte Vajdai Vilmos. Itt még együtt vagyunk: előrevetett gogoli parafrázis a közönség „gyülekezéséről”.

Távozáskor majd mindenki hallgat. És erre mindenkinek megvan az oka. Mindenkinek valami más. Csak a hallgatás közös.

A TÁP Színház *Jövedelmező állása* igazi, jelenkori népszínmű: ez a rendező és az előadásban „Anton-2” szerepében is felbukkanó Fekete Ádám érdeme. Ez a *Jövedelmező állás* nem Osztrovszkij darabja. Itt valami más történik: a rendező és a dramaturg elképesztő érzékenységgel olvassa rá az Osztrovszkij-szövegre az utóbbi húsz-harminc év magyar társadalom- és médiatörténetét. A hátsó emelvényen ülő Puszi zenekar és Herz férfikar (alighanem a szalámigyár néhai munkáskórusa) a népszínházi, szaggatott dramaturgia szerint énekelte meg a darab szereplőit – és talán a közönséget –, és a jelenetek le- vagy felvezetéseként megszólaló dalok nyitnak a dialógusok mögé egy második, s a dialógusokba beleszórt (aktuál)politikai utalások egy harmadik, a vetített irattéri hátterek egy negyedik, a színészek darabon túli énje (Lázár Kati és Hegedűs D. Géza színészi életművével is jelen van) egy ötödik értelmezői teret. És így tovább. Ezek az értelmezői terekbe való virtuóz bele- és „ráolvasások” leplezik le végső soron privát, mikro(rendszerváltás)-történeteinket. Szembesítenek, minden nézőt, együtt, s külön-külön. Vajdaiék darabja végső soron valamiféle bátorságpróba, a humorérzék kortársi mércéje: aki tud nevetni, magán (is), az demokrata – bal- vagy jobboldali, de demokrata –, a szélsőség meg úgysem szembesül önmagával, sohasem. És nincs is jelen. Távozóban a gárdaegyenruhába öltöztetett jegyszedők sorfalát megkerülve lehet csak kijutni: elég megszeppent gárdisták, ha csak tőlük kellene tartani, nem volna baj.

De ez az erősnek szánt zárlat azért sem hat, mert épp csak túl vagyunk az Osztrovszkij–Fekete–Vajdai-változat furcsa, káoszba forduló fináléján. Zavarban



Kovács Krisztián (Zsador) és Gergely Katalin (Polina)

vagyunk távozáskor, mert a színdarab ezzel a fináléval – bár kemény és igazságos – politikai kabarévá esik szét a második felvonásra. Van valami nyugtalanítóan tisztázatlan dolog az Osztrovszkij-dráma és az átdolgozás között, eredendően nincs valami „kibeszélve” Osztrovszkijjal, és így az Osztrovszkij-szöveg-váz ellenáll ennek a találékony és rétegzett ráolvasás-technikának.

Osztrovszkij dramaturgiája és dialógustechnikája bizonyos értelemben közvetlen előzménye a csehovinak: az Osztrovszkij-hősök beszéde sosem valóságos, hanem mindig *valami helyett* való beszéd. Ahogy Pjotr Vajl és Alekszandr Genisz írják orosz irodalomtörténeti sorozatuk [magyarul: *Édes anyanyelv – Az orosz irodalom aranykoráról*. Európa Kiadó, 1998] Osztrovszkij-fejezetében, a *Jövedelmező állás* után két évvel, 1859-ben íródott *Viharról*: „Ebben a darabban tulajdonképpen nincsenek dialógusok: a hősök olyan monológokat mondanak, amelyekhez még csak nincs is szükség a »félre« szerzői utasításra, mert annyira mindegy, meghallgatja-e valaki a szavait.” Vajlék a *Vihar* lélektaniséga felől figyelnek fel arra a különös dialógusképzésre, amely már az 1857-es társadalmi komédiában, a *Jövedelmező állás*ban is érzékelhető. Az Osztrovszkij-hősök beszéde ugyanis, akár pszichológiai, akár szociális értelemben, felszíni beszéd, a hősök minden mondata mögött van ugyanis másik kettő-

három, amit gyávaságból, számításból, félelemből nem mondanak ki. A mindenkori orosz néző tudja, hogy az Osztrovszkij-hősök sosem azt mondják, amit mondani akarnak, szeretnének, hanem amit a helyzet megkövetel, vagy amiről úgy hiszik, hogy a helyzet követeli meg tőlük. Vagyis: az Osztrovszkij-darabok mögött mindig van egy második-harmadik Osztrovszkij-darab, amit a néző hall ki, olvas ki az aktuális előadásból, és ami nem azonos a színpadra vitt szöveggel. (Csehov innen csak egyetlen lépést tett előre: annyit, hogy provokatív „nem figyelt” a mögöttes szöveget eltakaró *színpadi szöveg* tematikus kohéziójára. Csehov szereplői látszólag *elbeszélnek* egymás mellett, miközben metaforikusan-metonimikusan pontosan arra reflektálnak, amit a másik szereplő mond. De ezt a mögöttes szöveget Csehovnál is, Osztrovszkijnál is a néző rakja össze: ő írja meg a darabot, fejben, némán.)

A Trafó előadásának rendezője és dramaturgja is pontosan ismeri a *Jövedelmező állás*nak ezeket a különös szövegmanővereit. Ám mert nemcsak társadalmi, hanem közéleti komédiát akartak a magyar közönség elé vinni – amely talán éppen ebben az utóbbi húsz-harminc évben le is szokott a mögöttes és a színpadi szöveg együttes olvasásáról, vagy sosem volt hozzá olyan kifinomult érzéke, mint az orosz publikumnak –, az alternatív szöveg megértését nem bízhatták a nézőre, hanem külső kontextusokkal, a zenei és képi idézetekkel, a rendszerváltó politikai elitek visszatérő, bornírt-színpadi gesztusaira tett utalásokkal kellett az elhangzó mögé második-harmadik-ötödik szöveget építeni. Vajdaiék politikai színháza a népszínház öniróniája is: az az igazi *népszínház*, ami a Trafó falain kívül van.

Osztrovszkij *Jövedelmező állása* másfél évszázadon át, minden színháztörténeti korszakban tudott valami megrázót mutatni az orosz színházi kultúrában. Osztrovszkij darabjának fojtott dramaturgiáját, a dialógusok mögötti szövegek állandó újrársát egy kitűnő előadásban, a Moszkvai Akadémiai Kisszínház (a „Malij”) hetvenes években játszott és 1981-ben tévéjátékként is leforgatott „klasszi-

kus” változatában lehet a leginkább megfigyelni. A súlyos bársonyok, a tévéstúdió színpadi terében akkurátusan berendezett XIX. század, az akciók nélküli beszélgető színház pontosan ezeket a ki nem mondott mondatokat jeleníti meg – miközben hallani nem hallunk mást, mint az Osztrovszkij-szöveget, szóról szóra. És mégis, valami több van benne, nem csak Osztrovszkij és nem csak az 1970-es évek: Mihail Carev és Viktor Rizskov rendezését nem véletlenül ismétlik ma is, újra és újra az orosz tévécsatornák. Az van benne, amit Vajl és Genisz a posztmodern esztétika felől mond Osztrovszkijról. A *Jövedelmező állás* esetében az orosz (majd a szovjet) bürokrácia, illetve az elvont hatalomeszme és az emberi létezés ellentétes erőterei térítik el a hősök beszédét. Be kell-e épülni a hatalom *gépezetébe*? (Mennyire XIX. századi ez a gépezet-metaphora, amit ma is használunk: talán ez is zavarja a tisztánlátásunkat!) Miféle romantikus etikája van a gépezeten kívül maradásnak? Van-e a művész(et)nek morális tartása, ha az államgépezet saját alkatrészeként akarja használni, mondjuk, a színházat? Régi kelet-európai dilemmák. De minden tiszteletre méltó, kis igazsága mellett, és úgy is, hogy Vajdaiéknál nemegyszer ismerünk magunkra ezekben a kis igazságokban, úgy

Lázár Kati (Kukuskina), Gergely Katalin és Kovács Krisztián



gondolom, hiba ráolvasni Osztrovszkij darabjára a mai Magyarországot. Osztrovszkij fojtottsága és a népszínházi harsányság nem illeszthető össze.

Osztrovszkij absztrakt kritikája abból a sajátosan orosz állameszméből és társadalomelméleti képletből keletkezett, amelyben az elithez tartozás csak az állami, katonai/hivatalnoki gépezet részeként volt lehetséges. Aki az állam-masínán kívül van, az nem létezik. Osztrovszkij darabja felől érthető meg az is, lényegében mi a XIX. századi orosz irodalom egyik alaptémája: a gépezet csak e felől az elvont, orosz állameszme felől nézve működik célszerűen, a (hivatalnok) kisember felől viszont értelmetlen, öncélú a létezése. Az, ami az egyes ember felől nézve a gépezet pusztán önfenntartása, az a cári és (poszt)szovjet diktatórikus államgép elvont eszméje felől nézve „az egyetlen hasznos” tevékenység: a kaotikus emberi lét rendszerezése, archiválása. Az archívum valóságosabb a valóságnál. Osztrovszkij *Jövedelmező állása* nem lázít az államgépezet ellen. Nem megalkuvásból: az orosz kultúrában a káosz nagyobb ellenség, mint a diktátum. Osztrovszkij – ahogy az irodalomtörténeti közhely mondja róla – „a keserű igazságok költője”, annyit mond, hogy az ember, a család viszonyairól a művészet, a színház pontosabban beszél, mint a hivatalok archívumai. (A Trafó programfüzete Goncsarovot idézi Osztrovszkijjal kapcsolatban, aki élete jelentékeny részében a cári irodalmi cenzúrahivatal vezetője volt. Mégis meg tudta írni az *Oblomovot*. Meg kell értenünk, az orosz hivatal és az orosz művészet közötti viszony nem a kiszolgáltatottság, hanem valami gondolkodóba ejtő perverzció.)

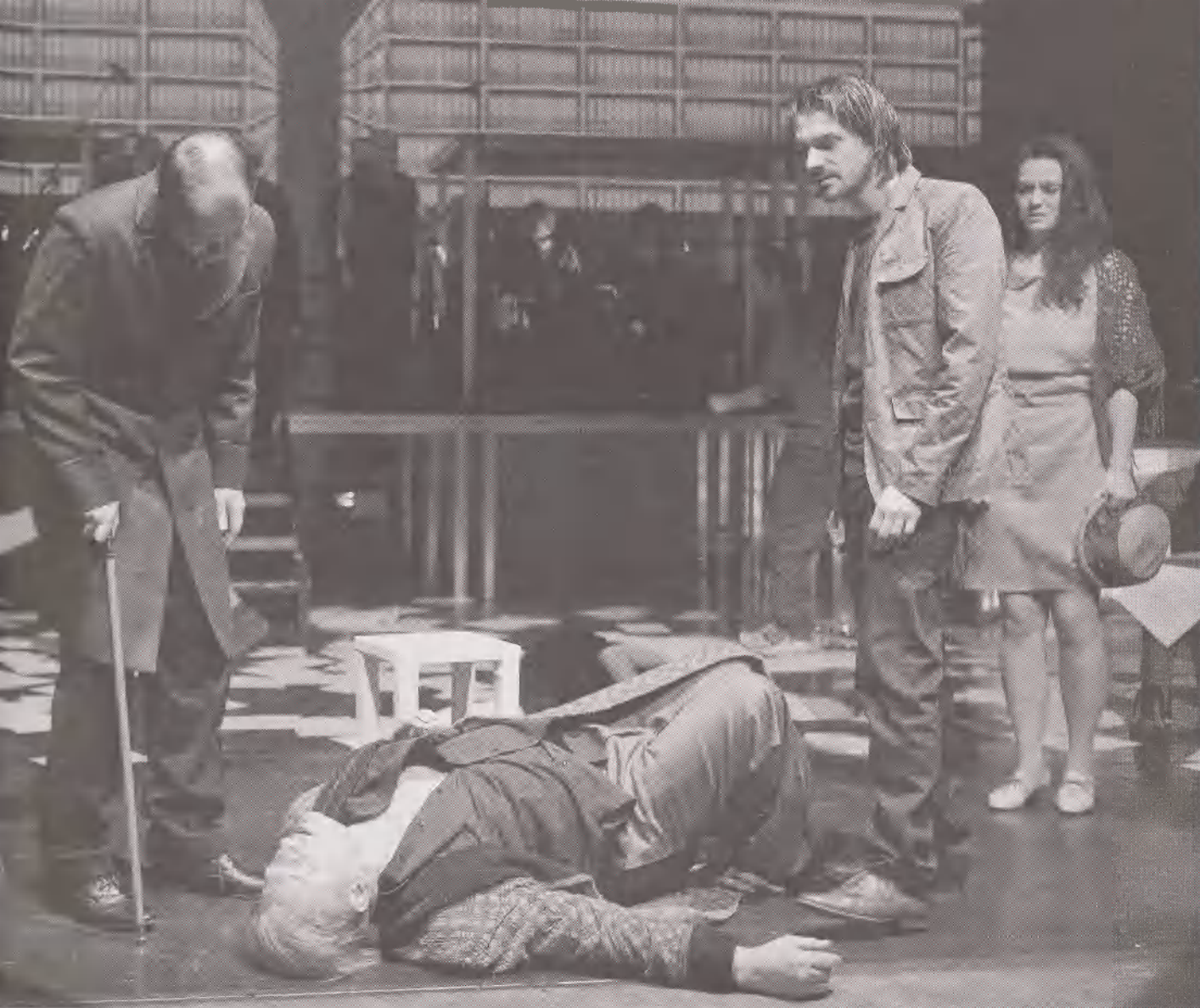
Az 1990 utáni magyar politika szintén színpadias manírjaira Vajdai Vilmos rendezésében ijesztő, nem a filozofikus osztrovszkiji, sokkal inkább az államromboló kropotkini víziók vetítődnek. Bosszant, hogy az előadás *Rokonokat* csinál az Osztrovszkij-darabból. Osztrovszkijnál egyáltalán nem az a kiindulópont, hogy van a családban egy „élhetetlen” alak, Zsador, aki hősiiesen ellenáll az államon élőködő rokoni hálózatok csábításának, hanem az, hogy Zsador azt hiszi, van élet az államgépezeten kívül, miközben nincs, mert a kívül-lét nem engedi meg a polgári élet illúzióját sem. A Vajdai–Fekete-változat inkább a félelmekről – és a színház félelmeiről – beszél. Vélelmez valamit, azt, hogy immáron a jelen politikai és társadalmi kontextusaiban is ez a totális, oroszos állameszme ismerhető fel, és félni tanít ettől a vélelmezett valóságtól. Következésképpen az előadás végének káosza sem más miatt következik be, hanem azért, mert a népszínházi stílus és az irónia miatt a gépezet egyáltalán nem lesz félelmetes, csak végtelenül kisszerű. A darab elején vetített interjúrészlettel kezdve – egy Andrassy úti bérház korrupciós eladásáról és annak félresikerült rendőri leleplezéséről van szó benne – mindenhol azt látjuk, hogy nemcsak a gépezetbe beépülő senkik, de a gépezetet védők vagy a gépezetet rombolni akarók is végtelenül kisstílusú figurák. Sem a mi Visnyevszkijünk (a Kőműves Kelemenként önmagát idéző Hegedűs D. Géza), sem Kukuskinánk (Lázár Kati) nem démoni alak, de a magyar Zsador (Kovács Krisztián) is csak egy ügyefogyott értelmiségi; Polina és Julinyka (Gergely Katalin és Gera Marina) pedig nagyot játszanak ugyan, de remek karikatúrájuknak nincs hova beépülnie. Kinevetjük a forradalmárokat, az öt Antont és Antonovicsot (Schönberger Ádám, Fekete Ádám, Mózes Balázs, Sebő Ferenc, Horváth Kálmán és Lajkó Bence), és aki igazán félelmetes lehetne, Juszov (Thuróczy Szabolcs) és Belogubov (Szabó Simon), az sem lesz igazán ijesztő. A második felvonás fináléja már egyenesen zene-, ének- és tánckaros revüt idéz, és ennek a totális színháznak, a korrupciós Magyarország túlstilizált önünneplésének a kellős közepén igyekszik Zsador szégyenkezve bekönyörögni magát a „tutiba”, de már a hangját is elnyomja a nagy politikai karnevál.

És még itt sincs vége, mert amikor a porondmester (Fábián Gábor Zoltán) egy valóságos talicska trágját önt ki a színpad elé, a darab nem csak szimbolikusan stilizálja túl önmagát. Az előadás itt már nagyon távol van attól, ahonnan indult. Az önironikus magántörténeteinkből, miniatűr személyes drámáinkból, amelyek éppen azért voltak hatásosak, mert minden néző számára külön-külön értelmük volt, az előadás egyetlen lehetséges kimenetet kínál. Színházi blogot látunk, különvéleményt, ami nem ránk kíváncsi, hanem helyettünk akar beszélni.



Dusa Gábor felvételei

2010-ben mutatta be a néhai Arkagyij Rajkinről elnevezett Szatirikon Színház Moszkvában az egyik legújabb *Jövedelmező állást*. (Különös dolog, nálunk aligha történne meg, hogy a Putyin-kormányzat állami kultúracsatornája is közvetítette az előadást.) Kísérteties hasonlóságok és beszédes különbségek vannak Vajdaiék és Konsztantyin Rajkinék megoldásai között. Zenei betétek tagolják mindkét előadást, a moszkvai változatban egy szál gitárral énekelnek régimódi románcokat és csasztuskákat. Hasonló tágasságú térben játszódik mindkét változat. Fontos, hogy nem a tradicionális, szobányi színpadot látunk, és ez a térbeli nyitottság erősíti fel mindkét esetben a színdarab példázatszerűségét. A teret azonban másképpen játsszák be a színészek: feltűnő, hogy Vajdai hogyan gyömszöli össze a színpad közepére, egy dobozszerű – igen látványos (Juristovszky Sosa munkája) – kis térbe a cselekményt, és hogyan lesz ezáltal (is) statikus a szereplők



Gera Marina (Julinyka), Szabó Simon (Belogubov), Thuróczy Szabolcs (Juszov), Hegedűs D. Géza (Visnyevszkij), Kovács Krisztián és Gergely Katalin

mozgása. Még Stork Natasa (Visnyevszkijné) akrobatikus-erotikus jóga-magánszáma is kimerevített mozgásfázisokból áll. Arkagyij Rajkinéknál viszont elképesztően dinamikus mozgással a színpadi tér teljes szélességét bejártsszák. Irtózatoss fizikai teljesítményre kényszerül minden színész: nemcsak elképesztő távolságokat tesznek meg az előadás két órája alatt, de minden, távolból elindított mozgásra is tizedmásodperc pontosan kell odaérniük. Míg Vajdaiéknál a statikus mozgás azt sugallja, hogy mindenki a „helyére” van illesztve, és végeznie kell(ene) a dolgát, hogy a gép működjön (a Puszi zenekar is be van kötve a kábeleivel az erősítőkre), addig a Szatirikon láthatóan egy másfajta *gép*-metaforával dolgozik. A magyar változat a XIX. századi, képszerű, mechanikai hasonlatok köré építgeti az értelmezéseinket, az alkotóról, akitől függetlenül „elforog tengelyén” a szerkezet, és rólunk, akik alkatrészei leszünk – vagy nem leszünk – ennek az új *együttműködési* mechanizmusnak. Pedig a mai államgép-metafora más: hardver (ezek vagyunk mi, nézők és színházcsinálók) és szoftver (politikai vagy színházi ideológiák és értelmezések, amiket le akarnak futtatni rajtunk), szerverek, huzalok, bináris képletekbe rendezhető emberi kapcsolatok, viszonyok, alkalmazások sokasága. Rajkinék előadása az államot a közvetítő, összeköttetéseket létrehozó és oldó „motherboard”-nak mutatja, ami irányítja a memóriát (az archívumot), és ha kell, be- vagy lekapcsolja a perifériákat és a hálózatokat. Juszovot és Belogubovot – a két rendszergazdát – azonban mindkét előadásban döbbenetesen hasonló karakterű színészek játsszák. (Valaki látta Vajdaiéktól a Szatirikon tévéfelvételét?) Még Belogubov beszédhibája-hanghordozása is ugyanaz.

Ők a Szatirikon és a TÁP előadásainak főszereplői. Rendszergazdák, akik egyedül értenek a dolgokhoz.

A TÁP Színház előadásának végül is ugyanaz a hibája, amitől a poénjai ülnek. Osztrovszkij darabjának átkontextualizálása egyes elemeiben remekül működik, de egészében nem. A posztmodern állam ugyanis nem XIX. századi állam; minden géprombolás kudarcra van ítélve, mert minden *tartalom* – a korrupcióé és a tiltakozásé is – sokszorosan át van másolva a memóriákba. A nagy egész mindig helyreáll, csak az önálló egységek szorulnak újratelepítésre, cserére időnként.

És ha baj van, segítség kell. Az Osztrovszkij-szöveg legerősebb mondatának az utolsóknak kellene lennie. Kár, hogy a népszínházi revüben Vajdaiéknál ez már alig hallatszik: „Orvost! Orvost!” – kiáltja Juszov, amikor Arisztarh Vlagyimircset szélütés éri. Igaza van: a *ráolvasások* már nem gyógyítanak. Talán egy jó rendszergazda.