

Szász Zsolt¹ – Pálfi Ágnes²KORUNK HŐSE, AVAGY A NYELV
GÉNIUSZA*Közelítések a régi és az új teatralitáshoz³*

Örvendetes fejlemény, hogy 2009-ben, a harmadik Deszka Fesztiválon végre elkezdődött a termékeny, oldott hangnemű párbeszéd a drámaírók és színházcsinálók között. Mint ahogy az is jó jel a jövőre nézvést, hogy e szakmai találkozókat nagyszámú, zömmel fiatal közönség látogatta, kísérte figyelemmel. Azóta a Csokonai Színház művészeti műhelyében napi beszédtema mindaz, ami ezeken a találkozókön fölvetődött. A színházi szakmát érintő külső történések fényében ezek az eszmecserek még inkább fölértékelődnek. Gondoljunk az immár életbe lépett színházi törvényre, vagy a szintén Debrecenben, ez év szeptemberében lezajlott Alternatív Színházi Szemlére, és az ennek nyomán megindult erjedésre: a szakmát megosztó

és/vagy egyesítő országos jelentőségű találkozókra, vitákra.

A színház világához méltó, drámai pillanat ez: most valóban rajtunk múlik, hogy belátható lesz-e a magyar színjátszás múltja, jelene és jövője, vagy továbbra is belenyugszunk abba a helyzetbe, hogy csupán egy számoszlop vagyunk a többi közt a költségvetésben, a politikus közigazdászok asztalán. Leltár és belső önmeghatározás, fogalomtisztázás híján megjósolható, hogy megint a régi, jól bevált dramaturgiát járattják majd csúcsra velünk: szekértáborok alakulnak, és megindul a marakodás az egyébként is szűken mért anyagiakért. De ami még súlyosabb: ismét lehet népiurbánusozni, büntudatot generálni, hogy lám-lám, ezek nem is képesek rá, hogy a maguk szerepét, helyét, érdekeit artikulálják.

„Csibéim, ... legyetek egy kicsit realisabbak és praktikusabbak!” – mondaná Weöres Sándor, mint ahogy mondta is, amikor ötezer évet ígért nekünk s a kései utódoknak önmaga életművére, a magyarul megszólaltatott Líra Mundira mutatva: én ezt hagyom örökül rátok, mint életben tartó szellemi tőkét. Ha Weöres intését magunkra vesszük, ráébredhetünk arra is, hogy ennek a leltárkészítésnek most egészen más módon, más dimenzióban kellene megtörténnie, mint ahogyan ezzel mi kiskörösen általában próbálkozni szoktunk. Könnyen lehet, hogy meg kéne fordítani a relációkat: nem másnak,

1 Blattner-díjas bábművész, ünnepszerző

2 IRAT-nívódíjas költő, esszéíró

3 Az alábbiakban tárgyalandó témakörökhöz szorosan kapcsolódik az a Kortárs folyóirat hasábjain 2009 augusztusában megjelent esszé (Meditáció a játékszíni mesterségről, avagy a kis magyar dráma természetrajza), melyet 2008-ban, a második Deszka Fesztivál alkalmából készítettünk. Reményünk szerint e két, egymással összeolvasandó textus segítségével lesz a negyedik Deszka Fesztiválra válogató szakembereknek abban, hogy a színművek bemutatását követő elméleti beszélgetéseknek egymással egyeztetett vitaalapja legyen, előmozdítva egyúttal a magunk álláspontjának karakteres és színvonalas képviselését is.

hanem nekünk magunknak kellene fölállalni azt a nem könnyű feladatot, hogy „beárazzuk” szellemi teljesítményeinket. Természetesen így sem kerülhetnénk el a súrlódásokat, de legalább a saját terepünkön, egymással vívhatnánk.

És ha már a világlíra szóba került, miért ne kalkulálhatnánk mi is a világszínház valuta-árfolyamaival? Hiszen klasszikusaink és kortárs szépíróink egyike-másika már beiktatott szereplője az európai irodalmi életnek, s az utóbbi években már azt is konstatálhatjuk, hogy a kortárs magyar drámatermés úgyszintén versenyképes.

A sikertörténeteket látva akár hátra is dőlhetnénk. De vajon miért állítja mégis egy világhírű színházi alkotó, a Párizsból Magyarokanizsára visszatért Nagy József (alias Jozef Nadj) a Magyar Teátrum első évfolyamának második számában olvasható interjújában kulturális viszonyainkat, színházi életünket jellemezve, hogy „a tatárjárás után lehettek ilyen állapotok, amikor az emberek végigmentek a letarolt vidéken, és azt mondták: gyerünk, fogjunk hozzá, és tegyük rendbe a dolgokat”? Nagy József arról a tapasztalatáról számol be, hogy ezen a tájon életművek, már bizonyítottan magas szintű művészi teljesítmények mennek veszendőbe, s hogy lassan már az alkotó munka minimális feltételei is hiányoznak: a regnáló állami apparátus és a fennálló elosztási szisztéma a legjobb számúra sem biztosítja az alapvető létfeltételeket, mint ahogy a megfelelő publicitás anyagi hátterét, fedezetét sem.

Nagy József hiteles médium arra is, hogy egy Európát megjárt művész optikáján keresztül vessük fel a kérdést: mi is lehetne az aranyfedezete a mi valutánknak? – Amikor az interjú végén úgy fogalmaz, hogy először annak kellene „gyémánt tisztán ragyognia, amihez igazán közünk van, amiből vagyunk” – szó sincs nacionalizmusról. Bartók példájával itt ő arra az egzisztenciánk bázisát, létalapját képező szellemi többletünkre utal, ami magyarként csak a miénk, s amit kortárs művészként – akár protestáló módon is – képviselnünk és tőkésítenünk kellene ebben az értékváltságos világban.

Meglehet, hogy a szellemi teljesítményeknek az a fajta, szakmai konszenzuson alapuló „bearázása”, amit a színházi törvény ellenében javasunk, a kortárs drámaírókat közvetlenül nem érinti, s hogy kezdeményezésünk inkább csak a kőszínházi nagyüzemben és az alternatív műhelyekben tevékenykedő színházi alkotók körében válthat ki indulatokat, találhat visszhangra. Mindenek előtt azoknak a szerzői színházaknak kedvezne

egy ilyen fordulat, ahol a színpadra állított darabok írója egyúttal rendező és színész is, mit több, teljes felelősséget kell vállalnia anyagi és erkölcsi értelemben is a produkciókban résztvevő alkotótársakért. Őt sosem mint drámaíró „árazzák be” és fizetik is meg. Amikor pályázik, színházi működésének egésze alapján ítéltetik meg az ő személyes teljesítménye is. Jó esetben ebből az egzisztenciális peremhelyzetből természetesen adódhat a színházcsináló szociális érzékenysége, mellyel közvetlenül és aktuálisan képes reagálni a társadalomban zajló drámai folyamatokra – azokkal vállalva szolidaritást, akik hasonlóan a maguk bőrén érzik az össztársadalmi méretű szellemi és anyagi lecsúszás állandósult krízishelyzetét.

Az értelmiség látványos szerepvésztese persze – függetlenül attól, hogy személyében ki mennyire van kiszolgáltatva ennek a krízisnek – valójában mindnyájunk osztatlan élménye, keserű tapasztalata: immár több generációt összekötő kapocs, lehetséges közös nevezőnk, ha tetszik. Azonban a színházban – ahogyan a közéletben is – megkerülhetetlen a hitelesség kérdése. Az értelmiségi státuszban lévő művésztől a nagyközönség teljes joggal kérheti számon ezt a hitelességet, illetve azt, hogy az alkotó a maga identitásválságáról drámai módon, leplezetlen őszinteséggel nyilatkozzék meg. Ezért kaptuk a mandátumunkat, ez kellene, hogy művészi kockázatvállalásunk téje legyen, nem pedig az a posztmodernnek kikiáltott attitűd, hogy a társadalmi átalakulásban vesztes rétegek nyelvén szólalva meg áruljuk ki a „szegények batyuját”.⁴ Mert itt bizony nagyon vékony a hártya, ami elválaszt és/vagy összeköt bennünket: sokszor nüansznyinak tűnik a különbség a hűség és az árulás, a szolidaritás és az idegenlelkűség, a stílusbravúr és az igazmondás között. Érdemes hát önvizsgálatot tartanunk, hol és hogyan is állunk tisztesség dolgában.

De ugyancsak nem volna haszontalan tágabb perspektívából is rálátnunk e krízis természetére, s benne önmagunk helyzetére, szerepére, esélyeinkre. Gazdasági és kulturális világváltóban vagyunk, amikor végképp eliminálódni látszanak a nemzetállami létből adódó kulturális keretek, és megdőlni látszik az a többszörösen kompromittálódott idea is, hogy felülről vezérelve egyben lehet tartani a társadalom építményét. De ezzel a globális tendenciával egyidejűleg éppen most, a gazdasági világválság hatására egyre nagyobb nyomatókkal merül föl az állami szerepvállalás erősítésére és a nemzeti

4 Vö. Turcsány Péter: Tarisznya, Magvető, Budapest, 1982. 5.

identitás újrafogalmazására való igény is. E kétirányú folyamat részeseiként, szenvedő alanyaiként mára már be kellett lássuk: koncepció és terv nélkül nemcsak gazdaságilag, de kulturálisan is bukásra vagyunk ítélve.

„Kell egy nagy álom!"; „Találjuk ki Magyarországot!” – visszhangoznak fülünkben a közelmúlt romantikus hangütésű szlogenjei. Mostanra mégis az derült ki, hogy a magyar társadalomban olyan kibeszéletlen traumák halmozódtak föl, és olyan masszív tudati fékek működnek, amelyek zsigeri ellenállást váltanak ki, s már indulóban kudarcra ítélik az ilyesfajta nagyra törő gesztusokat. Azzal az igazsággal szembesítve a szövegalkotó politikai és közéleti elitet, hogy a negatív történelmi tapasztalatokat nem lehet figyelmen kívül hagyni, nem létezőnek tekinteni. Mert hiába az újat mondás akarása, a nyelvi forma visszaüt, leleplezi a kommunikációban beállott zavart. – E két konkrét példa esetében azt, hogy az ilyesfajta üzeneteket a jónép továbbra is azzal a pártállam idejéből való antennájával fogja föl, mely bármiféle felszólításban a voluntarista attitűdöt érzékeli és dekódolja; vagyis nem érzi személyében megszólítottnak, egyenrangú partnernek magát; holott e két szlogen megfogalmazói nyilvánvalóan nem ráparancsolni akartak, hanem a kölcsönös empátiára és az ő partneri együttműködésére apelláltak.

Annak viszont már eleve nincs üzenet-értéke a számára, ha „magas kultúra” címén az elit szerzőtől a „plebsz” rontott nyelvének fragmentumokból összetákolta, rafináltan megkomponált hasonmását kapja a színpadról vagy a filmvászonról. Akkor már inkább nézi a tévé valóság-show-it, ahol „valódi” önmagával találkozhat. Mert nem vevő arra a fajta ironiára, amelynek kódrendszere a 68-as, úgynevezett „nagy nemzedék” értelmiségi műhelyeiben alakult ki, mint napjainkra már kanonizálódott beszédmód, mely egyfajta normaként, stíluskényszerként orientálja az újonnan belépő művészgenerációkat, eleve blokkolva a saját nyelvre való ráterelés elemi késztetését.

Mi ebben a tragédia? – A válaszadást egy kicsit messzebből érdemes kezdenünk. Döbbenetes, hogy Balassa Péter, a rendszerváltás előtti évtized talán leginvenciózusabb esztétája, aki kiemelten foglalkozott a színházzal, ugyanezt a kérdést vetette fel és járta körül már 1985–86-ban, a Monteverdi Birkózókör Jeles András rendezésében létrehozott, Drámai történetek című előadásának apropóján, mely az önmagát legitimálni szándékozó Kádár-rezsim „kulturtermékét”, Dobozy Imre Szélvihar című darabját használta föl. Balassa írá-

sának⁵ konklúziója az, hogy Jelesnek e kompromittálódott alapanyag bravúros interpretációja révén sikerült visszatalálnia „a kelet-európai hagyományokon nyugvó tragikum-ábrázoláshoz [...] a szegénység individuum-vesztettségét és artikulációs kifosztottságát mint a magas kultúrának a szociális lelkiismerettel való ösztörténelmi visszaélést” mutatva be. Ebből az alapállásból az esztéta a későbbi demokratikus ellenzék, a baloldali beállítottságú 68-as nemzedék bűnbeesésének kíméletlen analizisét adja, az európai kultúra válságának kontextusába állítva ezt a folyamatot: „A művészet nem sorsprobléma többé [...] a művészi önismeret központi 'szervét' felváltja a végzetten való szembenézés mindenáron való elhárítása, mint az európai kultúrember új, szenvedélymentes stratégiája – saját világával szemben”.

De valóban ez történt volna az emberrel az elmúlt fél évszázad alatt? Természetéből végképp kivészett volna a szenvedély? – Meglehet, hogy papíron ezt ideig-óráig el lehet hitetni – de a mi terepünkön, a színházban megkerülhetetlenül ott ágál a színész, aki létével, fizikai valóságával tagadja ezt a „paradigmaváltást”.

Eugenio Barba, az Odin Színház teoretikusként is jelentős vezetője a színész testét mint „test-országot” definiálja, mellyel „önmaga ellenében fejezi ki önmagát, és élete védelemre szorul az erőszak ellen, mely annak a civilizációnak a lerakódása benne, amelyben él”⁶. Egy olyan korszakban, mint a mienk, amikor a vezérszólam – a kultúra területén bizonyosan – az ideológia-mentesség és a „másságnak” átkeresztelt individualizmus, ez a meghatározás akár az új ellenzéki definíciója, vagy pontosabban az autonóm értelmiségi státusz mibenlétének fogalmi gyűjtőpontja lehetne. Pláne egy olyan országban, ahol – mint Balassa Péter már idézett tanulmányában mondja – „a tragikum sokszor nem individuálisan jelenik meg, közelebb áll a preindividuálishoz, illetve az individuum szó itt más jelent, mint Nyugaton”.

De a világkontextuson túl vannak-e korábbi magyar szellemi előképei annak, hogy ezt a szélesebb perspektívát a magunkénak tudhassuk, s mint saját tradíciót gondolhassuk tovább? – Németh László munkássága ezen a téren bizonyosan ilyen előzménynek tekinthető. Az ő drámafelfogásá-

5 Lásd Balassa Péter: Drámai események: félelem és részvét a nyolcvanas évek művészetében. Kontextus elemzés. In: Uő.: A másik színház. Szépirodalmi, Budapest, 1989. 287–305.

6 Vö: Eugenio Barba: Az elutasítás útján (ford.: Regős János). In: Kultúra és Közösség, 1989/6. 71.

ban a tragikum és a bűn – akárcsak Arisztotelész-
nél – szorosan összekapcsolódik: „Bűn az, hogy
az ember sok a világnak”. Esszéjének⁷ következő
mondatában azonban már a 20. századi európai
gondolkodó aspektusából fogalmaz: „Elég jelen-
tős-e az ember, elég nagy-e az indulat, megrázó-e
a harc: ez az, amit meg kell kérdezni”. E két, lát-
szólag egymásnak ellentmondó állítása számunkra
egyúttal azt is jelzi, hogy az antropológiai szemlé-
let a magyar bölcslethez már 70–80 éve megjelent.
Közelebbről megvizsgálva ugyanis e két tételmon-
datot, rá kell hogy jöjjünk: Németh László bűn-ér-
telmezése nem a hellenizmus drámafelfogásának a
felmelegítése, hanem annak a világméretű feszült-
ségnek a fölérzéséből fakad, mely látható alakot öl-
tött már Nietzsche *A tragédia születése* című tanul-
mányában (1870–71), s a 20. században egyrészt a
végtetes elszemélytelenedéshez vezetett, másrészt
az ember felsőbbrendűségét hirdető übermensch
ideológiában öltött testet.

A mindenkori színész számára azonban ez az el-
lentmondás nem intellektuálisan, filozófiai dilem-
maként vetődik fel, hanem a hétköznapi művészi
praxis szintjén, mint a színész-lét konstans, min-
denkori paradoxona. Németh László esszéjének
gondolatmenetében implicite az is tetten érhető,
hogy saját színpadi alakjainak megteremtése során
már az írás közben is folyamatosan a színész-fe-
nomenre, mint a dráma legfontosabb tényezőjére
fókuszál. Ennek a figyelemnek a generátora „az a
drámai indulat”, mely egy saját, „magára szabott”
mondatot képes „kitépní” a nyelvből – ugyanúgy,
ahogyan a színpadon a színész is teszi majd egy jól
sikerült, hiteles alakítás során. A születő „másik”
nyelv, a „műnyelv” csak ekkor, a színész szájában
ölt testiesen konkrét formát és alakot.

E nyelvcsere, a nyelvváltás drámai aktusát
megvilágítandó hadd utaljunk Puskin *A próféta*
című költeményére, amely egy olyan – már-már
naturális plaszticitással jelenetezett – történetként
beszéli el a „műnyelv” születését, hogy meglátá-
sunk szerint e történet mitikus szimbolikája sem
allegorizusan vagy metaforikusan értelmezendő,
hanem egyfajta performantív gesztussorként fog-
ható föl és interpretálható :

Szellemi szomjúságtól gyötörten,
Sötét pusztában vonszoltam magam,
És egy hatszárnyú szeráf
Jelent meg nekem a keresztútont;

7 Lásd: Németh László: Dramaturgiai babonák. In: Uő.:
Regények és tanulmányok. Szépirodalmi, Budapest,
1981. 964–970.

Álomkönnyű ujjaival
Megérintette pupillámat:
Tágra nyílt látnoki pupillám,
Mint a megriadt sasé,
Megérintette a fületem,
S azt zaj és zengés töltötte meg:
És meghallottam az ég rázkódását,
S a hegyi angyalok repülését,
S a tengeri szörnyek víz alatti járását,
S a völgyi vessző tengődését.
S az ajkamhoz hozzásimult,
S kitepte bűnös nyelvemet,
A fecsegőt és ravaszt,
S a bölcs kígyó fullánkját
Elnémult számba
Helyezte véres jobbával.
És mellemet karddal vágta szét,
S remegő szívemet kivágta,
S tűzzel izzó parazsat
Tett kitárt mellembe.
Mint holttest feküdtem a pusztában,
És isten hangja szólított engem:
„Kelj föl, próféta, és láss, és hallj,
Teljesítsd akaratomat.
És bejárva a tengert és a földet,
Az ígérel gyűjtsd fel az emberek szívét!”⁸

Ha a színészi mesterség felől közelítünk a pró-
féta születésének stációihoz, a költő nyelvi meta-
morfózisának versben jelenetezett folyamatához, a
szövegtől a színpadig s a színpadtól a szövegig be-
járandó út művészi tétje az, hogy a színésznek ezen
a szájába adott „kígyónyelven” kell tudni megszól-
alnia ahhoz, hogy a Drámának az íróval egyen-
rangú nyelvteremtő géniusza lehessen. (Hogy ez
a társalkotói státusz nem egy megvalósíthatatlan,
elérhetetlen ideál, arra a félmúltból Latinovits Zol-
tán működése akár a jövő nemzedéke számára is
érvényes példa lehet.)

Írásunkban most érkezünk el ahhoz a pont-
hoz, amikor érdemes utalnunk a Csokonai Szín-
ház által a következő Deszkára ajánlott temati-
kára: *Szöveg – teremtés*. Hogyan is közelíthetnénk
ehhez a fogalom-párhoz? Színházi közéletünkben
kimondva, kimondatlanul régóta ott érezni már a
levegőben egyfajta atmoszférikus nyomásként az
igényt, hogy szülessen meg végre az új, nagyfor-
mátumú magyar dráma, mely jelen állapotainkról
ad hiteles, szembesítő erejű képet, s egyúttal össze-
mérhető nemzeti klasszikusaink és a világ dráma-

8 A nyersfordítást vö.: Kovács Árpád: Diszkurzív poéti-
ka. Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2004. 138.

irodalmának legnagyobb teljesítményeivel. Nem új keletű elvárás ez; hiszen a 19. század elejétől az újabb és újabb drámapályázatok kiírói a szerzőket mindig is ilyesfajta szintugrásra biztatták, szólították fel. Meglehet, hogy ez speciálisan magyar sajátosság; hiszen nálunk a nyelvújítás is hasonló céllal, az esztétikai norma beállításának és megemelésének ambíciójával indult (lásd Kazinczy és a mindenkori műbíráló bizottságok működését). Ám kezdettől jelen volt s újra és újra fölmerül ma is a dilemma: van-e hiteles, magyar észjárással előállított mérőműszerünk ahhoz, hogy az értéket csalhatatlanul ki tudjuk választani a megszületett művek sorából? Nemzeti klasszikusaink drámáinak sorsa a hivatásos magyar színjátszás története fölül nézvést nem ezt bizonyítja. Ám nem csupán a hazai színjátszás egykorú elmaradottságát kárhoztathatjuk ezért, hanem azt is, hogy a honi esztétika, bölcsélet és műbíráló nyelve csak megkésve alakult ki – a tükör ily módon torzít, nem ad hiteles képet. A kortárs recepciónak ezt a tökéletlenségét, a kimagasló teljesítmények egyidejű ikonizálásának elmaradását, mint ránk örökített hiánybetegséget, mindnyájan szenvedjük ma is.

Ha új magyar drámát szeretnénk, klasszikusaink közül éppen ezért érdemes volna újra fölfedeznünk azokat a szerzőket, akik saját drámaírói működésükön túl (sok esetben akár a maguk színházi előmenetelét is kockáztatva) kísérletet tettek arra, hogy a kor európai színvonalán vessék fel és gondolják tovább a dráma általános elméleti kérdéseit, s ezen belül a műfaj aktuális, nemzeti specifikumait. Olyan neveket említhetünk itt, mint Csonkai, Katona és Vörösmarty – vagy a maiak közül a harmadik Deszka Fesztivál díszvendégét, Hubay Miklóst. A reformkori szerzők elméleti igényű fölvetései azért lehetnek izgalmasak számunkra ma is, mert érett színpadi kultúra híján drámaíróként kénytelenek voltak a maguk színházi ideálját is megfogalmazni kortársaik számára, a szakma belső fejlődését és a magyar dráma ügyét egyszerre előmozdítandó. (De szép is volna, ha kortárs szerzőink legjava is hasonlóan járna el!)

Fent említett három klasszikusunk közül hadd emeljük most ki Vörösmartyt, aki 1837-ben, a Nemzeti Színház születésének évében fogalmazott Elméleti töredékek⁹ című írásában mindennek előtt a költői dráma kérdéskörét exponálja. E műfaj téridő sajátosságaira is kitérő fejtegetésében már érezhetően jelen van a Csongor és Tünde írói tapasztalata; alighanem ezért is tud elrugaszkodni a klassziciz-

mus normatív esztétikájától, a tér-idő-cselekmény hármas egységének dogmájától, s képes előre vetíteni egy olyan, a maga korában bizonyára merésznek tűnő téridő felfogást, melynek eszközszerkezete igazából csak most, a posztmodern színpadon próbálódott ki, s vált működőképessé, mint korunk drámájának adekvát színházi nyelve. Ha ennek fényében Vörösmartyra mint kortársunkra tekintünk, az a Csongor és Tünde színre állításának mikéntjére nézvést is nagy hasznunkra lehet. Mert ahogyan Aranyt is igen sikeresen és tanulságosan olvasta újra az irodalmi szakember, mint „posztmodern” költőt¹⁰, könnyen lehet, hogy színházi rendezőként, kritikusként nekünk is hasonló szemlélettel volna érdemes közelítenünk ehhez az ominózus Vörösmarty-műhöz – ahelyett, hogy továbbra is egy kézlegyintéssel próbáljuk elintézni a dolgot, mondván, hogy ez egy játszhatatlan könyvdráma.

De ugyancsak figyelemre méltó Vörösmarty eszme-futtatásának kettős szemszöge, optikája is. Egyfelől a korában általánosnak tekinthető nézetet vallja, azt nevezetesen, hogy „a színmű a költői műnek alá van rendelve, s míg a költői lélek nélkül alkotott színműveket eltemeti az idő, maradandóak azok, melyek, habár nem is felelnek meg a dráma kívánalmainak, költői belérték által tartalmaznak”. Ám másfelől ugyancsak nagy nyomatékkal hozza szóba a színpad autonómiáját, világszerűségét, a színi előadás „törvényszék” mivoltát, mely „sorsot határoz a kiállított elmeművek fölött”, és inspirálón hat vissza a színművek írójára is: „gondolatokat s érzeményeket fejt ki magasabb s szilárdabb művekre”.

De engedjék meg még egy visszavágás a fölmelegített kézlegyintésre, és e lesajnáló gesztus vélhető okaira. A drámai szövegek színrevitele kapcsán a színpadi eszközök alkalmatlanságáról értekezni manapság szintén sikk a mi köreinkben. Mintha az a tény, hogy a magyar színjátszásnak sokáig nem volt épülete és anyagi fedezete az állandó társulatok megtartására, egyúttal azt is jelentené, hogy a reformkor színészeinek nem volt kultúrájuk, mesterségbeli tudásuk, esztétikai krédójuk, technikai felkészültségük. Néhány legendás történet fennmaradt ugyan olyan esetekről például, mint amikor Déryné, a prózai színésznő versenyben győzte le az élvonalbeli német énekesnőt. Ezek az anekdoták azonban nem tudósítanak arról, hogy a kor egyik vezető prózistája, Egressy Gábor (aki nem mellesleg a Shakespeare-színjátszás pro-

¹⁰ Szili József: Arany hogy isteniül (Az Arany-líra posztmodernsége). Argumentum, Budapest, 1996.

⁹ Lásd: Vörösmarty Mihály: Drámák, elbeszélések, bírálatok. Szépirodalmi, Budapest, 1974. 609–662.

pagátora, Vörösmartyval szoros együttműködésben) a színészi interpretáció technikai bázisának, a szereptanulási metódusoknak és darab-értelmezéseknek is iskolateremtő mestere volt.

Talán nem mindenki tudja, hogy a polgári átalakulás forradalomba torkolló napjaiban – jelesül 1848. március 16-án – Petőfi kezdeményezésére a kor legjobb írói szövetkeztek a színháziakkal abban, hogy ki-ki a maga írói alkatának megfelelően fordítson Shakespeare-műveket, hogy azokat az Egressy által kidolgozott, úgynevezett „természetes” előadásmódban a felszabadult pesti közönségnek minél hamarabb be lehessen mutatni.

Fentebb már exponáltuk a színész társalkotói státuszának mibenlétét, az íróéval egyenrangú szerepét a „műnyelv” megújításában. Ennek az új nyelvnek a birtokba vétele azonban sem Egressy korában, sem ma nem valósulhat meg az interpretátor „hangszerének” tökéletes kiművelése nélkül. A Színészeti Könyvtár 11. számában (Színházi Intézet, 1980, faximile kiadás) Egressy *Színészeti stúdiómok* címmel megjelent metodikai írásában szabályként fekteti le, hogy a színésznek a nyelv művészi fokon való elsajátítása érdekében – túl a költői gondolatalkatok pontos értelmezésén – a hangok szintjéig kiműveltnek kell lennie ahhoz, hogy artikulációs bázisa alkalmassá váljék a szöveg zenei értékű intonálására és modulálására. Ez a követelmény feltűnő módon összecseng Vörösmarty fent idézett tanulmányának *Kidolgozás* című részével, ahol a drámai költői nyelv hangtanára vonatkozó megfontolásait rendre úgy fogalmazza, hogy azok mint útmutatások a színésznek is közvetlen hasznára legyenek.

Miért idéztük ilyen nyomatékkal ezeket a történeti adalékokat? Azért, mert babonáink és ellenérzéseink a nemzeti romantikával szemben olyan mélyen gyökeret vertek, hogy a múlt század hetvenes éveiben megindult színházi nyelvújítási kísérletek már az úgynevezett „dekklamáló” iskola likvidálását tűzték ki célul – anélkül, hogy e 19. századi tradíció megőrzendő és megújítandó értékeit bárki is számba vette volna. S ez az „endlösung” olyan sikeres volt, hogy mára már alig találni ép beszédű, a régiekkel összemérhető színészt az ifjabb generációban. Ami nemcsak azért súlyos veszteség, mert a színjátszást kiiktathatja azon művészetek sorából, ahol még követelmény a hangszertudás, a biztos ecsetkezelés, a technikai fölkészültség, hanem azért is, mert a 60-as évektől több hullámban fellépő, szinte egyidejű két stílusirányzat – a neoavangárd és posztmodern irodalom legjava – éppen a nyelv hangzó rétege,

zeneisége terén olyan új lehetőségeit nyitotta ki a polifonikus jelentésképzésnek, hogy ennek interpretálásához még a régieknél is kiműveltebb színészekre volna szükség. Kellő szakmai felkészültség híján éppen az a társalkotói viszonyban rejlő teremtő attitűd eliminálódik, amire pedig nemcsak a színész vágyakozik, hanem a színházi szerző és az igényes közönség is.

Ha e kérdéskör mélyére akarunk hatolni, érdemes hát fölvetnünk: milyen gyereket is dobtunk mi itt ki a fürdővízzel együtt? Az a törekvés, hogy a színházról végre eltűnjön a maníros, öblögető, kiüresedett színészi beszédmód (mely elsősorban a klasszikus tragédiák nagymonológjainak interpretálását siklatta félre), jogos igénye volt mindazoknak, akik komolyan gondolták a színházi nyelvújítást. E radikális stílváltás közepette azonban nem tűnt föl sem akkor, sem most az a könnyen belátható, tagadhatatlan tény, hogy a színészi manírral együtt leparancsoltatott a színházi tragédia műfajteremtő költői alakzata, a monológ is.

Nem túl nagy veszteség-e ez? – Mert az ugyan szakmai berkekben közhelyszámba megy, hogy a színház műfajokat (tragédiát és komédiát) teremtő ősfarmája a ditirambus, de érdemben fölvetődött-e igazán, hogy annak, amit ma drámai monológnak nevezünk, mi köze van ehhez az ősfarmához, e kettős kódolású költői alakzathoz, amely az apollóni és dionüszosi elv összekapcsolásával nem kevesebbet valósít meg, mint a *szent* és a *profán* beszédmód, világszemlélet egyesítését – ami a színházcsinálás alfája és ómegája.

Ha e fogalom értelmezésének nyomába eredünk, a google-ban a 'ditirambus' címszóra kattintva menten szertefoszlik az az illúziónk, hogy valóban tudjuk, miről is beszélünk. A tanuló ifjúságnak szánt szócikkek, tudományos igényű fogalommagyarázatok szerzőinek zavara szembevetődik: olyan eltérő lírai műfajokat, verses és prózai szövegeket sorolnak ugyanis e fogalom körébe, amelyek csak igen lazán vagy egyáltalán nem kapcsolódnak sem egymáshoz, sem ehhez a bizonyos ősfarmához (lásd pl. Kölcsény prózai szonoklatát, „bemutató beszédét”; Vörösmarty rap-szódíáját, *A vén cigányt*; Babits pacifista költeményét, a *Húsvét előttöt*; vagy Csokonai *Bacchushoz* című opusát). A felsorolt példák közül valójában ez utóbbi az egyetlen, ami a ditirambus *kettős* műfaji kódját működteti: az istenséghez való fohász, mely himnikus hangvételével az égi szférába emel, és a jókedvű ivászat, a bordal profán, földi közege Csokonai opusában nem két világ, hanem egy – s aminek ez a szerveződés köszönhető, az a

dialogikus, jelenetező *teátrális* forma maga (a költemény teljes szövegét lásd a *Mellékletben*). – Ja, könnyű volt neki – mondhatjuk persze, hiszen ő a Debreceni Református Kollégiumban az iskoladrámák középkorig visszanyúló hagyományán nevelkedett: egy olyan praxisra épülő tradíción, mely a poétikai, retorikai, teológiai képzést is egyfajta teatralizált keretben valósította meg.

De nyugodtan bevallhatjuk, hogy ez a fogalmi tisztázatlanság nemcsak az irodalmárok háza tájára jellemző, hanem a színházi szakemberek körében is. A második Deszka Fesztivál alkalmával, amikor Visky András, Kárpáti Péter és Háy János beszélgetett a monodrámáról, nyomban érezhető volt a zavar, amikor az került terítékre, hogy vajon van-e köze ennek a műfajnak a monológhoz. Felmerült az a kérdés is, hogy egyáltalán műfaj-e a monodráma, s hogy a színész hol keresse a maga viszonyítási pontjait a szöveg interpretálásához. – Vajon a ma oly divatos „osztott személyiség” színi megjelenítése a megoldó kulcs – tehát ad abszurdum egy önmagával meghasonlott örület kell eljátszania (lásd Darvas Iván sikerdarabját, az *Egy örült naplóját*), vagy ez a műfaj esetleg egy óriás-monológként fogható fel, mint amilyen Haumann Péter előadásában a *Szókratész védőbeszéde volt?* – Az a felvetésem (Sz. Zs.), hogy a gyökerek itt mélyebbre nyúlhatnak, netán egészen a sáman teatralizált működéséig, láthatóan megrökönyödést és oszlatlan elutasítást váltott ki. Ez a purparlé rávilágított arra, hogy a legjobb szándék ellenére is bizony csak nehezen tudunk dialógusba kerülni egymással a szakmai konszenzus alapját képező fogalmak mentén; sok esetben alacsony színvonalú, megalázó erőjáték folyik, hogy ki-ki az elmélet terepén is megerősítse a maga kivívott pozícióját.

Felő, hogy e miatt az egész szakmánkat terhelő pszichózis miatt eljátszhatjuk az esélyét annak, hogy a saját színházi tradíciókhoz való viszonyunkat közösen gondoljuk újra. Mindenek előtt a nemzeti romantika korszakát, amikor utoljára került színkrónba a polgári átalakulás külső-belső szükséglete és a kulturális önmeghatározás igénye, az új politikai közbeszéd és a művészi nyelv, ezen belül az érvényes színpadi beszédmód kiművelésének össznemzeti programja. Ezzel a tételmondattal nem azt akaruk demonstrálni, hogy megy azért nekünk még ez a fajta klasszikus retorika; szándékunk az volt, hogy méltó módon vezessük be azt a már-már elfeledett, nyilvánvaló igazságot, hogy e kivételes korszakban nyelvileg közvetlen átjárás volt a politikai szónoklat és a színpadi monológ vagy egy olyan emblemikus költemény között, mint a *Nemzeti dal*.

Sokan még mindig nem tudnak belenyugodni, hogy ez a nagy pillanat elmúlt. Ma a közönségnek az a része, aki még mindig csak azért vált jegyet az Operába, hogy azt a bizonyos „Hazám, hazám...” kezdetű áriát (lehetőleg Simándy modorában) újra meghallgassa, nem tud párbeszédbe kerülni az új impulzusokra vágyó kevesekkel, akik a kultúrától már nem azt várják, hogy illúziókba ringassa őket, hanem arra kíváncsiak, hogyan aktivizálható napjainkban ez a romantikus hagyomány. A Csokonai Színház *Bánk bán* opera-bemutatója, mely a Nádasdy Kálmán-féle librettótól visszatért Egressy Béni prozódiailag igencsak döcögős szöveggönyvéhez és Erkel eredeti zenéjéhez, ezt az újdonságra éhes közönséget célozta meg. S a vállalkozás sikere igazolta, hogy az újra fölfedezett eredeti mű akár elementárisabban képes hatni, mint egy kortárs opera. A történethez hozzátartozik az is, hogy az opus hiteles rekonstrukciója bizony hét év kemény munkájába került egy fiatal zenetörténészünknek. Mint ahogy azt sem hallgathatjuk el, hogy az obligát ária – mely ’56 okán ikonizálódott – végül mégis csak a jól ismert Nádasdy-féle verzióban hangozhatott el.

De ne ragadjunk le a magunk háza táján. Egy egészen friss tudósítással szolgálhatunk arról, hogy az önmagukat okkal-joggal színházi nagyhatalomnak tekintő lengyelek vajon hogyan viszonyulnak a maguk nemzeti romantikájához. A negyedik Nemzetközi Bárka Fesztiválon a bydgoszczi Teatr Polski Istentelen komédia címmel Zygmont Krasiniskinek, a romantikus triász harmadikként számon tartott szerzőjének darabját mutatta be, műfaji megjelölésük szerint mint „színházi installációt”. Hogy miért vették elő ezt a darabot, arról a rendező, Pawel Wodziński a műsorfüzetben így nyilatkozott: „Úgy gondolom, hogy ma arra van leginkább szükségünk, hogy újra definiáljuk az örökségünket, mindenek előtt a romantika örökségét.” Azért éppen ezt, mert ugyanúgy „két, ellentétes értékeket képviselő világ konfliktusát hordozta, mint a mienk”¹¹. Ezt mutatja az értelmiségben belül a konzervatívok és a liberálisok közötti ellentét, mely Lengyelországban az elmúlt húsz év során élesedett ki. Az előadás utáni beszélgetésben Wodziński arról számolt be, hogy a rendszerváltás utáni évtizedben úgy látszott, a nemzeti romantikusok végképp a süllyesztőbe kerülnek, még a kötelező tananyagból is kihullanak. Ám 2000 után megváltozott a trend. A látott darabból és a rendező kommentárjából a közönség egyaránt azt szűrhetette

11 Vö.: Színészek és statiszták (Részletek a Pawel Wodzińskivel készült interjúból). In: Hajónapló, XIV. november (különszám), 34.

le, hogy erre az 1833-ban íródott – első olvasatra igencsak hermetikusan tűnő – textusra azért esett a választásuk, mert a szerzőt alkalmas médiumnak találták arra, hogy rajta keresztül a lengyel értelmiség a saját mostani identitás-válságára történelmi perspektívából lásson rá.

Magyar nézőként persze bajosan ítélné meg, hogy az előadás a lengyel publikumban és a kritikusok köreiben milyen rezonanciát keltett. De az egyértelműen átjött, hogy e rendezésben egy radikális antiszínházi gesztus manifesztálódik. Érdes és nyers, hasonlóan irritáló protestáció ez, mint nálunk annak idején, már csaknem egy negyedszázada, Jeles András általunk főlemlegetett *Drámai események* produkciója volt.

A társulat színészei és a helyi lakosokból verbuvált statiszták azt viszik színre, hogy az elfásult, retardált közember és a szerepét veszített, bábuként mozgó művész – tehát az úgynevezett gondolkodó elit – a maga eltérő habitusával újra egy akolban találja magát, s mint a romantikus dráma „klónjai” installálják, celebrálják a nézőközönség előtt a „szent” történelmi előkép abszurd hasonmását, a mában zajló profán cselekményt. Ez a többszörös tükör-dramaturgia számunkra azt prezentálja, hogy az önmagunkkal és egymással való szembenézés nemcsak lehetséges, hanem elkerülhetetlen is. Mert ha ebből a közös akolból nem lesz újra igazi templom, akkor ember-voltunkból kivetkőzve együtt jutunk a pokolra mindannyian.

Írásunk végén meditációs tárgyként hadd ajánljunk még valamit: egy tizennyolc éves gimnazista az 1956-os forradalom évfordulójára kiírt pályázatra egy animációs filmtervet küldött be, s az elkészült alkotást az idej ünnepnapon be is mutatta a televízió:

Budapest fotó-hűségű utcaképeinek előterében két szellem-alak találkozik, s elegyedik párbeszédbe. Egy ismerős, szomorú öregúr, és egy azonnal felismerhető hetyke fiatalember. – Miért vagy úgy nekikeseredve? – kérdezi az öreget a fiatal. – Hogy ne lennék keserű! Hiszen mindenért én vagyok a felelős. Miattam dőlt romba ez az ország – válaszolja az öreg. – De hiszen te épp olyan nagy dolgot vittél véghez, mint mi! – így a fiatal. – Csak most ismerlek meg! – kiált fel a cvikkeres. – Te vagy az, Sándor?

P. S. Akinek a szereplő személyek azonosítása elsőre nem sikerült, tisztelettel kérem, hogy újra figyelmesen olvassa végig jelen írásunkat!

Appendix

A cikk alapján körvonalazódó témák a szakmai beszélgetésekhez:

1/ Megjelennek-e kortárs színműveinkben korunk hősénekei belső konfliktusai?

Lehetséges-e ma nagymonológót írni?

2/ Stílus vagy techné?

Mit nevezünk ma pszichológiai realizmusnak az irodalmi műben és a színpadon?

3/ Allegória – metafora – szimbólum.

A magánmitológiának van-e, lehet-e alakképző szimbolikája a kortárs drámában?

4/ Kód – dekód.

Van-e még érvényes, mának szóló „üzenete” a klasszikusoknak?

5/ Kurzusdarab? Tézisdráma?

A történelmi kordokumentumok és az irodalmi „pretextusok” mint nyersanyagok felhasználásának gyakorlata a kortárs színművekben.