

ellenfény

TÁNC- ÉS SZÍNHÁZMŰVÉSZET

Kortárs írók színháza

Kárpáti Péter • Bartis Attila

Radu Afrim • Szikszai Rémusz



ár: 495 Ft

nka
Nemzeti Kulturális Alap



Bartis Attila: Rendezés (Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulat)

– Kádár Noémi, Kilyén László) *Fotó:* Rab Zoltán

ellenfény

2016/6. HUSZONEGYEDIK ÉVFOLYAM 158. SZÁM

Megjelenik a színházi szezonban minden hónap elején

Főszerkesztő:

SÁNDOR L. ISTVÁN

Szerkesztő:

SZÜCS MÓNIKA

Állandó munkatársak:

**DOHY ANNA, HEGEDŰS SÁNDOR, LŐRINC KATALIN,
MEGYERI LÉNA, ÖLBEI LÍVIA,
SÁNDOR ZITA, SZEMERÉDI FANNI**

Fotók:

**SZABÓ DOROTTYA, DUSA GÁBOR,
SULYOK LÁSZLÓ, RÉVÉSZ RÓBERT**

Angol fordítás:

GÁLLA NÓRA

A szerkesztőség levélcíme:

1088 BUDAPEST

BAROSS UTCA 32. V. 3.

TELEFON/FAX: 33-78-398

E-mail: ellenfeny@t-online.hu

Honlap: WWW.ELLENFENY.HU

HU ISSN: 1588-0389

Lapmenedzser:

SELINUNTE BT.

Kiadja:

ELLENFÉNY ALAPÍTVÁNY

Felelős kiadó:

AZ ELLENFÉNY ALAPÍTVÁNY ÜGYZETŐJE

Tervező-szerkesztő:

SZABÓ DOROTTYA

Nyomdai kivitelezés:

Print City Europe Zrt.

ISSN: 1416-499X

Támogatók:

nka

Nemzeti Kulturális Alap

Az **Ellenfény**hez való hozzájárulás legbiztosabb és leggazdaságosabb módja az előfizetés: az évi 7 szám előfizetői ára mindössze 3000 Ft (míg példányonkénti ára 495 Ft).

Az **Ellenfényt** előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Zrt. (Üzleti Ügyfelek Üzletág, Központi Előfizetési és Árusmenedzsment csoport) 1900 Budapest Előfizethető az ország bármely postáján, valamint a hírlapot kézbesítőknél. e-mailen: hirlapelofizetes@posta.hu További információ: 06 80/444-444

Az **Ellenfény** előfizethető közvetlenül a kiadónál is: Ennek legegyszerűbb módja a közvetlen átutalás folyóiratunk kiadójának számlájára.

Számlaszám: 10404072-00024416-00000005
(Ellenfény Alapítvány)

(Kérjük, hogy a közlemény rovatban tüntessék fel a postai címet, ahová az újságot kérik.

Ha számlát kérnek az előfizetésről, ezt is jelezzék.)

Az előfizetéshez kérhetnek csekket is a szerkesztőségtől
Levélcím: 1088 Budapest, Baross utca 32. V/3.

Telefon-fax: (06-1) 33-78-398

E-mail: ellenfeny@t-online.hu

Kortárs nők színléleke



PONTFÉNY: Kárpáti Péter

Sándor L. István: Egy drámaíró indulása 2

Kárpáti Péter: Fogolyszöktetés
(Szingapúr, végállomás)

Szűcs Mónika: Egy pálya fordulata 12

Kárpáti Péter: A Pitbull cselekedetei



Szűcs Mónika: Egy színházíró kérdései 16

Kárpáti Péter színházi munkái
„Mintha valóban ott történe...” 18
Kárpáti Péterrel beszélget *Sándor L. István*



FÉNYKÖR: Radu Afrim

Bíró Kristóf: A teljes világ
elsüllyedése előtt 26

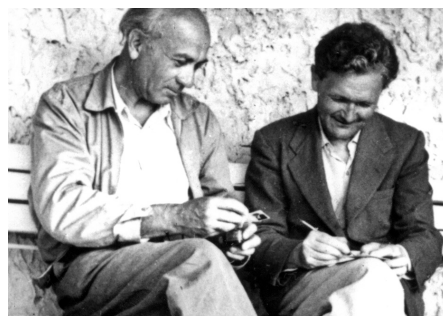
Kárpáti Péter: Akárki
– Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy;
Bartis Attila: A nyugalom
– Marosvásárhelyi Nemzeti Színház
Tomba Miklós Társulata



FÉNYVÁLTÁSOK

Mátyás Edina: A szerzői
és a rendezői változat 32

Bartis Attila: Rendezés
– Marosvásárhelyi Nemzeti Színház
Tomba Miklós Társulata;
Vígyszínház Házi Színpad



FÉNYFORRÁS

Sándor L. István: Drámáról vitázva 36
Magyar dráma a 70-es évek végén



VISSZFÉNY

Sándor L. István: „Uralkodástan” 42

Peter Morgan: Audiencia – Pesti Színház
Őlbei Livia: A láthatatlan ember 46
Edward Bond: Széttört tál – Zalaegerszeg

A címlapon: Kárpáti Péter: Akárki (Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy – Szakács László, Gajzágó Zsuzsa) • *Fotó:* Barabás Zsolt
A hátsó borítón: Bartis Attila: Rendezés (Vígyszínház Házi Színpad – Herczeg Adrienn, Lukács Sándor) • *Fotó:* Gordon Eszter

Egy drámaíró indulása

A 70-es évek legvégén, a 80-as évek elején egy új nemzedék (Nádas Péter, Kornis Mihály, Bereményi Géza, Schwajda György, Spiró György) jelentkezése a magyar dráma megújulását jelentette. A 80-as évek második felében **KÁRPÁTI PÉTER** indulása egy még újabb nemzedék jelentkezését és egy teljesen egyéni drámaíró szemlélet megjelenését eredményezte. **SÁNDOR L. ISTVÁN** tanulmánya.

A *Fogolyszöktetés* című Kárpáti-darabot *Szingapúr, végállomás* címen¹ 1988. január 8-án mutatta be a Radnóti Színpad². A szerző előző év áprilisában töltötte be a 26. évét. Ritkaságnak számított (akkor is), hogy egy drámaíró ilyen fiatalon jut színpadi bemutatóhoz.³ Az előadásról író kritikusok egy része teljesen ismeretlennek nevezte a fiatal író⁴, mások „első drámás” szerzőnek titulálták⁵, néhányan viszont emlékeztek arra, hogy „a *Szingapúr, végállomás* már a második premierje. Szolnokon mutatkozott be⁶ egy színre alkalmazott E. T. A. Hoffmann elbeszéléssel” (MGP), sőt már egy tévéjátékát is bemutatták 1985-ben *Ördögmagiszter*⁷ címen⁸.

Az előadásról és a drámaíró bemutatkozásáról viszonylag sok kritika jelent meg. A legtöbben elismerik a szerző tehetségét⁹, de nem tartják igazán jónak a művét¹⁰. „A *Szingapúr, végállomás...* odaadó figyelmet kíván a nézőtől. Mindenekelőtt azért, mert za-

varbaejtő” – olvassuk az egyik cikkben (Mészáros). De a többi korabeli kritikában is érezhető egyfajta zavar, hogy miképp is ragadható meg a darab lényege (a művel szembeni hiányérzetek, kifogások is leginkább ebből a bizonytalanságból fakadnak.)

VALÓSÁGÁBRÁZOLÁS?

Abban azért összecsengenek a kritikák, hogy a *Szingapúr, végállomás* a legtöbb írás a témája alapján igyekezett megragadni. A kritikusok a darab jellemzői közül elsősorban a valóságábrázolásra való törekvését emelték ki¹¹, sőt ezt a mű egyik legnagyobb erényének tartották¹². Az egyik írás szerint Kárpátit „a társadalom peremén, alján vegetáló deviánsok, fél- és negyed-alvilágiak élete, az önmaguk kifejezésére, gondjaik megfogalmazására képtelenek, kisiklott

1 Az alábbi elemzésben a *Fogolyszöktetés* címet használjuk akkor, amikor a darabról lesz szó, és a *Szingapúr, végállomás* címet akkor, amikor az előadásról, illetve annak fogadtatásáról írunk.

2 Ekkor még így hívták a Radnóti Színházat, melynek 1985-től volt igazgatója Bálint András, rendezője Verebes István. Radnóti nevét a Nagymező utcai épület átépítése után vette fel az Irodalmi Színpad, mely 1957-től működött itt. 1971-től 1985-ig Keres Emil volt a társulat igazgatója. A Radnóti Színpad – a határozott profilváltást jelezve – 1988 őszén vette fel a Radnóti Színház nevet.

3 „Kárpáti huszonhat évével csecsemőszámba megy drámaírodalmunkban, ahol bemutatkozási lehetőségüket nagypapa korukban érik el az írók.” Molnár Gál Péter: *Kisablak. Új Tükör* 1988. I. 31. A továbbiakban MGP.

4 „Róla eddig nem tudtunk semmit” – írta Kállai Katalin. *Peremlét szürkében. Esti Hírlap* 1988. I. 19. A továbbiakban Kállai.

5 Koltai Tamás: *Akciónhős Csepelen. Élet és Irodalom* 1988. II. 5. A továbbiakban Koltai. Mészáros Tamás: *Az élet sűrűjében. Magyar Hírlap* 1988. január 23. A továbbiakban Mészáros.

6 A *Cinóber* című gyerekdarabot 1985. szeptember 14-én mutatta be a Szolnoki Szigligeti Színház Zoltán Gábor rendezésében, Tóth József főszereplésével. Az előadásról csak a helyi sajtó számolt be.

7 Sólyom András rendezte.

8 Nádra Valéria: Kárpáti Péter: *Szingapúr, végállomás. Kritika* 1988. április. A továbbiakban Nádra.

9 Kárpátit „rendkívül tehetsége fiatal íróknak” nevezi Molnár Gál Péter. „Szembetűnő drámai érzék”-ről beszél Koltai Tamás. Kállai Katalin ezt írja: a darab „hirtelen ér véget. Ott, ahol minden jel szerint elkezdődik egy drámaíró pályája.”

10 Nádra Valéria „többé kevésbé kiérleletlen munká”-nak tartja, Molnár Gál szerint a darab „nem győz meg drámaírói kvalitásairól”, Mészáros Tamás szerint „az előadás sokkal jobb, mint a darab”.

11 „A színpadon történeteket szívesen néznénk nyers valóságnak – vagy leghívebb másának –, de a darabnak nem a nyersesség az erénye. (Kállai)

12 „Ábrázolt világa érdekes. Bemutatása színházművészetünk jelenlegi előrehaladott skorbutjára figyelmeztet. A valóság hiánya sorvadást eredményez. A klasszikusok, félklasszikusok, vélt klasszikusok konzervtápláléka mellé ma már úgy kell belopni a valóságot a színházba.” (MGP)

életűek sorsa” érdekelte. Ehhez azt teszi hozzá a kritikus, hogy mindez „mint drámai alapanyag... nem „felfedezés”, hiszen Schwajda és főként Spiró egy-egy színpadi művében már ennél sokkal erőteljesebben, karakteresebben jelent meg” (Nádra). A Spiró Györggyel, illetve az 1986 októberében bemutatott darabjával, a *Csirkefej*el való párhuzamok más írásokban is felbukkannak.¹³ Az egyik kritikus viszont Fejes Endrét és Moldova Györgyöt nevezi meg Kárpáti elődjének, „akik sikerüket egykor egy nem vagy alig ismert életanyag tényei feltárásának köszönhetik.”¹⁴ A *Szingapúr, végállomás* válóságábrázolásra való törekvését annyira fontosnak érzik a recenziók, hogy az egyik egyenesen az újnaturalista drámával hozza összefüggésbe a művet (és ez alapján nevezi sikertelennel).¹⁵

Tévedés azonban a *Szingapúr, végállomás*t a realista-naturalista hagyománnyal összefüggésbe hozni, pontosabban csak ez

alapján értelmezni. De ez a „félreolvasás” egyrészt benne volt a korban, hiszen a késői szocializmus éveiben is érvényben volt még az a művészi-esztétikai kánon, amely a legmagasabb rendű alkotó tevékenységnek a válóságábrázolást tekintette (még ha a társadalmi deviancia ábrázolása – amire Kárpáti is vállalkozott – nem is számított támogatott tevékenységnek). De maga a szerző is „hozzásegítette” nézőit ahhoz, hogy a válóságábrázolást „keressék” művében. Kárpáti Péter ugyanis fontosnak érezte a műsorfüzetben, illetve a különböző nyilatkozataiban hangsúlyozni, hogy a *Szingapúr, végállomás*t megtörtént események alapján írta, főszereplőjét válóságos szereplőről mintázta. A valóságosság érzetét erősíti a darabban az is, hogy a szerzői instrukciók pontos dátumokat és részletes, válóságghú helyszínleírásokat tartalmaznak.

TÉR ÉS IDŐ

A *Foglyszöktetés* minden egyes jelenetének pontosan meghatározza a helyét és az idejét. Az események 1983. július 20. és 1983. december 25. között játszódnak. Amikor időugrás történik, akkor a szerző azt is pontosan jelöli, hogy mennyi idő telt el a két jelenet között. A reális időhasználat ezen elsődlegessége mellett azonban felsejlik a mitikus idő is a darabban. Az utolsó jelenet karácsonykor játszódik (ezt a dialógusok számos utalása hangsúlyozza), de az első jelenetben felidéződő gyerekdal¹⁶ is visszautal a karácsonyra, pontosabban a télapóra és a télre. Az első jelenetben két egykori gyerek, Gábor és Noémi találkozik, akiket óvodáskori emlékeik kötnék össze, az utolsó jelenetben egy apa (Lajos) látogatja meg fiát, Gábort a börtönben, és miközben kedélyesen arról érdeklődik, hogyan telt itt a karácsonya, felsejlik, hogy valójában elárulta a fiát. Így a darab a karácsonyra mint a család hamissá vált mítoszára utal.

Más versekre is bőven utal a szöveg – legalábbis első változata¹⁷ –, ezek szintén a mitikus idő képzetét hozzák be a darabba. Ezek közül a legfontosabb, hogy a pomázi kényszer-alkoholelvonóban játszódó jelenetben az egyik beteg Villonnak *A haláltánc-balladáját* szavalja hosszan Faludy György átköltésében¹⁸. Ez nemcsak Gábor sorsát értelmezi, hanem a többi szereplőét is, és így egyfajta újkori haláltáncá alakítja az egész történetet. Kárpáti a későbbi változattól kihúzta a szavalást, de meghagyta azt, amikor az első jelenetben Gábor idéz *A haláltánc-balladából*, ezzel utalva vissza a börtönbeli szavalóversekre. Ennek a felidézése ugyanolyan funkciót tölt be, mint a szereplők egyéb, történeten kívüli emlékei, amelyek szintén gyakran merül-



Rendőrségi jelenet a *Szingapúr, végállomás* előadásán a Radnóti Színpadon (Csikos Gábor, Egri Kati)

Foto: Tóth István Csaba MTI

¹³ „Spiró *Csirkefeje* óta nemcsak a szociográfusok tudják-látják, miféle új rétegek alakulnak ki társadalmunkban, hanem az egyszerű színházi nézők is. Kárpáti Péter darabja Spirónál is tragikusabb képet fest eme új rétegről.” Apáti Miklós: *Szingapúr, végállomás*. *Film Színház Muzsika* 1988. I. 30.

¹⁴ P. Müller Péter: Beilleszkedési zavarok. *A Szingapúr, végállomás a Radnóti Színpadon*. *Színház*, 1988. április 11. o.

¹⁵ „Kárpáti Péter írni akart egy keményen realista, sőt egy divatosan újnaturalista darabot, de sem a történetet, sem a figurákat, de még a helyzeteket sem tudta fegyelmezetten összefogni, megszerkeszteni, létrehozni.” (Mészáros)

¹⁶ Hull a hó, hull a hó, / Mesebeli álom, / Télapó zúzmarát, / Fújdogál az ágon, / A kis nyúl didereg, / Megbújik a földön, / Nem baj, ha hull a hó, / Csak vadász ne jöjjön.

¹⁷ Ez a *Rivalda 87–88. Öt magyar dráma* c. kötetben jelent meg, a 107–222. oldalon. (Magvető Kiadó, 1989.)

¹⁸ Faludy Villon-átíratái emlékeim szerint igen népszerűek voltak a 70-es, 80-as években, de csak szamizdatban terjedtek, hivatalos kiadásuk nem volt.



Kocsmajelenet a Szingapúr, végállomás előadásán a Radnóti Színpadon (Csákányi László, Nagy Sándor Tamás, Dörner György, Csíkos Gábor)

Fotó: Tóth István Csaba MTI

nek fel (és sokszor ellentmondásba kerülnek más szereplők ugyanarra a tényre vonatkozó emlékeivel). Mindez azt a benyomást kelti, hogy a közös, reális idő mellett a szereplők számára fontos az a belső, egzisztenciális idő, ahogy ők élték meg és őrizték meg az eseményeket.

A darab térhasználatában is a reális idő tűnik elsődlegesnek. Az események elsősorban Csepelen játszódnak, konkrét és pontosan meghatározott helyszíneken: a Kalamár József¹⁹ utca (ma Szent István utca) környékén: a 2–4. számú ház mögötti játszótéren, a 8g., illetve a 127. szám alatt lévő kocsmákban, a Tölgyes utca 8. szám előtt, a Tölgyes utca és a Kalamár József utca sarkán lévő buszmegállóban, a csepeli Tanácsház téren (ma Szent Imre tér). Csak a harmadik felvonás lép ki a Csepel „univerzumból”, az egyik jelenet a pomázi Dolina Munkaterápiás Intézet Alkohológiai Osztályán játszódik, egy másik helyszíne a balassagyarmati börtön ebédlője²⁰.

A színleírásokból az is kiderül, hogy a szerző egyáltalán nincs tekintettel a színházi konvencióra, inkább filmszerűen, mint színházszerűen képzei el a helyszíneket. Ennek a csúcsa az, amikor az egyik jelenetben két szereplő végigmotorozik a Kalamár József utcán, hogy eljusson a Fürst Sándor utca 26. alatt lévő panelházhoz. De játszódik egy jelenet a Balassagyarmatról Pestre tartó vonaton is.²¹ De a színházi konvenciókkal való vitát jelzi az is, hogy nagyon sok a külső, szabadtéri színhely a darabban.

A szerzői instrukciók között ritkák a részletes, „realista” helyszínleírások²², gyakoribbak az inkább csak felidéző, atmoszférikus jellegetek²³. De vannak olyan jelenetek, amelyeket még jelzesszerűen sem ír le a szerző²⁴. Mindezekből úgy tűnik, hogy Kárpátnak egyáltalán nem a valóság rekonstrukciója volt a célja. Akkor mi érdekelte igazán?

19 Kalamár József (1895–1956) hosszú munkásmozgalmi múlt után 1954-ben lett Csepel tanácselnöke. Az 1956-os forradalom idején bujkált, de az egyik fegyveres csoport megtalálta és agyonlőtte.

20 A *Fogolyszöktetés*ből vett idézeteket a *Világvevő* című kötetben megjelent változat alapján közöljük. Az oldalszám hivatkozások is erre a kiadásra vonatkoznak. Kárpáti Péter: *Világvevő*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1999.

21 A darab filmszerűségére Bálint András is megjegyzést tesz, amikor beszámol arról, hogyan került a Radnótira a darab. „Nem tévesztetted el a címet? Mi nem a filmgyár, hanem egy csöppnyi színpaddal rendelkező kamaraszínház vagyunk” – mondta Zsótér Sándornak, aki a kezébe adta a szöveget. Bálint András: *Szingapúr, végállomás*. *Képes* 71987. november 24.

22. Ilyen például az első felvonás első jelenetének közepén található, színváltást érzékeltető leírás: „Ott – buszmegállóval odébb – Tölgyes utca 8. Sátortűs, sűrű kockaház, elől két kis ablak. Egy olyan ház, amelyen látszik, hogy valaki a két verejtékes kezével húzta fel – élete értelmé. Fehér csipkefüggöny az apró ablakokon, a tévé kékes fénye. A kertben szőlősorok.”

23 „Buszmegálló, vékony fa, kerítés, kis füves tér, a közepén hatalmas trafóház zümmög, rajta felirat: VIGYÁZAT! NAGYFESZÜLTÉG! ÉLETVESZÉLYES!” – olvasható például az első felvonás harmadik jelenete előtt. „Csepel, Tanácsház tér, a rendőrség bejárata. Lépcső vezet a kapuig, a lépcső két oldalán piros virágok” – áll az első felvonás hatodik jelenete előtt.

24 Például Noémi hálószobáját, a balassagyarmati börtön ebédlőjét. A Gödör nevű kocsmáról is csak annyit jegyez meg, hogy „a pult fölött a magasban videófilm megy, színesben, német nyelven.”

A FŐHŐS, A TÉMA

Kárpáti Péter „Csamai Péter emlékének” ajánlotta a darabot. A műsorfüzetből és a nyilatkozataiból az is kiderül, hogy a *Fogolyszöktetés* főhősét, Borza Gábort róla mintázta: „Már régóta izgatta képzeletemet barátom legendás hírű bátyja, aki élete nagy részét szökésben vagy szökéseirért való bűnhődésben töltötte el. Még húszévesen a jugoszláv hegyeken keresztül szökött Nyugatra. Az a hír járta, hogy valahol belépett az idegenlégióba, de onnan is megszökött. Később hazajött, magyar határőrök fogták el az erdőben egy csillagtalan éjszakán. Másodszor azután ült, hogy a katonaságtól tünt el, mint a kámfor. A harmadik szökése pedig úgy történt, hogy... De ezt majd a színházban meséljük el.”²⁵

A *Fogolyszöktetés* témája ez a „harmadik szökés”: Borza Gábort megvádolják azzal, hogy megerőszakolta Asztalos Noémit, de miután elfogják – mivel a rendőrök (valószínűleg szándékosan) nem raktak rá bilincset –, egy hosszú piros lámpánál kiugrik a rendőrautóból. Aztán hiába derül ki, hogy alaptalan volt a vád, hogy szó sem volt nemi erőszakról, és hiába szüntetik meg a nyomozást Borza ellen, a szökés miatt egy év börtönre ítélik.

A *Fogolyszöktetés* alapja ez a történet²⁶ a maga szívszorító, kisszerű, sokértelmű abszurditásával. Nyilván Kárpáti azért tartotta jó drámai témának, mert egyrészt egy titokzatos, különös, kisszerűséget és formátumosságot sajátosan ötvöző főhős nyilatkozhat meg benne, másrészt egy szűkös világ is megmutatkozhat benne a maga képtelen működésével, eltorzult viszonyaival. Egy valóságos világról: Csepelről; általánosabban a késő Kádár-korszak munkásvilágáról ír Kárpáti, amely nagyrészt meghatározta a kor társadalmi mentalitását. De mindez csak annyiban fontos számára, amennyiben meghatározza a (fő)szereplő(k) létezőmódját. A valóságábrázolás csak ebben az értelemben alapvető jellemzője a darabnak. Inkább egy sajátos létezés-drámát sejtethetünk a műben, mint egy realista (vagy újnaturalista) színművet.

SZEREPLŐK, SZEREPEK, KAPCSOLATOK

Ez többek között abból is kiderül, hogy a szereplők ugyan elhelyezhetők társadalmilag, de a figurák egyáltalán nem szociografikusan vannak megragadva.

„Asztalos István, Noémi apja, alig ötvenéves, de kinéz hetvennek.” (11.) Míg a felesége – aki nem szereplője a darabnak, csak a háttérben jelenik meg – a gyárban dolgozik, addig ő folyton ráér. Nyilván le van százalékolva, ezért szuszog szívbajosan. (11.) De a darabban nem ez a fontos, hanem a kislányához – és annak kislányságához – való makacs ragaszkodása. Ezért lesi, hogy melyik

busszal jön, amikor nem ér haza nyolcra, a Kékfényre²⁷, ahogy ígérte. Ezért indul eléje, és látja meg, amint Borzával szeretkezik a lánya. Noémi egy fodrászatban dolgozik (21.), de egyáltalán nem ez a fontos, inkább a gyereksége. Ezért mondja reflexszerűen azt, amikor az apja meglátja Borzával, hogy „bántott, apuci” (21.), ezért engedi, hogy elmenjenek a rendőrségre, és feljelentés tegyenek erőszakos nemi közösülés miatt.

Az események azonban ellenkező irányba lökik a két szereplőt: Asztalos mániákusan a „titokzatos elkövető” nyomába ered, és mint egy buldog, követi Borza nyomát, mert elhiszi azt, amit Noémi mond, hogy nem ismeri a férfit. A lányból viszont mindez a kislányszerep elleni enervált lázadást hív elő: előbb csak egy „de apuci!” jön elő belőle, amikor az apja a nadrágot okolja mindenért, hisz egy rendes lány szoknyában jár. Majd közli, hogy elköltözik otthonról, amikor kiderül, hogy az apja megtalálta és feladta Borzát, és a fiú hét-nyolc évet is kaphat a „tettéért”. Ennek ellenére nem vonja vissza feljelentését, és később – amikor (a szökése után) elfogják Borzát – sor kerül a szembesítésre, illetve az események rekonstruálására. Ebből derül ki, hogy nem történt erőszak. És hogy talán nem folytatódhat ugyanúgy az apa és lánya kapcsolata sem, mint eddig: Noémi elmegy, az értetlenül és tehetetlenül álló Asztalost a felesége vezeti el.

A darab másik pólusát szintén egy apa-gyerek kapcsolat alkotja, Borza Gábor és az apja, Lajos viszonya, de ez teljesen más értelmű, mint Asztalos és Noémi kapcsolata, ugyanakkor csak alig vannak szociográfiai összetevői. Lajos többször számon kéri Borzán, hogy miért nem él rendes életet, ami a társadalomba való beilleszkedésével, az adott szerepek és életlehetőségek elfogadásával lenne azonos (ilyenkor rendre a másik fiára, Janira hivatkozik, illetve vele példálózik): „Fázol fölkelni reggel, ahogy minden ember, rendes ember, az neked megalázó? A gyár itt van, azt ki kell használni! Én fűtöttem, csak megsebesültem, a pincébe, leestem a lépcsőn. A Jani! Neki szakmája van, lakása, felsége van, színes tévéje, ezeezza, befizetve Wartburgra...”²⁸

Borza Gábor ebben a szűk mozgásteret teremtő társadalmi hierarchiában a szabad ember. Dolgozott már a gyárban, Noéminek is beszél arról, hogy visszamegy „darukötözőnek”, de az apja azt mondja, hogy tavasszal mindössze két hétig bírta. Ő is úgy látja (vagy legalábbis valami azt mondatja vele), hogy fia önkéntelen és nehezen definiálható szabadságvágya az alvilági léttel azonos. Lajos ezt afféle „életprogramként” olvassa a fia fejére: „Be akarsz vonulni Pomázra? Azt mondja Jani: még mindig jobb neked, ha ott vagy a kényszerelvonóban, és nem a dutyiban. Vagy a fegyházban. Javító-nevelő munkán. Fogadok – mondja az öcséd –, hogy Gábor az élete hátralévő részét börtönben fogja leélni, a rács mögött fog nyugdíjba menni.” (28.)

25 Kárpáti Péter: A harmadik szökés. *Film Színház Muzsika* 1987. október 17.

26 „Maga a sztori apró eltérésekkel igazi” – mondja róla Kárpáti.

27 Az 1965-ben indult, bűneseteket, rendőrségi felhívásokat feldolgozó riportműsor a 70-es, 80-as évekre az egyik legnépszerűbb tévéműsor lett az egyetlen állami csatornán.

28 De a második felvonás utolsó jelenetében is beszél Lajos Janiék „beteljesített” életprogramjáról: „van lakásuk, leéheztek egy tanácsit, bútorokat, leéheztek egy színes tévét, minden, mosógép, befizetve Wartburgra.” (63.)

A darab utalásaiból egyébként az derül ki, hogy Borza csempészéből él – hol tele van pénzzel, hol nincs semmije –, az árukat ott tartja az apjával közös lakásban, az ágy alatt, az öreg átveszi a csehekől a szállítmányokat, amikor a fia nincs otthon, máskor meg – amikor Borza letartóztatását várja – kipakolja a szajrét az udvarra²⁹.

Lajos és Gábor kapcsolatát a másikkal szembeni állandó számonkérés, néhol gyűlölködés hatja át (míg Asztalos és Noémi viszonyát az egymástól való elszakadás képtelensége torzítja el). Lajos szószátyár pojácafént folyton korholja a fiát, közben az állandó gondoskodást várna el tőle, de Gábor még a fürdővizet se hajlandó kicserélni, vén alkoholistának tartja az apját, de minden este összeszedi őt a különböző csepeli kocsmákból, ahol iszik, és a videófilmeket bámulja, közben különös dolgokról hazudozik. (Például arról, hogy ő egy „keresztapa”.)

Kapcsolatuk³⁰ egészének emblémája az a mozzanat, amikor Lajos félig részegen, érthetetlen szavakat mormogva elátkozza a fiát (miután az kivett a zsebéből egy szál cigarettát), Gábor pedig „nagyboldogasszonynak” titulálja az öreget. De az is sejthető, hogy Asztalos – miután felismerte lánya merénylőjét, de senki nem volt hajlandó elárulni neki a kilétét – magától Lajostól tudja meg Borza Gábor nevét. Ez az árulás a darab végén is megismétlődik, de ekkor az is a visszájára fordul, hogy Gábor nem volt hajlandó gondoskodni az öregről. A börtönben arról akar Gábor nyilatkozatot kérni – mert ettől reméli a szabadulását –, hogy Lajos magatehetetlen, gondoskodásra szorul, szükség van az ápolásra. De Lajos nem hajlandó megadni a nyilatkozatot, mert közben már befogadta Karcsit, a lassan a hülyülésig züllött alkoholistát, aki – miután bevitték néhány hétre – nem mer ezredes apja szeme elé kerülni. (Karcsit még először Gábor vitte a házhoz – apja akarata ellenére –, hogy húzza meg magát a pincében.)

De a Borza családon belül a két fiú kapcsolata is hasonlóan feszültségekkel terhelt. Az utalásokból az derül ki, hogy Jani jelentette fel Gábort, akinek emiatt kell kényszer-alkoholelvonó kúrára mennie Pomázra. De Gábor többször elmondja az apjának, hogy vérét fogja venni Janinak. Az öccsének viszont azt hazudja a kaputelefonban, hogy megölte Lajost. Ezzel tudja lecsalni Janit a panelházuk elé. Gábor ezzel egy ismerőse kérését teljesíti, aki számon akarja kérni Janin, hogy miért nem fizeti ki az eladásra kapott csempészett videókat, vagy miért nem adja vissza őket.

TÖRTÉNET, „CSELEKMÉNYÉPÍTÉS”, JELENETEZÉS

A fentiekből az derül ki, hogy nagyon sok motívum van a darabban, gazdag életanyag, de ennek csak egy szűkebb része szerveződik történetté, és az is elég sajátosan.

Az egyetlen, a darab egészét átfogó cselekményszál Gábor és Noémi félresiklott találkozását és ennek következményeit tartal-

mazza: a szeretkezést, a feljelentést, a „tettes” felismerését és feladását, a szökését és a fiú – az ártatlanságát bizonyító szembesítés ellenére történő – bebörtönözését. De ez is foltosan, kihagyásokkal, nem folyamatosan épülő cselekményként jelenik meg a darabban. Nincs a műben folyamatos történetmesélés. A „sztorit” fel dolgozó jelenetek között számtalan olyan életképi mozzanat található, amelyből nem alakul ki történet. Gábor és Lajos viszonya is csak ilyen életképi jelenetekből rajzolódik ki, nem épül belőle történet, csak a fő cselekményszálhoz kapcsolódva kap dramaturgiai funkciót. Látenszen tartalmazza a fiú kitagadásának, elűzésének mitikus sémáját, de a szerző ezt nem építi cselekménnyé. (Az is erős motívum a darab végén, hogy egy méltatlan fiú – Karcsi – kerül a megtagadott gyermek helyére.)

A *Fogolyszöktetés* figyelmes olvasásából az derül ki, hogy a jeleneteket egyáltalán nem a cselekménybonyolítás szándéka vezeti. Az első felvonás első és harmadik jelenete Gábor és Noémi találkozását dolgozza fel. Ebben a sajátosan megírt jelenetben egyáltalán nem tudni, hogy mit akar egymástól a fiú és a lány. Érezni, hogy közük volt egymáshoz, de egyáltalán nem tudni, hogy most mi közük lehet egymáshoz. Nem lehet egyértelműen azt mondani, hogy Borzának az a szándéka, hogy lefektesse Noémit, és főleg nem az, hogy ezt itt az utcán, a trafóház mögött tegye. (Az utalások inkább arra vonatkoznak, hogy Borza keres valamit, maga sem tudja, hogy mit.) A szeretkezésre mintegy véletlenül kerül sor, és nagyon gyorsan, nagyon reménytelenül zajlik le. Súlyt csak az ad neki, hogy Asztalos látja a végét, és hogy a kínos helyzetben a lány reflexszerűen reagál.

Gábor és Noémi találkozásának két jelenete közé ékelődik egy harmadik, amelyet szintén nem világos szándékok vezetnek: a lányt váró Asztalos megállítja a kivilágítatlan kerékpárral haladó Karcsit, faggatja, leckézteti, meg akarja tudni, hogy hol volt az alatt a néhány hét alatt, amíg eltűnt, aztán a rendőrségre küldené a fiút, hogy jelentse be, hogy eltűnt Noémi.

A darab indítása azt sugallja, hogy a szereplőket egyáltalán nem tudatos szándékok vezetik, az események csak mintegy véletlenül történnek meg. A jelenetekben többnyire nem fejeződnek ki szándékok, inkább csak következmények jelennek meg bennük, amelyek a szándékolatlan, félreértett, félresiklott tettekből fakadnak.

Ezután két életképi jelenet következik. Gábor az apját keresi, de nem találja a kocsmában, viszont Karcsiba boltik, és vár rá Viktor, aki Janitól akarja visszaszerezni a videóit. Majd Gábor és Lajos otthoni találkozását, állandó egymás gyötrését látjuk. Ezután a felvonást az a jelenet zárja, amikor Asztalosék feljelentést tesznek a rendőrségen, pontosabban a kapuban, így a járóelők között is beszédtema lesz az, amiről Noémi szemérmesen hallgatna.

Majd egy hosszú kocsmai jelenet nyitja a második felvonást, melyben keverednek a fő cselekmény, illetve az életkép mozzana-

29 Egy másik részletből az derül ki, hogy Gábor a cimboráját, Karcsit küldte ki Münchenbe áruért, és ő Győrben várta a presszóban.

30 Gábor utal az apjával való kapcsolatának gyerekkori előzményére is. Az egyik kocsmai jelenetben ezt mondja Lajosról: „Ül itt, mint aki a légynek sem tud ártani, olyan jámbor. Bezzeg, amikor kölyök voltam, akkor pörgött a kezében a fakanál. Sodrófa. Széklába. Most, fater, most pörgezd meg a fakanalat! Mi van, megnémultál?” Mire Lajos csak ennyit válaszol: „Tiszteld apádat, fiam.” (37.)



A rendőrség autószerelő műhelye a 70-es években *Foto: Fortepan*

tai: egyrészt Asztalos meg akarja tudni, hogy kicsoda Borza, mert felismerte benne a „tettet”, másrészt Gábor Karcsit faggatja, hogy merre járt, mikor eltűnt, majd Lajost akarja rávenni, hogy vigyék haza Karcsit, közben Viktor sűrgeti Gábort, hogy induljanak Janihoz. Majd Viktor és Gábor útjából, illetve a Janival való találkozásból szerveződik a következő jelenet, amely nem viszi előbbre a cselekményt, de plasztikussá és ellentmondásossá teszi a testvérek viszonyát. Ezután ismét egy hosszú jelenet következik – ez zárja a második felvonást –, amely szintén keveri az életképet és a történetet: Jani felkeresi az apját (kiderül, hogy ők ketten sem tudnak mit kezdeni egymással), közben az öreg pakol, várja a rendőröket, hogy jöjjenek elfogni Gábort, hisz nemrég árulta el őt Asztalosnak. Hamarosan megjelenik Gábor, elmeséli elfogásának és szökésének történetét, aztán továbbáll. A kiszáratva berontó rendőrökkel Lajos közli a város nevét, ahova a fia – az előbb elhangzott kijelentése alapján – szökni fog.

A harmadik felvonás első jelenetében folytatódik a szökés: Gábor egy héttel később – miután a lóversenyen mindenét elverte – beállít a pomázi elvonóba, de az orvos beinjekciózza, és kihívja a rendőröket. A második jelenet is a történetet folytatja: sor kerül a szembesítésre. A harmadik jelenet szintén a cselekményhez tartozik: a balassagyarmati börtönbe Lajos enni visz a fiának, közben elsumákolja a kérését, hogy keresse fel az ügyvédet, és adjon egy nyilatkozatot. A negyedik jelenet lecsengetése a cselekménynek: Lajos hazafelé tart a vonaton, kiderül, hogy Karcsi kísérte el, és

hogymár oda is költözött hozzá, és miközben a fogadott fiúból dőlnek a hülyeségek, az apa szép csendesen megtagadja a vér szerinti fiát (miközben az „újtól” sem remélhet semmit).

MI MŰKÖDTETI A DARABOT?

A *Fogollyszöktetés* rétegeinek áttekintése után érdemes feltenni azt a kérdést, hogy ezek közül melyik szervezi a művet, mi az, ami a dramaturgiai működését biztosítja. A kérdés azért is izgalmas, mert a bemutató recenzensei egymással (és néhol önmagukkal is) vitázva próbálták meghatározni a mű összetevőit és szervező elveit.

P. Müller Péter a műben feltároló életanyagot emeli ki. Egyrészt a „külvárosi élettér” bemutatását tartja hangsúlyosnak³¹, másrészt arról beszél, hogy „a szerzőnek az a törekvése, hogy jól kontúrozott helyzetek füzérére építse fel ezt az – egyébként szétfolyó és kohéziós erővel nem bíró – életanyagot”. (P. Müller) Ezzel az életképszerű gondolkodással szemben Apáti Miklós a történetet tartja elsődlegesnek a műben³², a cselekmény szerinte is Noémi „megerőszkolásától” bontakozik ki, de ennél többet nem mond róla. Mészáros Tamás szerint viszont „nem a cselekményre épül fel a dráma, hanem a figurákra. Maga a történet jószerivel elhanyagolható – s ennek megfelelően banális is –, fontosabbak az emberi állapotok, azok a »belső szituációk«, amelyek létrejöttéhez az úgynevezett események ürügyet szolgáltatnak. Tehát Mészáros is a helyzetek fontosságát hangsúlyozza, mint P. Müller, csak ő épp

31 „Az író számára a mese elmondásával legalább egyenértékű, de talán még nagyobb jelentőségű annak a külvárosi élettérnek a bemutatása, amelyben a darab szereplői éteznek.”

32 „Innen a darabnak lesz cselekménye, s a néző nemcsak hús-vér-csont-ideg figurákat ismerhet meg, de egy történetet is. Ez a leghatásosabb bizonyítéka a fiatal drámaíró tehetségének. Mert könnyű volna lehangoló, sőt lehangolt életképsorozattal sokkolni a nézőket...”

az ellenkező kiindulópontból jutott ugyanide. A jelenetek nyilván azért hangsúlyosak a *Fogollyszöktetés*ben, mert sokszor önálló értékűek, nem a cselekményt szolgálják, ugyanakkor alkalmat teremtenek arra, hogy a szereplők megnyilatkozzanak. Koltai – miközben látens vitába bonyolódik P. Müllerrel³³ – Mészároséhoz hasonlóan a figurákat tekinti elsődlegesnek a darabban³⁴, de azt is hangsúlyozza, hogy Kárpáti sajátosan kezeli az alakjait: „sorsforgácsokat” mutat meg belőlük, azaz „redukálja [őket] gesztusokká, beszédfoszlányokká, széttöredezett cselekvéssorokká. Sajátos módszere az elhallgatás”. (Koltai)

Molnár Gál Péter viszont épp ezt hiányolja: Kárpáti „szép mondatai nem tartalmaznak elhallgatásokat, kimondatlanságokat, a drámához szükséges kétértelműségeket”. Ezzel arra is magyarázatot próbál adni – hasonlóképpen Koltai problémafelvetéséhez –, hogy miért nem teljes értékűek a darab figurái: Kárpáti „kevésbé tudja szereppé írni mindazt, amit kimunkált mondataival elmond”. Ezzel mintha a nyelv elsődlegességét hangsúlyozná, „szép, de nem szépelgő szöveg”-ről beszél.³⁵

NYELVHASZNÁLAT, DIALÓGUSTECHNIKA

Érdemes tehát megvizsgálni a *Fogollyszöktetés* nyelvi rétegét is. A darabot gondosan megformált nyelvhasználat jellemzi, de semmiképpen nem nevezhető „szép” szövegnek, mint ahogy Molnár Gál teszi. Kárpáti a köznapi nyelvhasználatból indul ki, de ezt nem akarja sem felfele, sem lefele stilizálni.³⁶ A *Fogollyszöktetés* szereplői nem használnak (feltűnően sokszor) csúnya szavakat, a szerző nem akarja a nyelvi artikuláció nehézségeit sem visszaadni, ugyanakkor nincs olyan benyomásunk sem, hogy a szereplők kerekébb mondatokban, választékosabb kifejezésekkel beszélnének, mint amit a társadalmi helyzetük indokoltta tenne.

A szöveg vizsgálata nem igazolja Molnár Gál másik állítását sem, hogy a mondatok „nem tartalmaznak elhallgatásokat, kimondatlanságokat”, bár ennek az ellenkezője sem igaz, amit Koltai állít, hogy a darabot egyértelműen a „hiányos mondatokban fogalmazott dialógusok” (Koltai) jellemeznék. Hogyan lehet ezt az ellentmondást feloldani? Úgy, hogy az „elhallgatásokat, kimondatlanságokat” nem a mondatokban, a nyelvi-stilisztikai rétegben, hanem a dialógustechnikában keressük.



A játszótéri jelenet a *Szingapúr, végállomás* előadásán a Radnóti Színpadon (Dörner György, Egri Kati)

Foto: Tóth István Csaba MTI

A stilisztikai rétegen túl ugyanis fontos minden darabban a benne megjelenő nyelvszemlélet is (az, hogy az egyes szereplők mit „gondolnak”³⁷ a nyelvről, hogyan viszonyulnak hozzá, mire és hogyan használják). Ez határozza meg azt a sajátos dialógustechnikát is, amely az adott szöveget szervezi.

A *Fogollyszöktetés* dialógusaiban az a legfeltűnőbb, hogy a szereplők rendre elbeszélnek egymás mellett. Tulajdonképpen ez adja a szöveg titokzatosságát, elhallgatásait, kihagyásait, mert nagyon sok jelenetben nem tudni pontosan (nem érteni elsőre), hogy miről beszélnek a szereplők. Pontosabban több mindenről beszélnek, mert nem beszélgetnek, hanem párhuzamosan beszélnek: egyszerre több dologról, mindenki a maga témáiról. A nagyon sokszor kocsmákban játszódó darab dialógustechnikájának mintáját a kocsmai beszélgetések adják, amikor mindenki mondja a magáét a másiknak (szebben fogalmazva: mindenkinek megvan a maga szólama), és ezek a párhuzamosan jelen lévő témák csak ritkán találkoznak, alakulnak alkalmilag tényleges dialógussá, majd ismét szétválnak.

33 Ő nem a „külvárosi élettér” bemutatását tartja fontosnak: „A *Szingapúr, végállomás* olyan, mint amiből kiretusálták a hátteret. Érezzük, hogy ott van a figurák mögött, készülhetnek dokumentarista filmkockák, amelyen a város érdes részét látható – történetesen Csepel, de lehetne Angyalföld is, – füstös gyáraival, blokkok közé szorult játszótereivel, sivár szobáival; Kárpátinak azonban nincs szüksége rá, letakarja, eltüntet, belevetíti a sorsokba. (Koltai)

34 „A dialógusok megjelenítő ereje... csak a karaktereket hívja elő, nem a szituációkat. Rendező legyen a talpán, aki kimutatja a drámai szerkezetet, és ívet rajzol a cselekménytöredékekből.” (Koltai)

35 És ezt „mindenképpen színpadra érett”-nek tartja. Ez a konklúzió mintha épp a cáfolata lenne annak, mint amiből kiindult: Kárpáti „első drámája nem győz meg drámaírói kvalitásairól.” (MGP)

36 Mint ahogy Spiró teszi a *Csirkefésben*.

37 Semmiképpen nem tudatos, reflexív viszonyról van szó, hanem ösztönös viszonyulásról, olyan fajta önkéntelenül kialakuló szemléletmódról, amelyben mégis csak kifejeződik, hogy egy-egy figura mire tartja képesnek a nyelvet, mit akar – akár öntudatlanul is – kezdeni vele.

Például az első jelenetben Gábor először a Hull a hó... kezdetű gyerekdalról „filozofálgat”, hogy milyen hülyeségekre tanítja a gyerekeket, de Noémi közbevetett megjegyzéseire nem reagál. Aztán a lány „monologizál” arról, hogy miért irigyelte gyerekkorában Borza apját, mert elhitte Gábornak, hogy minden este „arannyal megrakott szekerekkel” megy haza a munkából. Erre a fiú nem válaszol semmit. Pontosabban egyszerű asszociációval a saját apjáról kezd el beszélni, a mostani kapcsolatukról. És nem hallja meg a lány közbevetését, hogy várja őt otthon az apja. De Noémi – amikor ő következik – a saját felvetését folytatja, hogy otthon kellene már lennie, és különben is mindenki a Kékfényt nézi. Majd Gábor közbevetett mondatára („Gyerünk el hozzám.”) hosszasan beszél Ilonáról, Gábor egykori feleségéről, az óvónőről, aki egy este összepakolt, és elhagyta a férfit, mire az fel akarta gyújtani a házat. A témák egymás melletti sajátos elbeszélése folytatódik a szituáció folytatásában, a harmadik jelenetben is. Mindegyik felvetett téma mögött szándékok, érzelmi-lelki közlendők húzódnak meg, de ezek sosem direktben, a másíknak szánt közlésként szólnak meg. Inkább az a benyomásunk, hogy belső monológokat hallunk, sokkal inkább arról kapunk képet, ami a szereplőben magában történik, s kevésbé arról, ami a szereplők között. Ez inkább sejthető és kikövetkeztethető. Ennyiben igenis fontos összetevője a darabnak az „elhallgatás”.

Más jelenetek is ehhez hasonló dialógustechnikára épülnek, azzal a különbséggel, hogy a kocsmai jelenetek férfiak közötti párbeszédeknek „szólamai” kevésbé hatnak belső monológoknak, inkább valódi lamentálásoknak, lódításoknak, az önmagukról hirdetni akart képzetek alkoholgőzös deklarációinak.

Egyetlen fontos kivétel van ebben a dialógustechnikában: a családtagok (Asztalos és Noémi, illetve Lajos és Gábor) közti beszélgetések. Ezek kevésbé hatnak párhuzamos monológoknak, inkább tűnnek valódi párbeszédnek: a szólások nem egymás mellett futnak, hanem a kijelentések ténylegesen egymásra reagálnak, még ha sokszor értetlenséget vagy ellenkezést is fogalmaznak meg.

A VALÓSÁG, AHOGY ÁTÉLIK

„Úgy beszélsz, mint egy költő” – mondja Noémi Gábornak. (19.) Ez nem azért juthat az eszébe, mert a fiú hasonlatot vagy metaforát használ, hanem azért, mert rengeteg olyan utalást tartalmaznak a közlései, melyek belső képekből, belülről átél állapotokból fakadnak (és sokszor nem is lehet érteni, hogy mire vonatkoznak). A beszédhez való efféle lírai viszony nemcsak Gábert, hanem a legtöbb szereplőt jellemzi. Ez ad a szövegnek egyfajta költőiséget: többnyire nem objektív tényekkel találkozunk a darabban, hanem azzal, ahogy a számukra adott valóságot a szereplők átélik.

A darabnak ez a lírai jellege abban is megnyilatkozik, hogy nagyon sok olyan utalás van a szövegben, amiből az derül ki, hogy a szereplők ugyanazokat a tényeket gyökeresen másként értelmezik. Viktor azt mondja, hogy Jani átverte, Jani viszont azt állítja, hogy egyszerűen csak még nem talált vevőket a videókra. Gábor arról beszél, hogy miképp védte meg Karcsit, amikor néhány vagány belekötött. Karcsi későbbi elbeszélése szerint viszont ő viselkedett „hősiesen” abban a helyzetben. Asztalos azt mondja, hogy száz forintért adta el az apja Gábort, Lajos viszont azt állítja, hogy nem vette el a pénzt, amikor elárulta a fia nevét. És a darab úgy van megszerkesztve, hogy nem jelennek meg azok a mozzanatok, amelyek alapján el lehetne dönteni, hogy kinek van igaza. Saját belső világa kicsit mindenki számára más valóságot teremt, amely a tények különféle értelmezését engedi meg. Ilyen a darab fő témája is: Gábor és Noémi szeretkezése úgy zajlik le, hogy azt – Asztalos nézőpontjából – akár erőszaknak is lehet értelmezni. Vagy ami Gábor nézőpontjából alaptalan vádaskodás, az a rendőrök nézőpontjából a kényszerintézkedésnek való törvénytelen ellenszegülés.

A nyelvhasználat és a dialógustechnika elemzése alapján tehát leszögezhetjük, hogy a *Fogollyszöktetés* témája ellenére sem realista-naturalista dráma, mert nem a valóság jelenik meg benne, hanem azok a belső képek, amelyek a szereplőkben a valóságról élnek.

AZ ÉLET ILLÚZIÓI

Az előző kijelentést annyiban pontosítani kell, hogy a szereplőkhöz kapcsolódó belső képekben nem csak a valóság mozzanatai, hanem az élethez kapcsolódó illúziók is fontosak. Ezen a viszonylag szűk mezsgyén mozognak a szereplők, többnyire egyszerű önáltatások, pitiáner hazugságok jellemzik őket.

Egyedül Gábor az, akiben az álmok és az illúziók egyfajta életfilozófiává próbálnak összeállni. Már az első jelenet gyerekdalának „értelmezése” is efelé mutat. De ő az, aki a kocsmai televíziókon állandóan látható akciófilmeket is saját sorsára vonatkoztatja: „Tudja, kik a zöldsapkások?” – kérdezi a pomázi ápolónőt. „Ledobják a dzsungelbe, és nincs velük, csak egy kés. Egyedül a dzsungelben! Megadják, hogy találjon ki a sűrűből, hogy mondjuk három hét múlva legyen Szingapúrban, de ha késik, akkor visszadobják”.³⁸ (69.) Borza Gábor dzsungel Csepel³⁹, ahol folyton ugyanazokat a próbatételeket rója.

De hogy nincsenek illúziói az étellel kapcsolatban, az már a harmadik jelenetből kiderül, amikor Noéminak – szintén egyfajta gyermeki nézőpontból – kommentárt fűz a felidézett *Haláltáncballadához*: „Hányódom az ágyon és töprengek: hogy jó volna bent lenni a földben, mint a vakondok, és meghalni odabent a földben, érted, nem kéne ásni, temetni, nem kéne fáradni. Tunyán helytünk mindahányan, és az évek szálltak mint a percek. Véred kiöntött harmatával (*nyel*), harmatával...” (17.)

38 Kárpáti a végleges változatból kihúzta a monológ befejezését, amelyből a Radnóti Színpad előadásának címe származott. Gábor azt kérdezi az ápolónőtől, hogy mit csinálna a dzsungelben: „Ott aztán sötét! Hova bújna, pihenne, hogy a puma meg a jaguár ne csapjon a fejére, puma meg kajmánok, gaviál, alligátor, egy ösvényt, Szingapúr, végállomás.”

39 „Számomra Csepel nem az egyik pesti kerület, hanem Csarnai Péter sivatagja, szurdokjai és őserdeje.” Kárpáti Péter: A harmadik szökés

AZ ELŐADÁS, RENDEZÉS

Természetesen a megjelent kritikák alapján alig lehet valamit rekonstruálni az előadásból. Abból, hogy az írások többségében valamilyen formában előkerül a valóságábrázolás problémája, arra lehet következtetni, hogy Verebes István rendezése a darabnak ezt a rétegét hangsúlyozta, és a lírai jellegét kevésbé. Erre utal is az egyik kritika: „Verebes István profizmusa, szilárd, kemény formát adott a darabnak, személyiségéből tökéletesen hiányzik az a líra, amely főleg a darab költői hangjait...” (Koltai) Egy másik kritikából is az olvasható ki, hogy a rendező az életábrázolás irányába tolt el a darabot: „Verebes minden részletben helyzetet és életet provokál”. De ezt a recenzens nem a rendezés hiányosságának, hanem épp ellenkezőleg, az erényének tartja: „Verebes István rendezése imponáló stílusról beszél, a darabon, ahol csak lehet... Mindenekelőtt... a színészvezetési alapossággal és atmoszférateremtő invenciójával...” (Mészáros) Egy harmadik kritika hasonlóképp színész-központú produkciónak látja az előadást, de hiányolja belőle a mélységeket: „Verebes előadása könnyed, a színészekre sokat bízó. Verebes elegáns lebonyolító. Vonzódik a sarkos szellemességekhez, de érzéketlen a mélységek, a fojtott elhallgatások iránt.” (MGP)

Keveset írnak a kritikák arra vonatkozóan, hogy a rendezés milyen megoldásokat talált a darab színpadi problémáira, például a filmszerűsége. Az egyik elemzésből az derül ki, hogy a rendező és a díszlettervező erre a legegyszerűbb megoldást választotta: „a csupasz színpadra beállított egy-két tárgy az, ami az előadás környezeti-képi háttérét adja. Az első jelenetben egy trafó és egy gyerekcsúszda, a másodikban egy ágy, a kocsmai jelenetekben egy pult, egy asztal néhány székkal (meg csocsó). Az egész színpadkép sivár, de nem abban az értelemben, hogy ezzel a darab világát érzékítené meg, hanem úgy, hogy szegényes és átgondolatlan.” (P. Müller)

Az a probléma is felmerült a darab bemutatásakor, hogy a nagy apparátust, „legalább 30 szereplőt” mozgósító darab miképp valósítható meg egy kis színpadon.⁴⁰ Ebben is a redukálás irányába haladt a rendezői munka: „a színpad méretei és lehetőségei miatt a tömeg-, illetve csoportos jelenetek (például rendőrségi feljelentés, beszélő a börtönben, vonaton) ugyanolyan intim jelenetekké válnak, mint a többi: nincsen statisztéria... Ami így esetleg elvész, azt a rendező néhány szellemes megoldással pótolja. Így a feljelentési jele-

netben apa és lánya egy kisablakon hajolnak be⁴¹ – felénk, nézők felé –, és így adják elő mondókájukat. A záróképben a vasúti vagon helyett elegendő egyetlen csomagtartós műbőr ülés a rá összpontosuló fényvel, hogy a hazautazás körülményeit jelezze.” (P. Müller)

A rendezés legfőbb ötlete, hogy a darabban az első és második felvonás közötti szünetre, illetve a kocsmai jelenetekre előírt videófilm vetítéseket az egész előadásra kiterjesztette⁴²: „valamennyi felvonás előtt és után, illetve minden jelenet között láthatók” (P. Müller) „részletek a videó (fekete)piac legkeresettebb filmjeiből⁴³. Szexfilm (csak bevezető) képek, horror, katasztrófafilmek.” (Kállai) Ez a megoldás annyira fontos, hogy majd minden kritikában a darab-, illetve előadás-értelmezés egyik kulcsa lesz. „A főhős is feltehetőleg egy videófilmből szerezte azt az élményét, amelyről a kórteremben a nővérnek beszél (P. Müller), és amelyben zöldsápkás dzsungelharcosként próbálja értelmezni saját sorsát.

SZÍNÉSZEK

A főszereplőt, Borza Gábort játszó Dörner György játékáról általában elismerő sorokat olvashatunk, de a legtöbb kritikusban maradt némi hiányérzet az alakítással kapcsolatban. Ezt van, aki a színész alkatával (vagy a szerep és az alkat különbségével) magyarázza, van, aki egyszerűen a szerző számlájára írja. „Dörner igazán jó a szerepben, hasznát veszi hibátlanul elsajátított naturalista technikájának, színpadi létezése természetes és intenzív, sőt kitűnően érzékelteti a rejtett nyugtalanságot. De a vagánymentalitás, borotvapenge-élesség mögött keveset mutat fel a sérült lélekből.” „Közrejátszik ebben, hogy Dörner György – alkatánál fogva – lényegében közömbösen viselkedik Borza Gábor fölszín alatti gyöngesége iránt.” (Koltai) Ezzel összecseng egy másik kritikus állítása is: „Dörner rendszerint hajlik kívül maradni a szerepén. Eltartja magát az ábrázolandó figurát. Most sikerrel veszi birtokba a keserűen dacos szerepet. Nem búvik egészen bele a besorolhatatlanul vad fiú bőrébe, mégis sokat képes róla megsejteni.” (MGP)

Szintén a szerep és a színészi alkat távolságát érzi egy másik recenzens is: „A főszerepben Dörner György intellektuálisabb alkatú színész, mint amilyen Borza Gábor karaktere. Ez az előadásnak annyiban van hasznára, amennyiben a Gábor és a környezete közti különbséget erősíti, de ugyanakkor csökkenti az alak számunkra

40 V. ö. Bálint András i. m.

41 Molnár Gál Péter kritikája is ennek a képnek a leírásával és értelmezésével kezdődik: „Befalazzák a színpadnyílást. Kis ablak nyílik rajta. A kisablakon át pillant ránk a lánya megerőszkolásán méltatlankodó atya (Csikos Gábor) és a lánya (Egri Kati), akit nem ért erőszak: a csepeli játszótéren szeretkezett börtönviselt udvarlójával (Dörner György). Apró kamaraszínházban közelképet kapunk. Csikoson a tehetetlenséget látjuk, a hamis törzsfőbüszkeséget. Egrin a hazugság miatti szégyent látjuk. Azaz: nem látjuk. Egri Kati kiegyenesedik. Törzse látszik a díszletkivágásban, arca eltűnik a takarásban. Ráunt volna odagörnyedni az alacsonyra vágott ablakhoz, ahova hajolni kényszerítenek mindannyiunkat, vasúti pénztárnál, mozikasszánál, trafiknál, SZTK betegfelvevőnél a hivatal-ügyfél feudális kapcsolatát félreérthetlenné tevő belsőépítész. A lány szégyelli hazugságát. Eltűri szerelmese rendőri üldöztetését..., de nem állja a nézőtérre ülők... pillantását.”

42 A kritikusok többsége írása készítésekor még nem olvasta a darabot, és ezt a megoldást eleve a rendező ötletének gondolják.

43 A nyolcvanas évek második felében – a videójátékok elterjedésével párhuzamosan – német nyelvű kalózmásolatok formájában árasztották el a különféle kommersz műfajok termékei az országot, amelyek addig csak elvétve jelentek meg a magyar moziforgalmazásban.



A Csepel Vas- és Fémművekben a 70-es években

Foto: Fortepan

való másságát, különbségét.” Mindemellett „Dörner György alakítását” „jól kidolgozott, végiggondolt munká”-nak tartja a kritikus, szerinte Dörner „egyéni arcot ad Borza Gábor alakjának”. (P. Müller) Egy másik kritikus viszont úgy látja, hogy Dörner igyekszik megmutatni a főhős másságát (egyúttal ő is utal a színész „naturalista technikájá”-ra), de úgy véli, hogy a szerző nem igazán jól írta meg a szerepet: „Dörner György bármennyire is érzékenyen meta-kommunikál, azzal küszködik, hogy egyszerre hitelesítse Gábor primitív reakciót és jobb sorsra való indulatait, kitörési vágyát egy más világ felé, de Kárpáti épp főhősét, ezt a méltatlanul leragadt, többre hivatott fiút nem tudta még megírni.” (Mészáros)

Ugyanakkor a kritikák egyöntetűen kiemelik az előadásból Csákányi Lászlót, aki Lajost játszotta. „Az előadás eseménye Csákányi” – írja az egyik. (Koltai) „Az előadás talán leghitelesebb alakítását adja” – olvashatjuk egy másikban. (Kállai) „Csodálatosan létező Csákányi”-ről beszél egy harmadik. (Apáti) „Kivételes, revelatív alakítása az előadás nagy élménye” – mondja egy negyedik. (Mészáros)

Nem felétlenül tartják a kritikusok Csákányi játékát eredetinek, de mindenképpen nagyerejűnek gondolják: „Csákányi László roppant színészi tudással kisujjából rázza ki a ravaszdi részegest, a

törődést zsaroló siránkozót.” (MGP) „Csákányi László a pályáján már sokszor eljátszott alakot formál meg, a züllött, alkoholistá, önsajnálóban fetrengő öreg figuráját. Meghívása nagy nyeresége az előadásnak.” (Mészáros)

Néhány írásban kicsit részletesebb szerepleírással is találkozunk – már amennyire a kritikák terjedelmei ezt lehetővé teszik: „Csákányi egy meszesagyú, rafinált, gyámoltalan vén gazfickót, egy szánni való szörnyeteget állít élénk, megrendítő életszerűséggel és megejtő drámai alázattal.” (Mészáros) Más a szerepleírást az alakítás hatásának megragadásával kapcsolja össze: Csákányi „fegyelmezett és megrendítő. Egy szituáció híján „megtámasztatlan” részeges, szétesett öregembert játszik, kényes egyensúlyt tartva komikum és tragikum között, egyszerre keltve szánalmat és viszolygást. Hitele van, akár egy szociofotónak.” (Koltai)

A többi szereplőről viszonylag röviden írnak a recenziók, és – a magyar kritikai hagyománynak megfelelően elsősorban szerepértelmezést adnak, és nem a színész játékát mutatják be. A másik apát, Asztalost Csíkos Gábor játszotta. Van, aki „a figura agesszív gátlásosságát” (Koltai), van, aki „a szeretet és az alantas érzelmek közötti vergődést” (Kállai) emeli ki. Ez utóbbi arra utal, hogy a rendező – az írói intenciókkal ellentétben – Asztalos és Noémi kapcsolatának erotikus tartalmakat is ad, például az apa „maga kezdeményez a lányával nyíltan erotikus helyzetet”.⁴⁴ (P. Müller) Emiatt az egyik írás „a lánya iránt elfojtott, vérfertőző viszonyt tápláló Asztalos István”-ról beszél. (Nádra) Ez az a pont, ahol a rendezés határozottan félreolvasta a darabot.

Kárpáti Péter: Szingapúr, végállomás

RANDÓTI MIKLÓS SZÍNPAD

Díszlet: **Kiss-Kovács Gergely**

Jelmez: **Tordai Hajnal**

Szcenika: **É. Kiss Piroska**

Zenei munkatárs: **Novák János**

Dramaturg: **Zsótér Sándor**

Rendező: **Verebes István**

Szereplők: **Dömer György,**

Csákányi László, Nemcsák Károly,

Egri Kati, Csíkos Gábor,

Nagy Sándor Tamás, Keres Emil,

Döry Virág, Somhegyi György,

Kelemen Csaba, Vedres Tamás

⁴⁴ Az nem világos, hogy a szerző ezt miért az író számlájára írja („íróilag nem hiteles”), hiszen írásából az derül ki, hogy talán ő az egyetlen, aki olvasta a darabot, és abban nyoma sincs ilyesminek.

Egy pályája fordulata

KÁRPÁTI PÉTER mindeddig utolsó drámakötete, *A Pitbull cselekedetei* határpontot mutat az író eddigi pályáján. A kötet négy darabjából kettő még kőszínházak számára készült, és a hagyományos színházi működés szerint került színre. De a két utolsó darab, a **SZÖRPRÁJZPARTI** és **A PITBULL CSELEKEDETEI** már másfajta színházi működést és másfajta drámaírói gondolkodást mutat. **SZÜCS MÓNIKA** írása

A kötet¹ első darabja, *Az öldöklő tejsarnok* a tatabányai színház, a második darab, a *Búvárszínház* az Örkény Színház számára készült. Ahogy az lenni szokott, a drámaíró megírta a szövegeket, a színházak elfogadták, és a felkért rendező – Novák Eszter – a társulat tagjaival megrendezte. A kötet utolsó két darabjából viszont teljesen más módszer szerint született előadás: mind a *Szörprájzparti*, mind *A Pitbull cselekedetei* bemutatója független produkcióként készült. A szerző maga gyűjtötte a színészcsoportot, ő irányította a próbákat, de a hagyományos rendezői szerep gyakorlása helyett valódi kollektív alkotásra törekedett, ahol a játékos (és bizonyos értelemben a nézők is) egyenrangú partnerekké válhatnak. Ezt segíti a színházi tér is. Míg a kötet első két darabja nagyszínpadi előadásként került színre, a *Szörprájzparti* és *A Pitbull cselekedetei* nem hagyományos színházi terekben (egy „titkos lakás”-ban közel az Astoriához, illetve a Ttrafótól nem messze lévő Tündérgyár helyiségében) valósult meg.

Vajon miért szakított Kárpáti Péter a kőszínházakkal, és miért kezdett alternatív színházi működésbe? Vélhetően nem előre megfontolt, tudatos döntésről volt szó, inkább a külső körülmények változásáról. Arról, hogy Kárpáti mögül lassanként elfogytak azok a színházak, ahol otthon érezhette magát, ahol dolgozhatott, ahol alkotótársakra talált. Az első nagy veszteség a Székely Gábor vezette Új Színház megszűnése volt, ahol Kárpáti Péter és legfőbb rendezője, Novák Eszter is társulati tag volt. Ezután egy nagy reményekkel és tervekkel induló színházi alkotóközösség, a Bárka Színház tagja lett, ám innen Csányi János rúgta ki azt a társaságot, amelyhez Kárpáti és Novák is tartozott. A következő hely, ahol egy ideig úgy tűnt, hogy lehet dolgozni, építkezni, közösen gondolkodni, a tatabányai Jászai Mari Színház volt, ám amikor lejárt Harsányi Sulyom László igazgatói mandátuma, Kárpátiék „virtuális társulatának” innen is mennie kellett. Így számolódott fel, siklott ki az az intézményi háttér Kárpáti mögül, amelyben a megszülető daraboknak volt helyük, volt hol és kikkel színpadra állítani őket. Egy olyan drámaíró számára azonban, aki nem az íróasztalnak ír, hanem igazán színházi alkotóközösségekben tud létezni, nem volt valódi alternatíva, hogy bé-

késen várja a felkéréseket, vagy házaljon az elkészült darabokkal. Sokkal természetesebb választásnak tűnt, hogy immár függetlenként maga próbálkozzon – társakat gyűjtve maga köré – az előadások megvalósításával: így született meg (majd később kapott nevet is) a Titkos Társulat. Ez a független színházalkotói létezés azonban nemcsak művészi szabadságot jelent, hanem egyben nagyobb felelősséget is minden résztvevő számára.

A *Szörprájzparti* és *A Pitbull cselekedetei* nemcsak színházi létezés módjában, hanem drámai formájában is változást jelent Kárpáti Péter pályáján. Mindkét darab kortárs témát dolgoz fel, és alapvetően a köznyelvre támaszkodik. Korábban (például az előző kötetében, *A kivándorló zsebkönyvében*² olvasható darabokban is) Kárpáti jobbra kész történetekhez nyúlt, sokszor meséket, legendákat dolgozott fel. De ilyen talált történet a kiindulópontja *A Pitbull cselekedetei*ben olvasható *Az öldöklő tejsarnoknak* is, amely Rejtő egyik kisregényének szabad feldolgozása, vagy a *Búvárszínháznak*, ami Nagy Endre *A kabaré regénye* című művét veszi alapul. Ezekhez képest is változást mutat a *Szörprájzparti* és a *A Pitbull cselekedetei*, amelyek nem mesélnek újra régi történeteket. Köznapi helyzetek nagyítódnak fel bennük, válnak olykor abszurdá, de ezekből nem áll össze egy végigmesélhető cselekmény. A történet helyett inkább a situációk többértelműsége, kaleidoszkópszerű egymásba játszása válik hangsúlyossá, amely magukat a figurákat is kiismerhetetlenné teszi. A szereplők azonosíthatóságát az író azzal a formai megoldással is elbizonytalanítja, hogy a kötet két utolsó darabjában a szereplőknek nincs saját szerepvük: a dialógusokon belül ugyan elhangzik némelyik szereplő neve, ám ezt a megszólalásaik előtt többnyire egy-egy piktogram helyettesíti (például a férfi és a nő, pontosabban a nőstény és a hím biológia ikonja, napocska, szív stb.).

A *Szörprájzparti*ban egy szerelmi háromszögből látunk jelene- teket, amelyekben mindenki szakítani akar mindenkivel – élőszó- ban, telefonon, sms-ben –, ám ez valahogy mégsem sikerül senki- nek, így csak még inkább összekuszálódnak a viszonyok, mélyebbé válnak a személyes válságok, kaotikusabbá az életkilátások. A da-

¹ Kárpáti Péter: *A Pitbull cselekedetei*. Palatinus, 2011. 298 o.

² Kárpáti Péter: *A kivándorló zsebkönyve*. Jelenkor Kiadó, Pécs, 2004.

rabban zajló szakításkavalkád egyik ironikus tetőpontja, amikor az egyik jelenetben a főhős még a sarki kisbolttal is szakítani akar, mondván hogy átmegy a konkurenciához. De ez a szakítás is sikertelen, mert végül a bolt vezetője is megérkezik az utolsó nagyjelenetbe. A darab ugyanis, ahogy ezt a cím is ígéri, egy a nézőket is bevonó valóságos meglepetéspartiba fordul, ahol a darab főszereplőjét próbálják ünnepelni. (Pedig nincs is születésnapja, mondják többen, köztük ő maga is.) Aztán hirtelen rosszul lesz (amiről nehéz eldönteni, hogy mennyi benne a játék, és mennyi a valóság), és a karneváli helyzet a kaszással való találkozással, sőt azon túl ér véget. Így tágul ez a mai, hétköznapi történet fokozatosan egy kócos Akárki történetté, ahol a kapcsolati problémákon túl (vagy ép-



A Pitbull cselekedetei (Nagy Zsolt) Foto: Dusa Gábor

pen azon belül?) az élet és halál (élet és játék?) alapkérdései vetődnek föl. A *Szörprájzpartit* Kárpátiék éveken keresztül játszották³ (változó helyszíneken) nagy sikerrel, komoly rajongótábora lett, ami arról árulkodik, hogy sikerült valami olyan élettéményt megragadni az alkotóknak, amire a nézők erősen rezonálni tudtak.

A *Szörprájzparti* szerkezetét tekintve Kárpáti életművében leginkább a *Nick Carter*rel mutat rokonságot, amely szintén lazán egymáshoz kapcsolódó játékok sajátos láncolata – talán nem véletlen, hogy Kárpáti régebbi darabjai közül először épp ezt vitte színre a Titkos Társulat (2011-ben). A *Pitbull cselekedeteinek* – miközben látszólag ez is lazán összekapcsolt életképek sorozatából áll – már határozottabb szövete van.

A darab (és az előadás) előzményének egy hosszú hónapokig tartó színházi kísérletsorozat tekinthető. A *Vándoristenek* című sorozat minden előadása egy-egy közönség előtt zajló, egyszeri és megismételhetetlen hosszú improvizáció volt. Ehhez kezdetként csak néhány sarokpontot fektettek le az alkotók: Kárpáti Péter, Sebők Bori és a kísérletben részt vevő (estéről estére változó) színészek. Az improvizáció elindulása után aztán játék közben is kaptak további instrukciókat, impulzusokat a színészek, így változott (a játékosok számára is sokszor váratlanul) a szituáció, formálódtak a benne megjelenő figurák. Volt, hogy a kísérlet nem sikerült, és azon az estén nem született igazán izgalmas előadás az improvizációból, de – igaz ritkábban – olyan is megtörtént, hogy egészen meglepő mélységekig, erős, koncentrált pillanatokig jutott a játék.

A *Vándoristenek* sorozat alapötlete az volt, hogy mi, nézők, vándoristenek vagyunk mások történeteiben, amelyeken az improvizációsorozat egyik állandó szereplője, Nagy Zsolt vezet bennünket végig. Ez a nézői szerep végül nem artikulálódott az előadásokban, nem vándoristenekként, csak egyszerű bábmozgókként lehattünk bele mások életébe az improvizációk során. Jórészt a *Vándoristenek* sorozat improvizációs tapasztalatai nyomán írta meg végül Kárpáti *A Pitbull cselekedeteit*, amelyben visszatér és színházi formát is kap ez a nézői szerepajánlat: egy groteszk vándorprófeta (a darabban csak egy piktogram jelöli, az előadásban Nagy Zsolt játssza) hívja magával a nézőket – feltéve, ha útközben nem kérdeznek semmit. Mert lehet, hogy különös dolgokat hoz a találkozás a véletlenszerűen utunkba kerül emberekkel, de hiába kérdeztünk, mivégre történik mindez, hiába próbálnánk jelekként olvasni, titkos értelmét kutatni annak, ami a szemünk előtt lezajlik (mint a mezei remete mellé szegődött erdei remete, akinek a történetét később el is meséli a darabban), a prófeta úgysem válaszol.

„...ki vagyok én, isten prófétája, engem ki küldött, és mit keresek itt, a hetedik kerületben, egy lerobbant lépcsőházban, egy bezárt lakás előtt?” – teszi föl a kérdést a vándor a darab kezdetén, miután hosszan részletezte, miféle gondolatok, kétségek és megbizonyosodások vezették őt a mindenség titkáról való töprengésben. „Csakis azért fejtettem meg a horvát tengerparton a mindenség titkát, mert már annyira összezavarodott bennem minden,

³ A bemutató 2009 februárjában volt.



Szörprájpárti (Szilágyi Katalin, Nagy Zsolt) *Foto: Sulyok László*

hogy betegesen szomjaztam valami egyszerűsége” – magyarázza (és mintha csak egy régi szentet, Írelét hallanánk *A negyedik kapu*-ból: „Valóban milyen jó és ragyogó ez a világ, ha az ember nem vész el benne – de micsoda káosz birodalma ez akkor, ha elvész benne!”). A Tündérgyár helyiségében a szakállas, lobogó hajú Nagy Zsolt mint próféta közvetlenül, magával ragadóan beszél ezekről a szellemi élményeiről, majd kinyitván a kocsmá hátsó ajtaját elvezet a már emlegetett bezárt lakás elé.

A Pitbull cselekedetei címében az újszövetségi Apostolok cselekedetei könyv címére játszik rá, de az elhivatott ember alakját groteszk módon az egyik legdurvább, legellenszenvesebb háziállatfajta képével vetíti össze. A darab középpontjában álló „pitbullszerű”, dühödt vándorpróféta saját elmondása szerint most érkezett Budapestre, és a Keleti pályaudvartól indulva sorra bekopogott minden lakásba, hogy próbára tegye az embereket. *A Pitbull cselekedetei* azt a lehetőséget mutatja meg, hogy mi történhet akkor, ha valahol beengedik őt egy lakásba. A darab a sokféle helyszín helyett egyet választ – ide érkezik meg a vándorpróféta –, de itt is sokféle történetdarab, lélettöredék pereg elő a kinyitott ajtók mögül, amelyek hol így, hol úgy sodródva egymáshoz különös mintázatokat rajzolnak ki a felbukkanó emberek között.

„...ha azt gondoljuk, hogy ezt a szép világgépet az Isten készítette, miért pont akkor ismerjük fel a keze munkáját elakadó lélegzettel, boldog iszonyattal, amikor hibát találunk a gépezetben? Amikor felfelé esik az alma. Pedig Galilei hitte, hogy a gravitációt Isten teremtette. Akkor miért nem a gravitáció az istenbizonyíték – miért a hiba, amit csodának nevezünk?” Ez a darabot indító meta-

fizikai kérdéssel kísér tovább bennünket akkor is, amikor lát-szólag egyszerű családi életképek következnek, miután a férfi (Szabó Zola) és a nő (Stefanovics Angéla) beengedte magukhoz a prófétát: amikor megjelenik a hiba a gépezetben. Mert Heisenberg óta tudjuk, hogy nincs olyan, hogy ártatlanul szemlélődünk, vizsgálódunk, mert a vizsgálódás maga is változásokat hoz egy rendszerbe. Mintha ennek a bizonyítékai lennének a következő jelenségek, amelyben a próféta, azzal, hogy megjelenik benne, fel is fordítja a világot maga körül: alaposan összezavarja az ismerni vélt viszonyokat, elbizonytalanítja a nézőpontokat, összekuszálja a szándékokat, míg végül egy kiismerhetetlen világ képe bontakozik ki előttünk, a próféta mellé szegődött (kérdezni nem merő) kísérők előtt.

Nemcsak annyiban jelent fordulatot Kárpáti pályáján a *Szörprájpárti* és *A Pitbull cselekedetei*, hogy a korábban erősen stilizált, darabról darabról újjáteremtett sajátos, egyedi nyelv helyett ebben a két műben a szerző visszatért a köznyelvhez, hanem dialógustechnikájában, nyelvhasználati módjában is új útra lépett. A szöveg felépítését az állandó visszakérdezések határozzák meg, amelyek folyton megkérdőjelezik a közvetlenül előtte állítottakat (gyerekek tudnak nagy gyakoroltsággal ilyen abszurdba hajlító, folyton ellentéteket gerjesztő, majd azt rögtön átfordító párbeszédet rögtönözni). Ezt hallgatva úgy érezzük, hogy beléptünk egy világba, amelynek rendkívül képlékenyek a falai, mintha folytonos átalakulásban lenne. Nagyon jól megírt, de állandóan bizonytalanságban tartó dialógusok ezek.

Ez a dialógustechnika által teremtett bizonytalanság, többértelműség, eldöntetlenség határozza meg aztán a történetalakítást



A Pitbull cselekedetei (Szabó Zóla, Nagy Zsolt) *Fotó:* Dusa Gábor

is. Nemcsak azt nem tudjuk pontosan, hogy ki mit akart, hanem valójában az is egyre homályosabb, hogy ki kicsoda, ki kihez tartozik, kihez szeretne, kihez nem... És amennyit mégis fölépítünk magunkban arról, hogy ki is lehet a lakásban talált két ember, akihez ellátogatott a próféta, mi volt az előtörténetük, hogy jutottak ide, az nyomban romba dől, amikor feláll egy másik nő (Lőrincz Zsuzsa) a nézőtéren, s ő is belép a történetbe. Az ő megjelenése átrendezi az addig megismert viszonyokat, új megvilágításba helyez mindent. Mint amikor fordul egyet a kaleidoszkóp, mondhatnánk egy találonak vélt hasonlatot, de nem, mert semmi nem szabályos, a kiismerni vélt helyzetekben folyton megjelenik a hiba. És a folyton változó helyzetekbe újabb szereplők is érkeznek, előbb egy lány (Stork Natasa), majd egy fiú (Boross Martin), akiknek talán csak a képzeletben íródik a története, ami vagy összeér, vagy sem...

Az ajtón való bebocsátástól kezdve egy szűkös, kissé lelakott, zsúfolt lakásbelső formázó térben, testközelből láthatjuk a színészek minden rezdülését, gesztusát, pillantását. Különös nézői élmény karnyújtásnyira lenni a történésektől, mégis kívülről figyelni azt, néha kicsit kajánul, máskor részvétellel nézni a mellettünk zajló összecsapásokat és/vagy összeborulásokat. Mintha valóban vándoristenek lennénk, vagy még inkább (az emberi sorsokba kiszámíthatatlanul beavatkozó mezei remete mellé szegődött) bumfordi erdei remetéik, akik értelmet fürkésznek ott is, ahol lehet, hogy egyszerűen csak a víz csobbanásában kellene gyönyörködnünk: „Várj! Még azt az egyet mondd meg... – Mit? Már nagyon unlak... – Azt az embert, azt mért kellett a folyóba dobni? – Mért! Hogyhogy miért! Hát süket vagy? Nem hallottad, milyen szépen csobbant? Na eredj!”

A Szörprájpártihoz hasonlóan a Pitbull előadásának is komoly rajongótábora lett, sokáig játszották nagy sikerrel. Kissé már eltávolodva az előadás eleven élményétől, és újraolvasva a szöveget, most érzékelhető csak igazán annak formátuma, ereje – és az is látható, hogy a darab más színházi olvasatoknak is tág teret enged.

Kárpáti Péter: A Pitbull cselekedetei

TITKOS TÁRSULAT

Látvány: **Sebő Rózsa**

Munkatárs: **Boross Martin**

Tánc: **Vadas Zsófia Tamara**

Dramaturg: **Sebők Bori**

Rendezte: **a szerző és a társulat**

Szereplők: **Nagy Zsolt,
Stefanovics Angéla, Szabó Zola,
Stork Natasa, Lőrincz Zsuzsa,
Boross Martin**

Produkciós vezető: **Kulcsár Viktória**

Bemutató: **2011. október 24.**

Helyszín: **Trafó, Tündérgyár**

Egy színházi író kérdései

Végigtekintve a listán, amely **KÁRPÁTI PÉTER SZÍNHÁZI MUNKÁIT** sorolja fel 2008-tól kezdve, azt látjuk, hogy sokféle funkció jelöli a színlapokon, ahogy Kárpáti részben állandó, részben változó színészekkel, alkotótársakkal előadásokat készít: a korábbi íróból (és dramaturgból) az utóbbi időben elsősorban színházi író lett. Mit keres a színházban, milyen utakat járt be a színházi író? **SZÜCS MÓNIKA** írása.

(A személyesség keresése) „A Szörprájzpartinál az okozott számomra élményt, amikor a munkám feloldódott a közös munkában. Amikor a nézők improvizációnak hitték, amit láttak, és amikor a színészek saját személyes ügyükké tették, amit felkínáltam nekik játékra. Ebben akartam tovább menni. Semmiféle értelemben nem tekinthető rendezői munkának, amit csinálok. Ez egy dramaturgiai, írói munka, olyan színház-írás, amikor a színészek tulajdonképpen helyettem hozzák létre a történetet.”¹ A Szörprájzparti beavatatlan nézők számára improvizációnak ható előadása, majd a közönség előtt zajló, estéről estére szabadon alakuló, tényleges improvizációkat jelentő *Vándoristenek* sorozat után Kárpáti Péter harmadikként egy saját korábbi művét, a *Nick Cartert* állította színre. A különös ebben az, hogy a színlap ezt az előadást is a színészekkel közös alkotásnak nevezi.

Vajon mitől tűnhetett úgy a színészek (Bánki Gergely, Kovács Krisztián, Láng Annamária) számára, hogy minden ízében közös munka a *Nick Carter*? Talán azért, mert ez a szabadon kanyargó történet – amelyben csak az alapszituáció (Nick Carter és Doktor Quartz küzdelme) állandó, a szereplők közti helyzetek, státuszok folyton változnak, átalakulnak – elegendő teret engedett a színészeknek, hogy személyes ügyükké lehessen a darab kínálta sokféle játék és emberi játszma. S talán mert rendezőként Kárpáti nem egy rendezői világgép megfogalmazását tekinti elsődlegesnek, hanem egy olyan alkotói helyzet megteremtését, ahol mindenki megélheti a saját alkotói szabadságát és a személyes felelősséget az előadás minden pillanatáért.

(*Létezési forma*) Mi vonzza Kárpáti köré a legkülönbözőbb hátterű színészeket, miért lesz kivételes élmény a vele való munka sokak számára? Mi adja a Titkos Társulat lelkét? Talán éppen azt érzik-tudják régi alkotótársak és fiatal színészek, hogy itt olyan intenzitással lehetnek részei a színháznak, amely máshol alig megélhető. Hogy a színházcsinálás itt nem szakma (persze az is), nem valami elvont művészet, hanem egy sajátos közösségi létezési forma. Ahol maga az előadás csak egy kitüntetett pillanat az áramló időben, amelyben éppúgy ott vannak a hétköznapi tevékenységek (hiszen mindent maguk csinálnak), mint a lélekicibáló próbahelyzetek.

¹ Színházi írás. Kárpáti Péterrel beszélget Sándor L. István. *Ellenfény* 2010/7.

KÁRPÁTI PÉTER

MAGYARORSZÁGI SZÍNHÁZI MUNKÁI

2008/09

SZÖRPRÁJZPARTI – HOPPart Társulat–Sirály–Jászai Mari Színház (bemutató egy titkos lakásban)

2009/10

VÁNDORISTENEK (később **Színházi Jam**) – Krétakör–Sirály (a Fogasházban, később a Jurányi Inkubátorházban)

2010/11

NICK CARTER – FÜGE produkció (a Fogasházban)

APALABIRINTUS (társrendező, társíró)

– Káva Kulturális Műhely

(a Marczibányi Művelődési Központban, később a MU Színházban)

2011/12

A PITBULL CSELEKEDETEI – Titkos Társulat–Trafó–FÜGE

(a Trafóban, később a Jurányi Inkubátorházban)

2012/13

AZ ÁLOM FÉLTESTVÉRE

– Titkos Társulat–Tünet Együttes–Trafó–FÜGE (a Trafóban)

2013/14

A SZERELEM MEGSZÁLLOTT RABJÁNAK TÖRTÉNETE

– Nemes Nagy Ágnes Színészképzés (a Jurányi Inkubátorházban)

HUNGARI – HOPPart (a Trafóban)

2014/15

NEGYEDIK KAPU – FÜGE–Gólem Színház–Titkos Társulat

(bemutató Zsámbékon, később a Jurányi Inkubátorházban)

KÉT NŐ – Trafó–Titkos Társulat (a Trafóban)

2015/16

KÉKSZIGET (társrendező, társíró)

– Kerekasztal Színházi Nevelési Központ

(a Marczibányi Művelődési Központban)

AZ ÖLDÖKLŐ TEJCSARNOK

– MANNA–Orlai Produkció (a Hátsó Kapuban)

DONGÓ (társrendező, társíró) – kz színház (a Trafóban)

BABY BLUES – Titkos Társulat (a Hátsó Kapuban)

2016/17

1089 (SZÍNHÁZ AZ ORROD HEGYÉN)

– Színház- és Filmművészeti Egyetem

TITKOS AJTÓ – Káva Kulturális Műhely (a MU Színházban)



Két nő (Gyombolai Gábor, Julia Jakubowska) Fotó: Toldy Miklós

A Szörprájzparttól kezdve Kárpáti és alkotótársai úgy készítik az előadásukat, hogy beköltöznek egy helyre: titkos lakásba, a Fogasház egy helyiségébe, a Tündérgyár termeibe, és tulajdonképpen együtt élnek az előadással. Nézőként is azt sejteni ezekről a hétköznapi tárgyakkal berendezett, otthonosan slamos terekről, hogy van az előadás előtti és azon túli életük is. Hogy az az intenzív együttlét, amely a próbafolyamattal jár, az ehhez tartozó hétköznapi cselekvések, az élet banális, elemi tevékenységei, ahogy együtt esznek, isznak, fáradtan elhevernek, ezek is önkéntelenül az előadások szerves alkotórészei lesznek, mert képesek megtámasztani, elmélyíteni a gondolatot. A szöszmötölés, az együttlét, az élet fenntartásának az apró cselekvései egyszerre teremtenek az előadásokhoz szociális teret, a fizikalitás terét, a hétköznapiságnak olyan elemi közegét, amelyben mégiscsak megjelenhet, megfogalmazódhat valami furcsa, valami különös, ami teljesen más rátekintést teremt erre a világra – ahogy az *Az álom féltésvére*ben (a Nick Cartert követő Kárpáti-előadásban) is megtörtént.

(*A valóság féltésvére*) Az első olyan Kárpáti-előadás, amelyben teljes egészében a színészek szövegeiből kezdtek el dolgozni, *Az álom féltésvére* volt. A színészek a saját nevükön szerepeltek benne (mint több más Kárpáti-előadásban), bár ez nem feltétlenül azt jelenti, hogy azonosaknak kell tartanunk őket a figurákkal, inkább azt jelzi, hogy közel állnak hozzájuk. (*Az álom féltésvére*ben az állandó alkotótársak közül Tóth Ildikó, Nagy Zsolt, Stefanovics Angéla, Stork Natasa, Szabó Zola játszott, őket egészítették ki a Tünet Együttes tagjai.)

Ennél is radikálisabb formáját jelentette a színházcsinálásnak a *Két nő*. Ennek nem egyszerűen színészi improvizációk adták az alapját, hanem az előadásnak gyakorlatilag nem született rögzített szöveggönyve. Ami adott volt, azok a helyzetek, a figurák, rögzítették az előadás szerkezetét, az egymást követő jelenetek szereplőit, problémáit, de a konkrét szöveget estéről estére maguk rögzítették a színészek. (Aki szinte kivétel nélkül új alkotótársak vol-

tak: Gyombolai Gábor, Hegedűs Barbara, Julia Jakubowska, Székely Rozália, Téri Gáspár.) De ez az előadás is – akárcsak az előzőek – egy lakásszínházhoz hasonló térben (a Trafó alagsorában) a mindennapok banális helyzetzeit idézik. Sokak számára a ráismerés jelenthetett élvezetet az előadásban. Hogy milyen az, amikor két huszonéves, egy lány és egy fiú rájön arra, hogy nem tudnak mit kezdeni egymással, s ezért szétmennek, anélkül, hogy ezt kimondanák. Vagy hogy milyen egy kisgyerekes család élete: az esti játék, a lefektetés és az igazi éjszakai örület az alvászavaros gyerekekkel, aminek eredményeként mind a két szülő kiborul, és a gyerek is ordibál. De mi az, ami a *Két nőt* kiemeli a banalitások világából? Talán az, ami végső soron a többi Kárpáti-előadásban is felmerül: miközben a hétköznapiság sűrű közegében játszódik, valójában eldönthetetlen marad, hogy mi is a valóság, és mi az, ami inkább az álmok, a fantázia világához tartozik.

(*Egy hajóban*) Hosszú-hosszú évekig, a „mesefolyamok óceánján” hajózott Kárpáti Péter. Mesék, legendák ihlette munkái (*Tótféri, Pájjinkás János, A negyedik kapu, Első éjszaka...* stb.) valahol mind-mind az Ultonia-mitológia darabjai voltak. Azé a kívándorlóhajóé, ahol a fedélközben esténként a sokfelől összeverődött utasok történeteket meséltek egymásnak, túlélő meséket, amelyekkel az otthont menekítették át magukkal az Újvilágba.

Az újabb kori Ultonia az internet, ahol esténként a világban százfelé élő magyarok mesélnek blogjaikban egymásnak, maguknak élményeikről, érzéseikről, vágyaikról, sikereikről, kétségeikről – már alig-alig történeteket, inkább csak töredékeket, életdarabkákat, élethelyzeteket, gondolatokat, indulatokat. A mese mint eleven (felnőtteknek szóló) műfaj kiveszett, az önigazoláshoz saját sztorikat kell(ene) előadni, ám ebben nem mindenki egyformán ügyes. Csak a vágy, a mesélés és a közösség vágya lüktet egyformán elevenen azokban a blogbejegyzésekben, amelyekből Kárpáti Péter és alkotótársai a *Hungari* című előadást összeállították – álom, fantázia és valóság hullámzó határán.

„Mint ha valóban ott történe”

Olvasópróba címmel indított kortárs drámaírókat bemutató portrébeszélgetéseket a Selinunte Kiadó az Írók Boltjában. A sorozat egyik estjén **SÁNDOR L. ISTVÁN** vendége **KÁRPÁTI PÉTER** volt. Az alábbiakban a beszélgetés szerkesztett, továbbgondolt változatát közöljük.

ELJUTNI A SAJÁT NYELVHEZ

– *Ha mostanában új Kárpáti Péter-dráma színházi bemutatójára vágyik az ember, akkor Bécsbe vagy Hamburgba kell utaznia. A bécsi Volkstheaterben és a hamburgi Schauspielhausban is Bodó Viktor rendezett előadást a Cinóber hadművelet, illetve az Én, a féreg és a Fogadó a vándorló orrhoz című darabjaiból. (Az előbbi Hoffmann, az utóbbi Kafka és Gogol műve nyomán készült.) Itthon másfajta színházi bemutatók kapcsolódnak a nevéhez. Főleg olyanok, amelyek nem előre megírt darabokból készülnek, hanem a színészekkel együttműködve születnek. A műhelymunka során, amiben kiemelt szerepe van a színészi improvizációknak, közösen formálódik az előadás szövege, története, és az is előfordul, hogy az elkészült előadásnak nincs is rögzített szövege...*

– Valóban van ilyen előadásom, amely kész formájában is improvizáció. A Trafóban játszunk, most már a második évada megy, *Két nő* a címe. Kísérletnek tekinthető, hogy egyáltalán lehetséges-e efféle előadást csinálni. Hosszú ideig készültünk rá. Az a különösen érdekes, hogy amikor eldöntöttük, hogy a *Két nő* olyan előadás lesz, amelynek nincsen rögzített szövege, akkor lassanként rájöttünk arra, hogy ezt az előadást sokkal szigorúbban kell dramaturgiai felépítenünk, mint a korábbi, megírt darabokból készületeket. Ugyanis a színészeket biztonságban kell tartani; előadás közben nem zavarhatja őket egyetlenegy fölösleges információ, de egyetlenegy apró információ hiánya sem. Patikamérlegesen kellett felépítenünk az előadást – de nem papíron, mint az írott drámát, hanem a színészek agyában. Nagyon-nagyon hosszú ideig próbáltuk. Ennek az lett az eredménye, hogy estéről estére valóban más és más előadás születik, ami alkalomról alkalomra váratlan és friss tud maradni. A színészek mindig mást és mást, ott, helyben, belőlük fakadó mondatokat mondanak, de a nézőknek mégis az az érzetük, hogy egy egységes nyelven megírt szöveget hallanak. Tehát semmiképp nem valamifajta attrakcióra törekszünk, nem azt akarjuk elérni, hogy a nézők azt csodálják, hogy a színészek milyen ügyesen tudnak improvizálni. Inkább azt szeretnénk, hogy a nézők felejtsek el, hogy mindez improvizáció, ez ne is jusson eszükbe. Számunkra ez egy szakmai, színészpédagógiai kísérlet, és szerencsére úgy tűnik, hogy jól működik, mert régóta elég szépen megy az előadás.



Kárpáti Péter *Foto:* Dusa Gábor

– Egy drámaíróról azt gondolná az ember, hogy számára az egyik legfontosabb dolog a szöveg szépsége. Te meg mintha elengedted volna magát a szöveget, a rögzített, kidolgozott, megformált nyelvet.

– Nem arról van szó, hogy elengedtem a szöveget, inkább arról, hogy rászántam néhány évet arra, hogy kipróbáljak valami mást is, ami rendkívüli módon érdekelt. A korábbi darabjaimnak valóban elég határozott nyelvük van. Amikor haszid legendákból írtam darabot, mint *A negyedik kapu* esetében, akkor ennek egyfajta groteszk magyar-jiddis nyelve lett. Amikor Krisztus-legendákat dolgoztam fel, mint a *Tótférben*, abban nagyon sokfajta magyar tájszólás jelent meg, sőt a hunglish-t, az amerikai magyarok nyelvét is belekevertem. Tehát minden darabhoz kidolgoztam valamilyen sajátos nyelvezetet. Ezt nagyon élveztem. Jó volt írni ezeket a darabokat.

– De egy idő után nem folytattad őket.

– Nem, mert mindig foglalkoztatott a köznyelv is. Mert az jó dolog, ha képes az író egy különleges, groteszk, szép nyelvet alkotni. De a legnehezebb mégis az, hogy eljusson a saját maga nyelvéhez, ahhoz a dísztelen nyelvhez, amit a mindennapokban is használ. A színházban ez azért speciális kérdés (ami miatt másképp működik a nyelv a színpadi szövegekben, mint a prózában), mert itt a színészek és a nézők között működik egyfajta közös játék, amelyben mi, nézők úgy teszünk, mintha elhinnénk, hogy azok a mondatok, amelyeket a színészektől hallunk, akkor és ott jutnak az eszükbe. Bántja a fülünket, ha érzékelhető, hogy a színészek előre megírt mondatokat mondanak. Deklamációnak érezzük. Jó színháznak azt tartjuk, amikor annyira természetesen szólalnak meg a színész szájából a mondatok, mintha valóban akkor jutottak volna az eszébe, valóban ott történe az egész. A néző pedig hagyja magát becsapni az élmény kedvéért: úgy tesz, mintha elhinné. Ez egy közös, cinkos játék a színházban.

Mármost a spontaneitás érzetét nehezebb megteremteni akkor, amikor nagyon megformált a darab nyelve – például alexandrinusokban vagy rímekben szól. Egy rímes Molière-szövegről nehezebben hisszük el, hogy ott jutott a színészek eszébe.

– A köznyelvi szövegeket természetesebben tudja mondani a színész?

– A színházon belül tudjuk, hogy ez nem egészen így van, mert a köznyelvet is rettentő nehéz természetesen megszólaltatni. Amikor a sajátos nyelven megszólaló darabokat írtam, irigyeltem azokat a szerzőket, akik köznyelven tudnak írni. És volt egyfajta becsvágy bennem, hogy előbb-utóbb én is eljussak ide. Szerintem egyszerűen kötelessége az írónak, hogy elérkezzen ide. Ha valaki színdarabíró, akkor képessé kell válnia köznyelven is erős szövegeket létrehozni.

ALKOTÓTÁRSSÁ VÁLNI

– Az improvizáció is elsősorban emiatt került előtérbe. Az írás mellett, azt hiszem, leginkább a tanítás foglalkoztat, a legtöbb indulatot ez váltja ki belőlem. A színművészeti egyetemen tanítok, van egy színházi dramaturg osztályunk, de emellett nagyon sok más

osztályban is tanítok írást és gyakorlati dramaturgiát. Még 2009-ben, a színházi dramaturg hallgatóimmal kezdtünk el kidolgozni egy improvizációs technikát, ami rögtön nagyon érdekesnek tűnt. Filmesek használnak valami hasonlót, például John Cassavetes ehhez közelálló technikával készítette a filmjeit. Vagy Mike Leigh is, aki nemcsak csodálatos rendező, hanem számos nagyszerű filmnek és színdarabnak az írója. Színházban ezt a fajta improvizációs technikát nem nagyon használták eddig, vagy legalábbis én nem tudok róla. Ezzel kezdtünk el kísérletezni, a Krétakör és a Sirály támogatásával, az alapember Nagy Zsolt volt, de nagyon sok színesszel dolgoztunk, kísérleteztünk.

– Drámaíró létedre miért errefelé kezdél keresgélni?



Szörprájzparti (Nagy Zsolt, Kiss Diána Magdolna)

Foto: Dusa Gábor



Próbakép a Trafóban készülő Tótferiből (Kárpáti Pál, Kárpáti Péter) *Foto: archív*

– Mert valahogy megcsömöröltem magamtól. Elegem volt abból a fajta működésből, hogy az ember megír egy darabot, aztán bemutatják. Voltak nagyon szép előadások, de az egész mégis monotonnak tűnt. Túl zártnak, sőt gyávának. Az írókat szokták azal bántani, hogy hátrahúzódnak az élettől, inkább írnak a sötétben, csak hogy ne kelljen kimenniük a napra, ne kelljen élniük. Ez egyrészt nincs így, másrészt maga a vád is egy hatalmas baromság. Csak az a probléma, hogy a színdarabírók esetére mégis valamennyire igaz. Elkezdtem önállóan színházat csinálni. Azzal kísérletezni, hogy én magam foglalkozzam a saját darabjaimmal, csináljam a magam műhelykísérleteit.

– Mit emelnél ki ezek közül?

– Nyolc éve kezdtem bele, és már több mint 300 alkalommal játszottuk azt a körülbelül tíz előadást, amely ez alatt az idő alatt készült. De ezek inkább műhelykísérletnek tekinthetők, mint hagyományos előadásnak. Mert a személyes motivációhoz az is hozzátartozik, hogy el akartam szakadni attól a fajta színházi működéstől, amit a pályám során megismertem korábban. Az volt az érzésem, hogy hiába dolgoztam nagyszerű emberekkel, tehetséges rendezőkkel, mást gondolok a színészek szerepéről, a létrehozás menetéről. Láttam néhány külföldi színházi műhelyt, ahol a színészek sokkal felelősségteljesebben vettek részt a munkában, mint ahogy ezt Magyarországon megszoktuk. Ennek a fajta felelős színészi részvételnek az lehet az eredménye, hogy a színész oly mértékben azonos lesz a szereppel, a szöveggel, az egész előadással, hogy nemcsak egyszerűen azt élvezzi a néző, hogy olyan élő az egész, mintha ott és akkor születne, hanem zavarba jön, elbizonytalanodik: „lehet, hogy tényleg?” De annak hosszú, nehéz útja van, hogy a színész eljusson a szereppel való ilyen zavarba ejtő azonosulásig. Az első pillanattól kezdve sokkal mélyebben be kell őt vonni, moderátornak kell lenni olyan értelemben, hogy teret kell adni – nem csak a színésznek, hanem minden résztvevőnek –, hogy bátran, szabadon hozzá merjen szólni a közös elemzéshez. Mindig az elemzés a próba háromnegyede, hogy ne csapongjunk ezerfelé a szellemes vagy szellemeskedő, ezerféle ötlet kipróbálásával. Le kell mondani bizonyos rendezői öntudatról, ezzel szemben nagyon



Vándoristenek *Foto: Varga Imre*



A Pitbull cselekedetei (Szabó Zola, Stefanovics Angéla)

Foto: Dusa Gábor

oda kell figyelni arra, nehogy valaki kiszoruljon a körből, és nehogy a sok, egyébként konstruktív gondolat egy hatalmas káoszhoz vezessen. Olyan módon kell nagy-nagy figyelemmel terelgetni azt a burjánzó agymenteit, hogy az valahogy mégis csak egy irányba vezessen. És néha le kell zárni a vitát, és egyedül kitalálni, megoldani valamit – de csak akkor, ha erre valóban szükség van. Viszont véletlenül sem történhet olyan, hogy a rendező rákényszerít valamit a színészre, még ha őrülni hisz is benne, hogy neki van igaza. Persze a színész se kényszeríthet rá semmit a rendezőre.

– Gondolom, amiről most harmadik személyben beszéltél, az a saját munkáidra is érvényes.

– Igen, ezt az irányt közelítem, ez tetszik, szórakoztat, és ha működik, akkor nagyon büszke vagyok rá. Arra például, amikor a megírt darabjaim, például a *Szörprájzparti* vagy *A Pitbull cselekedetei* a színészek részéről olyan belső azonosulással szólaltak meg, hogy volt olyan, hogy a nézők többsége azt hitte, éles improvizációt néz, nincs rendezés és darab, minden ott helyben születik. És ez nagy élmény marad számára akkor is, amikor később megtudja, hogy becsaptuk. A *Szörprájzpartiból* nyolcvanhat játszottunk, lakások és kocsmák tömkelegében, úgy kellett az előadást agyoncsapni, mert a színészek már kinőttek a szerepből. A *Pitbull* is most megy majd nyolcvanadszorra, egyébként vittük Párizsba és Berlinbe is.

– Voltak olyan kísérleteitek, amelyek folytathatatlanak bizonyultak?

– Sokáig kísérleteztem a nézők előtti valódi improvizációval. A színész akkor tud könnyen improvizálni nézők előtt, ha nem kell kizárnia a játékból, ha az egész inkább show, ha elsősorban szellemesnek, ügyesnek kell lennie. Ez megy is a legtöbb színésznek. Sokkal nehezebb úgy improvizálni, ha nem kell szellemesnek és ügyesnek lenned, csupán az a dolgod, hogy teljesen kikapcsold magadban azt a feszültséget, ami abból keletkezik, hogy néznek. Ez azért is olyan nehéz, mert ez a fajta életutánzó, lélektani improvizáció, amivel foglalkozom, elsősorban abban különbözik egy színházi előadástól, hogy minden sokkal lassabban történik benne, nincs sűrítés, nem játszik a nézői elvárásokkal. Úgy értem, amikor a néző belső ritmusa azt kívánja, hogy ott egy gyors, virblis jelenet legyen, akkor tör-

ténik épp a leghalkabb, leglassabb... Mert a színész az improvizáció közben tökéletesen más hullámhosszon mozog, kizárja a nézőket, annyira befelé kell figyelnie, más az időérzékelése. Ha nem zárja ki a nézőket, valószínűleg sokkal sikeresebb lesz a végeredmény, azonban itt kezdődnek a hazugságok. Több mint hatvan nyilvános improvizációt csináltunk, jártunk Koppenhágában is fesztiválon, de aztán abbahagytam, mert workshopszerűen ezerszer jobban működik, mint hagyományos előadás-formában. Workshopon is vannak nézők, azok a résztvevők, akik épp nem játszanak, de ők beavatottan vannak jelen, nem zavarják, hanem segítik a színészt.

– Vándoristenek, majd Színházi Jam címmel zajlott ez a sorozat...

– Így van.

– Említetted, hogy az improvizációk tapasztalatai a darabírásban is hasznosíthatók.

– Ez bevett gyakorlat évtizedek óta, a miénk csak az improvizációs technikában különbözik talán. Ilyenkor a próbák első szakasza folyamatos improvizáció, ezeket föl vesszük, kiírjuk a hanganyagot, és ezek alapján írom meg magát a darabot. Egyébként többen átvették már, fiatalok, az általam kidolgozott impró-technikát, és azt a maguk ízlése szerint fejlesztik tovább. A k2 színházzal workshopoztunk, és egy előadást is készítettünk a Trafóban, erős, emberpróbáló cucc, a címe *Dongó*, és Georgita Máté Dezső az FAQ színházzal csinált a módszer alapján egy remek előadást. Ő nevezte el a módszert lassú improvizációnak. Mivel a lassú improvizáció nem az ügyességről, hanem a belső analízisről szól, remekül használható színházi nevelési előadások létrehozásánál. Talán ezért is készítettünk több színházi nevelési előadást a Kávával és a Kerekasztalal is: *Apalabirintus*, *Kéksziget*, *Titkos ajtó*. A dramaturg hallgatókkal dogmaszínháznak neveztük el az imprók alapján születő darab műfaját, mert van bennük valamelyes stílusazonosság: mindegyik naturalista, fekete-fehér, kicsit kócos, vágatlan, mint a dogmafilmek. Maga a darabírás úgy néz ki, hogy mondjuk harminc hosszú improvizáció hanganyagának kiírása után a kezdedben van 9561 oldalnyi papírsaláta. Ebből kell csinálnod egy 50 oldalas, feszes, sűrített darabot. Az a tapasztalatom, hogy így sokkal nehezebb darabot írni, mint a semmiből, a fejedből. Az eredményben viszont az az érdekes, hogy bár lehet, hogy innen-onnan kiragadott mondatfoszlányok montázsából lett összerakva, a színész, amikor elolvassa, megdöbben: igen, ezt én mondtam, ezek az én szavaim. A következő gondolat: Úristen, milyen baromságokat mondtam, ez ciki. A következő gondolat: de nem is így zajlott mindez az improvizáció során... Na és itt következik a munka... Mondtam, hogy a megírt darabok próbáin arra törekszem, hogy a színész minél jobban azonosulhasson a szereppel. Itt az ellenkező történik: a színésznek el kell távolodnia az impró emlékétől, el kell távolodnia önmagától, úgy kell értelmeznie és eljátszania, mintegy a puzzle-darabkákból újra raknia egy idegen-önmagát. Ezt megelőzi persze egy erős elemzés, önanalízis. A kialakult szerepet, az eredeti imprótól teljesen elszakadt jelenetet aztán úgy játssza el, hogy végül mégiscsak létrejön valami furcsa, zavarba ejtő azonosulás.

MÁSOK A SZEREPEK

– **Hogy fogadják ezt a munkamódszert a színészek?**

– Most dolgoztam Zsótér Sándor harmadéves színészosztályával és Stork Natasával, csináltunk egy előadást a színművészeti egyetemen, és valahogy az volt az érzésem, hogy a színészhallgatók folyamatosan úgy viselkednek, mintha egy terápián vennének részt. Nemcsak amiatt, mert az improvizáció belőlük indult, pszichodráma volt, hanem mert olyan koncentrált munka folyik az iskolában, nehézségekkel, amelyek óhatatlanul megterhelik a gyerekek idegrendszerét. Ehhez képest felszabadító volt számukra ez a fajta félig-meddig önazonos munka, még ha színészilag, emberileg néha nehezen volt viselhető, akkor is. Azt mondhatom, hogy nagy élmény és nagyszerű munka volt, sokat adott mindannyiunknak.

– **Bevallom, hogy most értettem meg, hogy miért kezdte műhelygyakorlatokkal, improvizációkkal foglalkozni. Elsősorban azt kutattad, ami saját tapasztalataim szerint is többnyire hiányzik a kőszínházi előadásokból: hogy miképp lehet a színészeket a kimódolt szerepektől eljuttatni a valóságos jelenlétig. Ebben segítenek az improvizációs technikák. Ez azt is jelenti, hogy a régi drámaíró szerepe helyett te most elsősorban társulatvezetőként, rendezőként működsz... Bár a színlapokon általában nem szoktad magadra vállalni a rendező szerepét, mert többnyire azt mondjátok az előadásokról, hogy a társulat közös rendezése.**

– Most már van, hogy rendezőként írom ki magam, ahol úgy érzem, hogy a klasszikus rendezői munkát végeztem el.

– **Melyik előadásban?**

– Például abban, amit most a színművészetin csináltam a Zsótér-osztállyal, *1089 (színház az orrod hegyén)* a címe. De több olyan előadásunk is van, amelyek klasszikus módon, megírt darabokból készültek. És szeptemberben mutatjuk be a Trafóban a *Tótférít*. Egyébként nem az a fontos, hogy mi van kiírva a színlapra. Inkább az az érdekes, hogy néha milyen hosszú időbe telik elhittetni a színészekkel, hogy valóban fontos a véleményük, hogy valóban egyenrangú alkotótársaként szeretnék velük együtt dolgozni. Hogy valóban meghallgatom őket. Lehet, hogy ez szerénytelenül hangzik. De a tanítás során megtanultam ennek a sajátos technikáit.

Aki tanított már, tudja, hogy az embert veszélyesen inspirálja ez a situáció, annyira, hogy megtálsodhatsz tőle, te is meglepődsz magadon: „jé, milyen jókat tudok én mondani”. De a tanítás valójában ott kezdődik el, amikor már nem ez a fontos a számokra. (Egyébként ezt Székely Gábortól tanultam.) Amikor már nem ez jelenti a tanítást, hanem hogy képes vagy-e olyan közeget teremteni az órán, képes vagy-e elérni azt, hogy a legérdekesebb gondolatok a diákoknak jussanak eszükbe. Ekkor valódi beszélgetés, tényleges közös munka alakulhat ki, ahol közös eredményre lehet jutni. Ilyenkor már rég nem arról van szó, hogy egy ember frontálisan átadja a tudását.

– **Ezt az élményt próbáltad átültetni a színházba is?**

– Igen. Nyilván mindez a dramaturg szakma szabadságharca nevében is történt, bár én sok nagyszerű és emberséges rendezővel dolgoztam, de sokszor azt érzik a dramaturgok – amit a színé-



1089 (Színház- és Filmművészeti Egyetem)

Foto: Szkárossy Zsuzsa

szek többsége is –, hogy nem eléggé kölcsönös az együttgondolkodás. Mindig sietni kell, nincs elég idő és akarat egymásra odafigyelni. Jó olyanfajta színházat csinálni, ahol a színész azt érzi, hogy felelősségteljes alkotótársa lehet a rendezőnek.

De ezt igazából nehéz elérni. Ugyanis van egyfajta beidegződés a színészekben, hogy nekik meg fogják mondani, hogy mit kell csinálniuk. Amikor új emberekkel dolgozom, először tulajdonképpen szorongást kelt bennük, hogy mit izélgetem őket, mért teszek úgy, mintha kíváncsi lennék a véleményükre. Időbe telik, amíg elfogják, hogy ez nem csak udvariasság, és talán nem is arról van szó, hogy semmi nem jutott eszembe, ezért tőlük várom a megoldást.

EBBŐL NEM LESZ JÓ SZÍNHÁZ

– **Az alatt a nyolc év alatt, amíg a színházcsinálással kísérleteztél, volt olyan darab, amit nem írtál meg? Vagy a megírandó darabokat pontosan ezzel a másfajta technikával, másféle módszerrel írtad meg?**

– Nem gondolom, azt hiszem, megírtam, amiket szerettem volna. Az elmúlt pár év remek pankráció volt Bodó Viktorral, jó pár darabot írtam neki, ezeknél pont az volt a szabadság, hogy Viktor annyira máshogy gondolkodik, üdítő kirándulás a vele való munka, ráadásul nagyszerű, kegyetlen előadások születtek Hamburgban, Bécsben és máshol is. Emellett pedig prózát írtam. Amiatt vagyok kicsit frusztrált, mert a színházcsinálás nagyon időigényes dolog,



és van egy könyvem, amiből már 250 oldal kész van, de még 100 oldalt hozzá kéne rakni. De nem nagyon találtam rá az időt, hogy be tudjam fejezni. De ebben az évben, remélem, sikerülni fog.

– Ez egy prózai kötet?

– Igen. Valahogy az az érzésem – bár nem igazán tudok kiigazodni a problémán –, hogy tulajdonképpen már nem működik az a fajta drámaírás, hogy az ember otthon megírja a darabot, a színházban pedig eljátsszák... Azt hiszem, talán igazából soha nem is működött. Mert ez valójában lefokozását jelenti a drámaíró munkájának. Elég csak belegendolni abba, hogy minden jelentős drámaíró a jelentős színházi korszakok formálásában alkotó színházi emberként vett részt. Közhely Shakespeare-t említeni, sorolhatunk más neveket is.

– És miért érzed úgy, hogy nem működik a hagyományos drámaíró szerep?

– Mert nem darabot, hanem színházat kell írni. Nem a darabtól lesz jó egy előadás, az csak segíthet, inspirálhat, provokálhat. A jelentős rendezőegyeniségek nem darabokból, hanem a saját mániáikból indulnak ki, abból csinálnak jó színházat, ehhez képest szinte másodrendű, hogy mit használtak vagy nem használtak. Lehet az kortárs vagy klasszikus vagy csak egy kanavász, biztos, hogy jó színház csak akkor lesz belőle, ha a rendező kellő szabadsággal, személyességgel és fantáziával nyúl hozzá. Ehhez képest sokszor kevésbé gyümölcsöző az a fajta hagyományos kőszínházi műkö-

dés, amikor darabokat osztanak a rendezőkre, és az igazgatónak, a dramaturgoknak a darabról kialakított előzetes elképzelésük határozza meg, hogy milyen előadás elkészítését várják el. Ebből ritkán lesz jó színház. És hosszú távon megeszi a lelket.

– Ez azt jelenti, hogy a mai színháznak nincs szüksége kortárs drámára?

– Nem ezt mondom, ez föl sem merül. Teljesen félreértettél. Abszolút szükség van rá. De még nagyobb szüksége van kommunikációra, empátiára, közösségre, egymás iránti érdeklődésre. Alapvetően erre van szükség a jó színházhoz, és nem arra, hogy megírjam otthon a színdarabomat, aztán eladjam valahová. Arra lenne szükség, hogy a színdarabíró részese legyen egy izgalmas színházi műhelynek, ahol nem azért van, mert pénzt kap a munkájáért, hanem mert úgy érzi, hogy érdeklik azok az emberek, akikkel együtt dolgozik, közben úgy érzi, hogy ő is érdekes lehet mások számára. Így van esély arra, hogy egy közös gondolatmenet résztvevői lehessünk. Ha a színdarabíró nem része a színházi teremtő folyamatnak, akkor ritkán születik jelentős előadás a munkájából.

MÁSFAJTA SZÍNHÁZI MŰKÖDÉST

– Szóval egészében másfajta színházi működést képzelsz el?

– Igen, az íróknak is el kell fogadniuk, hogy a színdarab a színházi munka egyik alkotórésze, azaz a színdarabíró és a kellékes hasonló együttműködői, uram bocsá' egyenrangú együttműködői lehetnek egy előadás készítésének. Lehet, hogy éppen ezért írok prózát most, mert szeretném az írást komolyabban is megbecsülni.

– Vannak esetleg másfajta tanulságai a műhelymunkának, amiről eddig nem beszéltél?

– Igen. Általános tapasztalat, hogy nagyon sietünk. Azt szeretjük, ha minden nagyon gyorsan megtörténik. Türelmetlenek a nézők is. Pedig az életben, ahogy a színházban is, jó dolog kitágítani az időt. De ezt csak akkor lehet, ha minden értelemben közel vagyunk egymáshoz. Ahol játszunk, a Trafó klubjában vagy a Jurányi Inkubátorházban, szerencsére létre tudjuk hozni ezt a testi-lelki közelséget. A néző a színész minden kis rezdülését látja az arcán. Így sokkal érdekesebb, fontosabb lesz számára minden pici dolog, amit észrevesz, és így elviseli, ha mindez valamivel lassabban történik. Nyilván minél távolabb vagyunk a játéktértől, annál kevesebbet érzékelünk a színészekből, annál gyorsabban kell haladni, annál nagyobb csapásokkal kell vezetni a történetet. A színművészetin készült előadásunkat is egy kis tanteremben játszunk, és borzasztóan érdekes közlelőre figyelni a gyerekeket, ahogy dolgoznak – és Stork Natasát, aki csodálatosan játszik együtt a harmadéves hallgatókkal. De én szeretem nézegetni a nézőket is, bevallom. Nincs érdekesebb színházi szerep, mint a néző.

– A szavaidból úgy érzem, hogy most a helyeden vagy, azt csinálsz, amit szeretnél, amiben jól érzed magad.

– Lekopogom... Hát, nyilván előbb-utóbb ezt is meg fogom unni, és akkor majd valami másba kezdek, remélem. Szerintem addig nincs baj, amíg az ember képes váltani. Új dolgokba belekezdeni.

A SZÓBELISÉG FORMÁIT KERESSEM

– Volt egy korszakod, amikor kifejezetten a mese izgatott, több darabod is mesék nyomán készült. A kérdés teoretikusan is foglalkoztatott, így 2012-ben írtál egy doktori értekezést *A túlvilágon túl* címmel, ami több részletben megjelent a *Holmiban*. Mik voltak ennek az értekezésnek a legfontosabb céljai? Annyit tudok róla, hogy a folkloristákkal szemben, akik a saját szempontjaik alapján dolgozzák fel a mese életét, te egy dramaturg nézőpontjából próbáltad ugyanezt megtenni.

– Ez nagyon fontos munka számomra, valójában még nem is zártam le. A kiindulópontja egy bizonyos mesetípus, egy legendamese, amit mellesleg *A Pitbull cselekedetei* című darabban is használtam. Tulajdonképpen a mesélés, mesemondás mint színházi performance dramaturgiai elemzését próbálom. Biztos sokan ismerik Boldizsár Ildikót, aki a legjelentősebb magyar mesekutató. Ő mondta egyszer, hogy nagyon örül, hogy ezzel foglalkozom, mert az ilyen típusú színházi szemlélet eddig nagyon hiányzott a mesekutatásból.

– A meséket feldolgozó darabjaiddban, az *Országalmában*, a *Tótferiben*, a *Pájkás Jánosban*, de még *A negyedik kapuban* is tulajdonképpen dramaturgiai alapanyagként tekintted a meséket.

– Igen, mert a mese mindig is egy sajátos színházi műfaj volt. A meséket nemcsak otthon, családban, hanem nyilvánosan is mesélték, minden falunak volt egy-két nagyszerű mesélője, akik zseniáli-



Akárki (*Sepsiszentgyörgy – Pál Ferenczi Gyöngyi, Pálffy Tibor*)

Foto: Barabás Zsolt



Két nő (*Székely Rozi, Hegedűs Barbara*) Foto: Toldy Miklós

san tudták fenntartani a hallgatók figyelmét, rendkívül jól tudták őket szórakoztatni. Ez egy speciális képesség, amin állt vagy bukott a mesék élete, túlélése, évezredekre visszamenően. Azokon a területeken, ahol véletlenül hosszabb ideig nem voltak tehetséges mesemondók, ott a mesék elsorvadtak, mint a növények a szárazságban.

Az ipari forradalom után, a hagyományos paraszti kultúra sorvadásának kezdetével egyidőben megindult a folklór iránti tudományos érdeklődés is. Ez azzal a szándékkal járt együtt, hogy feljegyezzék, kvázi könyvek múzeumában őrizték meg a szóbeli paraszti kultúrát. Folklórkutatók hada árasztotta el a vidéket. Tényleg csodálatos, hogy ez megtörtént, hogy az 1830-as évektől kezdve felgyűjtötték például a magyar folklórkincs nagy részét. Elképesztő mennyiségű gyűjtemény született már a 19. században is.

De azáltal, hogy egyre kevesebb volt a falvakban a mesélő, és egyre több mesét lejegyeztek, a mese fokozatosan átkerült a szóbeliségből az irodalomba. Ennek ellentmondásos eredményeit jól mutatja Benedek Elek példája. Ő komoly tudós és jelentős gyűjtő volt. De amikor kiadta a mesegyűjteményeket, akkor ezekben a saját ízlését érvényesítette. A mesék egy részét kihagyta, mert illelennek tartotta, más részüket meg azért mellőzte, mert nem tartotta őket elég érdekesnek. Tehát megszűrte, cenzúrázta a magyar népmesekincset. És közben át is írta a maradékot: a maga korának kicsit romanticizáló, népies ízlése szerint a meséket novellákká alakította. Azaz megalkotta a saját teljesen személyes mesevilágát, ami már csak nyomokban őriz valódi folklórt. De a széles közvélemény számára a magyar népmese kábé azonos Benedek Elek munkáival. Ráadásul az emberek többsége még ma sem képes felfogni, hogy a mesét nem lehet a szöveg ketrecébe zárni, a mese szabad állat, semmi köze az irodalomhoz.

– Másképpen működik a mese a szóbeliségben?

– Teljesen. Az újrameselés tartja életben, és nem a rögzítettség. A mesekutatók nem is önálló meséről, hanem mesetípusokról beszélnek, ezek tulajdonképpen csak gondolati vázok, különféle történetek vázai, amikhez bizonyos asszociációk kapcsolódnak. Ezek évszázadról évszázadra, évezredről évezredre öröklődnek. Ezt a vázat az aktuális mesélő minden alkalommal teljesen önállóan a saját ízlése és élettapasztalata szerint tölti ki a részletekkel. Tehát mindig csak a váz azonos, és amikor ezt átveszi egy másik mesélő, akkor ő ehhez a saját részleteit, a saját színeit adja hozzá. Azaz az újrameselés mindig újjáteremtés is. Ez a lényege: a mese elszáll, nem érdemes rögzíteni.

– Most majdnem ugyanazt mondod, mint amit korábban a Két nő című előadás kapcsán említettél, hogy estéről estére újjászületik.

– Persze, egész biztosan összefügg a kettő. Ugyanazon a gondolatmeneten haladok, és tulajdonképpen a szóbeliség formáit keresem, hogy mit is jelent a szóbeliség. Ma már elképzelni se tudjuk, annyira az irodalomban, az írásbeliségben, a rögzítettségben élünk, miközben a szóbeliségnek fantasztikus értékei vannak. Gondolj bele, hogy ez a szabad, lebegő valami ötezer éven át képes átöröklődni, mesélőről mesélőre. Fantasztikus, ha belegondolunk ebbe. Ez

alatt az ötezer év alatt minden új mesélőnek mindig meg kellett értenie, hogy mi az a bizonyos történetváz, mi benne a gondolat, mik a történet fontos fordulata, majd mindezt bőségesen ki kellett színeznie a saját önálló ötleteivel. Mélyen meg kellett értenie a mesét ahhoz, hogy közvetíteni tudja. És akik hallgatják, azoknak is nagyon figyelniük kell, hogy megértsék, hiszen csak így lehetnek képesek később ezt továbbadni ők is. Évezredekken keresztül ez az önmagában elképesztően szabad gondolatcsere tette lehetővé, hogy mondjuk ősi sumér történetek a mai napig éljenek, szinte a maguk érintetlen tartalmával, bár mindig más és más köntösben.

Ismert Platón dialógusa, amelyben az alexandriai tudós bemutatja a királynak hatalmas találmányát, az írást, a felejtés ellenszerét. Erre azt mondja neki a király, hogy te balga, te nem a felejtés ellenszerét, hanem a felejtés mérgét találd fel. Mert mostantól kezdve az embereknek semmit nem kell megjegyezniük, hiszen mindent le lehet jegyezni, nyugodtan elfelejthetik, mert amit lerögzítettek, azt hiszik, később elővehetik bármikor. De ez nem így van. Goldziher Ignácnak, a nagy magyar iszlámkutatónak van egy tanulmánya az iszlám legendakincsről, itt arról beszél, hogy a Korán sokkal kevesebb törvényt határoz meg, mint a Tóra. A Korán körül ezért nagyon gazdag legendaanyagnak kellett kialakulnia ahhoz, hogy gyakorlatilag eligazítsanak a törvényekben. Az élet legkülönbözőbb dolgaihoz útmutatót adnak. Viszont ezeket a tanításokat hosszú évszázadokon keresztül nem jegyezték le, mégpedig azért nem, mert – ahogy nagy iszlám tudósokat idézve Goldziher írja – az írást meg lehet hamisítani. De az emléket kevésbé. Ha valaki valamire emlékezni akar, valamit az emlékezetébe akar vésni, az biztosabban megmarad, mint bármiféle írás, ami könnyen eltéphető vagy átalakítható.

– Vissza lehet térni a szóbeliséghez?

– Nem kell visszatérni, mert tulajdonképpen ma is a szóbeliségben élünk. Nagyon furcsa az ehhez való viszonyunk. Látszólag azt hisszük, hogy a szóbeliség teljesen visszafejlődött, és az írásbeliség ural mindent, miközben bármi, amit csinálunk, abban a szóbeliség a meghatározó. Például az internetes kommunikáció sokkal közelebb áll a szóbeliséghez, mint az írásbeliséghez. Ez is olyan módon őrződik meg, hogy nem őrződik meg. Hasonló, mint a szóbeliség.

– Tervezel új darabot írni?

– Igen, de ez nagyon furcsa dolog lesz, mert fölülünk Bodó Viktorral meg több más munkatárssal Moszkvában a Transzszibériai expresszre, és elmegyünk Pekingig. Közben leszálunk egy csomó helyen, Permben, Jekatyerinburgban, Novoszibirszkben, Irkutszkban, a Bajkál-tónál, Ulánbátorban. Aztán majd ebből az utazásból kell írnom egy darabot. Teljes szabadságot kaptam, viszont az úton együtt fogunk gondolkozni, ötletelni, megállás nélkül – Viktorral, Veress Panka dramaturggal és a többiekkel. Korábban is mindig hasonlóan kalandosan dolgoztunk, igaz, akkor nem vonaton meg sztyeppén meg sivatagban meg jurtában. Egy hónapig fogunk utazni, majd Frankfurtban lesz az előadás bemutatója.

– Fantasztikus kalandvágy! Köszönöm a beszélgetést!

A teljes világ elsüllyedése előtt

KÁRPÁTI PÉTER korábbi darabjai közül az egyik legnagyobb figyelmet az **AKÁRKI** váltotta ki, amelyet 1993-ban mutatott be a Katona József Színház Zsámbéki Gábor rendezésében. Ezt gyorsan követte a pécsi és a nagyváradi bemutató, majd külföldön is játszották. Nemrégiben két határon túli színházban került műsorra: Kassán és Sepsiszentgyörgyön. Az utóbbi előadást **RADU AFRIM**, az egyik legkeresettebb román rendező vitte színre. Afrim, ha magyar társulatokkal dolgozik, szívesen rendez magyar darabokat. Így történt ez Marosvásárhelyen is, ahol **BARTIS ATTILA A NYUGALOM** című regényéből (illetve ennek darabváltozatából) készített előadást. A két Afrim-rendezésről **BÍRÓ KRISTÓF** írt.

AZ UTOLSÓ KINAGYÍTOTT PILLANAT

Radu Afrim – a nyilatkozatai szerint – azért választ magyar darabokat, ha magyar társulatokkal dolgozik, hogy mintegy próbára tegye magát, hogy képes-e „azonosulni egy magyar társulat lelkületével és egy magyar mű szellemiségével”.¹ Ennek szellemében 2011-ben a szatmárnémeti színház magyar társulatával Füst Milán *Boldogtalanok*jából készített izgalmas, formabontó előadást. Ezt követte 2013-ban sepsiszentgyörgyi vendégrendezése Kárpáti Péter *Akárkijéből*, majd 2015-ben Marosvásárhelyen a Bartis Attila-rendezés.

Radu Afrim – mint a legtöbb kortárs rendező – nem darab- és szövegcentrikus alkotó. A választott drámákat többnyire szabadon kezeli, inkább csak alapanyagként tekinti őket. (E „szerzői” szemléletével függ össze, hogy gyakran készít előadásokat a maga által, illetve a társulattal közösen írt szövegek alapján. Magyar társulattal is csinált ilyen előadásokat: *Az ördög próbája*, illetve a *Retro-madár blokknak csapódik...* című produkciókat Marosvásárhelyen.)

Radu Afrim munkáiban – más kortárs rendezőkhöz hasonlóan – határozottabban ismerni rá magának a rendezőnek az alkotói jellegzetességeire, mint a választott mű stílusjegyeire, írói jellegzetességeire. Bár Kárpáti és Bartis (valamint Füst Milán) szemlélete elég távol áll egymástól, a műveikből készült Afrim-előadások határozott egyezéseket mutatnak.

Az egyik ilyen jellegzetesség az, hogy Afrim munkáiban kiemelt szerepe van a vizualitásnak. Mind az *Akárki*, mind *A nyugalom* markánsan megrajzolt, határozott tartalmakat hordozó térben játszódik. Ezek nemcsak érdekes látvány teremtenek, hanem alapvetően meghatározzák az előadások világát. Egyrészt kijelölik a játék koordinátáit, másrészt határozott asszociációkat nyitnak, amelyek az értelmezéshez is alapot adnak.

A Radu Afrim rendezte *Akárki* díszlete egy budapesti metróállomást idéz meg. Kárpáti Péter darabjának utolsó jelenete játszódik itt, a történet egyik olvasata szerint itt ér véget a főszereplő, Emma (Pál Ferenczi Gyöngyi) élete.² Afrim ezt az utolsó kinagyított pillanatot teszi meg az egész előadás keretének. Innen idéződnek vissza Emma életének utolsó eseményei. Ez is a számvetés helyzetét erősíti fel. A pesti metró feliratain, amelyek eredetileg az állomásokat sorolják, most a történet egymást követő helyszínei olvashatók. Mindig az világosodik ki, ahol az adott jelenet játszódik. Az előadás indításában az utolsó felirat világít: metróállomás, majd a történet egyesével „végigjárja” a korábbi színhelyeket, jelezve, hogy ezen utolsó állomás felé halad a főszereplő sorsa.

De a sepsiszentgyörgyi *Akárki* indítása nemcsak a számvetés helyzetét jelzi előre, hanem azt is, hogy mindez nem reális életképekben, hanem szürreális, látomásos jelenetek sorában rajzolódik elénk. Már a kezdő képekben sem egy állomás hétköznapi kavargását látjuk. Miközben megjelennek a későbbi történet szereplői, még jobbra csak különös, furcsa alakokat érzékelünk. Látjuk a fehér köpenyes orvost (Szakács László), aki egy nejlonzacskó bankjegy-köteggel rohangál. Közben többször is keresztezi az útja egy fekete ruhás vakét (Pálffy Tibor), aki fehér bottal a kezében botorkál. Furcsállunk egy különös „szer(ke)zeten”: a fejét egy bevásárlókocsi kosarába rejtő alak gurul át a színen, a kocsi ráadásul egy különös ventilátor van szerelve.

A padon egy bundába burkolódzott kövér nő ül (Erdei Gábor), akit egy hatalmas vaddisznófejet viselő alak vigasztal. A pad másik oldalára egy kopott, öreg emberpár telepedik le. Őket később Köves néniként (Krizsovánszky Szidónia) és Köves bácsiként (Debreczi Kálmán) látjuk viszont. A pad másik végében egy ráncos vénasszony (Molnár Gizella) kuporog. Közöttük foglal majd helyet a vak. A met-

¹ A minőség a velünk született tehetségtől függ. Beszélgetés Radu Afrim színházi rendezővel. *Tiszatáj online* 2015.04.08. <http://tiszatajonline.hu/?p=76882>

² Kárpáti Péter szövegváltozatából nem egyértelmű, hogy Emma a metrókocsi alá kerül-e, vagy továbbutazik a szerelvényen. Sőt a darabnak van olyan változata is, amely szerint a főszereplő nem is beteg, hanem egyszerűen csak terhes...



Kárpáti Péter: Akárki (Sepsiszentgyörgy – Pálffy Tibor, Benedek Ágnes, Erdei Gábor) *Fotó:* Barabás Zsolt

ró érkezésekor valamennyien a peronhoz mennek, a nézőknek háttal állva várják a szerelvény érkezését. Ekkor fordul felénk Emma, aki eddig nekünk háttal állt, mindvégig mozdulatlanul, a peronnál. És ekkor megáll a számkijelzős óra, amely mindeddig visszafelé számolta az időt. Most sokáig, az egész előadás alatt ugyanazokat a másodperceket fogja mutatni. Megdermedt az idő. A számok csak az előadás legutolsó pillanataiban mozdulnak meg ismét, s szaladnak végig a nulláig, jelezvén, hogy a főhősnek betelt az ideje.

A bevezető jelenet közben mindvégig zajok, zörejek, zenék szólnak. Afrim világában a vizulitás mellett az akusztikai rétegnek is kiemelt szerepe van. A zenei effektek mellett ezt a hangszóróból szóló – esetleg visszhangosított, ismételt vagy más módon torzított – mondatok, verbális kijelentések is formálják (ezért vannak az *Akárki* terébe mikrofonok állítva, belógatva): például a bevezető jelenet alatt egy részeg (Derzsi Dezső) beszél, üvölt egy mikrofonba, többnyire románul.

Később egy lány (Benedek Ágnes) – akit szintén szereplőként látunk majd viszont a történetben – elektronikus effektek kísérete lassú, ritmikus énekbe kezd: „Metró, állomás / különös állomás / két néni, egy bácsi / mindenki Akárki / sok furcsa ember.” Közben a háttérben a szereplők közül néhányan rázzák magukat a zene ritmusára. A lány tovább énekel: „Hideg neonfény / mennyi magányos lény.” Természetesen Kárpáti darabjában nyoma sincs ilyen bevezető songnak. De abból, hogy ez Afrim előadásában megjelenik, világossá válik, hogy nem a darab interpretációját látjuk, inkább a Kárpáti-mű ihlettel látomásokat. Például teljes természetességgel alakulnak át a metróállomás utasai a lakásközvetítő ügyfeleivé. Majd amikor mondjuk Köves bácsi gondozójának ajánlkozó lány újabb érveket keres, akkor egyszerűen könnyed tangóba kezd az öreggel, hogy elvarázsolja. (A szövegben csak annyit kérdez: „Nem vagyok [elég] jó?”)

Ennek az oldottabb megközelítésnek megfelelően a bundába burkolódzott Hölgyet egy férfi játssza (Erdei Gábor), aki ráadásul dalban mondja el az ajánlatát: eladja a lakását, de felbecsülte várható életkorát, s erre az időre bérbeveszi azt, amit levonnak a vételárból. „Egy lakás értéke annyi, mint a csók” – énekl. Az ajánlatot tevő orvos bankjegykötegekből rakja ki a lakás alaprajzát. S ekkor megszólal egy televíziós kvízműsor szignálja, és máris a hölgyhöz lép a „műsorvezető” (Pálffy Tibor), akiben később a Halált ismerjük fel, és arról kezdi faggatni, hogy mihez kezd a rengeteg pénzzel (a többiek a háttérben lelkesen éljeneznek). Csak akkor komorul el a hangulat, amikor a riporter arról faggatja a hölgyet, hogy vannak-e szerettei. „Két és félmillió hamar elfogy. És akkor?” – kérdezi a riporter. „Akkor ott állok egyedül, nincstele nélkül” – válaszolja komoran a hölgy. Olyan mondatok ezek, amelyek súlyosabbnak hatnak az adott helyzetnél. Mintha valamennyire a darabbeli szereplők általános élethelyzetét is leírná. Ekkor tesz ajánlatot a Halál: megveszi a lakást nulla forintért a hölgytől, és cserébe lakjon még benne 35 évet.

Afrim rendezésének oldottabb, játékosabb közelítésmódja elemeli a realitástól Kárpáti Péter szövegét, és felerősíti benne az egyébként is jelen lévő abszurd elemeket. Így a sepsiszentgyörgyi előadás már az első pillanatoktól azt sugallja, aminek érzete csak fokozatosan épül fel a szövegben, hogy a szereplők egy képtelen valóság foglyai, s a szűk létezésből nemigen találnak kiutat. Így már a darab elején megjelenő lakásközvetítő is inkább lélekvásárnak hat, ahol a különféle életkudarokat veszik lajstromba, s ezekre kínálnak bizarr megoldásokat.

Ebből a tágabb kontextusból szűkül a figyelem az előadás folytatásában Emmára, aki ott marad végül egyedül a padon. Eközben

a hangszóróból – afféle belső hangként – azt halljuk, hogy mi mindent kéne még elintéznie, ha futná az idejéből. Mellette a fura napszemüveges, félmeztelen Halál (Pálffy Tibor) egy mikrofon előtt kezd énekelni, táncolni: „Nicsak Akárki ott megyen. / Hogy én jövök, már sejti, igen! / Elméje még testi kéjt és kincset óhajt, / De nagy bajára lesz, ha ott topog majd / az Úr előtt, ki a Menny királya!” (Ezt a textust a Kárpáti-darab is idézi a középkori moralitásból, de természetesen nem „dalszövegként”.) Majd a jelenet folytatásában – a darabtól eltérően – furcsán egymásra kopírozódik két sík: a hangszóróból a Halál és Emma tétova találkozását halljuk, élőszóban pedig az asszony és (egykori) férje szakítását: a Halálból Péterrel átváltozott szereplő azt kérdezi Emmától, hogy tényleg el akarja-e hagyni. És hogy tudja-e, hogy nélküle ő csak egy akárki.

„Tőlem az Isten mit akarhat” – halljuk Emma dilemmáját többször is a hangszóróból. Olyan ez, mint akiben csak most rémlik fel, hogy fontosabb dolga is van az életben, minthogy rendre megfeleljen a napi teendőknél. Mindezt komor sejtelemmé tágítja, hogy a háttérben furcsa öregasszonyok jelennek meg. És miközben az egykori férj és feleség zaklatott, néma táncba kezd, ezek a háttérben figyelő „halálmadarak” feszélyező kárálásba kezdenek, amely egyre nagyobb rémületbe űzi Emmát. Olyannyira, hogy a földön vonaglik, majd a mind teljesebb kétségbeesésben kezd el könyörögni halasztásért. Szüksége lenne még időre, de minderről a már ismét Halál-lá, pontosabban vak, harmonikás koldussá visszaváltozott egykori férjvel kezd el egyre reménytelenebbül alkudozni. Az egykori férj és a Halál szerepösszevonása valami olyasmit sejtet, hogy az élet múlandó idejét talán valójában egymástól raboljuk el mi, emberek.

Mintegy ennek bizonyítékeként hatnak az előadás következő, hasonlóképp látomászerűen megfogalmazódó jelenetei, amelyek Emma életútjának állomásaira tekintenek vissza. A furcsa vitrinként / panoptikumként megőrzött gyerekkorra, amelyből csak abszurd vállalkozások nőhetnek ki (éppolyan képtelenségek, amilyenekkel az anya, Aranka – Gajzágó Zsuzsa – is próbálkozik). Aztán az ifjúságnak a barátnővel (Fekete Mária) együtt átélt vadonját látjuk. (Afrim rendezésében a konfekcióosztályon úgy lógnak a ruhák, mintha egy sűrű erdőt látnánk. És vadak is felbukkannak benne: a Kárpáti-darabban megjelenő vevő itt egy vaddisznófejet viselő alakká változik, akire Mari többször is rálő a puskájával.) A családalapítás furcsa ültetvényként jelenik meg: úgy sorakoznak a földön a kisgyerek kakiját tartalmazó bilik, mintha befőttesüveggel védett kis palántákat látnánk – most a fejük tetejére fordítva. Ez már Emma egykori férjénél van, akivel hiába beszélnek a régi életükről, a férfinak már új felesége és nemrég született kislánya van. De egy pillanatra felrémlik még a régi családi idill a következő jelenetben, amikor Emmát, a férjét, Péterrel és a közös lányukat, Verát (Kovács Kati) látjuk a fürdőszobában. De ez csak „álom”, hisz Verával nincs más a fürdőszobában, csak a duguláselhárító Tóth Gyula (Diószegi Attila), egy másik magányos Akárki, akivel Emma majd a halál pillanatában találkozik. De most Vera az első szexuális élményét éli át



Bartis Attila: A nyugalom

(Marosvásárhely – Kiss Bora, Bányai Kelemen Barna)

Foto: Rab Zoltán

vele, ami után – a darabbal ellenétében – meg is hal a férfi. Így Afrim rendezésében az ártatlanság elvesztése az élet elvesztésével kopírozódik egybe. Mintha egy olyan szűk (metró)alagútban vezetne az élet, ahol nemigen lennének elágazások...

EGYMÁS FOGLYAI

Teljesen más eszközökkel ér el hasonló eredményt Radu Afrim, amikor egy másik kortárs magyar szöveget választ. A nyilatkozataiból az derül ki, hogy eredetileg sem Kárpáti Pétert, sem a darabjait nem ismerte, sőt magát az *Akárki* némi félre is értette, hisz egy nő örületéről beszél a darab kapcsán. Holott Kárpáti inkább csak arról a „hétköznapi abszurditás”-ról ír, amikor egy embernek meghalni sincs ideje, hisz „folyamatosan szolgálja a környezetét – mert mi mást csinál egy középkorú nő”. Szerencsére azonban a főszerepet játszó Pál Ferenczi Gyöngyi nem az örületet játszotta el, sőt Afrim humora is sokat megmutatott a történet képtelenségéből.

Bartis Attila regényét viszont jól ismerte a rendező, sőt maga választotta, mert már hosszabb ideje szeretett volna belőle előadást csinálni. (A könyvet öt évvel korábban fordították le románra, és mutatták be Bukarestben. Keresztes Attila, a marosvásárhelyi színház művészeti igazgatójának tapasztalata szerint talán több román ember olvasta, mint magyar.³)

3 „Hát ki vagyok én, mi vagyok én?” Beszélgetés Keresztes Attilával. *Ellenfény* 2016/2.



Bartis Attila regénye először 2001-ben jelent meg (majd ezt további négy kiadás követte). Az író a Nemzeti Színház felkérésére hamarosan elkészítette a mű színdarabváltozatát is, amit *Anyám, Kleopátra* címmel 2003-ban mutattak be (Garas Dezső rendezésében, Udvaros Dorottya és Hujber Ferenc főszereplésével). Radu Afrim részben a társulattal együtt dolgozva készítette el a marosvásárhelyi színpadi változatot, amelyhez a regényt és a darabváltozatot egyaránt figyelembe vették.

Amíg Kárpáti Péter műve esetében Afrim gyakorlatilag fellazította az eredeti drámaszerkezetet, felbontotta az idő- és térviszonyokat, a reális történetet látomászerűvé formálta, addig Bartis könyvét inkább „összerántania” kellett, hisz a regény épp olyan laza szerkezetű, sokszor az esetlegesség érzetét keltő – és épp úgy keveri a reálisat és a szürreálisat, a valóságosat és az álomszerűt –, mint a legtöbb Afrim-előadás. Persze ez az összerántás nemcsak szerkesztést, hanem szelektálását is jelentett, a 325 oldalas könyvnek csak egy része kerülhetett bele a közel háromórás előadásba. A „felbontás” *A nyugalom* esetében annyiban működött, hogy a marosvásárhelyi szövegváltozat nem követte az *Anyám, Kleopátra* szerkezetét, innen leginkább a jelenetek dialógusait vette át, de ezek közé is sok belső monológot kevert, egyáltalán a drámai forma felől visszavitte az előadást a lírai elbeszélés irányába.

A nyugalom „összerántása” például abban érhető tetten, hogy a marosvásárhelyi előadásnak sokkal pontosabb (jobban követhető) az expozíciója, mint a regénynek. Az utóbbinál sokáig zavarban

vagyunk, hogy miről is fog szólni a könyv, milyen időben játszódik, mire fókuszál az elbeszélés, egyáltalán kik is a szereplői. Ezzel szemben a marosvásárhelyi előadás a regénybeli egyes szám első személyű elbeszélőnek megfelelő főszereplő (Bányai Kelemen Barna) monológjával kezdődik, amelyben a színésznőként bemutatott anyához (és egyáltalán a színházhoz) való viszonyáról beszél. Ezzel pontosan meghatározza az előadás fókuszát: anya és fia kapcsolata áll az előadás középpontjában. (Közben a főszereplő diktafonban beszélve még időpontot is meghatároz: 1986-ot mond, majd később, az előadás közepe táján az 1993-as évszám is elhangzik. Ez is határozottan eligazít a történetben. Az *Anyám, Kleopátra* – a színlapja szerint – a 90-es évek elején játszódik, valamint a főszereplő „álmaiban és emlékezetében”. A regény tág időt fog át, többnyire meghatározatlanul, az 50-es évek közepétől a 90-es évek végéig.)

Nemcsak az előadás fókuszát határozza meg pontosabban a marosvásárhelyi előadás, mint a könyv, hanem a történetet is markánsabban kezdi építeni. A regényben bizonytalanul kibontakozó motívumok helyett az előadás azonnal az események közepébe vág: a főszereplő monológja közben beront az anya (B. Fülöp Erzsébet) – fején Kleopátra fejék, tehát a színházból rohant haza –, és rögtön pakolni kezdi a lánya tárgyait egy kis koporsóba, amit a kellékes hoz utána. Hamarosan megelevenedik a jelenet is – elrajzolt, groteszkre hangolt formában –, amely a történetek okát adja: a színházi párttitkár akarja rávenni a színésznőt, hogy kényszerítse haza a külföldre távozott lányát. Bár csak most indul a nemzetközi karrierje, de a szocialista hazának is szüksége van rá. Judit azonban engedetlennek bizonyul, azt válaszolja levélben az anyjának, hogy inkább választja a bizonytalanságot, minthogy pártkongresszusok ünnepelt fellépője legyen. Így az anyát az a veszély fenyegeti, hogy tényleg búcsút mondhat a színházi főszerepeinek, a karrierjének. Ezért ront haza dühösen, hogy saját maga nyilvánítsa halottá a lányát. Még a temetését is megrendezi, s ezzel úgy érzi, hogy teljesítette hazafias kötelességét. De a párttitkár azt hiszi, hogy gúnyolódik vele, amikor pedig kiderül, hogy komolyan beszél, akkor egyszerűen szemén köpi.

Így török derékba Weér Rebeka művésznő színházi karrierje. Hogy a kor ünnepelt divájáról van szó, többek között abból is kiderül, hogy a „temetésen” mindenki megbámulja őt, ami Afrim rendezésében úgy jelenik meg, hogy a férfiak mulatságos kórusa énekel (a regény néhány mondatát megzenésítve) az NDK-kosztümről, amelyet a művésznő viselt, de aminek a szocialista divat tervezői vélhetően más funkciót szántak eredetileg.

Tehetetlen dühében az anya ezután bezárkózik a lakásába, ahonnan gyakorlatilag ki se mozdul (sőt látogatókat sem hajlandó fogadni). Így lesz az anya és fiú egymás életének foglya. Az előadás története lényegében arról szól, hogy van-e menekülés ebből a helyzetből. Ráadásul a fiú még azzal is súlyosbítja a szituációt (akárcsak a regényben), hogy nővére nyersen elutasító levelét nem mutatja meg az anyjának („tisztelt anyám, ha látni akar, ne csukják le a szemét”, ha meghal), helyette maga kezd Judit nevében levelet írni a világ különböző tájairól, ahol koncertezés közben megfordulhatott. És ezzel maga is a hazugságot teszi meg kapcsolatuk lényegévé.

(A közeli rokon disszidálása mint kompromittáló tény és zsalósi lehetőség valóban súlyos tehertételt jelenhetett Magyarországon az 50-es években, bizonyára még a 60-as, esetleg a 70-es években is. De ilyen következményei már valószínűleg nem lehetnek a 80-as években, ahová az előadás az eseményt helyezi. Ezt az ellentmondást még az sem oldja, hogy Afrim gúnyos humorral ábrázolja a párttitkárt – Bartha László Zsolt – és a környezetét.)

Bár történetépítést említettünk, de azért természetes szó sincs a marosvásárhelyi *A nyugalomban* sem hagyományos cselekményről, hisz ilyesmit a regényben is hiába keresnénk. Inkább arról beszélhetünk, hogy a marosvásárhelyi előadás pontosabban illeszti egymáshoz a regény motívumait, s ezzel valamiféle történetet helyettesítő tematikus szerkezetet teremt. Ennek nincs nyoma a regény szabad asszociációkra épülő felépítésében.

Az Afrim és alkotótársai által felépített „történetben” a nők állnak a középpontban. Miközben a fiú az anyja életének foglyává

válik, mindenféle más kapcsolatokba keveredik, amelyekben vagy a kiutat keresi, vagy más dimenziókban is átéli azt, ami az anyjához való viszonyát meghatározza.

Az utóbbi sorba tartozik Rebekával (Nagy Dorottya), az öreg kurvával való találkozás (majd kétértelmű szeretkezés). Itt a főszereplő tulajdonképpen annak a pokolnak a mélyére merül le, amelyet maga is berendezett az anyjával a mindennapokban. De ennek a reménytelensége itt lesz fájdalmasabban átélhetővé, hisz kívülről válik mindez láthatóvá. És még inkább ebbe a sorba tartozik a Jordán Évával, a „kultúrpiccsával” való kapcsolat. Ez azon túl, hogy az anyával való analógia, vetélytársi viszony is: a nő a fiú apjának a szeretője volt – most a fiúé lesz. Ez a szerelmi háromszög még az 50-es években alakult ki, és a maga furcsa módján évtizedekkel később újjáteremtődik. Bár ez a regényben jóval fontosabb, mint az előadásban. Itt erre csak néhány verbális kijelentés utal, jelenet, játék nemigen vonatkozik rá. Mint ahogy az előadás gyakorlatilag zá-



Kárpáti Péter: Akárki (Sepsiszentgyörgy – Krizsovánszky Szidónia, Debreczi Kálmán, Benedek Ágnes, Pálffy Tibor, Molnár Gizella)

Fotó: Barabás Zsolt

rójelbe teszi a fiú és az anyja közti ödipális viszony konkrét tartalmait is, ennek csak a hangulatából őriz meg valamennyit.

A regény végtelenül szabadon kezelt kronológiája után az előadás „szigorúbb” szerkezetében mégis csak fel kell tenni azt a kérdést, hogy vajon hány éves is Jordán Éva, ha már az 50-es években is jelen volt a család életében, és most a fiú szeretője lesz. Afrim rendezése ebből a dilemmából határozott és igen mulatságos játékot bont ki. Berekméri Katalin ugyanis több alakban állítja elénk a figurát. Előbb egy szétdohányzott hangú vén picsaként jeleníti meg, aki aztán átváltozik egy negyvenes nővé. Végül iskoláslánycént kéri a fiút, hogy „megbaszol végre?”

Az anyával való sötét viszony ellenpontja a Fehér Eszterrel (Kiss Bora) való találkozás (ami az előadás jelzései szerint is a halálból való menekülést jelenti), hogy a kibontakozó szerelem ne csak a menekülés, hanem a megváltás lehetőségét is ígérje. Ők ketten eredményesen küzdenek meg a lány betegségével, hogy végre egymásra találjanak. De az anyával való találkozás megsemmisítően hat a kapcsolatra. Végül a lány teljesen összeomlik, és egy furcsa, látomásos jelenetben az örültek házában látjuk viszont. A megváltás tehát elmaradt mindenki számára, ebből legfeljebb annyi maradt meg, hogy Eszter inspirációjára tisztázódik, mi is történt a főhős nővérével, Judittal. Végül a vöröskereszt leveléből tudja meg a fiú, hogy a lány tíz éve Genfben felvágta az ereit egy hegedűhúrral. Az előadás jelzése szerint – átalakítva a regény történetét – az anya akkor hal meg, amikor megtalálja a Judit haláláról szóló értesítést. E lezárásában minden lezáratlan marad. Erre utal többek között, hogy az előadás is a regény Kantot parafrizáló zárlatával ér véget: „Ha kint ülnék, mondjuk egy tóparti háznak az udvarán, valahol az Isten háta mögött, a Kárpátokban, akkor is csupán azt írhatnám, hogy egyetlen dolog tölt el csodálattal: a csillagos ég fölöttem. És ez még nagyon kevés” – halljuk a fiú hangján.

A *nyugalom* előadás teremtette tematikus szerkezetének áttekinthetése azt jelenti, hogy Afrim és társulata nagyobb rendet vág az anyagban, mint amilyen a regényben található. De ez nem azt jelenti, hogy szabályos előadás született volna Bartis szövegéből. A marosvásárhelyi produkció éppoly szabadon alakul (bizonyos értelemben formátlan), sokféle hatást és sokféle hangulatot egymásba oldó, mint a legtöbb Afrim rendezés. És most is éppolyan szabadon járnak át a szereplők a valóságból az álomba és az emlékezésbe, mint a regényben.

Afrim most is komplex hatásokat használ. És ezúttal is az bizonyosodik be – akárcsak a sepsiszentgyörgyi *Akárki*ben –, hogy a színészek szeretnek vele dolgozni, mert valamennyien szinte lubickolnak a szerepeikben.

A *nyugalom* koherenciateremtő erejét ezúttal is a látványvilág adja. Az előadás sokféle belső teret egyesítő, egykor szebb napokat látott szobában játszódik, amelyben valami földrengés okozott kárt: középen hatalmas repedések, amelyet a föld mélyéről előtörő talajvíz tölt ki. Ezekről a veszélyes hasadékokról azonban vagy nem vesznek tudomást a szereplők, vagy a maguk módján megpróbálják belakni. Közben látható, hogy lassan mindent benő a moha. Egy földcsuszamlásszerű katasztrófa után vagyunk. De még a világ teljes elsüllyedése előtt.

Kárpáti Péter:

Akárki

TAMÁSI ÁRON SZÍNHÁZ, SEPSISZENTGYÖRGY

Dramaturg: Nagy B. Sándor

Zene: Kónya-Ütő Bence

Díszlet: Bartha József

Jelmez: Giliga Ilka

Rendező: Radu Afrim

Szereplők: Pál Ferenczi Gyöngyi,
Pálffy Tibor, Szakács László, Erdei Gábor,
Gajzágó Zsuzsa, Benedek Ágnes,
Kovács Kati, Fekete Mária, Nagy Eszter,
D. Albu Annamária, Diószegi Attila,
Derzsi Dezső, Molnár Gizella,
Krizsovánszky Szidónia,
Debreczi Kálmán és Kónya-Ütő Bence

Bemutató: 2013. október 11.

Bartis Attila:

A nyugalom

MAROSVÁSÁRHELYI NEMZETI SZÍNHÁZ

TOMPA MIKLÓS TÁRSULAT

Dramaturg: Radu Afrim, Berekméri Katalin

Díszlet: Adrian Damian

Jelmez: Márton Erika

Zenei improvizációk: Kiss Bora

Videó: Sebesi Sándor

Fények: Aszalos Attila

Rendezőasszisztens: Berekméri Katalin

Rendező: Radu Afrim

Szereplők: Bányai Kelemen Barna,
B. Fülöp Erzsébet, Kiss Bora,
Berekméri Katalin, Nagy Dorottya,
Biluska Annamária, Bartha László Zsolt,
Galló Ernő, Ruszuly Ervin, Varga Balázs,
Huszár Gábor, Kölcze Kata, Nagy Péter

Bemutató: 2015. március 7.

A szerzői és a rendezői változat

BARTIS ATTILA a Vígszínház számára írta a **RENDEZÉS** című darabját. Az ősbemutatóra mégis Marosvásárhelyen került sor, ahol a szerző maga állította színpadra a művét. Ebben az évadban a Vígszínház is műsorra tűzte a darabot, a Házi Színpadon tartott bemutatót **SZIKSZAI RÉMUSZ** rendezte. Bartis Attila darabjáról és két előadásáról **MÁTYÁS EDINA** ír.

A *nyugalom* című regényének egyik Radu Afrim rendezte előadása után szólta el magát Bartis Attila, hogy szívesen kipróbálná magát rendezőként. A színház művészeti igazgatója szaván fogta, és felajánlotta neki, hogy dolgozzon a marosvásárhelyi társulattal. (Bartis színház iránti erős vonzódása – hisz *A nyugalom* is alapvetően színházi közegben játszódik – gyerekkorából eredeztethető. Marosvásárhelyen a Köteles utcában, ahol laktak, az udvarukra nyílt a Stúdió Színház vészkijárata. És mivel Bartis „kétballábos gyerek” volt, foci helyett inkább bent ült a próbákon. „Volt olyan darab, aminek szinte az összes próbáját és előadását végignéztem” – meséli.¹)

A marosvásárhelyi színház művészeti igazgatója eredetileg egy workshopra gondolt, amikor rendezésre kérte Bartist, hogy „a Magyar Dráma Napjához kapcsolódóan dolgozzon egy fiatal csapattal, improvizáljanak, és ebből írjanak valamit” – mesélte Keresztes Attila. De az író „inkább egy már kész darabját ajánlotta, amit a Vígszínháznak írt, de akkor még kérdéses volt a bemutatása. Megkérdezte, és a Víg hozzájárult, hogy mi mutassuk be előbb a darabot.”² Így került sor a *Rendezés* ősbemutatójára Marosvásárhelyen.

Bartis darabja két síkon játszódik. Egyrészt János, a színházi rendező színpadra állítja a maga által írt darabot, így jeleneteket látunk egy előadás születéséről, próbáiból. A *Rendezés* cím elsődleges jelentése erre a konkrét tevékenységre utal. Másrészt magából a darabból, pontosabban a készülő előadásából is látunk részleteket. Ebből az derül ki, hogy János tulajdonképpen a saját életét írta meg. Erről pedig az a benyomásunk, hogy tele van elhallgatásokkal, titokkal, tisztázatlanságokkal, hogy nagyon sok rendezni valója lenne neki is, a környezetének is – az emberi kapcsolatokban éppúgy, mint a valósághoz való viszonyukban.

Természetesen János nem egy az egyben formálta darabbá az életét, s ez tovább növeli a rejtélyeket. Annyit megtudunk, hogy akárcsak a darabja főszereplőjét, őt is elítélték 56-os tevékenységért, börtönben is ült. Később mégis feladatot kapott a kultúra területén, a színház főrendezője lett, külföldre is rendszeresen járhatott. Az is egyezik a darabban és a valóságban, hogy a János ellen folyó 56-os per ügyésze a későbbi apósa volt, de ez csak akkor derült ki, amikor megkérte a felesége kezét. Mindenesetre a férj és apósa viszonyát mindvégig a hűvös távolságtartás jellemezte.

Az élet és a darab közötti legfőbb különbséget az jelenti, hogy János darabja tulajdonképpen a saját halálával kezdődik – ez az első jelenet Bartis *Rendezésében* is. A darabbeli feleség, Olga nem hívta ki időben a mentőket, és amikor megérkeznek, már csak a halál beálltát tudják konstatálni. Ez a felütés azt is jelenti, hogy János darabja áttételesen fogalmazza meg saját életproblémáit, nem saját magáról szól, inkább Olgáról, János darabbeli feleségről. A próbajelenetek során János folyamatosan kommentálja, magyarázza a művét, tehát az világos, hogy számára mi a fontos. De a feleségről lényegében nem tudunk meg semmit (legfeljebb annyit, hogy nem szereti a színházat). Ebből következően nem tudni, hogy valóságos vagy fiktív életproblémákat fogalmaznak-e meg Olga dilemmái. Sőt később az is kiderül, hogy bár a darabnak fontos szereplője János 22 éves nevelt lánya, Lili, valójában ő nem létezik.

A darabbeli Olgát nemcsak lelkiismeret-furdalás gyötri a férje halála miatt, hanem saját múltjának és jelenének a terhei is nyomasztják. Az apját gazembernek tartja, aki a kemény ügyészi szerepe ellenére sem mert fellépni akkor, amikor Olgát tizenéves korában megerőszakolta egy részeg orosz diplomata a ruhatárban (így fogant meg Lili), és a történetek miatt Olga anyja felakasztotta magát. Olga még most is azt hazudja Lilinek, hogy a nagyanyja betegségben halt meg, és az apja is meghalt még gyerekkorában. A lány azonban egyre többet tud, és lassan számon is kéri Olgán a hazugságait.

Lili (akárcsak Olga) rendszeresen eljár a nagyapjához segíteni őt. Sándor azért szorul ápolásra, mert 15 éve megvakult. (Az orvosok

¹ Vissza a végtelenből. Beszélgetés Bartis Attilával (K. Nagy Botond) *erdely.ma* 2016. 02. 06. http://erdely.ma/kultura.php?id=199633&cim=vissza_a_vegtelenbol_beszelgetes_bartis_attilaval

² „Hát ki vagyok én? Mi vagyok én” Beszélgetés Keresztes Attilával. *Ellenfény* 2016/2.



A marosvásárhelyi előadás (Korpos András, Kádár Noémi) *Foto:* Rab Zoltán

szerint zöldhályog miatt, a lánya szerint „pszichés alapon nem lát, soha nem is látott”. Az egykori ügyész diktafonba mondja az emlékeit, és Lili szeretné, ha a nagypapja rá hagyná a magnószalagokat.

A darabbeli darabban még megjelenik Péter is, aki két éve Olga szeretője, miközben János legjobb barátja is volt. János temetése után egy közjegyző által hitelesített végrendeletet hoz az asszonynak. Ebből az derül ki, hogy János tudott a viszonyukról, mégis Pétert bízta meg a hagyatéka, a kéziratai gondozásával. De Olga összetépte a kéziratokat – valószínűleg a darabot, amit János próbál a színházban –, mert ebben többek között a Péterrel való viszonyról vádolta meg őt a férje. De közben Olga már nem is emlékszik, hogy mit művelt a kézirattal. Lili mondja Péternek, hogy a kukában keresse az írásokat. Ezért cserébe egy pusztit kér...

Nagyjából ennyi a darabbeli darab története. Pontosabban ezek azok a motívumok, amelyek valamiféle történetet sejtetnek. Mert nincs következetesen végigmesélt története a darabbeli darabnak. Talán nem is véletlen, hogy Bartis a *Rendezésben* nem egy az egyben „mesél”, hanem sűrű idézőjelek és állandó kizökkenések közepette. A közvetlenül megjelenített cselekmény ugyanis felvetné a kérdést, hogy Bartis története mennyire hiteles, valószínű, mennyiben kapcsolható valóságos emberekhez, tényleges élethez. Azzal azonban, hogy Bartis próbahelyzetekkel kapcsolja össze a feldolgozott történetet, egyrészt kihagyásossá, szaggatottá teszi, amitől az homályosabbnak, rejtélyesebbnek, talán többértelműbbnek tűnik. Másrészt azonban másfajta viszonyításokat teremt hozzá. Mert nem közvetlenül jelenik meg a történet, nem a valósággal kell összevetnünk (s így nem is saját életpasztaletaink hitelesítik), a próbahelyzetek azt az érzetet is keltik, hogy a megjelenített történet (és a benne kifejtett életproblémák) igazán csak az elbeszélés által – jelen esetben a színpadra állítás folyamata által

– létezik. Objektív valóság helyett úgy, ahogy a szubjektum átéli, megteremti. Ez a szubjektív elbeszélés mód már *A nyugalom*-nak is meghatározó eleme volt. Ezzel Bartis az epika kárára felerősítette a líra elemeit, s azt is elérte, hogy regényének lényegében csak személyes olvasatai lehetségesek. Épp ezért van, aki a regényművészet megújítását látja benne, és van, aki pusztán művészetbe bújtatott giccsként olvassa.

A *Rendezésben* nemcsak a darabbeli darab jelenetei, hanem a próbahelyzetek is kirajzolnak egyfajta történetet. Persze a lényegük nem ez, inkább az, hogy kommentárokkal, magyarázatokkal lássák el a darabbeli történetet, kinagyítsák, felerősítsék a felvetett problémákat. János rendezőként értelmezheti – színészi instrukciókban fejtegetheti – a maga írói szándékait. Ezekből a kommentárokból teljesen egyértelmű, hogy a szerzőt inkább a filozófiai s nem a morális sík érdekli. Például az igazság objektivitásáról és a valósághoz való viszonyáról jóval több szó esik, mint az erkölcsi felelősségről, amelyet – épp a személyes igazság objektívá tétele miatt – valahogy mindenki eleve elhárít magától.

A próbahelyzetekben az előadás készítőinek személyes viszonyai is megfogalmazódnak. Jánosnak és az Olgát játszó Klárának fiatal korukban közük volt egymáshoz, de János szerint még időben szakítottak. Most viszont Klárától kér tanácsot, hogy mit tegyen a Lili játszó Annával – egyébként főiskolai tanítványával –, mert úgy látja, hogy a lány beleszeretett. De inkább János kezdett ki a lánnyal, amikor megeskette, hogy soha nem fog „megcsókolni egy kiégett vén fasz rendezőt”. Ezután viszont azt kéri a lánytól, hogy érzelmileg törje össze, lelkileg gyötörje meg színész kollégáját, a Pétert játszó Lacit. „Rontsa meg ezt a kétgyerekes, korrekt” családapát, aki „hetek óta illusztrálja a büntudatot”, mert János szerint érzelmileg képtelen belemenni a darabbeli szituációkba. Hasonlóképp feszült János

viszonya a Sándort játszó Palikával, folyton pizskálja, hogy nem tudja a szövegét, de igazán nem derül ki, hogy mi a bajuk egymással.

Szerencsés helyzetben van az a néző, aki mind a marosvásárhelyi, mint a budapesti előadást látta, hisz a darab kétféle arca mutatkozik meg előtte. Az eltérő megközelítések egy szerzői és egy rendező változatot rajzolnak ki.

Bár Bartis nem rendező (és a bemutató után azt nyilatkozta, hogy nem is szeretne pályát váltani), de egy teljesen működőképes színpadi változatot hozott létre a darabjából. Bartis a marosvásárhelyi előadást beharangozó sajtótájékoztatón azt mondta, hogy „három és fél héten keresztül napi nyolc órában kizárólag olvasópróbákat tartottak, ugyanis a hangsúly a szöveg által indukált érzelmek átadására kerül.”³ Ezt azt jelenti, hogy Bartis számára fontosak a darabjában kavargó érzelmek, ezeket komolyan veszi, előadásában is megpróbálta kibontani őket: Olga és János kétségeit, Sándor és Péter dilemmáit, Lili bizonytalanságait; másrészt János és Palika, illetve János és Laci közti feszültségeket, a János és Anna közötti eldöntetlenségeket.

Rendezéséből úgy tűnik, hogy Bartis nem akart semmiféle nagy történetet összerakni, a mikroszituációk, az apró helyzetek, az egyes jelenetekben megmutatkozó érzelmi problémák foglalkoztatják, amelyek a legkülönfélébb kapcsolatokat egyaránt eldöntetlenné teszik. Mindez a teljes érzelmi kuszaság képzetét kelti, valamennyi darabbeli figurát lelki káosz ural belül, és úgy tűnik, hogy ezt a másik ember inkább csak elmélyíteni tudja, nem pedig feloldani.

Bartis szerzői változatának furcsa ellentmondása, hogy nem igazán válnak szét a darabbeli és a próbahelyzetben megjelenő figurák. Ehhez talán tényleg szükség lett volna egy-két olyan rendezői fogásra, amely segíthetett volna a színészeknek a kettős figurateremtésben. P. Béres Ildikó például komolyan veszi Olga „örületét” – amit Sándor mindig úgy pontosít, hogy csak a valóságot nem viseli el, attól roppan össze – de Olga markáns személyiségének az az ára, hogy a szerepéből kilépő színésznőt, Klárát viszont teljesen mattnak látjuk. Hasonlóképp vagyunk Sándor-Palika és Péter-Laci alakpárjaival is. A darabbeli figurák tétova bizonytalansága a szerepeket játszó színészekre is átsugárzik. Csak Anna alakja összetettebb, hisz a színésznőt valódi dilemmák elé állítja a próbahelyzet – és ezt Kádár Noémi játéka ki is emeli –, itt viszont a szerepről, Liliről érezzük úgy, hogy nincs igazán dolga a darabbeli darabban. Korpos András Jánosa nem különösebben erőszakos rendező. Úgy tűnik, hogy inkább magával van baja, s nem a színészeivel, a próbákon belüli feszültségek is ebből adódnak. Mert minden igazságra való törekvés mögött ott van egy még mélyebbre rejtett titok. Ez derül ki a marosvásárhelyi előadás utolsó jelenetéből, ahol Palika egy most kézhez kapott irat alapján azzal szembesíti Jánost, hogy ő jelentett róla a titkosszolgálatoknak.

Kérdésként fogalmazódik meg, hogy vajon Szikszai Rémszaj „lelővi-e a poént”, amikor a vígszínházi előadását ezzel a (Bartisnál



A Vígszínház előadása (Herczeg Adrienn, Kopek Janka, Lengyel Tamás)

Foto: Gordon Eszter

utolsó) jelenettel kezd. A leleplezés azt a kulcsot kínálja, hogy nézzük Jánost is úgy, mint aki nem viseli el a valóságot, ezt a saját igazságai mélyére temeti, akárcsak darabbeli „alteregója” Olga. (Tehát a vígszínházi előadás megerősíti azt a párhuzamot, amelyet a marosvásárhelyi változat nem különösebben emel ki: hogy János éppúgy hazudik, mint Olga, amelyre a rendező próbainstrukciói mindig fel is hívják a figyelmet.)

A vígszínházi előadás felütéséből is egyértelmű, hogy Szikszait a nagy történet érdekli, a társadalmi ellentmondások, ha úgy tetszik hazugságok, az emberi gyarlóságokra is ennek részeként tekint, de nem fordít különösebb figyelmet a mikrohelyzetek, az érzelmi ellentmondások kibontására. Ezenközben azért gazdagon jellemzett figurákat mutat, s ebben a színészek is remek partnernek bizonyulnak. A Hevér Gábor játszotta János konok igazságkeresése mögött azért egy kiállhatatlan embert ismerünk meg, aki frusztráltságát a színházi munkájában is érvényesíti, s ezáltal agresszív légkört teremt. Herczeg Adrienn Olgája megszenved minden emberi bűnt (a saját vétkeit is), ami ellen színésznőként egészséges, fölényes közönnyel védekezik. Lukács Sándor ügyésze már csak a formátumot őrzi, miközben Sándor belülről már rég kiüresedett. Ebből könnyen következhet a figurát játszó Palika végső összeomlása is. A Lengyel Tamás játszotta Laci

³ Rendezőként létezni – Bartis Attila a saját darabját rendezi. *Fidelio.hu* 2016. 01. 29. http://fidelio.hu/szinhas/2016/01/29/redezokent_letezni_-_bartis_attila_iro_rendezes_cimu_darabjat_rendezi/



színész valóban egy jelentéktelen alak, akinek tényleg nagy hisztit kell csapnia ahhoz, hogy valakinek látszódjon.

Mindezenközben az is kiderül a vígszínházi előadásból, hogy Szikszai rendezésének sokkal világosabb a fókusz, mint Bartis szerzői változatának. Ez azáltal is hangsúlyossá válik, hogy a vígszínházi változatban elhangzik néhány olyan mondat is, ami nincs benne Bartis szövegében. „Ez csak egy színdarab” – mondja János Annának egy próba végén. „Mindig azt képzeltem, hogy ez a maga élete” – válaszolja a lány, de ez már az előadás alkotóinak kiegészítése a darabhoz, akárcsak a férfi válasza: „Nem az én életem a fontos benne, hanem az a szar, amiben élünk... Azt hazudjuk magunknak hogy vége. Lehet, hogy el lehet felejteni, hogy kezdjünk tiszta lappal. De higgye el nekem, hogy ez a legnagyobb hazugság. Anna, azok az emberek, akiket az a régi rendszer megnyomortott, azok soha a büdös életben nem lesznek egészségesek. Akármit hazudnak maguknak vagy másoknak. Mert az a szar, az belénk ivódott. Az nem szívódik fel olyan könnyen, mint a Szovjetunió... És mit kezdjen mindezzel az, aki csak most kezdi az életét” – utal vissza János a fiatal lány és nemzedéktársa helyzetére.

Sőt a hangsúlyosabbá tett társadalmi szempont jegyében Szikszai „tovább is írja” a darabot. A megismételt első (utolsó) jelenetnek más a vége, mint Bartisnál. Ott csak annyit mond Palika, hogy írja valahogy bele János a darabjába, hogy ügynök volt, különben belepusztul. A vígszínházi változatban viszont maga Palika pusztul bele, annyira felzaklatja, amit megtudott, hogy szívinfark-

tust kap. És itt jön a pimasz csavar, a Bartis-darab kiegészítése: a vígszínházi előadás utolsó jelenetében 15 évvel később János mint államtitkár leplezi le Kerekes Pál érdemes művész – ahogy beszédében mondja: „egy igaz ember és egy igaz barát” – szobrát. Nem elég, hogy János egykor ügynök volt (a Vígszínházban ennek el is hangzik az indoka: különben még hat évet le kellett volna ülnie), hanem az új rendszerben politikai karriert is csinált. Sőt a szoboravatón gátlástalanul idézi „Palika kedvenc Szép Ernő-versét”: Ne hidd, ne hidd, ami igaz, / Ami kegyetlen, ami gaz, / Mi ocsmány és alávaló / Ne hidd, ne hidd, ami való. // Hazugság, amit a lap ír, / Félrebeszél az a papír, / Meredt szemekkel aki sug / Az mind gyalázatos hazug. // ... Nem hiheted, ha van hited, / Gazember vagy, ha elhiszed. / Ne hidd el, ne hidd el, mi gaz, / Ordítsd az égre: nem igaz! // A fényképed, meg a tavasz, / S az igazság, az az igaz. // ... Beléd döfték a kést: ne hidd, / Kiszaggathatják beled, / Míg lélegzel s eszmél agyad, / A bűnt tagadd, tagadd, tagadd. // Megmarkolom két válladat, / Szemembe nézz, ne hadd magad, / Tiszta maradj, maradj szabad, / Ne bukj el, meg ne add magad.”

Bartis Attila: Rendezés

MAROSVÁSÁRHELYI NEMZETI SZÍNHÁZ
TOMPA MIKLÓS TÁRSULATA

Díszlet, jemez: Márton Erika

Rendező: Bartis Attila

Szereplők: Korpos András, P. Béres Ildikó,
Kádár Noémi, Kiss Bora, Kilyén László,
Bartha László Zsolt, Galló Ernő,
Csíki Szabolcs, Varga Balázs

Bemutató időpontja: 2016. január 30.

Bartis Attila: Rendezés

VÍGSZÍNHÁZ, HÁZI SZÍNPAD

Dramaturg: Vörös Róbert

Díszlet: Varga-Járó Ilona

Jelmez: Kiss Julcsi

Rendező: Szikszai Rémusz

Szereplők: Hevér Gábor, Herczeg Adrienn,
Lukács Sándor, Lengyel Tamás,
Kopek Janka, Gillicze Márta,
Karácsonyi Zoltán, Csibó Gergely eh.,
Medveczky Balázs eh.

Bemutató: 2017. február 26.

Drámáról vitázva

Bár Örkény István életműve az egyetlen, amely biztosan túlélte a 70-es éveket, mégis elmondható a korról, hogy gazdag, sokrétű drámairodalom bontakozott ki benne, amelyet élénk viták is kísértek. **SÁNDOR L. ISTVÁN** tanulmánya.

A 70-ES ÉVEK MAGYAR DRÁMÁJA

„Az író újra fontos tényezővé vált a színházban – jelenti ki Almási Miklós a 70-es évek drámai és színházi tendenciáit összefoglaló tanulmányában –, szorosabbá vált a drámaírók és a színházi műhelyek kapcsolata. Ennek egyik legfontosabb következménye, hogy több, már korábban is méltán sikeres drámaírónk ebben az időszakban tartósabban is egy-egy színházi alkotóműhelyhez kötődött, vagyis talált otthonra több drámájával is, és vált ismertté nemcsak a szűkebb közönség előtt, hanem a szélesebb közönség tudatában is”.¹

És valóban sorolhatók a példák. Illyés Gyula öregkori drámáit rendre a pécsi színház mutatta be (*Dupla vagy semmi*, 1974; *Orfeusz a felvilágban*, 1975; *Dániel az övéi között*, 1976; *Homokzsák*, 1979; *Sorsválasztók*, 1981). Szintén Pécssett volt számos Hernádi Gyula-darab ősbemutatója (*Falanszter*, 1972; *Antikrisztus*, 1972; *Vérkeresztesség*, 1975; *A tolmács*, 1976; *Bajcsy-Zsilinszky Endre*, 1977). Szabó Magda darabjai a 70-es, 80-as évek fordulóján a Madách Színházban kerültek először színre (*Régimódi történet*, 1977; *A meráni fiú*, 1980; *A csata*, 1982; *Béla király*, 1983). Ekkoriban elsősorban a Madách Színházhoz kötődött Szakonyi Károly is (*Holt lelkek*, 1976; *A hatodik napon*, 1978; *Holdtölte*, 1982). Bár 1975-ben a *Csillag a máglyánt* a Madách Színház mutatta be, Sütő András továbbí új darabjainak magyarországi bemutatói már a Nemzeti Színházban voltak (*Káin és Ábel*, 1978; *A szűzai menyegző*, 1981). A József Attila Színházban tartották Kertész Ákos darabjainak ősbemutatóit (*Makra*, 1972; *Névnep*, 1973; *Özvegyek*, 1977). Gyurkó László darabjait az általa vezetett Huszonötödik Színház játszotta (*Búsképű lovag*, 1973; *Kőműves Kelemenné balladája*, 1975). Itt mutatták be Fejes Endre művét, a *Cserepes Margit házasságát*

(1976), de a *Jó estét nyár, jó estét szerelem* színpadi változatát (1977) már a Vígszínház játszotta. Bár Örkény István két darabjának (Székely Gáborhoz kötődően) Szolnokon volt az ősbemutatója (*Macskajáték*, 1971; *Kulcskeresők*, 1975), Örkény mégis elsősorban a Vígszínházhoz kötődött (*Vérrokonok*, 1974; *Pisti a vérzivatarban*, 1979; *Forgatókönyv*, 1982), akárcsak Csurka István és Gyurkovics Tibor (*Nagyvizit*, 1972; *Csóka-család*, 1975; *Kreutzer szonáta*, 1976; *Isten bokrétája*, 1980).

A gazdag termés ellenére az évtized első feléről Almási Miklós úgy gondolja, hogy „nem születtek olyan kimagasló csúcsteljesítmények, mint amilyen a korábbi periódusban Illyés *Kegyence*², Örkény *Tótékja*³, Gyurkó *Szerelmem*, *Elektrája*⁴ volt”. Ezek közül a darabok közül igazából egyedül a *Tóték* maradt az élő színházi repertoár része. Ugyanakkor Almási nem említette Szakonyi *Adáshibáját*⁵, amelynek hasonlóképp vitathatatlant drámatörténeti jelentősége volt. (Több mint 200 előadása volt a Pesti Színházban, egy éven belül műsorra tűzte tíz vidéki színház.) De ha egészében nézzük az évtizedet, akkor az Örkény-darabokon kívül (*Macskajáték*, *Pisti a vérzivatarban*, *Kulcskeresők*) talán csak a Sütő-darabok éltek túl a 70-es éveket. Abban azonban egyet kell érteni Almásival, hogy az évtizedet „az általános színvonal erőteljes emelkedése jellemzi: ritkábban találkozzunk rossz művekkel, de alacsonyabbak a csúcscok is”. (Almási)

Az is megfontolandó, amit Pozsgay Imre nemcsak a drámairodalomról mond: „A kor irodalma nemcsak remekművekből áll, és egy korszak irodalmi funkcióit nemcsak a remekművek, hanem a korhoz szorosan kötődő s vele együtt elmúló tisztas irodalmi alkotások is teljesítik. Hogy az utókor mit ítél remekműnek, az is nagyrészt azon múlik, mennyire tudott ráhangolódni arra a valóságra, mennyit tudott visszaadni abból a valóságból, amelyben született.”⁶

1 Almási Miklós: Színházművészetünk öt éve (1970–1975). A színház valóságértéke és a társadalmi megbízatás. *Társadalmi Szemle* 1977/3. 83–94. o. A továbbiakban Almási.

2 1968-ban mutatták be a Madách Színházban Vámos László rendezésében Gábor Miklós, Tolnay Klári, Mensáros László, Szemere Vera főszereplésével.

3 1967-ben mutatták be a darabot a Thália Színházban Kazimir Károly (és Léner Péter) rendezésében, Latinovits Zoltán, Nagy Attila, Dayka Margit főszereplésével.

4 1968-ban mutatta be a darabot a Nemzeti Színház Both Béla rendezésében Bessenyei Ferenc, Lukács Margit, Berek Katalin, Béres Ilona, Kálmán György főszereplésével.

5 1970-ben mutatta be a Pesti Színház Várkonyi Zoltán rendezésében, Bulla Elma, Páger Antal, Béres Ilona, Ernyey Béla, Halász Judit, Tahi Tóth László főszereplésével.

6 Mit akar ez a minisztérium? Pozsgay Imrével beszélget Lázár István. *Valóság* 1977/8. 1–17. o. A továbbiakban Lázár.



Középen Sütő András, jobbra Király István irodalomtörténész (1974)

Foto: Fortepan, Király Júlia

A MAGYAR DRÁMA HÁROM ÚTJA?

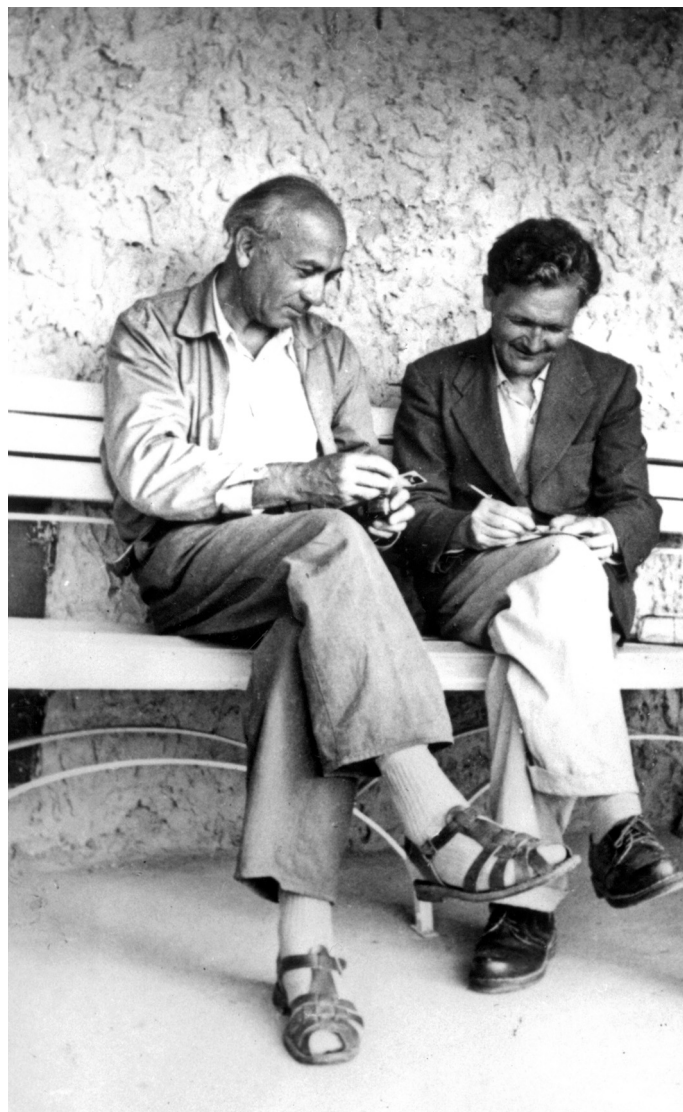
A 70-es évek gazdag drámairodalmának áttekintésére, jellemzésére már akkoriban is több kísérlet történt. Például a Debreceni Irodalmi Napoknak is a magyar dráma volt a témája 1976. november 11–13. között. Nemcsak helyben zajlott élénk vita, hanem ennek nyomán több folyóirat is visszatért „a mai magyar dráma” problémáira.

A debreceni vitaindítót Hermann István akadémikus tartotta. A *Szemléleti és stílustörekvések a mai magyar drámában* című előadásában valójában a magyar drámatörténet egészét átfogó koncepciót vázolt fel. Szerinte „a magyar irodalom, mely drámában általában szegény, a hitviták idején hozott létre egy olyan típusú konfliktussorozatot, ahol – elsősorban Bornemisszánál – létrejött az emberek szigorú osztályozása”. „A hitvitázó dráma többé vagy kevésbé, de határozottan érzékeltette azt, hogy miképp foglal állást az ember, az író, a művész a különböző társadalmi konfliktusokban.” Hermann István szerint ez a szemlélet éledt újra az újabb magyar drámában is: „Ezt a vonulatot ragadta meg újra Illyés, valamint Németh László és tulajdonképpen ez a vonulat folytatódik Páskándi Gézánál, Sütő Andrásnál és mindazoknál, akik ma egy bizonyos felelősséggel próbálják felvetni az emberi élethelyzetek kérdését.”

Hermann azt is állítja, hogy „a hitvitázó drámával ha nem is együtt, de mindenesetre a hitvitázó dráma fejlődésének bizonyos szakaszán megjelent ennek a kérdésfelvetésnek az ellentéte is”. „A magyar dráma két nagy feladatot hajtott végre. Az egyik, hogy kiásta a maga örökségét, a hitvitázó drámát, a másik, hogy megszülte az ezzel szembeni polémiát, és megteremtette az ironikus színjáték-formát.”⁷ A debreceni vitára visszautalva Székely György így foglalta össze Hermann téziseit: Két ellentétes drámai ábrázolásmódból indult ki. „Az egyiket a régi hitviták hagyomá-

nyához kötötte, és változatlan, kész figurák álláspontjának szembevetését látta benne; a másikat az első ellentétpárjának minősítette, amelyben – ugyanilyen zárt rendszerben – de ironikusan vonulnak fel a frontok.”⁸

„Situációk helyett tehát nézetek csapnak össze, az akció a dikcióban ölt testet – foglalja össze Hermann nézeteit Földényi László –, s a dikció alighanem tragikomikus pózzá merevedik, ha akcióvá akarna változni. Mélyreható, pátosszal teli és a hősök egész lelki-világát felforgató morális diszkussziókban számolnak le nézetekkel, sorsokkal, alkalmanként az étellel.” „Az ide sorolható drámák általános jellemzőjeként azt állapította meg, hogy e drámák hősei a jel-



Illyés Gyula és Németh László 1962-ben

Foto: Fortepan, Németh László Társaság

7 Hermann István: *Szemléleti és stílustörekvések a mai magyar drámában*. *Alföld* 1977/1. 53–75. o. A továbbiakban Hermann.

8 Székely György: *A mai magyar dráma szolgálatában*. *Színház* 1977/5. 1–3. o. A továbbiakban Székely.



Hubay Miklós 1965-ben *Fotó:* Fortepan, Hunyady József

lemfejlődés hosszú és bonyolult folyamata helyett, tehát az »ilyen- né lettem« helyett az »ilyen vagyok« státusából indulnak.”⁹

Bár a „hitvitázó” elnevezés nem a legszerencsésebb, ennek a szituációt dikciókkal helyettesítő drámaformának valóban van ironikus változata is – gondoljunk csak Csurka darabjaira. Az már azonban vitatható, hogy a „hitvitázó” és az „ironikus” drámaforma különbségeit Hermann Németh László és Örkény darabjainak összehasonlításával jellemzi, hiszen amíg Németh László műveinek középpontjában tényleg a verbalitás áll, Örkény igazi drámaiságot teremt, még ha ez nem is hagyományos formájú, és valóban az irónia (pontosabban a groteszk) jegyében szerveződik.

Ettől eltekintve Hermann megfontolandó jellemzést ad a két író – és a két irányzat – különbségeiről, aminek lényegét abban látja, „ami Örkény egyperces novellái és Németh [László] epikája között van”, ugyanakkor ez „két különböző korszak”, „két különböző álláspont” különbsége is. „Ha Németh számára az a kérdés, hogy vajon a testi-lelki elnyomatás miképpen fogja össze, zárja be az embereket, és ezzel szemben csak az entellektüel hűvössége, szervezőkészsége és büntelensége állhat, addig az örkényi novellisztika ennek a programnak bizonyos értelemben az ellenkezője. Örkénynél már bezárt emberek jelennek meg, akiket bezártak a körülmények, akiknek megvasadt a szemük, és akik épp ezért árkon-bokron át, hogy megvasadt szemmel, de látáshoz jussanak – legalábbis perspektívához.

Most ugyanezek az elemek a drámába áttéve Némethnél a hitviták egész sorozatát teremtik meg, míg Örkénynél a sajátos lázadás képét. Tóték lázadása az Őrnagy ellen komoly lázadás, anélkül per- sze, hogy Tóték legcsekélyebb mértékben valamiféle forradalmi

gondolathoz vagy eszméhez jutnának.” „Németh és Örkény hősei tehát harcolnak. Némethnél igen nagy dolgokért, melyek átalakít- hatják az emberek világnézetét, melyek új utakra vezérelhetik, de az új utak nincsenek a színpadon, hanem csupán elvileg mondat- nak ki. Örkény hősei egészen kicsi és apró dolgokért veszekednek, keresgélnek, vitatkoznak. De ha ők valamit kiveszekedtek, valamit kikeresgéltek és valamiben egymást meggyőzték, akkor hirtelen egy világ nyílik meg számukra.” (Hermann)

Hermann mind a „hitvitázó” drámát, mind ennek ironikus vál- tozatát idejétmúltjának gondolja, és felveti egy harmadik drámafor- ma lehetőségét, amelyben a jövő lehetőségét látja. „Véleménye szerint a »Bánk bán út«: a konkrét történelmi szituációban megraj- zolt és jellemének fejlődésében ábrázolt drámai alakkal a közép- pontban. Véleménye szerint az első két csoportba tartozó alkotói módszer társadalmi-történelmi háttere elmosódóban van, tehát a drámaírásnak is túl kell lépnie ezeken a fokokon. A kibontakozás ér- telemszerűen a harmadik irányba nyílik meg”. (Székely) „A Bánk bán-i hagyományt Sarkadi próbálta meg követni, a maga rendkí- vüli eredeti és a valóságból sokoldalúan kinövesztett drámai kon- cepciójával” – teszi még hozzá Hermann. (Földényi–Hermann)

TÖRTÉNELEM, PARABOLA, IRÓNIA

Többen vitatták Hermann vállalkozását, hogy „egy sajátos fejlődé- si ívet próbál kimutatni Sztárai Mihálytól Sütő Andrásig”. „Egy olyan szellemi építményt tett elénk – mondta a debreceni vitában Maróti Lajos drámaíró –, egy olyan periódusos rendszert, amely- ben többé-kevésbé elhelyezhetők a magyar drámaírók és a ma- gyar drámák az utolsó 30 évben.” „Egy kicsit idegenül érzem ma- gam ennek a konstrukciónak a közegében” – tette hozzá.¹⁰

Többen egyáltalán a teoretikus megközelítés jogosságát is vi- tatták. „Hermann István referátuma nagyjából visszautasított, nem is minden ingerültség nélkül” – jegyzi meg Száraz György drá- maíró. „Felosztását – »hitvitázó és ironikus szemléletű« drámai irányzatok – voltaképpen elfogadhatja bárki, mint elméleti kon- cepciót. Az ironikus színház jobban megfelel az ízlésének? Szíve jo- ga. Hogy tíz évet jósol még az ún. hitvitázó drámának? Ha megér- jük, meglátjuk. Addig is ki-ki csinálja a dolgát.”¹¹

De voltak, akik továbbgondolásra érdemesnek tartották Her- mann téziseit. Egyrészt egyetértettek azzal, hogy folytathatatlannak tűnik az a parabolaszzerű, tézisekre és modellekre épülő személet- mód, amely határozott vonalat jelentett a kor drámairodalmában, másrészt többen is a groteszk, illetve az irónia megerősödésében lát- ták a 70-es évek drámairodalmának egyik legfőbb jellemzőjét.

„A parabola jellegű és célzatú történelmi drámák lassan alkal- matlan eszközzé válnak hiteles mai mondanivaló művészi tolmá- cslására” – írta Székely György. „Ennek az a legfőbb oka, hogy a

9 Földényi László–Hermann István: Debreceni disputa. *Színház* 1977/11. 1–4. o. A továbbiakban Földényi–Hermann.

10 Maróti Lajos: Kell-e a mai magyar dráma. *Alföld* 1977/1. 53–75. o. A továbbiakban Maróti.

11 Száraz György: Mit nekünk Hekuba!... Utólagos, de talán nem késett hozzászólás a debreceni drámai tanácskozáshoz. *Színház* 1977/2. 4–8. o.



Gyurkovics Tibor és Szakonyi Károly 1964-ben

párhuzamot csak bizonyos ideig lehet többé-kevésbé szellemesen fenntartani; óhatatlanul eljön az a pont, ahol szinte erőszakosan tör fel a múlt és a jelen alapvető történelmi ellentmondása”. (Székely)

De többen ebben is vitába szálltak Hermann eljárásával és gondolataival: „Hermann Istvánnak azt kellett volna megragadnia, hogy mi az a sajátosan magyar groteszk, mi az a sajátosan magyar történelmi dráma – mondta a debreceni tanácskozáson Páskándi Géza drámaíró –, mikor, hol kezdődik az az ugrás, amikor már nem történelmi humanista üzeneteket közvetít, hanem történelemfilozófiát sugall, amikor történelmi modelleket kezdenek észrevenni drámaírók. Olyan történelmi helyzeteket, amelyek ismétlődnek vagy ismételhetők.”

Sőt Páskándi mintha Székely György állításaival is vitába szállna (már ha a debreceni vita idején ismerhette volna a később megfogalmazott gondolatokat): „a történelem a mai író számára nem ürügy, nem is történelmi képeskönyv, amelyből eljövendő nemzedékek a történelmet tanulják, hanem a történelmi megismerés sajátos eszköze. Mi azzal, hogy történelmi drámát írunk, a történelmet magát akarjuk megismerni, a történelem tendenciáit, rejtett tendenciáit, ismételhetőségét. Hiszen éppen ebben az ismételhetőségben, az ismételhetőség felismerésében van az érték. Számunkra a történelmi dráma ismeretelméleti tárgy is, eszköz is, és nem ürügy, amibe belerejtjük aktuális mondandónkat.”¹²

Hubay Miklós drámaíró azonban egyetértően emelte ki Hermann István gondolatmenetének egyik fontos összetevőjét: „Nagyon termékenynek, fontosnak tartom azt, amit Hermann az ironikus drámáról mondott. Az ironikus irányzat Magyarországon – de nemcsak itt, hanem egész Európában – igen sokszor jellemezte a drámairodalmat. A prágai, a krakkói, a bécsi, a budapesti, a zágrábi,

a trieszti városi kultúra a múlt századtól kezdve igen nagy alkotásokat hozott létre, és a külföldi szemlélők – hadd hivatkozzam most rájuk – eléggé egységesnek látják ezt az ironikus szemléletet, ami ezekben megnyilatkozik. Egy olasz filozófus szerint a közép-európai népek irodalmára jellemző, hogy hőseik a nagy, éles konfliktust megkerülik, és egy ironikus nevetésben túllépnek rajta”¹³ (Ez a megközelítés Örkény drámái kapcsán is termékenynek tűnik.)

SZATIRIKUS DRÁMAÍRÓK

„Végig akarom írni az egész drámatörténet stílusait, műfajait a vaskos antik komédiától, vagy a még vaskosabb commedia dell’artétól a mai groteszkig” – idézi egyetértően Páskándi Géza Szalay Károly egy 1977 júniusában tartott rendezvényen. A Miskolci Színházi Napok témája a humor és a satíra jelenléte volt a magyar színházi életben. „Mai komédiarodalmunk típusváltozataiban gazdagodás, korszerűsödés tapasztalható” – állapítja meg Szalay. Bár a körülményeket mostohának tarja, elsősorban a mai komédiáírók csekély bemutatószáma miatt. Ennek ellenére, úgy látja, igazi műfaji változatosság alakult ki: „Zenés bohózat mellett társadalomsatíra, jellemsatíra. Mai abszurd és 16. századi comico-tragédia”. Az utóbbi „műfajba” sorolja a korábban erkölcsi és bölcséleti vigjátékokkal jelentkező Illyés Gyula művét, a *Dániel az övéi között* című „optimista comico-tragédiát”-t. „Történelemfilozófiai komédia, általános érvényű, satirikus embertípusokkal – állítja róla Szalay. – Legnagyobb művészi vívmánya az, hogy komikailag tudott fölébe kerekedni az áldatlan magyar sorsnak, amely eddig legföljebb baljós tragédiákra ihlette íróinkat. Ha van sorstragédia, úgy Illyés most megteremtette a sorskomédiát.”

Szalay részletesen szól Csurka István életművéről is, amelyet „komédiatörténetünk fontos fejezet”-ének tart. „Rögeszmés, mániákus, önmagukkal meghasonlott, vágyaikat pótcselekvésekben kiélő alakok a hősei. Ha vannak is pillanatok, amikor úgy érezzük, nekünk nézőknek nincs közünk önpusztító belső nyavalyáikhoz, mégis alapélményünk, hogy e szűk köröcskék belső háborgásainak ürügyén Csurka mélyen hatol bele mai társadalmunk problémáiba, könyörtelenül, szókimondón leplezi le jelenünk torz mozzanatait.”

De kiemeli Szakonyi Károly munkásságát is, különösen „két kiváló komédiáját”-t, az *Adáshibát* és a *Hongkongi parókiát*, amely „a magatartásformákat gúnyoló satírák sorába tartozik”. „Köznapis, tipikus alakjait a reális alaphelyzetből a képtelenség abszurdumáig fejleszti, s így teljesíti ki satirikus mondanivalóját.” Gyurkovics Tibort „a szűk látókörű, önző kisszerűség satirikusá”-nak nevezi Szalay. „A kritika értékeli, hogy az író »észrevette a banalitás végzetes terjedésének a tényét...«, s egy viszonylagos jólétbe terebélyesülő, de egyre pitiánerebbé váló rétegről ad keserű és kiábrándító képet”.

Szalay össze is veti a három író: „Csurka cinikusan kineveti figuráit, Szakonyi tartózkodó modorban, tisztos távolban tartja ma-

¹² Páskándi Géza: Az összhang hiánya. *Alföld* 1977/1. 53–75. o. A továbbiakban Páskándi.

¹³ Hubay Miklós hozzászólása. *Alföld* 1977/1. 53–75. o. A továbbiakban Hubay.

gától őket. Gyurkovics saját tragikomédiáiba illő, penetráns gyűlölettel veti meg teremtményeit.”

Páskándi Géza munkásságát is kiemelésre érdemesnek tartja Szalay. Ő „szatírairodalmunk szertelen és örökké kísérletező egyénisége” – mondja róla. „Noha hajlik az abszurdra, ahogy ő mondja, az »abszurdoidra«, mégsem ez az elsődleges jellemzője. Sokkal inkább a komikus hatású kísérletet formázó logikai játék.” „Páskándi nem a közvetlen valóságot rajzolja meg elsősorban, hanem annak képletét, elvont mását. Ezt forgatja meg aztán szatirikus lombikjában, hogy kizsigerelve ismerje meg a közvetlen valóság valamely jelenségének az esztelen logikai hibáját. Akár a hatalomról, akár egy köznapi rögeszméről is lett légyen szó.”¹⁴

SZÍNHÁZI STÍLUS, DRÁMAI STÍLUS

Szalay Károly előadását is vita követte Miskolcon. Ezen Görgey Gábor drámaíró egyrészt arról beszélt, hogy „a színházak folyton csak eredeti bemutatókat akarnak, s ezzel behajszolják az írókat



Németh László: *Szörnyeget* című darabja tévéváltozatának forgatása 1974-ben (Vörös Eszter, Szacsavay László, Mensáros László)

Foto: Fortepan



Örkény István 1966-ban Foto: Fortepan, Hunyady József

a nem mindig színvonalas munkába”. Ugyanakkor „a miskolci vitában többen is érintettek: nem mindig tudnak jól vígjátékot játszani” a színházak. Nem mindig találják el „azt a színpadi stílust, amely egy Örkény-, egy Hernádi-” vagy más, hasonlóan „nem »hagyományos« stílusú darab előadásához szükséges. Nem kétséges: a *Tótek*, a *Macskajáték*, a *Királyi vadászat* [Hernádi Gyula], a *Csóka család* (Gyurkovics) vagy a *Szeretők a hullámhosszon* (Páskándi) más rendezői és színészi megközelítést igényel, mint egy Molnár Ferenc- vagy egy Tabi László-vígjáték.¹⁵

Hasonló szempontok egy évvel korábban, a Debreceni Irodalmi Napok drámáról szóló tanácskozásán is felmerültek. Páskándi Géza például arról beszélt, hogy a drámairodalom legnagyobb problémája az, hogy „sajnos színházaink stílusa általában – tisztelet a kivételnek – elmaradt a drámaírók stílustörekvéseitől. Ez különösen vonatkozik a groteszkre, de a történelmi dráma előadására is. Gyakran a történelmi tablókat teszik színpadra; deklamáció az úr, a szavalóstílus. Még veszélyesebb ez az elmaradás a groteszk esetében, amihez egyáltalán nem értünk. És ez valami félelmetes dolog, hiszen ha meggondoljuk, a groteszk ott van a magyar drámairodalom kezdeteiben, Csokonainál.”

Páskándi szerint tehát van „drámai hagyományunk, és nincs hozzá színházi stílusunk. Világszerte nem ez a helyzet. A színház játékképzése, rendezői és színészei ihletik a drámai szerzőket, hogy minél merészebbek legyenek. Csak nálunk van ez a nagy-nagy leszakadás. A dráma viszonylag előreugrott, a színház pedig a század

¹⁴ Szalay Károly: Humor és szatíra a mai magyar színházművészetben. *Napjaink* 1977/7. 7. o.

¹⁵ Takács István: Epilógus – nemcsak a vígjátékról. *Magyar Ifjúság* 1977. június 24. 26–27. o.



Illyés Gyula 1964-ben *Fotó:* Fortepan, Hunyady József

elején tart a játéktílusában és rendezői stílusában. Szerintem a magyar drámairodalom számára a legfontosabb az lenne, hogy ezt a félszárnyú kapcsolatot a színházzal minél előbb ép kapcsolattá növecsse, fejlessze.” (Páskándi)

„DIREKTBEN ELMONDANI NEM LEHET”

A Debreceni Irodalmi Napok drámáról szóló vitájában több szó esett a drámaírók helyzetéről, mint Hermann István idézett téziseiről.

Maróti Lajos drámaíró igen élesen fogalmazott: „Az alapvető kérdés az, hogy ez a társadalom, amiben mi élünk, igényli-e azt, hogy drámaírói legyenek vagy sem, igényli-e, hogy tükröt mutassanak neki a színpadról a saját konfliktusaira, a saját belső ellentmondásaira.” Majd arról beszélt, „hogy különösen az utóbbi egy-két évben egy furcsa, kicsit hipokrita, kicsit bizantinus szellem alakult ki vagy van kialakulóban körülöttünk: amiről nem beszélünk, az nincs. Ezért aztán ha a társadalom belső, sajátos fejlődéséből adódó ellentmondásait kerülgetjük, akkor valamifajta furcsa tartózkodás érződik velünk szemben.”

Később arra is utal, hogy talán ez kényszeríti a drámaírókat arra, hogy kerülő utakat keressenek. „Ha a drámaírónak megvan a belső tartása és eltökéltsége arra, hogy számot adjon arról a világról, amelyben él, megkeresi a kerülő utakat. Érzésem szerint a hitvitázó drámáknak egy része egy ilyen furcsa és áttételes lehetőség biztosítása, hogy elmondjunk dolgokat, amit – úgy tűnik – direktben elmondani nem lehet. Gátakat érzünk. Lehet, hogy ezek a gátak magunkban vannak, saját félelmeinkről van szó pusztán, de mint realitások azért megvannak bennünk kétség kívül.” (Maróti)

Csák Gyula író is megpróbál válaszolni Maróti Lajos kérdésére, hogy „igényli-e ez a társadalom, hogy tükröt tartsunk elé”. De kisé el is veszi Maróti hozzászólásának az életét, amikor azt fejtegeti, hogy a kérdésre nem lehet egyértelműen válaszolni, „csak bizonyos jelekből következtetni. Ilyen jelek például azok, amelyekről itt több kolléga beszélt, hogy a mai témát feldolgozó – színvonalasan attraktív módon, izgalmasan feldolgozó – színpadi művek vonzzák a közönséget; belenéznek az ilyen tükörbe. Van ilyen igény, egy bizonyos közegben. Hogy az egész társadalomban van-e, azt nem tudhatjuk, illetve tudhatjuk, hogy nincs még. A társadalomnak nagyon sok olyan szférája van, ahol még ezután kell ezt az igényt felkelteni, feléleszteni. Mert fejlődésünk adott szakaszában, millió gondunkkal, bajunkkal küszködő világunkban nem olyan egyszerű dolog új színházi közönséget teremteni, ha maga a színház – a maga polgári hagyományaival és a meglévő polgári hagyományok iránt vonzó közönséggel ellátva – nem tud ezeken túllépve az új közönséghez is szólani, az új közönség iránt is vonzódni”.¹⁶

A tanulmány a következő kötet számára készült. *Sándor L. István: Repedések a rendszeren. Kultúra és társadalom a 70-es évek végén Magyarországon* (Selinunte Kiadó, 2017.)

¹⁶ Csák Gyula hozzászólása. *Alföld* 1977/1. 53–75. o.

„Uralhó d'istan”

Peter Morgan: Audiencia – Pesti Színház • SÁNDOR L. ISTVÁN



Halász Judit *Foto: Almási J. Csaba*

A brit szerző II. Erzsébet királynő és Nagy-Britannia miniszterelnökeinek kapcsolatáról írt színdarabot. Kellemeset és szellemeset, amelyet élvezetesen játszanak el a Pesti Színház színészei. És közben alkalmunk nyílik arra is, hogy kicsit másként tekintsünk a politikára, mint ahogy azt a gyötrelmes mindennapjaink lehetővé teszik.

Peter Morgant (1963) elsősorban forgatókönyvíróként ismerheti a magyar közönség. Számos jelentős film fűződik a nevéhez. Legutóbbi sikere Ron Howard filmje, a *Hajsz a győzelemért*, amely Niki Lauda és James Hunt 1976-os küzdelméről szól a Forma 1-es világbajnoki címért. Szintén Howard rendezte a Morgan által írt *Frost/Nixon*-t is, amely az angol újságíró és a Watergate-botrány miatt lemondott amerikai elnök televíziós szópárbaját állítja a középpontba. Szintén a politika a témája a *Különleges kapcsolat* című filmnek (rendező: Richard Loncraine), amely Tony Blair és Bill Clinton kapcsolatán keresztül beszél Anglia és az USA viszonyáról (és a koszovói válságról). Peter Morgan forgatókönyvei közül a Pesti Színházban most bemutatott darabjához leginkább *A királynő* áll közel (Stephen Frears filmje), amelynek főszereplője II. Erzsébet királynő és Tony Blair miniszterelnök, és a Diana hercegnő halálát követő egy hetet látjuk benne.

Az *Audiencia* főszereplője ugyancsak az angol királynő (akit a darab 2013-as londoni bemutatóján ugyanúgy Helen Mirren játszott, mint a Stephen Frears-filmben). A színdarab azonban nem csupán egy hétről szól, hanem hatvan évről. II. Erzsébet 1952-ben lépett trónra, és azóta heti rendszerességgel fogadja magánkihallgatáson a brit miniszterelnököket, hogy megbeszélje velük az elmúlt hét politikai esemé-

nyeit és a következő hét várható fejleményeit. Morgan darabja ezekről a találkozókról szól. A fiktív dialógusokban sok minden felidéződik Anglia és a világ elmúlt évtizedeiből, a politika fordulataiból, de leginkább az emberi dimenzióiból.

Peter Morgannek több találmánya is van, ami érdekessé teszi a darabot. Egyrészt szabadon kalandozik az időben: a jelenetek nem kronologikus rendben követik egymást, hanem kötetlenül lépkednek előre, hátra. Az első jelenet 1995-ben játszódik, és a királynő (Halász Judit) a Thatchert követő konzervatív miniszterelnökkel, John Majorrel (Feszta Béla) beszélget, aki arról panaszkodik, hogy a saját kormánya épp atomjaira szedi szét magát. És ebben szerint az újságírók is ludasak. Mire a királynő megjegyzi: „újságot olvasni veszélyes dolog. Ebben az elődei is egyetértettek”. Erre Major melegséggel elmeséli, hogy ha ő meglát egy újságot, nem bírja megállni, hogy ne nyissa ki, „hátha lesz benne valami felemelő”. (Szellemes a jelenet indítása is: „Én világeletemben hétköznapi akartam lenni” – kezdi Major, mire a királynő visszakérdez: „És miből gondolja, hogy ebben kudarcot vallott?” Később Major maga mondja, hogy politikai pályafutása során a sajtó nagyvonalúan nem vett róla tudomást. Sőt miniszterelnökké választása előtt a lakosság nagy része nem is ismerte őt. „Ha most is belépek egy szobába, oda se fordul senki” – mondja. „De jó lehet” – sóhajt fel a királynő.)

A második jelenet 1952-re ugrik vissza, az első audienciára, amikor az új királynő az öreg miniszterelnökkel, Churchill-lel (Lukács Sándor) találkozott. Az ifjú királynő lelkesen olvassa fel az első találkozóra összeírt kérdéseit. „Hát senki nem magyarázta el?” – kérdez vissza csodálkozva Churchill. Ámulata nemcsak arra vonatkozik, hogy az új királynő hellyel kínálja, ami eddig nem volt szokás (hamarosan maga Churchill fogadja megkönnyebbülten, hogy leülhet, és nem kell végigállnia az audienciát), hanem elsősorban arra, hogy az uralkodó kérdezni, kezdeményezni akar, és nem csak némán figyelni, majd feltétel nélkül egyetérteni (akkor is, ha más a véle-

ménye). Így kénytelen Erzsébet az alkotmányos monarchia lényegére ismerni, hogy a miniszterelnöknek szinte korlátlan a hatalma, és neki mint uralkodónak szinte semmi. (De azért finoman jelzi Churchillnek, hogy átlát rajta, tudja, hogy túlélésre játszik. Azért halogatja a koronázását, mert addig biztosan nem fogják pártja ifjú elégedetlenkedői a miniszterelnök lemondását kikényszeríteni.)

Morgan másik találmánya, hogy darabjában a – különböző életkoraiban megjelenő – királynő mellett felbukkan kislánykori éneje is. Akinek egycsapásra megváltozott az élete, amikor a nagybátyja (VIII. Edward) lemondott a trónról, és helyébe az apja (VI. György) lépett. Innentől Erzsébet életét az uralkodói szerepre való készülést töltötte ki. De azért időnként – a nevelőnője (Majsai-Nyilas Tünde) tanácsára – imádkozik, hogy a királynak és a királynénak (a szüleinek) egy fia is szülessen, hogy inkább ő legyen a trónörökös. Később az egyik miniszterelnökével folytatott diskurzus során a meg nem élt élete is szóba kerül. Ebben a királynő egy skóciai farmon élne sok gyerekkel és kutyával.

Közben az idők változásairól is szólnak a miniszterelnöki audienciák. A harmadik jelenetben (1964-ben) Harold Wilson (Hegedűs D. Géza) jelenik meg, aki először is elnézést kér, hogy munkáspártiként megnyerte a választásokat. Majd maga is kötetlenül próbál viselkedni. Az első fogadására például az egész családját magával cipelte az udvarba, ami addig nem volt szokás. (Nem viselkedtek illetlenül, és piszkot sem csináltak – vág vissza a miniszterelnök, amikor a királynő mindezt felelegetti.) Aztán az audienca végén csináltat a kamarással (Tahi Tóth László) néhány barátságos fotót magáról és az uralkodóról, hogy legyen mit mutogatnia.

De közben nagyon komoly dolgokat is szóba hoz. Szerinte a brit birodalomnak – és a churchilli álomnak a világban elfoglalt vezető helyről – már vége van. „Odakint tombol a válság, és ennek a közepébe gyalogol bele a mi alvajáró uralkodó osztályunk” – mondja. „Mindenki más előre néz, ők hátrafelé, egy csödbe jutott, ön-

magával háborúskodó nemzetet hagyva ránk.” Wilson szerint ezért muszáj alkalmazkodni, modernizálni. Mert „aki ellenáll a haladásnak, az a romlás építészé. Az egyetlen intézmény, amely leveti magáról a változást, az a temető.” És maga a monarchia – tehetjük hozzá a következő audienciára gondolva. A negyedik jelenetben 2009-ben járunk, amikor a királynő a Tony Blairt követő munkáspárti miniszterelnököt, Gordon Brown (Kerekes József) fogadja. „Mi, politikusok mindig a túlélésre játszunk – jegyzi meg a miniszterelnök –, és az egyetlen, aki esélytelenül, mégis elintézte magának..., úgy értem az intézménynek a túlélést...” – zavarodik bele a királyságra vonatkozó eszme-futtatásába Brown. „Úgy érzem, hogy ez a gondolata bókknak indult, aztán más lett belőle” – válaszol némi malíciával a királynő.

Még keményebben fogalmaz a következő (1992-ben játszódó) jelenetben John Major, aki Károly trónörökös és Diana közötti sikertelen közvetítéséről számol be. Nemcsak az derült ki számára, hogy a trónörökös és feleségének házassága helyreállíthatatlan, hanem az is, hogy „a hercegné szerint a monarchia jelenlegi formájában elavult, egyenlőség-ellenes, és nem reprezentálja a modern Nagy-Britanniát.” Major ebből kiindulva további reformokat és modernizációt sürget. Mert ahogy a közvéleménykutatásokat idézi, minden második brit szerint a királyság felesleges luxus. Javasolja például, hogy az uralkodóház is fizessen adót. Ezt Erzsébet határozottan visszautasítja. „Ha a korona adót fizetne, akkor olyanok lennének, mint mindenki más, és mi nem vagyunk olyanok. Ez a lényeg.”

És ennek bizonyítékeként az 1953-as koronázását idézi fel – ennek patetikus képei zárják az első felvonást –, és annak a hitének ad hangot, hogy Isten választottjaként és felkentjeként került a trónra. (Major szerint viszont Anglia a leginkább szekuláris társadalom Európában, így a királyság szentségével a britek többsége nem ért egyet.) Kicsit meglepő is, hogy Peter Morgan – talán a hatásos felvonásvég miatt – ekkor némileg hangnemet vált, és az addigi visszafogott szellemesség helyett

most pátoszba fordul a szöveg. Mert egyébként ennek a küldetéstudatnak nem sok egyéb jele van sem a darabban, sem II. Erzsébet darabbeli figurájában.

Az *Audiencia* ugyanis mindvégig az emberi vonásokat emeli ki. Valaki megjegyzi, hogy a politikusoktól embertelenséget vár a közvélemény, mire a királynő azt veti ellene, hogy az ő miniszterelnökei nagyon is emberségesek voltak. És Morgan darabja valóban ezeket az emberi vonásokat emeli ki. Leginkább Wilson esetében, aki három jelenetben is megjelenik a darabban. (Az egyik sejtetés szerint talán ő lehetett II. Erzsébet kedvenc miniszterelnöke.) A darab utolsó jelenetében (1976-ban) a lemondását jelenti be az uralkodónak. Erre az elhatározásra Wilson a memóriazavarai és különféle tévképzetei (a kezdődő Alzheimer-kór tünetei) miatt jutott, holott egy korábbi, Balmoralban, a királyi nyári rezidencián játszódó jelenetben még az elképesztő emlékezőképességével villogott.

„Barátságosság és nem barátság” – mondja a miniszterelnökeivel való kapcsolatáról a királynő. (De azért Wilsonnak elárulja, hogy „alkotmányellenesen felkiáltott” örömben, amikor újból ő nyerte a választásokat.) David Cameron (Seress Zoltán) szerint a királynőnek remek érzéke

van ahhoz, hogy szinte semmit se mondjon, mégis tökéletesen éreztesse, hogy mit gondol. Nyilván ez következik „alkotmányos korlátaiból”, amit a királynő úgy magyaráz el a kislánycori énjének, hogy „elvárják tőled, hogy pontosan azt tedd, amit ők akarnak, és sose mutasd ki, hogy mennyire szembe szeretnél velük szállni.”

Épp ezért nyílt konfliktusokat alig ábrázol az *Audiencia*. Az egyik kivétel az 1986-ban zajló jelenet, amelyre dühösen, rezgő fejjel viharzik be Margaret Thatcher (Igó Éva). Miközben a királynő mindvégig tartotta magát ahhoz a kötelességéhez, hogy nyilvánosan nem nyilvánítja ki a politikai véleményét, most mégis „becsúszott valami gikszer”. Ugyanis a Sunday Times cikket közölte, amely „példátlanul királynő közeli források” alapján nyilvánít véleményt Thatcherről, akit érzéketlennek, konfliktuskeresőnek és társadalmilag megosztónak nevez. És akinek politikája helyrehozhatatlan szakadásokat idéz elő az ország szociális szövetségében. Thatcher tiltakozása tulajdonképpen a „vádakat” igazolja. Elmondja, hogy bár csodálja a királynő méltányosságát és a szerencsétlenebb sorsúak iránti megértését, ő mégis ragaszkodik az alapelveihez. És szerinte mostanra a britek többsége is belátta,

hogy „nincs olyan, hogy társadalom. Megtanulták, hogy önmagukkal kell törődniük. Használni kell a könyöküket, előbbre kell jutni. És csak utána tudnak segíteni – ha úgy döntenek – a felebarátaikon.”

Még mélyebb konfliktusokra utalnak az 1956-os szuezi válság és Irak 2003-as le-rohanásának egymásra vetülő képei a darabban. Anthony Eden (Gados Béla) ugyan beismeri azt, amire a királynő az egymást követő kormányúlések manipulált jegyzőkönyveinek figyelmes olvasásával jött rá, hogy Anglia és Franciaország áll a háttérben annak, hogy Izrael megtámadta Egyiptomot, mert szeretnék visszaszerezni a Szezi-csatorna feletti ellenőrzést. A miniszterelnök szerint elkerülhetetlen háború kapcsán csak annyit kérdez II. Erzsébet, hogy legalább jogszerű-e a beavatkozás. „A jogászokat ettől távol tartom, ez politikai kérdés” – válaszolja a miniszterelnök.

És ugyanezt mondja Irak kapcsán Tony Blair is, akinek csak a hangját (Stohl András) halljuk az előadásban. Mindkét esetben ugyanazt a két kérdést teszi fel a királynő: „Mi történhet a legjobb esetben?” Megdöntünk egy mániákus zsarnokot, és hatalomra segítünk egy Nyugat-barát kormányt, amely megvédi gazdasági érdekeinket” – válaszolják a miniszterelnökök. „És legrosszabb esetben?” – kérdez tovább a királynő. És erre már maga válaszol, afféle keserű, sötét beismerésként: „Brit katonák életüket veszítik, mi pedig elveszítjük megbízhatóságunkat és becsületünket a világ szemében.”

Világpolitikai értelemben a csalódások ellenpontja II. Erzsébet szemében a Brit Nemzetközösség fennmaradása. Ez iránti elkötelezettsége többször is hangsúlyosan visszatér a darabban. Ennek kapcsán jegyzi meg David Cameron – az ország Európa iránti szkepszisét magyarázva –, hogy amíg a királynő érzelmileg olyan erősen kötődik a brit nemzetközösséghez, addig a nemzet számára szinte lehetetlen, hogy elkötelezze magát bármilyen más unió mellett.

A darab záró perceiben az „uralkodótanról” beszélget II. Erzsébet a kislánycori énjével. Azt magyarázza neki, hogy a miniszterelnökeiben ne bolondokat lásson.



Halász Judit *Fotó:* Almási J. Csaba

Inkább úgy fogja fel ezt az egészet, hogy „néhány túl bonyolult lelkületű ember számára alkalmat teremt arra, hogy hozzámérhessék magukat valami változatlanhoz, valami állandóhoz.” És a királynő sze-

mélye, tartása, stílusa, bölcsessége valóban ezt jelenti ebben a történetben. Az *Audiencia* arra teremt alkalmat, hogy a politikát ne a mocskos manipulációk színtereként lássuk, hanem olyan terepként,



Halász Judit, Hegedűs D. Géza

amely művelőiből a társadalom és a világ iránti felelős gondolkodást kényszeríti ki. A Pesti Színház nézőinek – Angliától és a brit birodalom gondjaitól távol – leginkább erről szólhat az előadás.

Peter Morgan nagy tárgyi tudással, szellemesen és kellemesen megírt darabja afféle 21. századi társalgási dráma. A színpadon semmi nem történik, de mégis a világ sorsáról esik szó benne. És arról, hogy egy ember – önmagát szinte láthatatlanná téve az egyik leglátványosabb helyen – miképp vesz részt ennek alakításában – néha csak milliméterekkel mozdítva arébb az eseményeket.

Valló Péter rendezése elsősorban színeszdarabként fogta fel a művet, amelyet csak néhány kort idéző filmbejátszással és halk slágeridézettel támasztott alá. Az előadás egy jó színészi erőkből álló társulatot mutat, amelynek tagjai néhány határozott vonással rajzolják fel és teszik érdekessé a darabbeli figurákat (utalva a történelmi alakokra is). Halász Judit számára jubileumi ajándék ez a szerep (50 éve a Vígszínház tagja). De a jutalomjáték sikeréért sokat tesz Hegedűs D. Géza, Fesztbaum Béla, Igó Éva, Seress Zoltán és a többiek is.

Peter Morgan: *Audiencia*

PESTI SZÍNHÁZ

Fordította: Morcsányi Géza

Látvány: Verebes Zoltán

Jelmez: Pusztai Judit

Dramaturg: Szász Hanna

Díszlet, rendező: Valló Péter

*Szereplők: Halász Judit, Fesztbaum Béla,
Lukács Sándor, Hegedűs D. Géza,
Kerekes József, Gados Béla, Igó Éva,
Seress Zoltán, Dengyel Iván,
Tahi Tóth László, Majsai-Nyilas Tünde,
Puzsa Patrícia*

Bemutató: 2016. október 14.

A leghatatlau ember

E. Bond: Széttört tál – Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg • ÖLBEI LÍVIA

A maga nemében egyedülálló Tantermi Deszka sorozat alapozta meg a *Széttört tál* című Edward Bond-dráma nagyszínpadi bemutatóját a Hevesi Sándor Színházban. A színlapon ez áll: „Történet fiataloknak (is)”. Ezúttal a hagyományos színház és a tanteremszínház határán. A történet ott ér véget, ahol a történetek elkezdődnek.

A *Széttört tál* 2014-es magyarországi ősbemutatóját a Kerekasztal Színházi Nevelési Központ jegyzi. A dráma fordítója

Bethlenfalvy Ádám – ma már Cziboly Ádámmal együtt a zalaegerszegi TIE-sorozat szakmai konzulense, mondhatni Edward Bond „magyarországi nagykövete” és Bond színházának kutatója (a Birmingham City University PhD-hallgatója). A zalaegerszegi előadásnak ő a rendezője is.

(Aki nem tud viselkedni.) A darab eredendően 9–12 éveseknek készült, de a korhatár tényleg bármeddig kiterjeszhető. Bár a szimbolikus gondolkodásmódhoz köze-

lebb lévő kiskamaszoknak talán könnyebb is az előadás „minimál”, pont ezért a végletekig telített beckett-i világában való elhelyezkedés – a mitologikus fát itt egy magányos, a színen éppen nem látható lámpaszlop helyettesíti –, mint a folyton magyarázatokat kereső, okoskodásra hajlamos felnőtteknek. Köztük főleg azoknak, akik hajlamosak arra is, hogy gyerek- és ifjúsági előadások előtt elfogja őket valami furcsa félelem – vagy inkább szorongás; a



Bellus Attila, Papp Lujza, Kátai Kinga *Fotó:* Pezetta Umberto

„most mi lesz” nyugtalansága. (Talán azért, hogy az előadás „jó” legyen.) A szorongás a délutáni *Széttört tál*-előadást megelőző percekben menetrend szerint megérkezik. Több mint háromszáz általános és középiskolás diák vár bebocsátásra a kapuk előtt. Ugorjunk a tömegbe?, latolgatja két fiú, és már el is tűnnek a nyüzsgésben. Tanári vezényszavak hallatszanak („ne kiabálj!”, kiabálja egy felnőtt hang); abszolút hatástalanul, itt más törvények működnek, mint az iskolában. Mintha máris megkezdődött volna az előadás, vagy legalábbis mintha a benne fölvetett (egyik) probléma demonstrációja zajlana: a tekintély és a hatalmi hierarchia megőrzésének kétségbeesett kísérlete – megváltozott körülmények között. „Aki nem tud viselkedni, ne jöjjön színházba!”, szól a verdikt valahonnan – bár azt nem sikerül kideríteni, hogy miféle viselkedési szabályt szegett meg az a diák, aki megkapta ezt a vészjósló ítéletet. Pedig nem érződik más, csak általános élénkség, mondhatnánk jókedvet is. Ezen az alapon az összes színházi előadás előtt alkalmazni lehetne püsszegőembereket a jólnevelt felnőttközönség elcsitítására (és néha nem ártana). A fényváltás többnyire igazi varázsütés. Az odafordulás, a figyelem megnyitása – és a figyelem megragadása jó esetben mégiscsak összmunka, nemcsak az előadásnak, a színészeknek kell részt vennie benne, hanem a nézőnek is.

(Picit dumálni.) A *Széttört tál*-előadás nyitányát Mihály Péter megjelenése jelzi. „Sziasztok”-kal köszön be, a nézőtérről kószva „szevasz”-ok és hetyke „helló”-k válaszolnak. Kihívás és kíváncsiság a levegőben. A „most mi lesz” érzés még megvan – de nem szorongás kíséri, hanem derűs várakozás. A visszaköszönések egyértelművé teszik, hogy a diákok belemennek a játékba. „Arra gondoltunk, hogy tők jó volna picit dumálni veletek.” Méghozzá azért, mert „ez az előadás más lesz, mint amilyen előadásokhoz hozzászoktatotok; kifejezetten a ti korosztályotoknak készült. Én Peti vagyok”. („Taps, az semmi?”) Mihály Péter gyakorlott Tantermi Deszka-játékos. A kapcsolatot a közönséggel most is azonnal si-

kerül felvennie, de „háromszáz emberrel viszonyatosan nehéz beszélgetni”, jegyzi meg egy ponton (amikor szinkronban jönnek a válaszok, vélemények); és tényleg. Akkor persze minek (mármint beszélgetni), kérdezhetnénk, de az igazságtalan volna. A fölvezető beszélgetés összeben-egészeben egyáltalán nem érdektelen, még akkor sem, ha tulajdonképpen fából készül itt vaskarika. (Csak mintha túl sokszor hangzana el a fiatal közönség hullámhosszát keresgélő, nyilván a lazaságot és a partneri viszonyt jelezni hivatott – többnyire a válaszokat, fölvetéseket dicsérő – „tök izgi” minősítés.) A létszám lehetetlenné teszi, hogy az előadást kiscsoportos foglalkozásokkal szakítsák meg, vezessék le, viszont az alkotók (nyilván a *Széttört tál*-bemutatót megelőző *Kövek*-előadás fogadtatásának tanulságai nyomán is) szükségét érezték annak, hogy megpróbálják fölkeszíteni a közönséget a tényleg nem mindennapi – komoly és kemény – élményre. Jól tették. Ilyesmire való a színház; nem?

(Ha nem, menjetek haza.) A rögtönzött nézőművészeti tanfolyamon Mihály Péter bemutatja a színpad szélén sorakozó színészeket. Az Anya szerepében Pap Lujzát, az Apa szerepében Bellus Attilát, a 8 éves Lány szerepében Kátai Kingát láthatjuk mindjárt. „Valóban, Kinga nem 8 éves. A színház ilyen. Elfogadjátok, hogy a történet szerint ennyi idős. Ha nem – menjetek haza”. Lám, a „hitetlenség felfüggesztése”, élő, egyenes adásban. Nemsokára Mihály Péter is más szerepben tér vissza: a Kerekasztal-változatban ezt a szereplőt Fiúnak keresztelték, itt ő játssza (a) Senkit és (a) Valakit.

(Mintha terroristák.) De előbb Péter szerepben fényt kér, hogy még a játékon innen a puritán díszletre irányíthassa a figyelmet. Plusz információ, hogy a történet 2077-ben játszódik. Az első kérdése a külvilágra vonatkozik: Vajon mi van kinn? Az „apokaliptikusnak, egyhangúnak, végítéletszerűnek” jellemzett lakásbelsőn túl a tippek szerint „szép, nagy rét” húzódik, esetleg erdő. Vajon másképpen működik-e a gyerekek fantáziája, mint a felnőtteké? Sokféle válasz érkezik, a rögtönzött közmegegyezés – és a játékmesteri megerősí-

tés – szerint a gyerekeké színesebb, a felnőtteké kiöli az állandó stressz. Megjelenik-e a színpadi térben a magány? Igen: alig van bútor, nincsenek színek, nincsenek képek, unalmas, rideg minden. Megjelenik-e félelem? Igen: az ajtó zárva van, mintha azok, akik itt élnek, rettegnének a külvilágtól. „Úgy néz ki, mintha a terroristák az előbb robbantottak volna”, mondja egy negyedik osztályos fiú. Mihály Péter azzal zár, hogy „tök jó lenne, ha előadás után folytatnátok a beszélgetést – egymással, a szüleitekkel, a tanáraitokkal. Nagyon boldoggá tennétek minket, ha megosztanátok velünk is a gondolataitokat”. A *Széttört tál*-hoz szórólap is készült, amely a gondolatok megosztásához kínál kérdéseket: „Miről szólt nektek ez a történet? Mit tör össze Apa igazából, amikor összetöri a képzeletbeli barátok kitett tálat? Szerintetek mitől félnek igazából a szülők?”

(Valaminek történnie kell. Valami történet.) A körülbelül 20 perces előkészítő fölvezető beszélgetés után megkezdődik az előadás. A hihetetlenül világos, áttetsző panelekből építkező – egyúttal hihetetlenül sűrű, sokrétegű és mindvégig bizonytalanságban tartó – párbeszédekből az „átlagos”, „hagyományos” család klasszikus alá-fölérendeltségi és kommunikációs viszonyai (végzetes kommunikációs zavarai) bontakoznak ki nagyon tisztán, modelleszerűen. Ezeket a hagyományos játszma helyzeteket valami meg nem nevezett, de egyszerre konkrét és egzisztenciális katasztrófa helyzet (határhelyzet) élesíti még kontúrosabbá – és teszi végletesen bizonytalanná („pár éve, ha valaki ezt mondja... el se hittük volna”). Az „ehess, ihass, ölelless, alhass” univerzális és alapvető emberi feltételrendszere van szétomlóban (központi téma az evés, központi motívum a tál, a bútorokat megsemmisítik stb.). Az ismeretlentől való félelem és az értetlenségből fakadó tehetetlen düh következményei (Apa: „Hogy szabaduljak meg valakitől, aki nincs?”), a másik fölött gyakorolt hatalom és a felelősségvállalás-felelősségelhárítás természetrajza, a bűnbakképzési mechanizmusok és öngazolási, megfelelési kényszerek működése –



Mihály Péter, Pap Lujza, Bellus Attila, Kátai Kinga *Foto:* Pezetta Umberto

mind kirajzolódik a *Széttört tál*ban. „Ez nem mehet így sokáig. Valaminek történnie kell. Különben lassan az egész világ leáll”, mondja az Apa az első jelenetben, aztán mindent megtesz azért, hogy lehetőleg semmi ne változzon: „...akkor is itt ülök és úgy teszek, mintha még mindig ura lennék az életemnek”. A „valaminek történnie kell” nyitó állításától jutunk el odáig, hogy: „Valami történt odakint. Az utcák teljesen üresek. Megnézzük, hogy mi van?” A kérdést a rejtélyes Valaki teszi fel, a Lány válasza: „Igen.” És kilépnek a jéktérből – eltűnnek a szemünk előtt.

(Báb és bábjátékos.) A színészek – Pap Lujza, Bellus Attila, Kátai Kinga – szépen,

tisztán, koncentrált, pontos és jól artikulált játékkal vezetnek végig a történeten. A közönség végig tapintható figyelemmel követi a történéseket. A Lány által teremtett képzeletbeli barát – a láthatatlan ember – és a Lány viszonya talán a báb és a bábjátékos viszonyaként írható le a legpontosabban. A képzeletbeli barát eleinte „kitett én”-ként, a világ és önmaga közé állított védőfalként, vagy inkább ajtóként, sajátos „kommunikációs csatornaként” működik. „Rendesen kéne bánnod velem”, mondja a Lány az apjának. Voltaképpen inkább önmagáról, a saját vágyairól beszél. A Mihály Péter képében megtestesülő Senki, illetve Valaki pozíciójának megfejté-

se nehezebb is, könnyebb is. Maradjunk annyiban, hogy ha katasztrófa van, a bezárkózás, az ablak valóságos és metaforikus bedeszkázása nem segít. A *Széttört tál* ellenmese: ott van vége, ahol a szabályos mesék elkezdődnek; ahol a Lány kilép a házból. A mesehősnek megtiltják, hogy elhagyja a számára kijelölt helyet, de ő szabályt szeg, és útnak indul. Muszáj kilépnie és elindulnia. (A színházi nézőtér védetségéből is muszáj kilépniük. A történet ott kezdődik, ahol a taps véget ér.)

Edward Bond: Széttört tál

HEVESI SÁNDOR SZÍNHÁZ, ZALAEGERSZEG

Fordította: Bethlenfalvy Ádám

Dramaturg: Madák Zsuzsanna

Díszlet: Mészáros Tibor

Jelmez: Szőke Julianna

Világítás: Gibárti Tibor

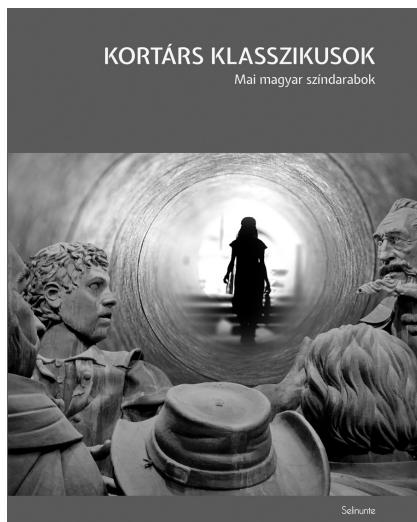
Rendezőasszisztens:

Milkita Zsuzsanna Lilla

Rendező: Bethlenfalvy Ádám

Szereplők: Pap Lujza, Bellus Attila,

Kátai Kinga, Mihály Péter



KORTÁRS KLASSZIKUSOK MAI MAGYAR SZÍNDARABOK

Székely Csaba: Alkésztisz

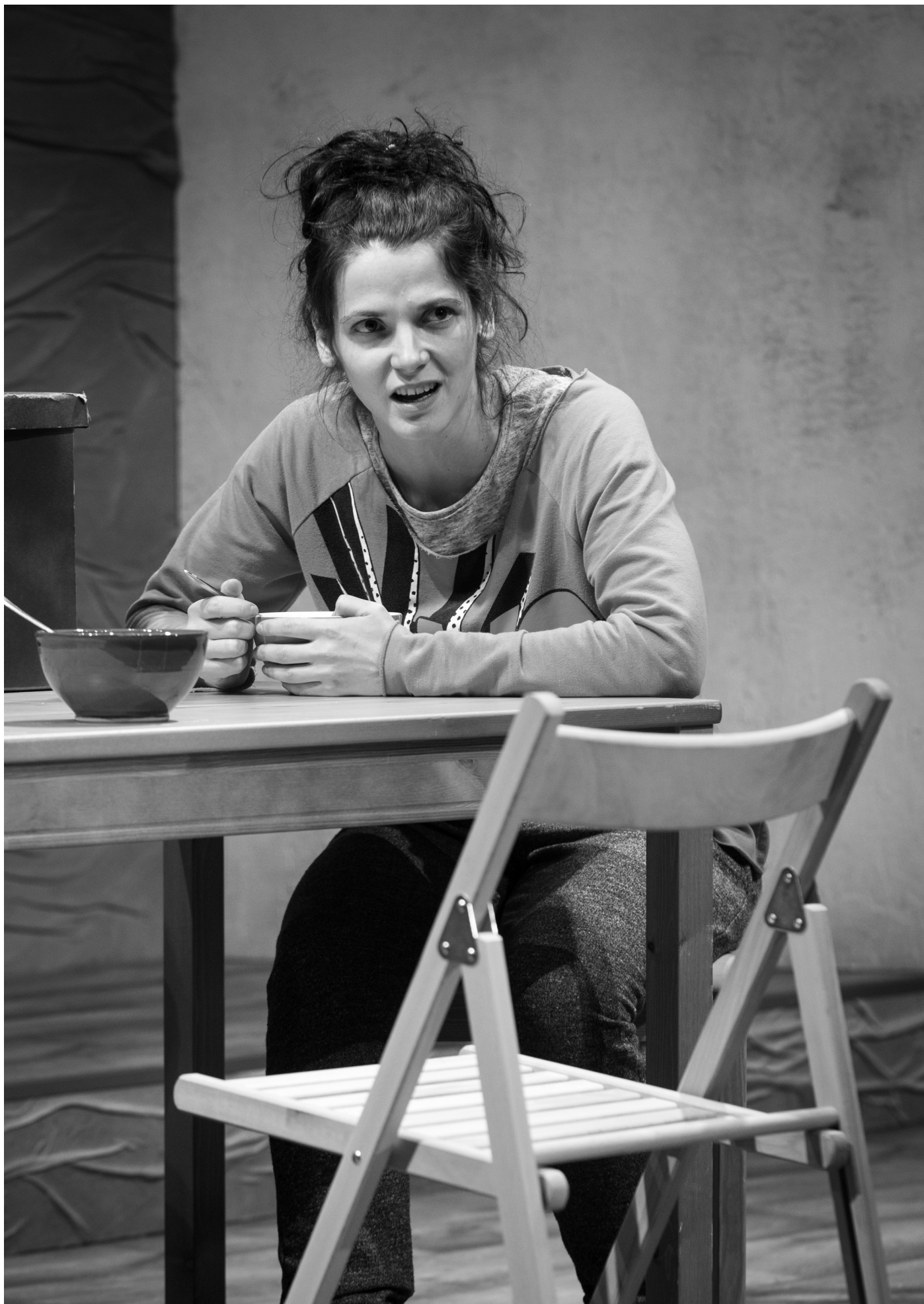
Jeles András: József és testvérei

Gyulay Eszter–Rába Roland: Don Quijote

Gábor Sára–Hegymegi Máté: Kohlhaas

Az Olvasópróba sorozat harmadik kötetében olyan darabok olvashatók, amelyek kortárs szemlélettel gondolnak újra mitikus hősöket és mesélnek újra klasszikus történeteket.

Kapható a Színházi könyvek webáruházban (szinhazikonyvek.hu) és az Írók Boltjában.



Edward Bond: Széttört tál (Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg – Kátai Kinga) *Fotó:* Pezetta Umberto

