

Veszteség-e A' Fej-veszteség?

Kármán József „dramatizáltt történet”-töredéke

Nem Kármán József az egyetlen fiatalon meghalt magyar író. A számára kiszabott huszonhat esztendő azért tűnik fájdalmasan rövidnek, mert nem előzte meg abnormálisan korai pályakezddés: ő mindössze egy évvel halála előtt kezdett tervszerűen, rendszeresen írni, és próbálkozásai közül az egyik, a *Fanni hagyományai* máris remekmű. Mária királynőről írott ötfelvonásos szomorújátéka (mely mintha a Szentjóni Szabó László által elejtett fonalat¹ venné fel) sajnos elveszett, bár Pintér Jenő feltételezi, hogy „az első magyar színtársulat tagjai, kik között Kármán sokat forgolódott, valószínűleg elő is adták Pesten”.² Egyéb művei az Urániában³, 1794–95-ben Pajor Gáspárral közösen szerkesztett folyóiratában maradtak fenn. Legtöbbjük jó stílusban készült fordítás vagy átdolgozás, német tudományos közleményekből kiemelt anekdotizált részlet⁴; az egyik (*A kinczsásó*) Cajetan Tschink osztrák író novellájának fordítása⁵. Jelenlegi tudásunk szerint eredeti munkái az esszék (az Uránia programcikke és *A' nemzet tsinosodása*), valamint *A' Fej-veszteség* és a *Fanni hagyományai*. Utóbbi voltaképpen ál-dokumentum, címében a „hagyomány” annak idején hagyatékot, Fanni halála után az utódokra maradt naplójegyzeteket jelentett, és ezt a kortársak olyannyira elhitték, hogy még az irodalomtörténész Toldy Ferenc is sokáig ebben a minőségben emlékezett meg róla irodalomtörténeti előadásában.⁶ *A' Fej-veszteség* pedig alig sorolható műfajba: az író alcímbelei meghatározása szerint *Eggy hazai dramatizáltt történet*, de hosszabb elbeszélő-leíró részeket is tartalmaz, amiből nyilvánvaló, hogy nem előadásra, hanem olvasásra szánt szö-

¹ Szentjóni Szabó László: *Első Mária magyar királynak élete*. Regénytöredék, Magyar Museum, Kassa, 1793.

² Pintér Jenő: *Kármán József*. in: *Dolgozatok Békefi Remig egyetemi tanári működésének emlékére*, Bp., 1912.

³ A debreceni Kossuth Egyetemi Kiadó 1999-ben a lap teljes anyagát megjelentette, betűhű szöveggel, Szilágyi Márton szerkesztésében.

⁴ Ld. Szilágyi Márton: *Az Uránia eszmetörténeti helye a források tükrében*. in: *Folytonosság vagy fordulat?* Debrecen, 1996., ill. Szilágyi Márton: *Kármán József és Pajor Gáspár Urániája*

⁵ Ld. Némédi Lajos: *Kármán József „A kinczsásó” című elbeszélésének forrása*. Irodalomtörténeti Közlemények, 1971/3., 481–488. p.

⁶ Még 1867-ben, *A magyar költészet története*. Az ősidőktől Kisfaludy Sándorig című, 1853–54-ben tartott előadásait javítva-átdolgozva közreadó könyvében is fenntartásokkal beszél róla: „...nem tudjuk, mennyi belőle övé, mennyi azon széplelkű szerencsétlen nőé, ki Kármán iránti szerelmének áldozatja lett.” Valójában sokkal több érv szól a mű fiktív természete és irodalmi példakövetése, mint dokumentum volta mellett.

veg. Ma talán (*Az ember tragédiája* nyomán) könyvdrámának mondanánk, de ez sem egészen pontos. A XVIII. század végi magyar regény-kísérletek, elsősorban Dugonics András munkái, sok elemet vettek át a drámából, annak dacára, hogy a dialógus az irodalomban platóni mércével mérve értéktelenebbnek számított a közvetlen narrációnál, hiszen utóbbi elsődleges beszéd, előbbi pedig beszéd *utánzása*, vagyis másodlagos beszéd. (Mulatságos önellentmondás, hogy ezeket a gondolatokat Platón *párbeszédben* fogalmazta meg.) Mai szemmel nézve ez a szerkesztésmód a korabeli „románokhoz” képest kiemelkedően modernnek tűnik. Ezekben a párbeszédekben ugyanis a szereplők között valódi gondolatcsere zajlik, míg a gáláns-heroikus vagy lovagregények szereplői terjedelmes szónoklatokban számoltak be a velük történekről a némán figyelő hallgatóságának. Minderről bővebben beszámoltam *Régi magyar regénytükör* című könyvemben⁷, és ott önálló fejezetet szenteltem a regénybeli párbeszéd és a dráma összefüggésének. Mielőtt erre visszatérnék, néhány szót magáról a szerzőről.

Úgy tűnik, hogy Kármán nem készült írónak. Abafi Lajos, aki minden hozzáférhető Kármán-iratot összegyűjtött és kiadott⁸, hagyatékában nem talált sem zsenéket, sem kezdeti szárnypróbálgatásokat. A családi tradíciót megszakítva nem lelkésznek, hanem ügyvédnek tanult. Ennek alapján valószínűsíthető, hogy II. József idején politikai pályára készült, és csak a király halála után, amikor „bezárultak előtte a közhasznú cselekvés kapui”⁹, fordult az irodalom felé, nem lehetetlen, hogy szabadkőműves páholytársai ösztönzésére. Erre utal az Uránia köznevelői indíttatása: a nőolvasók számára akart olvasnivalóval és műveltségi anyaggal szolgálni. Igaz, a terv nem lehetett kedve ellen való, hiszen már 1788-ból, egy levélfogalmazványból ismerjük azt a tervét, hogy bécsi székhellyel lapot indított volna, mely színházi, irodalmi hírek mellett a hölgyeket értesítené a divatról, pontos leírásokkal, anyagismertetéssel és szabásmintákkal.¹⁰

Viselkedésének leginkább „írószerűtlen” vonása az a teljes anonimitás, ami szöveggözeleményeit jellemzi. Igaz, a kor még nem azonos azzal, melyben az író alakja óriásként vetül a horizontra; de már nem is a névtelen kódexírók kora. Az a tény, hogy Kármán mindössze néhány jelentéktelen közleményt jegyzett neve kezdőbetűivel, fő műveit pedig teljesen névtelenül tette közzé, vagy arra utal, hogy számára az írói pálya remekművei írása közben is kényszerpálya maradt, vagy arra, hogy merőben másképp gondolkodott az irodalmár autenticitásáról, mint kortársai: fontosabbnak találta az alkotó alakjánál a műhely-azonosságot.

Ennek ellenére a legkellemetlenebb írószors érte utol: az utókor egyetlen mű szerzőjeként azonosítja. Igaz, a *Fanni hagyományai* egy korszak magyar irodalmának csúcsteljesítménye: előtte soha, utána Eötvös József és Kemény Zsigmondig nem produkált hozzá mérhető művet a magyar széppróza.¹¹ Mégis

⁷ *Régi magyar regénytükör*. Halász és társa Kiadó, 2000

⁸ *Kármán József művei*, I-II. Bp., 1880.

⁹ Fried István: *Élet és irodalom a „Fanni hagyományai”-ban*. in: *Hagyomány és ismeretközlés*. Salgótarján, 1988.

¹⁰ Ld. Abafi Lajos: *Kármán Józsefről* (in: K. J. művei. Bp., 1880.)

¹¹ Toldy Ferenc három évszázad (a XVI–XVIII. század) magyar regény- és novellairodalma korójának nevezi. (In: *Kármán József írásai és a Fanni hagyományai*. Pest, 1843.)

félrevezető ennek a szerepnek a skatulyájába zárni. Nem arról van szó, hogy csupán egyetlen műre való spiritusz volt benne (mint például Asbóth Jánosban; ő egyúttal arra is jó példa, hogy az efféle egyetlen mű is lehet korából messze kiemelkedő), és nem is arról, hogy egész életbölcsségét igyekezett volna egyetlen esszenciális, életművét megkoronázó remekműbe sűríteni, mint például Madách. Kármán egyszerűen azért írt mindössze egyetlen befejezett művet, mert korai halála megakadályozta a további munkában.

És még ez sem ilyen egyszerű. Ha alaposan megnézzük a *Fanni hagyományait*, esztétikai magasrendűsége ellenére tapasztalni fogjuk, hogy van benne valami illusztratív jelleg; hogy írója nagyralátó célok elérése érdekében tartotta helyesnek, hogy a hölgyek kezébe olyan olvasnivaló kerüljön (az anyanyelvükön), melynek segítségével jobban megérthetik a világot, melyben élnek, és eredményesebben gondolkodhatnak önmagukról mint lélekről és társadalmi lényről. Azt érezzük, hogy az író didaktikai és elvont politikai, szociológiai indíttatása erősebb, mint a nyelvi univerzum teremtésének kedvelése. Ha tehetné volna, lehetséges, hogy később elfordul az irodalomtól a közvetlen cselekvés felé.

Persze az efféle feltételes módban felállított hipotézisek mérlegelésekor célszerű szem előtt tartanunk, hogy az író-alak, akit Kármán neve mögé gondolunk, jórészt Toldy Ferenc alkotása, aki az Uránia szövegeinek esztétikai értékét felismerve a közleményekből elvonható elvekre és vélekedésekre támaszkodva megkonstruált egy mentalitást, egy nézetegyüttest, és nagylelkűen megajándékozta vele Kármán emlékét. A korabeli gondolkodás nem tudott megragadni egy olyan szövegcsoporthoz, amely mögött nem látott alakot. Toldy odáig ment ez irányú buzgalmában, hogy az akkor már senki által nem ismert fiatalember arcképét is megrajzoltatta szövegkiadása számára, és oda helyezte az akkor még valódi alaknak gyanított Fanni Uránia-beli – persze szintén fiktív – portréja mellé.¹²

Ha megpróbálunk túllépni az egykönnyűség mítoszában (amit egyebek mellett Krúdy két, Kármánt a főszerepbe állító elbeszélése is támogat), manapság még nehezebb dolgunk van, mint korábban, amikor az irodalomtörténeti közzélekedés a Tschink-novellát is Kármán eredeti művének tudta. Egyetlen megmaradt lehetőségünk az Uránia első kötetében megjelent, minden valószínűség szerint eredeti regény-töredékének, *A Fej-veszteségnek* a szemügyre vétele. Sajnos, itt terjedelmi okokból csak néhány szemelvényben izleltethetem meg a történelmi elbeszélés nyelvi zamatát, hangulatát.¹³ Ezek a mű első bekezdései:

„Sereglik a' Papság halotti Köntösében; a' Vár-piatzán Gyász-palástban kovályognak fátyolos Emberek; halgatva, és le-szegezett Fővel takarodik a' Népség a' Vár felé... Zeng a' Szív-hasító Síralom-ének, mellyet a' Vár-kapuk' öblös Bólytai kettőzve vissza-hangzanak. A' Trombita' kesergő Harsogása nyög, és a' Síralmasok' Jaj-kiáltása közbe elegyedik ezen szomorú Zürzavarnak... Meg-kondúl a' Harang; és rekedtten kong a' mohos Toronybúl alá. A' Vár' Ká-

¹² i. m.

¹³ A korszak regényirodalmát áttekintő könyvemben a művel bővebben foglalkozom, több szemelvényt és a regény keresztmetszetét is mellékelve. (*Régi magyar regénytükör*. 2001, Halász és társa Kiadó)

polnájához ballag a' Gyász-sereg. Fekete sűrű Füsttel gőzölnek a' lobogó Fáklyák, kik közt lassan vonúl-elé a' Koporsó, mely *Zongor Balás'* Hitvesét tartja.

Két Kezét Öve mellé eresztve, Süvegét Karjai alá szorítva, Üstökének fűrtje Homlokára függve, komoran öszve-rántzolt Szemöldökkel, a' Koporsótúl szorgalmatosan távozó Tekintettel, duzzadt, de nem kesergő Ortzával kíséri a' Szent-Mihály' Lovát Zongor. A' szomszéd Nemesek, és Urak 'zibongva követik.

Meg-hagyta a' Hóltt, hogy az óltár eleibe takarítsák. Midőn ide érkeztek, és a' Koporsónak Fedelét szegezték – a' Kalapás' első Koppanása meg-rázta a' kemény Zongor' Szívét, és egy nagy Könny váltt-ki hosszú Szem-szőrei alól, le-görgött rántzos Ortzáján, és sűrű hoszszú Bajuszsza között el-tűnt. Rezegő Szóval azt mondá a' mellette álló *Betétsinek*: »Szegény! még-is jó Aszszony vala!«

Emez kesergő Formára vontt Szem-hunyorítással, eröltetett pityergő Száj-vonítással, Keze-fejével lassan száráz Szemét törülve, feleli: »Szegény!«

A folytatás nélkül maradt töredéket vizsgálva kézenfekvő Toldy értékítéletéből kiindulni, aki szerint Kármán műve „töredék maradt, de így is fényes tanúbizonysága azon erőnek, melyet mint kor- és jellemfestő volt kifejtendő, s melynél fogva csalhatatlanul arra volt hivatva, hogy már negyven évvel Jósika előtt eredeti s egészen nemzeti regény tónusát hallasson”. Császár Elemér ezt az okfejtést folytatja: „Ha befejezi Kármán *A Fej-veszteséget*, s az olyan lett volna, amilyennek indult, akkor a magyar történeti regény életét negyven évvel előbbre vihetnők s történetét nem Jósikával, hanem Kármánnal kezdetnők.”¹⁴ Hozzáteszem: ebben az esetben a „történeti” regény életét a világirodalomban is előbbre vihetnők jó húsz évvel, s annak első két darabja – két évtizeddel a *Waverley* előtt – Szentjóni Szabó László *Első Mária királya* és Kármán munkája lehetett volna.

Persze kissé sok ezekben a mondatokban a feltételes mód, és azt is le kell szögezni, hogy nyelvi és stilisztikai értékei mellett semmit sem tudhatunk arról, milyen lett volna a mű építkezése. Ami megvan, az elsősorban Dugonics Andrással rokonítja: a jelenetező dramaturgia mögött (erre utal a cím műfajjelzése is: „*dramatizált történet*”) nem látszik a szerkezeti koncepció. Persze később még kialakulhatott volna – szaporítsuk ezzel is a feltételezések sorát. Ugyanakkor Dugonicsnál és Kármánnál is valószínűnek látom, hogy a heroikus románt túlhaladó történelmi regény elgondolásakor nemcsak azért tekintettek mintaként a történeti színművekre, mert azok párbeszédesebbek voltak elevebbé tette a szöveget mint anyagot, hanem azért is, mert a múltba helyezett cselekményű színpadi játékok szerzői természetesnek tartották, ami a prózaírók számára még nem volt evidens: az ilyen művek cselekményépítésében a *történelmi* tényeket adottaknak és csak interpretációjukban, beállításukban megváltoztathatóknak kell tekinteni, míg az alakok megformálásakor elsősorban a *lélektani* hitelesség a meghatározó.

A *Fej-veszteség* történetéről annyit tudunk, hogy a Hunyadiak korában, Nándorfehérvár felmentése után játszódó lovagromán a szép Fruzina kezére áhító két férfi küzdelméről szólt volna, és elkészült része leírásait, jellemábrázolásait, hangulatfestését tekintve XIX. századi szöveggörnyezetben is megállná a helyét. Ha nem éppen XX. századiban. A szöveg egy részében ugyanis

¹⁴ Császár Elemér: *A magyar regény története*. 2. kiadás, Bp., 1939.



Kármán olyan eljárást alkalmaz, az archaizálást, ami már ennek a századnak a történelmi regényét jellemzi elsősorban.

A *Fej-veszteség* párbeszédeinek nyelvével az irodalomtörténészek nagyon sokáig nem tudtak mit kezdeni. Még a Kármánt nagyra becsülő, és róla monográfiát írt Gálos Rezső is azt állítja, hogy a szöveg annyira más stílusú, mint a többi Kármán-mű, annyira túlterhelt germanizmusokkal, hogy szerinte nemcsak hogy nem az ő írása, de nem is ő fordította, nem is regény, hanem színműtöredék, és a pesti színtársulat valamelyik közepes nyelvtudású színésze magyarította.¹⁵ Mármost ami a műfajt illeti: Kármán talán elégedett lett volna a *regény* elnevezéssel, ha a szó nem évtizedekkel később keletkezett volna. Azért nevezi munkáját dramatizált történetnek, mert nem akarja vállalni a román-hagyományt. Olyan prózát akar írni – Dugonics ebből a szempontból nagyon is jó példája nyomán –, melyben a szereplők narrációja egyénitetten, a beszédhelyzetet megidézve, a románokban szokásosnál sokkal nagyobb teret foglal el.

A mi Kodolányi-regényeken és Németh László-drámákon edzett fülünk meghallja a szándékolt archaizálást egy ilyen mondatban: „Agg vagyok én immár, mit volna használatos nékem az Házasság.” Azt gondolom, ezúttal nyugodtan hallgathatunk Gálosénál úgy látszik kifinomultabb hallásunkra, és (Némethi Lajossal egyetértésben) elfogadhatjuk, hogy „stílusa és nyelve a kor legérdekesebb és [...] legsikeresebb kísérlete a régi magyarság felidézésére, egy régmúlt kor atmoszférájának nyelvi eszközökkel való megteremtésére. [...] A helyesírási archaizálásról mint játékról lemond, és egy letűnt korszak nyelvi hagyományait összefüggésükben, rendszerükben újítja fel töredékének párbeszédes részeiben.”¹⁶ Némethi kifejti, hogy Kármánnak hittudós apja mellett nagyon is a keze ügyében lehetett a XVI. századi protestáns hitvitázó irodalom nyelvezete, ha régi hatást keltő nyelvet keresett, és aprólékos stilisztikai elemzéssel bizonyítja, hogy művében mindvégig ragaszkodott ehhez a nyelvhasználathoz.

Kissé talán bővebben kell idéznem, hogy a kettős nyelvhasználat sajátosságait érzékeltethessem. A csatatérről hazatérő Szent-Andrási és szerelme, Fruzina találkozásának jelenete korántsem tökéletes, de éppen ezért szemlélteti azt a rendkívüli körülményt, amivel Kármán a még nem is létező formát igyekszik megépíteni a történelmi tények tárgyilagos ismertetéséből, az archaizáló nyelvhasználat atmoszférateremtő eljárásából, a hazafias elvek bemutatásából, a szerelmi szál szentimentális bontogatásából, és még számtalan színből és hangulatból:

„Ekkor vítta Nandor-fejérvárát nagy Haddal Mahomet Török Tsászár. Köz volt a' Hazának Veszedelme. Az Ifjú Király, László, Hunyadi Jánosra bízta a' Haza' Védelmét. Fel-ültt minden, a' ki Fegyvert hordozhatott... Hunyadi győzedelmes Zászlója alatt vitézkedett Szent-Andrási-is, hová Fruzinája' Engedelmével, 's Akaratjával mentt:... Szent volt még akkor a' Haza-nevezése, maga Vagyonját, maga Ház népét oltalmazta ki-ki, és – a' Vitézség, az Erő nagyobb Érdem volt a' külső Udvariságnál.

Szolgáit rendelte tágos Udvarán az öreg Bobor, és ki-szabta Nap-számokat... Az Ajtó' Elejébe sereglett számos házi Nyaj, nagy Kiáltással esmért As-

¹⁵ Gálos Rezső: *Kármán József*. Bp., 1954.

¹⁶ Némethi Lajos: *Kármán műve-e A fej-veszteség?* In: *Az egri főiskola évkönyve*, 1955.



szonya' Kezéből hintett Eledelét kapdotta, 's hol egy-mást, hol a' Ház-héjrről le-szálló oroz Vendégeket, és tányér-nyaló Verebeket üldözték: Midőn Vadász-fegyverében öltözve, Vállán kedves Sólyom-madarát hordva, hágott felfelé a' Hegyen Szent-Andrási, a' ki Hajnál-hasadtta előtt, Szomszéd' Birtokából meg-indúla kedves Fruzinájához.... Midőn őtet meg-szemlélte, Öröm-könny reszketett Szemében, és tsendes Pirosság futotta-el kerekded Ortzáját.

Jó-szívú Mosolygással elejibe-nyújtott Kézzel fogadta az ősz öreg:

„Hozott Isten nagy sok Veszélyek közzül! Hallom, jól vitézkedtél szerető Öt-sém!”

Szent-Andrási. Óh számtalanak, kik engem' fellyül-múlnak. –

Bobor. Korán fel-eszméltél... de mond-meg nékem, vagon-é immár Vadad?

Szent-Andrási. Sólymom im' ez Gerlitzét elevenül fogá; és im' ezt néked bemutatom édes Húgom!

Fruzina. Ugyan igen-is akarom.... *(el-veszi, és szabadon botsátja)* Repülj Társodhoz! *(kérlelő Tekintettel Szent-Andrásihoz)* Ne akard nehezen tartani jó Szent-Andrási! nem utálok én Adományod', sőt igen kedvellem... De vedd Szívedre! vallyon nem keserű Dolog-é Mátkájátúl el-ragadtatni!

Szent-Andrási. Repítsd bátor! Igen szeretem, hogy ilyen könnyörülő vagy... Óh bizony keserű Dolog Mátkájátúl el-ragadtatni!... Óh Fruzina! mi türhetetlen Dolog tsak kis Ideiglen-is Mátkájától el-ragadtatni.

Éppen ott vonták-félre foglalatos Szorgalmatoskodási az öreg Bobort. El-távozott!

* * *

Egy terepély Tser-fa állott az Udvarban felségessen; a' Felhóket fenyegette Koronája, és Ember-nyomokat, és Századokat látott már maga mellett el-múlni. Itt vált-el Fruzina Kedvesétől, midőn a' Hadba mentt. Szent vólt ez tiszteletes Fának Árnyéka ő néki. Mikor az Éjj be-borúltt, midőn az el-szenderedő Természet' Ohajtozását, Szeretettje után jobban fel-gerjesztette, itt öntött-ki sok Könnyeket Emlékezetének. Ide járúltak most mind ketten.

Szent-Andrási. *(Kezét fogva)* Emlékezhetsz róla Édesem, hogy ez Helyen butszánk-el eggyik a' mástól – itt vől Jó-éjt tőlem, itt vala az, midőn im ez Kötőt Fegyveremre akasztád.... Azt mondád: »Körösként a' nemes Ifjak Hadra készülnek. Tudom, nem maradánd hátra Szent-Andrási. Majd midőn a' szomszéd Vitézek Jegyeseiknek gazdag Zsákmányokat hoznak – ne legyen-é nékem Szégyen-vallásomra semmit mutatnom, mit ő nékem zsákmányoltt?... Fogd ezen Fegyver-kötőt – ezzel szentellek-fel Hazának Szolgálatira. Menj Békességgel!... Győzz, vagy halj-meg! Isten viseljen nagy Jóval...« Im Fruzina szófogadó valék, meg-szerzettem Akaratodat Szerelmedért; hartzoltam, 's gyakran győztem-is...

Fruzina. Mutasdhatsz mit hozál nékem Ellenségrről!

Szent-Andrási. *(Süvegét le-vévén)* Im ez Seb-hely Homlokomon, eggy dühös Jantsár' nehéz Dákosának Jegye, mellyel Bajtársom' Dési Miklós' Fejét le-tsapni akarta, és mellynek Vágását én Testemmel ellenzettem....

Fruzina. Vitézül míveltél!

Szent-Andrási. Im ez Fegyver-kötön, mellyel két Kezeiddel hímeztél, ezen hozom-meg a' leg-nemesbb Zsákmányt. Szemléld: Ellenségnek Vére!...

Mond-meg nékem, nem szebb-é ezen Zsákmányaival Szent-Andrási, hogy nem eggyéb vitéz Ifjak, kik gazdag Turbánt, kőves portékás Handsárt, és aranyas Tzafrangokat hoztak...

Fruzina. Szép ez mind; de leg-szebb Ajándék, melyet Személyedben nékem hozál. Sok Est itt értt vala, hol most állunk Könnyekbe borúlva; nagy sok Kínt vallottam erántad-való Szorgalmamban; sok Fohászzkodást botsátottam Istenhez Kezem' ki-terjesztve, és esedezém reád Áldomásáért... Hálá! hálá Istennek, hogy itt ismét meg-láthatlak."

Anélkül, hogy elmélyednénk a „dramatizált történet” cselekményének fordulataiban, amelyek akár divatjamúlt lovagrománt is sejtethetnének, azokra az elemekre érdemes odafigyelnünk, melyeket már Toldy Ferenc is kiemelt¹⁷: az atmoszférateremtés, a helyzet megragadásának művészetére. A leírásokat egy-egy mozdulat, gesztus, taglejtés pontos rögzítése, az apró képek felvilágosítása teszi elevenné. Ennek része a dialógusok korábbi századokat idéző nyelvhasználata is. Kármán arra törekedett, hogy regényének történetvezetése *természetes* legyen. Ahogy az ember életében is az érzékelés, tapasztalás mozzanatait követi az átgondolás, az élmények feldolgozása, majd ezek megfogalmazása és a gondolatok cseréje, úgy építkezik a modern elbeszélő próza leírásokból, a mesélő eszmefuttatásából és párbeszédéből. Az olvasó ezt érzi a leginkább természetesenek. Ez a fajta kötődés a valósághoz persze nem jelenti azt, hogy Kármánnak bármi köze lenne a realizmushoz (bizarr játéka a véletlennek, hogy a Kármán-életmű feldolgozása jelentős részben az 1950-es években történt, amikor jónak látszott ilyesmit bizonygatni), és nem kell feltétlenül csorbulnia szentimentalizmusának sem. Sajátos módon a felvilágosodás természetkultuszával és a természettudományokra irányuló figyelmével együtt jelenik meg nálunk a szentimentalizmus, nem mint annak irracionális ellentéte, hanem éppen mint a racionális vizsgálódásnak egy korábban nem vizsgált területre: az emberi lélekre való kiterjesztése.

Ez azonban ahhoz vezet, hogy a történet hőseit merőben más foglalkoztatja, mint az író. Kármán a lélek apró rezdüléseit, a szerelmesek viselkedésének zavart báját szeretné megírni; gesztusaikat, melyek akkor is tudatják érzelmeiket a másikkal, ha a szavak nem lépnek túl a suta sztereotípiákon. A történet ezzel szemben lovagrománc történeti díszletekkel, középpontjában a nemzeti ellenállás példájával és a bűnös széthúzás nemzetrontó hatásának (megengedem, talán illusztratív) bemutatásával. Kármán ambivalens érzelmekkel pillant a daliás időkre. Egyfelől (akárcsak Csokonai vagy Szentjóni, sőt Dugonics) siratja a letűnt idők egyszerűségét, tisztaságát, erkölcsösségét (nyilván oktalanul), másfelől tragikus módon együtt élni kényszerül a múlt egész intézményrendszerével,¹⁸ elmaradott törvénykezésével, és az utókorra hagyományozott nyomorral, kulturálatlansággal, reménytelenséggel. És főként: érzéketlenséggel. A kor, melyben Kármán, Dayka, Csokonai, Szentjóni és társaik, ezek a nagyon

¹⁷ Toldy Ferenc: *A magyar költészet története*. Pest, 1867.

¹⁸ Hogy messzebb ne menjünk: a cenzúrával, mely 1806-ra odáig megy, hogy királyi udvari rendelet tiltja a regények nyomtatását, behozatalát és árusítását. (ld. Ballagi Géza: *A politikai irodalom Magyarországon 1825-ig.*)

érzékeny lelkek éltek, alapvetően érzéketlen volt. A megélhetés kegyetlenül nehéz, az iskolázottság alacsony, a nyelv pallérozatlan. Ezerfelé kaptak volna, és semmire sem maradt elég figyelmük, idejük. Csaknem mindenről le kellett mondaniuk.

Ez a tétovázás látszik Kármán szóban forgó töredékén is. Egyfelől érzékeny történetet szeretne írni két fiatal szerelméről, amit a társadalmi egyenlőtlenségek és hatalmi szempontok veszélyeztetnek, másfelől nosztalgikus lovagtörténetet egy korról, melynek eszményei vonzók, nemesek és megmentésre érdemesek – bár viszonyai korántsem tűntek el, mint az kívánatos volna, a feledés jótékony ködében. Ugyanakkor vonzza már a kihívás is, hogy a múlt dolgairól valóságos képet fessen. Akárcsak Szentjóni Szabó, a történelmi kor reális viszonyait igyekezett megérteni; alkalmasint olyan evidenciákat, hogy a hőstettek nem csupa hősies elemből szerveződnek, vagy hogy a győzelem a gyakorlatban sokszor nem jelent többet a pusztá túlélésnél. Nagy szükség lett volna ezekre a gondolatokra azokban az években, amikor a jórészt különösségekre figyelő irodalom hajlamos volt megfeledkezni az evidenciákról.

Mindez meghaladta Kármán lehetőségeit. Az az elmélyült nyelvi kísérlet, amit az első részben megkezdett, nem tűrte, hogy könnyen vegyék. Szigorú igényesség és összpontosított figyelem híján az efféle szöveg roppant gyorsan elfárad, és a kitűnő stilszta Kármán nyilván tudta ezt. Fel kellett tehát hagynia a mű kidolgozásának tervével. A legfőbb konfliktust azonban, a társadalmi rangkülönbségek romboló hatását a szerelemben, nem hagyta veszni: áttemelte a *Fanni hagyományai* harmadik folytatásába.

Hogy válaszoltunk-e ezzel a címben feltett kérdésre, őszintén szólva nem tudom. Egyik oldaláról nézve: elakadt kísérletének használható egységeit Kármán átmentette abba a műbe, melyet volt ereje és módja befejezni; így ezek az elemek is a *Fanni hagyományait* gazdagítják. Másfelől persze iszonyú veszteség, hogy az a dramatikus-nagyepikai alkotás, mely talán a kor világirodalmában is egyedül állt volna realitásigényével, lélekábrázolásának finomságával és történelmi hűségre törekvésével, nem készült el. Csak hát irodalomtörténet-írásunk hajlamos az efféle legendák éltetésére. Az ilyen történetek mindig tragikusan végződnek: írónk kezéből a halál, a betegség, a német, a török, a cenzúra, a kommunisták, a melankólia vagy a szifilisz kicsavarta a tollat, s így az ígéret ígéret maradt. Tény, hogy 1795-ben a Habsburg spionhivatal maga gerjesztette perei nyomán a törékeny, éppen hogy épülő, de már roppant ígéretes magyar kultúra darabjaira hullott. De az is tény, hogy néhány év múltán az új korszak új alkotói éppúgy megvetéssel tekintettek a regényes történetek műfajára, mint cenzoraik. Nem vették észre az elődeik által felhalmozott értéktömeget. Egyrészt azért, mert máshoz volt kedvük – vershez, drámához, tudományos kutatáshoz –, másrészt azonban azért, mert hiányzott belőlük a legelemibb figyelem is azok munkája iránt, akik előttük jártak; akik megteremtették a nyelvet, melyen az irodalom szólhatott, és nyomorogva, kinevetve, bizonytalankodva, de mégis kialakították, kiszorították a modern értelemben vett író helyét a magyar glóbuszon. Ez a figyelmetlenség pedig nem német maszlag, és nem török áfium. Ez a magunk hibája volt akkor, és a mienk ma is.

Aktus és infarktus

Mihai Măniuțiu könyvét kézenfekvő esszék sorozataként, elméleti alapvetésként, filozófiai traktátusként olvashatjuk. Ám ugyanígy megnyílik számunkra, ha egy gyakorló (nem mellékesen: világhírű) rendező vallomásként, parainéziseként, vagy egy pedagógus tankönyveként forgatjuk. És ez utóbbiak semmit sem vonnak le az értékéből. Sőt. Véleményünk szerint a román



rendező könyvének egyik legnagyobb erénye éppen a konkrétsága, élessége, ha úgy tetszik: praktikuma, amelyet a szerző már-már szépirodalmi alkotáshoz méltó átéltséggel és szenvedélyességgel (is) igazol.

Valóban, Măniuțiu könyve érvel, igazol, bizonyít – és nem befed, elhomályosít vagy tudományos frázisok mögé rejt. A színházról, színésről való gondolkodáshoz Măniuțiu által „kidolgozott” ÚJ NYELV valójában évezredek óta LÉTEZŐ NYELV. Nem a meglepő, sajátos kontextusba helyezett terminusokra kell rácsodálkoznunk, nem a paradigmaváltó definíciók és eddig ismeretlen elemzési perspektívák teszik Măniuțiu könyvét fontos és példaértékű (megkockáztatjuk: megkerülhetetlen) olvasmánnyá, hanem az a szemlélet, amellyel a szerző a színházat (szerencsére még mindig) ünnepi eseményként, a színeszt pedig teremtőként és áldozatként *hajlandó* látni – ráadásul azzal a makacssággal, ami valószínűleg a mindenkori alkotás legfőbb garanciája és katalizátora.

A szó legjobb értelmében „egyszerű” filozófia a Măniuțiué – és egyszerűségében kristálytisza és kikezdehetetlen. Mintha erre utalna a világhírű teoretikus, Georges Banu is, aki egyetlen „jól eltalált” mondattal ajánlja a figyelmünkbe Măniuțiu könyvét a fülszövegben: „Mihai Măniuțiu pontosan rámutat a színpadon megtestesített én igazságára, aki egy kísértethez hasonlóan tűnik

fel, majd újra el”. Igen, Măniuțiu könyve azért „egyedülálló kísérlet” (Visky András), mert még akar és tud reinkarnálni olyan problémákat, amelyek (csúnyán általánosítva) a kortárs színházesztétika hajlamos átlendülni – talán azért, mert bizonyos kérdéses fogalmakat, jelenségeket „nemtelen egyszerűséggel” adottnak vesz (de így már-már törli is őket, amennyiben nem kívánja megkérdőjelezni azok igaz, avagy hamis voltát). Egyáltalán: Măniuțiu könyve (és szerintünk egyebek közt ezt is dicsérik Banu, illetve Visky mondatai) szemérmetlenül merészel olyan ún. „homályos” fogalmakkal dolgozni, mint „igazság”, „a színházi előadás legbelső lényege”, „katarzis” és így tovább. Ez a bátorság meg mintha egyre inkább kihalna a színházi gondolkodásból. De miben is áll Măniuțiu (ismételjük meg még egyszer: a gyakorló rendező) „egyszerű filozófiája”?

Először is egy ugyancsak ismert, de kétségtelenül stabil szentencián nyugszik: az előadás forrása a színész! Ő viszi a vásárra a bőrét, őt kell meg-

fejteni, rendezőként őt kell instruálni. Mondhatni: ő az Élet bizonyítéka és garanciája a színpadon. Ám ahhoz, hogy a színész hordozta Élet-kép a Színpad természetével összeegyeztethető legyen, meg kell vizsgálnunk genezisést, fejlődését-alakulását, felnőtt-ségét, de hanyatlását és pusztulását is – sőt, a színésznek saját „életrajz-kaszaira” adott reakcióit, sugárzását, illetve az általa felkínált világ nézőre tett hatásait is.

Măniuțiu könyvének ismertetésekor kézenfekvőnek tűnik ez a fejlődési ívet, áramlásokat, periodicitást, pályaszerűséget asszociáló hasonlat – a szerző maga is így „szakaszol”. Ott van a színész születésénél, sőt magzat- és sejtállapotánál is.

Gondolatmenetének kulcsa az AKTUS fogalma, amely „azzal az elemi készlettel kezdődik, ami közvetlenül a színészben születik meg, a játék ideje alatt”. Ez a készlet tehát magából a színészből következik, de később ugyanez az „áramlás” lesz a színész keresztvize is, amennyiben a készlet kiterjedésekor a színész „elkezd” valódi életáramot, alakzatokat – gesztust, mozgást, hangot – létrehozó áramot küldeni önmaga anyagi és szellemi teste felé. A színészi aktus pedig magában foglalja a készletet, illetve az ebből a készletből fakadó összes későbbi színpadi „esemény” kibontakozását is. Egy önmagába visszatérő folyamatról van tehát szó, ahol a színész csak attól fogva definiálható színészként, hogy nemcsak átengedi magát a teremtő készletnek (illetve aktusnak), hanem mintegy azonosul is vele; „egygyé válik az elemi impulzussal”. Hasonló „centripetális” mechanizmust feltételez Măniuțiu akkor is, amikor azt állítja: „A színészben – mielőtt belépne a játékba – benne rejlik a mű, éppen

úgy, ahogy a műben saját maga.” A színész tehát eredendően az abszolútum birtokosa, ám amint az éppen őt „lehetővé tevő” aktusok „megtörténnék”, (át)él(het)ővé válnak benne, meg is szűnik az abszolútum – hiszen a lehetőségeket rejtő aktusok immáron létezővé alakultak át. Az aktusok tehát egyszerre képesek megmutatni a színész határait, ugyanakkor ezen határok átlépésének az alternatíváit is. Az aktusok a „még át nem élt” ősi birodalmából származnak, általuk a színész (a „játékban lévő lény”) tulajdonképpen önmagát teremti meg és varázsolja el, s ezáltal képes kivonni magát színházon kívüli életének követelményei alól – hogy egy valóságosabb, „igazabb” létállapotba, saját belső egységének és önazonosságának a tisztására jusson. Azaz, amikor a színész „játszik”, „nem a cselekvésben levő szereplővel azonos, hanem az aktusokkal”. Măniuțiu többször is figyelmeztet cselekvés és aktus alapvető különbségére; a cselekvés – állítása szerint – tulajdonképpen az aktus meghosszabbítása, „cenzúrázott, korlátban tartott mozgása”, egyszerűbben: színpadi megvalósulása.

Teremtés és teremtdés, pusztítás és pusztulás azonos eredőjét („lét és nemlét összebékíthetőségét”) feltételezi akkor is, amikor a színész „hármasságáról” beszél. Amint a színész a szerep által mintegy megkettőzi önmagát, egy harmadik alak is megszületik a színpad fiktív terében: egy harmadik, a színész énye és a megírt szerep által sugallt figura fölé kivetülő, azoknál magasabb rendű test – amelyet Măniuțiu a színész (a hisztrió) *játék-lényének* nevez. Ez a játék-lény akárcsak az aktus: „küszöb”, mert egyszerre hordozza a minden (a megismerés, a tudás, az igazság, a megélés) lenyomatát, illetve ezek

múlékonyságának, semmivé válásának, testetlenülésének, pusztulásának sejtelmét is. A játék-lény – mondja Măniuțiu – a színész „áldozati teste” – a játék megszűntével ugyanis óhatatlanul eltűnik, vagyis áldozattá válik ő is. Viszont – amíg „létezik” – mindennél gazdagabb ajándékokat tud átnyújtani a színésznek: az önmaga előtti megnyilatkozás lehetőségét, valamint a folytonos újrateregethetőség/újjaszületés garanciáját.

Leegyszerűsítve bár, de a filozófus Măniuțiu színész-elmélete tulajdonképpen arra a dilemmára ad árnyalt választ, hogy a színészi játék (a színpadi aktusban létezés) azt az állandóan skizofrén helyzetet rögzíti, amikor a hús-vér aktornak meg kell birkóznia egy fiktív színpadi szereppel, el kell szenvednie azt az erőszakot, ami a szerepnek, a szereplőnek szól. Ám azzal, hogy ezt a kettős kapcsolódást a játék-lény beléptetésével hármassá tágítja, Măniuțiu tulajdonképpen harmonizálja, kibékíti ezt az ontológiai harcot színész és szerep között.

Az első fejezetek elméleti alapvetése után Măniuțiu szövege finoman oldódik át a felvetett problémák praktikus (rendezői, színészvezetői) vetületeinek tárgyalásába. Látszólag nem változik a szöveg célja: megmarad az elméleti sík, az esszéisztikus hangnem is, csak hogy az újonnan felvetett kérdések („katarzis”, „a színész transz-állapota”, „teste”, „a színpad paradoxonjai” stb.) már egy színpadi megvalósításban gondolkodó rendező logikáját sejtetik. Többsikűvá válik a szöveg (s így óhatatlanul az olvasó pozíciója is): a „játék-lény”, mint gondosan felvázolt keret, a katarzis fogalmának beléptetésével az immáron mozgásba hozott színész képét kezdi magára öltetni. S amikor Măniuțiu a

színészi transzállapot vagy a színészi jelenlét problematikájával folytatja, már konkrét, a működő színház nyelvére lefordítható tanácsokat találunk sorai között.

Ezekről a fejezetektől kezdve válik igazán világossá, hogy Măniuțiu *milyen* színházban gondolkodik. A színész (és a játék-lény) természetrajzát még olvashattuk úgy, mint egy átfogó ars poeticát a színház lényegéről, a színészi test képzésének, követelményeinek leírása viszont már specializál: Măniuțiu eszménye egy egyszerre „mitologikus” és nagyon is „fizikális” színház, ahol a színészi aktus bölcsője a test, s ahol a színész „élő baba” – aki a közönséggel való dialógusban egyszerre passzívan (energia-átvevőként) és aktívan (energia-átadóként) van jelen. A közönség fogalmának első említésétől kezdve nyilvánvaló: Măniuțiu könyve manifesztum is az általa hitelesnek, őszintének (tisztának és önazonosnak) feltételezett színházzal. Ettől kezdve ugyanis a színész önteremtő-öndefináló vágya és akciója kilép az intimitás szférájából, és súlyos kockázata, tétje lesz – mégpedig a néző öndefinálásának sikere, avagy kudarca. Ez pedig már a rendező felelőssége is. „A közönség valójában önnön kalandjait éli át (a színházi előadás során), annyi különbséggel, hogy a közte és a megismerés között közvetítő színpad (ez a kísérleti tér) megvédi őt a külvilág erőszakos behatásaitól. A színre vivéssel járó összes kellemetlenséget a színész vállalja magára” – mondja Măniuțiu, mi pedig ezt azzal egészítenénk ki, hogy természetesen erre a védő gesztusra kizárólag az az „ideális” színész (Măniuțiu szókapcsolatával: „valódi színész”) képes, aki az első fejezetekben elemzett játék-lény állapotot először is *hajlandó* megkeresni magában, ké-

sőbb pedig alá tudja vetni magát egy olyan célnak, amelynek – bár eredetileg maga konstruálta, belőle következett – már korántsem csupán ő áll a középpontjában. (Măniuțiu *A színész daimónja* című fejezetben a szélsőségességig kielezi ezt az áldozati szerepet, amikor arról beszél, hogy „a határokat, a korlátokat mindenáron szét kell verni; a pusztulás intenzitása minden veszteségért kárpótol. A színészt a daimónja veszi rá arra, hogy ne takarékoskodjék az energiájával, hogy végtelenül pazarló legyen, hogy folyton tágítsa ennek az utópikus szabadságnak a határait, akár annak az árán is, ha vitalitásának valós forrásai elapadnak. Előbb-utóbb elkerülhetetlenül magába zuhan: a tiltott szabadság szélén járva a törő-zúzó alany egyszer csak ráébred, hogy már csak ő van a porondon, más semmi nincs, amit elpusztíthatna. Lám, miért nem szeretheti teljességgel önmagát, lám, miért szükségszerű beismernie, hogy maszkjai – bármennyire szerette is őket, mert hisz játékánál, ennél a világtéremtésnél segédkeztek – fikcionálisak? A hisztrió: tragikus beismerése annak, hogy az utolsó határvonal bevehetetlen, az már a lét határa”.) És vajon nem olvasható-e az idézett rész így: a – Măniuțiu színházeszménye szerinti – jó színész csaknem *belehal* ebbe az önteremtő játékba?

A recenzióink első bekezdésében említett teoretikus alapvetés, illetve rendezői-pedagógusi szándék (és vágyak) tehát itt és ehhez hasonló „határterületeken” találkoznak Măniuțiu könyvében. S – tehetnénk hozzá – a színház ezen a küszöbön válik igazán, döbbenetesen (s azt kell mondjuk: irigylésre méltón) élővé.

Ahelyett, hogy hosszasan elemeznénk Măniuțiu további megállapításait,

problémafelvetéseit (például a színész és a néző maszkjával, az improvizációval, az illúzióval, vagy akár a színész tekintetének, testrészeinek, szexusának stratégiáival kapcsolatban), ejtsünk szót inkább arról, hogy mit tanulhat a magyar színház a román rendező kiváló könyvéből. Másként: hogy mi mindennek kellene, illene zavart (de legalábbis bizonytalanságot) keltene a fejekben. Azaz: miért érdemes ezt a könyvet ma Magyarországon, színházi berkekben elolvasni.

Mindenekelőtt az őszintesége miatt. Dolgozatunk elején bátorságról, szemérmertlenségről beszélünk – de az őszinteség fogalmát is ebbe a szóbokorba sorolnánk. (Úgy gondoljuk, hogy e szavak mondjuk, hogy „másodlagos” szótári jelentése nem is áll olyan messze egymástól.) Măniuțiu esszéi (fájó) természetességgel és imponáló könnyedséggel vetnek fel olyan kérdéseket, amelyek a kortárs magyar színházban csak igen ritkán hangzanak el. Pedig létjogosultságuk (ha úgy tetszik: igazság-alapjuk) semmivel sem kevesebb, mint a bejárattott, ismert elvekéi. Számos megállapítását talán meg is mosolyognánk, vagy egyszerűen meghaladottnak, urambocsá! közhelyesnek címkéznénk. Pedig:

„Valódi színházról és színpadi kommunikációról csak akkor beszélhetünk, ha az előadás *provokál*” – írja Măniuțiu. S ingatjuk a fejünket: halottunk már ilyet, volt, ugye, egy Grotowski, egy Kantor – hát mit kezdünk ezzel 2007-ben? Pedig:

„A színész azzal a szeretettel szeret, amellyel őt szeretik”. Bizony, legalább annyira figyelemre méltó frázis ez is, mint amennyire patetikus. Mégsem figyelünk oda rá eléggé.

„A színészt *maga-emésztésének* láza hajtja: azonos azzal, ami *kimeríti*. Nincs szomorúbb tehát egy olyan hisz-

trionál, akiből hiányzik önmaga el-
tékozlásának öröme.” És be kell hogy
valljuk, ebben is van valami kegyetlen
élgaszág.

És a következőkben nem kom-
mentáljuk Măniuțiu mondatait. Inkább
élni hagyjuk őket.

„A színészi képzelet... elsődlege-
sen testi.”

„A színész... a színpadi szerepek
íránt az életbeli szerepek által meg-
követelt fanatizmussal kötelezi el ma-
gát, és az életben a színházinál szo-
kásos szabadsággal és lezserséggel
viselkedik.”

„A játék a félelem sugallatára szü-
letett... A színjátszás készsége a túl-
élés természetes technikájaként mu-
tatkozik meg.”

„A játéknak a színészt a fizikai
bizonytalanság állapotába kell taszí-
tania.”

„A túlzásban, áldozati sebezhető-
ségében áll a színész ártatlansága.”

„A megmutatásnál fontosabb,
hogy folyamatosan (és természetesen
koherensen) átalakítod azt, amit
megmutatsz.”

„A képesség nem más, mint az
intelligencia által nemessé tett ösz-
tön: egy élő, termékeny, kizárólag a
gesztusaiban jelen lévő egzisztencia,
amely szusszanásnyi idő nélkül arra
törekszik, hogy érthető, netán egyete-
mes kifejezést adjon a hús pillanatnyi
erényeinek.”

„A mindennapi élet azt kéri tőled,
hogy fenntartsd magad, épp csak élj;
a jótékony ünnepi megszakítások a
túl-élést kínálják fel neked.”

„A valódi Színház mindig kelepce,
lecsap a rejtőzködő lelkekre, és ön-
nön igazságukkal szembesíti őket.”

És így tovább. Mondhatjuk idejét-
múltnak az ezekhez hasonló „szerény
javaslatokat”. Leüthetjük a labdákat
azzal, hogy ennek a „kegyetlen”, „ösz-
tönös”, „zsigeri” (stb. stb.) színháznak
bizony nem volt maradandó iskolá-
ja, előzménye, hagyománya nálunk
– azaz értelemszerűen jövője sincs,
úgyhogy magyar fülnek ezek a naiv
szentenciák: pusztába kiáltott szavak.
Mondhatjuk, hogy semmi új sincs
ezekben az állításokban, hallottunk
már ilyeneket ezerszám. De meghal-
lottuk-e őket vajon? Akár csak egyet-
lenegyszer is.

Aktus és infarktus – dolgozatunk
suta címe. Most felfedjük a gyenge
szójáték lényegét: Măniuțiu könyve azt
kínálja fel a magyar színháznak, hogy
– legalább egyszer – a szívéhez kapjon.
De vajon *hajlandóak* vagyunk-e erre?

(Mihai Măniuțiu: *Aktus és utánczás*.
Koinónia, Kolozsvár, 2006, fordította:
Zsigmond Andrea, előszó: Georges
Banu)

Deres Péter

Szárnyfelvarrás

Egy könyvnek a cím a legkitüntetettebb eleme. Tüntessük ki hát legelőbb ezt figyelmünkkel. Annál is inkább, mivel jelen kötet cím fölöttébb feltűnő. S a borítón szereplő fülszöveggel ellentétben valószínűleg **Hatházi András** szerzeménye. Mivelhogy egyik darabjának a címe is. (A feltűnőségi rend tisztelete szóba keverhetné még a borítót. Melyről esetünkben mégsem fog sok szó esni, a kötet ugyanis sehol sem nevesíti a festményt, amelynek Unipan Helga a repróját használta. Bosszúból mi is negligáljuk a fedőlapot. – Olyasmiket viszont, szerencsére, hogy Polis, Kolozsvár, 2006, meg szerkesztette Demény Péter, nevesít a kötet.)

Tehát a cím. *A hetérák tudománya*. A, hetérák, tudománya.

Kezdjük hátulról. Tudomány. Félelmetes szó. Sokat ígér. Higgyük el, hogy ez lesz? Minden tudás felfedése? (Még ha hetéraké is.) Szűk 45 oldalon? (Ilyen hosszú a címadó darab.) Hajlunk arra, hogy nem. Nem sikerülhet.

(Pedig igen. Szinte. Illetve eléggé sikerül. Mármint a darabnak. Az általa koncipiált hetérák életbölcességének valamiféle metszetét adnia. Meg kimentelt is hozzá. Mondjuk úgy: visszájára fordulást. De miért kellene bízunk ebben, a sikerben, miért innánk a medve bőrére, amikor még csak a cím áll az orrunk előtt? Ezt nem várhatják tőlünk. Ezt várják tőlünk?)

Szóval: erős a „tudomány”. Ahogy a „hetéra” szó is. Meg az „a”.

„Hetéra”. Gyakran előforduló címke a kötetben. Többnyire mint „k...”. (Nehéz leírni... Olvasni is az volt.) Szóval a női szereplők általában feleségek vagy „kurvák”. Illetve feleségek „és” kurvák. Ezért „természetesen” gyakran megölik őket. *Othello*-effektus. Illetve *Woyzeck*. Vagy *Xanadu* (Háy János). Lényeg a lényeg: sok az olyan alpári szereplő (szereplőpáros), aki sárral dobálja a többi figurát. Szó-sárral. Ha nő, azzal bosszantják, félrejár, ha férfi, ugyanezzel. Hogy felesége félrejár. (S még finomak voltunk.) Szerelmi háromszögek garmadája a könyv, s itt-ott befesti őket a halál.

Nincs ma semmi más, ami egy drámai hőst motiválni tud? (Van a kötetben egy gyerekdarab, azt majd válaszra bírjuk.) – Legyünk azért igazságosak: a szerelem és a halál mellett a hit kérdése is jelen van itt-ott-amott a darabokban.

Legyünk őszinték is: a kötet címe eredetileg más miatt kezdte piszkálni a csőrünk. Azért, mert *Milyen egy női mell-szerű* (Kőrösi Zoltán-féle kötet cím). A nő használja cégérül. (Festve is – lásd borító.) A női testet. Persze miért ne lenne joga ehhez? A használathoz. Főként ha valamiképp átértelmezi (/né) a hagyományt, a drámák hősnőinek a testükhöz, testük szabad használatához való jogát. Hogy e nők végre ne a Desdemonák, Marie-k, Ophéliák, Gertrudok sorát gazdagítsák.

Na de a cím. Legvégül ott van benne még az „a”. „A” *hetérák tudománya*. Érthetetlen ez a makacs ragaszkodás a névelőkhöz. De a miénk. Lásd a kötetkezdő darab címét: *A manipulátorok*. Miért nem *Manipulátorok*? Úgy



lazább, életlenebb lenne. Az „a” leszűkít. Azzal, hogy rábök, be is kerít. Intoleráns, okoskodó. Következik: *A világrengetők*. Nem jobb, ha *Világrengetők*? Előző alakjában alanynak látszik, így inkább jelzői a funkciója, esetleg állítmányi. Alanynak nem túl jó lenni, arról rengeteg mindent lehet (és kell) állítani.

A szövegekben is túl sokan vannak a névelők: „A gyerekek? Nőnek, mint a sírokon a fű.” (165.). Határozatlanul is: „ma *egy* különös nap van” (172.); „neked *egy* jó ürügy lenne” (169.). Van, hogy jelzőburjánzással tetéződnek. „Ez *egy nagyon* titokzatos figura” (55.); „*egy nagyon* hatalmas Isten” (*A manipulátorok*). Más nyelvhasználati kérdés: „Tegyel már *egy* csodát, könyörgök...” (50.); „*megkapnak* a pribékek” (115.) – nem elég jó a „megtalálnak”? *A hetérák...-ban*: egy levélben a „Kegyelmed”, valamint az ezzel járó magázás indokolatlanul váltakozik a „Neked”-del és az ezzel járó tegezéssel. Ugyanitt a szórendben is rendetlenséget találunk, ha keresünk: „Ha *Kegyelmed* azonban megjelöli azt a helyet és időt...” (75.). Némely szó fölösleges – „Várd meg, amíg majd te is ugyanezt teszed *magaddal*” (81.) –; a mondat feszesebb, véresebb volna nélkülük: „Takarodj, és ha még egyszer meglátlak a közelében, *imádkozhatsz, mert* helyben szétszabdallak!” (84.).

De minek ezekre szót vesztegetni? Egy jó olvasószerkesztő lazán kisminkeli az ilyen mondatot. (Épp ezért kell ezekre szót vesztegetni. Hogy az olvasószerkesztőknek reklámot csináljunk. Mert egyre kevesebb van belőlük, pedig...) Ez a szakember nemcsak a kiadók irodáiban hiánycikk, a szellemi munkások fejében is (az eszményi beépített ember), lett légyenek ezek – a hiány kénytelen elszenvedői – drámaírók, szerkesztők vagy kritikusok.

Persze színrevitelkor kiderülhet, hogy a problémásabb szöveghelyekkel igenis tud mit kezdeni a színész (rendező). Sokszor jobb is így, van neki mivel játszani. Csakhogy szigorú olvasóként nem rendezhetjük meg fejben, amit elemzünk. Lebeghetünk a papír fölött, de hadd ne szárnyaljunk: a leírt szövegnek első olvasásra is pontosnak kell lennie.

Tovább: „elmennek a mesébe, hogy *megkapják* a papát” (178., de *A világrengetők*ben végig erősen köznapi a beszéd). „Nem voltál, és *többet* nem is leszel.” „Nanna, mért *játszasz* előttem is?” (81.) Nem „többé” kell ide, meg „játszol”? Na de honnan ez a vehemencia? Adja meg a választ valaki nyelvész. A regionális köznyelv esete a normatív nyelváltozattal. Ha szociolingvista az illető, talán Hatázinak ad igazat. Ha megveszekedett nyelvművelő, úgy jár a könyv, mint *A hét főbűn*-beli novellájáért Orbán János Dénes. Bűnéül rótták föl (a *Holmiban!*), hogy szereplője „blattol”, és nem „jattot ad” a kalauznak. (Bocsánat! Jegykezelőnek.) OJD, az egy dolog, hogy Erdélyben szocializálódtál, oké, ott is kommunikálnak valahogy az emberek, de az nem az igazi. Átjárhatnál nyelvórákra Budapestre.

Vannak aztán olyan mondatok, amit nem, vagy nehezen ért meg az olvasó. Pippa és Lorenzo Istenről, illetve Nannáról beszél *A hetérák...-ban*. S egyszer csak: „Akkor önmaga ellen rebegnek ajkai” (94.)? Többnyire olyankor keletkeznek ilyen szöveghelyek, ha magasztos elmélkedésbe fog egy (vagy két) szereplő. Például hitbéli kérdéseket feszeget, és hatalmas ugrásokkal három oldalon felmondja az egész katekizmust (*A manipulátorok*). Mit felmondja, megszüli, kitalálja az egész krisztusi örületet, fordulatokkal, értelmezésekkel, feltámadással. Ezt teszi Lucius, társa meg, Legio tetézi ezt a Miatyánk feltalálásával. Vagyis mindez két ember, két időszámításunk kezdetén élő bábszínész röpke

órák alatt kiötlött agyszüleménye volna („történik Keleten estétől hajnalig az idő kezdetén”). Egy másik darabban, a *Mankában* is van egy szereplő, aki nagyon okosakat mond, csak épp nem mindig érteni, hogy mit (a Tanár Úr). Befejező mondata: „Akkor semmit sem tudsz, csak egy eleven ember vagy” (260.). A harmadik oldalon: „Még csak azt az egyet nem tudom, hogy a világot szerette-e Isten, amikor feláldozta Egyfiát, vagy éppen Egyfiát szerette annyira, hogy inkább kivonta a világból”. Eddig vele vagyunk, na de: „Ezt nem tudom. De attól még minden rendben van. Elvégezték a piszkos munkát mások. Miután kiderült a titok. Nem lett volna szabad. (Szünet) Minden titok kiderül. És nem igaz, hogy nem félek. Mert szép akarok maradni. Ki nem akar szép maradni? De a legendákat mind megírták. Csakhogy kinek? Sok tévedés volt, és ahová üzeni kell, ott már végérvényesen olyannak maradtam. (Manka megjelenik félszegen a pinceajtóban.) Mert gyümölcsseikről ismeritek meg őket. A gyümölcsseikről.” Stb.

Manka félkegyelmű nő, a Tanár Úr és ő titkolnak valamit, a tanár ezért hablatyol neki (lásd az utolsó két mondatát): hogy Manka ezeket a mondatokat rögzítse, ezt mondja vissza a többiek előtt, mint a gép, összevissza beszéljen, ne lehessen szétválasztani beszédében az ocsút és a búzát. Na de a Manka megjelenése előtti mondatok is milyenek. És ne feledjük, hogy a Tanár Úrnak ez a megszólalása nagyon a darab elején van, vagyis arra itt még nemigen lehet számítani, hogy a néző a színdarab során összeszedett információkkal alá tudja dúcolni a hallottakat. A szerző persze arra számít, hogy a keresztény mitológiából vett utalásait érteni fogja az olvasó előképzés nélkül is. De a monológ háttérében a figura élettörténete, gondolkodásmódja áll, amit mi, olvasók még a legkevésbé sem ismerünk, a szerző viszont már nagyon, mélyről abból dolgozik. Ezért előfordulhat, hogy teljesen másképp rakjuk össze a fejünkben, hogy ki miért mit, mint ahogy a szerző elképzelte. Sőt azt is, hogy ki kinek a kije. Legalábbis első olvasásra. Másodjára már a darab végén szerzett információkkal felvértezve kezdünk olvasni, s előfordulhat, hogy mi is másképp értjük a darab elején elhangzó célzásokat.

Mert elég bonyolult viszonyrendszert vázolnak fel a darabok. Például a *Manka*. Érzékeltetésül: a végén megölnék egy fiatal nőt, Nusit, de nem tudni, ki tette. Illetve Hatházi elszór néhány célzást, de azokat nehéz a helyükön értelmezni. Ott van például Manka és a Tanár Úr titokzatos viszonya. Látjuk reggel Mankát (aki férjes asszony) kisurranni a Tanár Úr lakásából. És tudjuk, hogy fiatal korukban szerelmesek voltak egymásba. Első olvasáskor tehát azt lehet hinni, viszonyuk folytatását titkolják. A gyilkos meg Rudi: a Tanár Úr és Smazenka Jolán fiatalkori szerelméből fogant fiú, aki szerelmes a férjes Nusiba. Második olvasásra már úgy tűnt, a Tanár Úr ölette meg Nusit, mégpedig Mankával, aki Aladár felesége. A Tanár Úr haragszik Aladárra, bosszút akar állni rajta, és Nusin keresztül teszi, mert Nusi Aladár fogadott fiának felesége. És saját fiát, Rudit igaztalanul bemártja, megöleti. (Kedves olvasók, hogyhogy nem értik?!)

Van egyrészt a daraboknak ez a szappanopera-jellege (az egyiknek az alcíme is ez: „szappanopera két részben” – aztán még „történet”, „szomorújáték” van a kötetben, de hogy miért ez a nevük... s van még „akár bábjáték is azoknak, akik szeretik”). A szappanopera-jelleget nemcsak az adja, hogy legfőbb mozgató a darabokban sokszor a (van, hogy bosszúálló) szerelem, meg az, hogy mindegyre kiderül, a vélt hűg lánya a nővérnek, a szerető meg a fia, s a hűgnak saját fivére a szeretője (A *hetérák*... fordulatai, röviden). A szappan-

opera-fíling abból is adódik, hogy a darabok többségére a klasszikus dramaturgiai építkezés jellemző, nincsenek bennük merész vágások, ugrások; részletezők, aprólékosak a jelenetek, zömmel a realista konvenciót érvényesítik. A történetek többnyire egy nap leforgása alatt mennek végbe: *A dilis Resner* „péntek déltől másnap délig” játszódik, a második világháború vége felé, egy erdélyi kisvárosban; *A világrengetők* egy színházi előadás előtt, a szünetében és után történik, a színészek büféjében; a *Manka* „szombat estétől vasárnap délig”, egy társasház udvarán; *A manipulátorok* akciódús cselekménye is „estétől hajnalig” lecseng. (Legkevesbé épp *A hetérák...* ilyen – íródott „Pietro Aretino műve alapján” –, meg, érthető módon, a kis gyerekdarab, a *Dolinka*.)

Vesztegezzünk még néhány szót a címekre: „*A manipulátorok*” meg „*A dilis Resner*” ugye, milyen csúnya cím. Ráadásul egyik darabhoz sem halálosan szükséges épp ez a címke. *A manipulátorok* sok szereplő sorsába enged betekintést. Két ágrólszakadt bábszínész, alias Lucius és Legio a másnap esti előadásra készül, de mivel régóta nem fizetnek a szállásért, a fogadós kihajítja őket az utcára. Bosszúból találják ki az egész üdvtörténetet. Hadd csüggjön a szeretet parancsán és sóvárogjon a mennyország után a világ. (Az egész a darabban sem sokkal világosabb...) A fogadóban Dolana, a hívő Simon felesége szajhálkodni kénytelen, mert a férje nagyon eladósodott. Megjelenik továbbá két pásztor, egy fiatal és egy idősebb, akik inni meg bujálkodni fognak a fogadóban. Természetszerűleg összetűzésbe kerülnek Simonnal. Mint mindenki mindenkivel. (A sok csetepaté egyrészt megfelel az ókori meg a középkori népi játék csetepaté-igényének, a mai nézőnek viszont már úgy tűnik, mondvacsináltak a konfliktusok, egy-egy replika után valószerűtlenül hamar következik a csihi-puhi. Ebből a szempontból a napjainkban, a színészek világában játszódó darab, *A világrengetők* a legsikerültebb – nem csoda –, mindegyik mondatát érezhető feszültség robbantja neki a másiknak.) A harmadik komikuspáros *A manipulátorok*ban (csúnya idegen szó) a két római katona, Centurio meg Vigelius, akiket azért küldtek, hogy kutassák fel és öljkék meg a vidékre tévedő, lehetőleg kisgyerekes idegeneket. Mit ad Isten, arra is keveredik egy Utas, valamint állapotos Felesége, aki a városzéli pajtában szüli meg gyermekét. Három állítólagos Bölcs is odaérkezik, akiknek kiváló – szó szerint – a kung-fu-juk. Nem tudni, kik ők, de roppant gyanúsak, semmiképp nem szabadna („a”) gyerek közelébe engedni őket. Lényeg a lényeg, a pajtában a szeretet nagyon áradni kezd, ettől kezdve senki nem bánt senkit (azelőtt már legyilkolásra kerültek jó páran). Az az izgalmas a történetben, hogy mindegyik szereplői vonalon megjelenik valamilyen formában a hit, és mind másképp jelentkezik. Simon már hívő, amikor Lucius kitalálja és terjeszteni kezdi a hit alapjait, és az ő monológjaiban is nagyon keveredik a jövő idejű elbeszélés a múlt idővel („De feltámadt. Saját magát is fel tudta támasztani.”, 60. – figyelem, a kised épp akkor születik!). A pásztorok többistenhitűek, a „parázna” (?) Dolana Legio álszent (?) győzködésének hatására tér meg. Ezt a gazdagságot csapja le a cím azzal, hogy Luciusék mellett teszi le a voksát. Ők lennének ugyanis a manipulátorok, akik a bábjátékon csüggő egyszerű nép fogékonyágát kihasználva kezdik „mérgezni” környezetüket – bosszúból – a szeretet parancsával.

*A dilis Resner*ben Resnerrel nem is találkozunk. És csöppet sem biztos, hogy bolond. (Muszáj volt tehát a két „s”-t a címbe applikálni? A két „i” mellé?...) Beszélnek róla, meg felgyújtják a vagon, ahol lakik, de helyette egy ártatlan nő,

Bede Klári, a kedvese ég bent. (Ártatlanul bűnhődő szereplővel találkozunk *A manipulátorokban* is – Dolana, Lucius, megöletésük minden másnál látványosabb –; *A hetérák...*-ban is – Pippának fogalma sincs arról, hogy szeretője a fivére –; a *Mankában* – a többszörösen megerőszkolt Manka, a meggyilkolt Nusi és Rudi –; *A világrengetőkben* – a halálos beteg Pista.) *A dilis Resnerben* is van két jómadár, akik *A manipulátorok* bohócpárosaira hajznak (Barta János, Lázár Bandi), van benne alkalmi csendőr, aki alkalmi költő is egyszerre, aztán a másik, a fennkölt oldalon a kereskedő Schielle, ártatlanul hírbe hozott felesége, Margit, a már említett Klári, egy sikertelenül menekülni próbáló zsidó könyvtáros, valamint a gáláns hősihalott-jelölt, Regensdorf százados. (Nem érdemes tiszta embernek lenni, láthatjuk, a világ rendje nem kedvez nekik.) Mindannyiuk életébe, lett légyen az komikus vagy tragikus, bepillantást nyerünk; miért épp Resner neve kerül a „cím-lap”-ra? Resneré, aki, nem tudni, milyen okból, időnként kimegy a folyóhoz, reszelgetni a híd acélszegeit.

Jól van, ne tegyünk úgy továbbra is, mintha nem sejtjenénk, a szerző a cím által „üzen”... A sokféleségben így próbál valahogyan rendet vágni. Megmutatni, hol keresgéljünk, ha az ő szemszögéből látszó „lényegre” vagyunk kíváncsiak. Eszerint a darab Resner alakjában a meg nem fejtett titokra mutat rá, amihez ki-ki másféleképp viszonyul. Akik negatív magatartással fordulnak felé (azok nevezik „dilisnek” a szereplőt), valószínűleg nem az igazságot látják. Mégis az ő igazuk, az intoleránsoké érvényesül. Mert övük a cselekvő erő. Nem tudásuk, rosszul tudásuk konok tettvággal párosul.

A hetérák... meg a *Manka* mintha ezen a felismerésen lépne tovább. Ezek is a bosszú darabjai, mint *A manipulátorok*. *A hetérák...*-ban Nanna bosszút akar szolgáltatni azért, ami vele történt. Hogy az apjával kellett hálnia. De visszajára fordul a terv, mert ellenfele, a Duce több titok és nagyobb hatalom birtokosa. Nanna végül azzal szembesül, hogy önnön fiával is szerelmeskedett. Az ármányon győzött a véletlen. De előbb még az ármány megölte a szerelmet.

A Mankában (a legutóbbi olvasásból kirajzolódó felállás szerint) a Tanár Úr eggyel továbblép, mint Nanna. A bűnök, elhallgatások pokoli kavargásából csak áldozatok megtételével lehet kilépni. A rossz fa nem teremhet jó gyümölcsöt, a gyümölcsöket (a felnevelt zabigyerekeket) el kell pusztítani.

De ez csak egy a darab lehetséges felfejtési közül. És ez is nagyon ingatag talajon áll. Kevésen múlt, hogy így értettük. A Tanár Urat nyakon ragadja a kemény legény, Jancsi, aki erre beárulja Rudit, a fiát. Hogy Rudi lenne a gyilkos. (Azután meg visszavonja a szavát.) És nekünk, olvasóknak fogalmunk sincs, hogy blöffölt-e a Tanár Úr, gyávaságból mondta-e ki ezt a nevet, vagy szándékosan ráfogja, netán tényleg úgy tudja, Rudi a gyilkos. Azon múlik, hogy a darab elején melyik szereplőnek kezdtünk hinni. Mert ellentétes állításokat hallunk, és csak kapkodjuk a fejünket, hogy mit is kellene elhagyni, mit kellene megtartani ahhoz, hogy összeálljon a fejünkben egy egységes kép.

Azért tetszik a *Dolinka*, a gyerekdarab, mert megpróbál kiszállni ebből a rendből. Az összetartó, egymást feszítő elemek rendjéből. Az esetlegesség, a játék, a tökéletes megkettőződés/megtriplázódás, a csere, a körben járás segít abban, hogy a történések el bírjanak szakadni a ragacsos realitás padlójáról. Ennek az iránynak a képviselői volnának a felnőtt-darabok bohócfigurái is. Meg a sarkított jellemeik, *A világrengetőkben*.

Az utóbbiban, a színész-darabban határozott karakterekkel kísérletezik a szerző. (Bátran mondhatjuk, hogy kísérletezik, hiszen első kötetéről van szó.) A büfés, Pici alázatos, szolgalelkű, állandóan „művés�úr”-azik. Bence forrófejű, Vilmos kimért, unalmas, sznob alak. Pistát alkoholista hajlamúnak ismerjük meg, de ez alapján az egyetlen este alapján nemigen ítéelkezhünk. (Érdekes, hogy a színészekkel ellentétben a színésznőknek nincs határozott kontúrjuk. Őket inkább az alapján tartjuk számon, ki kinek a volt felesége, élettársa, jelenlegi szeretője... Pedig láttunk már Hatházitól izgalmas női figurát. Tetszett például Dolana *A manipulátorokból*. Ahogy beszélt róla a többi szereplő, teljesen mást vártam tőle, másfajta megszólalást, mint amilyenek végül mutatkozott.)

A *világrengetők*, mint a kötet többi darabja is, az összes lábával a talajon áll. Az összes szereplő összes lábával. Látszólag. Kisszerű jellemelek, kisszerű problémák – persze ezeken múlik az élet minősége. Emberek, és egyszer csak észre vesszük, hogy kikandikál kabátjuk alól egy szárny. A darabban itt-ott szárnyak suhannak. A színészek (a darab szereplői) meg akarják rengetni a világot, amit nem nagyon lehet: az előadást már temetik. Erre egyszer csak rájuk zuhan egy árnyék: itt járt, szólni, hogy létezik, a halál. S minden kisszerűség elmehet a fenébe. Katarzis van. Persze ebbe valakinek rendesen bele kell majd halni.

Ez a legjobb a darabokban. Hogy próbálgatják nyújtogatni a szárnyukat. Leszögezetlenül hagynak például helyeket: ki a frász valójában a három Bölcs? Mi a fenéért rágja egymást Bence és Vilmos? Mitől nem teljesült be annak idején a Tanár Úr és Manka szerelme? És egyáltalán, ki a gyilkos? Vagy nemes egyszerűséggel csodák történnek. Megérkezik a Küldött, és az agyonvert Fogadós leporolja magát, voilà, meghajlás, ennyi volt, köszönöm. Máskor meg a beszéd röpköd magasztokban. Tágabb dimenziókat nyitva. Mármint azok előtt, akik haloványan bár, de értenek belőle valamit.

A legjobban ebből a sorból Lorenzo monológjai tetszenek nekem. Ahogy a városi tanács tagjai előtt előadja magasztos törvénytervezeteit. S mi olvasók tudva tudjuk, hogy minden javaslata szerelmi élete egyenes folyománya. Gyönyörűséges párlat, megér egy misét.

Legvégül hadd vonjak vissza mindent, amit eddig írtam. Vagy legalább félig hadd visszakozzák. Mert nem mindig (jól) értettem a szerző mondatait. Az általa letett köveket gyakran nem vettem észre, emiatt önkényesen léptem a következő kőre. Lépní akartam valahová. Több mint bizonyos, hogy a következő olvasó más kavicsot, más utakat, más patakat talál.

Egyik szereplő ezt mond, a másik azt, s nem tudni, ki mögött áll ott a szerző, hol bólogat. Bújócskázik. Azt sem tudni, hogy ő maga tud-e erről. Mármint hogy mikor látszik ki a szereplő mögöl a palástja. Szerintem nem tud. Mert néha túlon túl elrejtőzik. De ettől jó a bújócska. Mert egyre jobban keresgélni kezdünk a redők közt. És mind izgatottabbak leszünk, mire rátalálunk. Valami igazira. Ami a földön áll, de szárnya van.

(Hatházi András: *A hetérák tudománya*. Polis, Kolozsvár, 2005)

Zsigmond Andrea

Lejegyzéstől az elemzésig

A kortárs dráma irányvétele

A régió színházainak jelenlegi állapotáról, művészi teljesítményeiről igyekezett számot adni a Baltijszkij Dom és a Vera Komisszarzsevszkaja színház által Szentpétervárott, 2007. február végén, március első napjaiban a Balkáni akcentus néven megrendezett szemle. Bolgár, szlovén, horvát, boszniai, albán, szerb produkciók mellett nyitott próba formájában került bemutatásra a pétervári színházban Biljana Srbljanović legújabb darabja, a *Sáska*.

A mai kortárs dráma sokféle terminológiai definíciója ellenére – *in-yer-face drama*, *new european drama*, *new brutal drama*, *cool drama stb.* – hasonló irányba tart Nyugaton és a közép-európai országokban. Fő jellemzője a határozott hangnemváltás, mégpedig egy erőteljes generációváltás nyomán. Elfriede Jelinek (Ausztria), Sarah Kane, Mark Ravenhill (Anglia), Nyikolaj Koljada (Oroszország), Jon Fosse (Norvégia), Tadeusz Słobodzianek (Lengyelország), Marius von Mayenburg (Németország), Biljana Srbljanović (Szerbia) megvalósították a lázadás aktusát a színházi életben, beviharzottak a nagy színházakba, s ott színpadot kapott bemutatóikkal az új poétika, amelynek manifesztálása eleinte provokatívnak tűnt fel, rangot és elismerést kapott.

Ennek a poétikának az éltető ereje nem egyszerűen az „apák és fiúk” örökös, tragikus nemzedéki konfliktusa volt. Újszerű volt benne a saját életsors tudatosítása és az egyéni életrajzokból, családi történetekből levezetett elszigeteltség, magárahagyatottság érzése, amely a környezetükkel való kommunikáció hiányának majdnem mindegyik – szerelmi, erotikus, baráti, professzionális és szociális – szférájában megnyilvánult. Már a drámák címei is (*Lángarc*, *Psychosis 4.48*, *Mese a halott cárkisasszonyról*, *Shopping and F****, *Faust halott*) megelőlegezik, hogy az új drámák extrém pszichikai és fizikai állapotú alakokat képeznek le. A saját mentális, szociális avagy gender kondíciójuk tudatosítása – amely felfogásuk szerint nem felelt meg a társadalom vagy közvetlen környezetük elvárásainak, sem a működő viselkedési modelleknek (ámbár ez igen gyakran a hősök aberrációjának bizonyul) – juttatta őket kétségbeesésbe, vezetett egyéniségük szétbomlásához, az önpusztításhoz, készítette őket az ábrándokba való menekülésre. Légüres térben találják magukat, nem érznek semmilyen valós kapcsolatot a környező világgal, s mert így képtelenek teljesen reflektálni egy-egy szituációra, önmaguk örökös boncolgatásába, önmegfigyelő belső monológokba menekülnek. A beszéd azonban általában nem juttatja el őket a tisztánlátáshoz, az önmeghatározás kiérleléséhez, hiszen az állapot leírása eleve adva van, *kezdetszóba* foglalható magyarázat nélkül, így a szereplők kettős idegensége – a saját énjükhöz és a környezetükhöz – majdhogynem lehetetlenné teszi a nyelvi szintű lezáró megoldást, a *végszót*. Enélkül pedig a nézőnek nehéz azonosulnia a hősök érzelmeivel. Azaz gyengül az

együttérzés ereje, s marad az események távolságtartó (*cool*) megfigyelése, követése, minek során a néző (kisebb mértékben az olvasó, mivel a drámák zöme inkább forgatókönyvhöz hasonlít, olykor nélkülözi a szerzői utasításokat) az éles körvonalú szituáció hiányában nem érzi magát jogosultnak valakinek/valaminek az oldalára állni. Ez a jelenség nemcsak a drámaírókra jellemző, hanem a fiatal rendezőkre is, akik inkább a lelki metamorfózisok, moralitásokban felvázolt emberi sorsok iránt érzékenyek. Érdekes Alekszander Csernyakov fiatal orosz rendezőnek az idevonatkozó válasza egyik interjújában:

– *A lélekvándorlás témája lényeges lehetett az anyag választásakor, mert ahogyan ez kívülről tetszik, közös a Léhaság útjában és a Kék madárban?*

– Nem, a dolog másképpen fest. Azt hiszem, hogy az életem háromnegyedrészét visszaemlékezésekből áll. Múltból. A többi valamiféle álmokból és illúziókból tevődik össze. Hiányzik belőlem a valóság. Számomra annak nincs értéke. Holnap, amikor majd visszagondolok rá, a mostani beszélgetésünknek talán lesz valami értéke, de most nincs. A reális ember sem képvisel számomra semmi értéket, legfeljebb csak az én elképzelésemet róla. Azt hiszem, sok ember van ezzel így. És éppen ezért... Szóval, ilyen szellemben elkezdek majd gondolkodni a *Kék madár*ról. Talán ez lehetne a válaszom, hogy elegánsan kikerüljem a kérdést. A többi válaszom kiderül a bemutató után. Beszélni az eljövendő előadásról ugyanaz, mint a gyerekről beszélni a terhesség első hónapjában.

– *A Léhaság útjában érdekelt-e valami más téma?*

– Az én viszonyom a Léhaság útjához mint moralitáshoz nem a legfontosabb. Érdekes volt számomra olyan szituációt modellezni az egyes ember példáján, amelyben egész élete a megvalósult kívánságok láncolata. Nincsenek megoldatlan feladatok, frusztráció, minden eszményien összejön. Érdekes volt végigkövetni, hogy mivé is válhat az ember ennek az útnak a végén. És az út befejezésekor bekövetkezett összeomlás pillanatában meghatározni, hogy mi is volt számára az igazi érték, és mi nem.

– *Valójában ugyanarról a motívumról van szó, mint a Kék madárban. Nem maga az élet a fontos, hanem az életről szőtt álmodozás.*

– Éppenséggel. Igen, így van.

A felsorolt drámaírók nagyon gyorsan rátaláltak saját rendezőikre, és a nemzetközi fesztiválok sokaságának köszönhetően egy időre már-már teljesen eluralták az európai színpadokat, a klasszikus műveket hátrább szorítva a repertoárszínházakban. Thomas Ostermeier (Németország), Oskaras Koršunovas (Litvánia), Jernej Lorenci (Szlovénia), Anna Augusztynowicz (Lengyelország) majdhogynem párhuzamosan állítják színpadra Marius Von Mayenburg *Polaroidok* című darabját, Grzegorz Jarzyna rendezte a *Psychosis 4.48*-at Avignonban (Szentpétervárott elismerően fogadta a közönség), Nyikolaj Koljada darabjai pedig (*Merylin Murlo* és a *Halott királylány*) több európai országban kerültek bemutatásra. Lezajlott tehát a dráma és a színház találkozása, akárcsak a múlt század derekán Csehov és Strindberg esetében, vagy a hatvanas években az abszurd dráma színpadi térhódításával. Ezt a két korszakot „első” és „második” színházi reformként is tartják számon. Alátámasztja ezt Viktor Rizsakov, orosz rendező vallomása, aki a lengyelországi toruni Kontakt fesztiválon kijelentette,

kötődése Ivan Viripajev drámáihoz ahhoz fogható, ahogyan Sztanyiszlavszkij vonzódott Csehov drámáihoz, amelyeket eredetileg csupán drámai etűdöknek, laza szerkezetű műveknek tartottak.

Az utóbbi évtizedben a kortárs drámának számos központja, stúdiók jöttek létre, Moszkvában Kazancev vezetésével, Jekatyerinburgban a Nyikolaj Koljada alapította stúdió-iskola működik, amelyből sok tehetséges drámaíró és színész került ki. A francia Theorem projekt megteremtette az európai országok fiatal generációihoz tartozó rendezők, drámaírók, látványtervezők együttműködésének lehetőségét. Ezekben az új központokban születtek a kortárs dráma új hullámának előadásai. Az alkotók, többségükben harminc éven aluliak, már nem érik be saját pszichikai állapotuk leírásával, a naturalista, szociografikus, multimediális lejegyzéssel, hanem szélesebb kontextusba helyezik, kifejezik viszonyulásukat reális történelmi és politikai eseményekhez. Nem idegen tőlük a publicisztikai vagy éppen a metafizikai aspektus sem. „A világ a mai ember számára már nem egy kényelmes fészek. A fiatal emberek egy olyan valósággal állnak szemben, amely túlnő rajtuk is, idegen, elrettentő: ez a fiatal alkotók tapasztalata is, akik az új kifejezésformákat keresik.”

Az „új dráma” képviselői gyakran saját maguk állítják színpadra műveiket, megpróbálkoznak a filmforgatással, forgatókönyvírással (például Lengyelországban Jan Klata, Michał Walczak, Oroszországban Ivan Viripajev). Megkockáztathatjuk a megállapítást, hogy a szerzői színház, amely eddig olyan mesterek nevéhez fűződött, mint József Szajna, Tadeusz Kantor, Jerzy Grzegorzewski, s amelyet az fémjelzett, hogy a saját forgatókönyv vagy egy-egy klasszikus irodalmi szöveg adaptációja egy időben keletkezett a látvány víziójával, ma átértelmeződött, a szerző és a rendező között játszódik le minden, sőt néha, mint Ivan Viripajev esetében is, a szerző, a rendező és a színész hármasságában (Viripajev színészként szerepel a *Genezis 2* költői előadásában).

Annak ellenére, hogy több tehetséges bolgár (Alekszander Morfov, Petar Gocsev) és szlovén (Vito Taufer, Jernej Lorenci) rendező, valamint horvát (Filip Sovagović) és szerb (Biljana Srbljanović) drámaíró alakítja a színházi életet a volt Jugoszlávia államaiban, jelenlétük az európai színpadi deszkákon – talán Biljana Srbljanović kivételével – nem kapott kellő nyomatékot. Ezért fontosnak látszik az Európában páratlanul aktív horvát ITI (Nemzetközi Színházi Intézet) kezdeményezése, a horvát Show-case, amely célul tűzte ki a horvát dráma és a színházi élet megismertetését a szemlére meghívott külföldi vendégekkel.

Az utóbbi évtizedben Horvátországban több nemzetközi fesztivál is létrejött, amelyek elősegítették egyrészt az egymástól elszakadt volt jugoszláviai köztársaságok között új szintű és minőségű kapcsolatok megteremtését, másrészt pedig szélesebb körű koprodukciók létrehozását (jeles rendezők, díszlettervezők meghívását, a kortárs európai drámák horvát nyelvre fordítását).

Rijekában évente megrendezik a *Kamaraszínpadok nemzetközi fesztiválját*, Zágrábban pedig *Eurokaz* néven, nagyon ambiciózus programmal, egy világszínházi fesztivált. Rijekában többször is vendégszerepeltek magyar színházak: 2004-ben Pintér Béla társulata kapta meg a dramaturgiai díjat a *Kórház Bakony* című előadásért, Schilling Árpád a *Sirályal* lépett fel 2005-ben. Az ITI most készíti elő a harmadik a Show-case-t, a legjelentősebb horvát kortárs drámák alapján készült előadások szemléljét. Impozáns az ITI kiadói tevékenysége is: külön-

féle nemzetek kortárs drámaantológiái (megjelent kötet magyar szerzőkkel is), kritikai gyűjtemények és a kétszer évente dupla számban megjelenő (200 oldalas, A4-es formátumú) *Kazaliste* folyóirat (*Színház*) szerkesztésében. A két évvel ezelőtti rijekai fesztivál kapcsán Zeljka Turcinović azt írta, hogy a közép-európai országokban éppen a színház vállalta magára a krónikás szerepét az átmeneti időszakban (*Kazaliste*, 2004,17/18), hiszen a műfaji és stilisztikai különbségek ellenére ugyanazokat a kérdéseket feszegetik a kelet-európai alkotók: a társadalmi és ideológiai manipulációkat, az emberek közötti viszonyokban az agresszív magatartást, az egyén tudathasadásos állapotát, a kibékíthetetlen nemzedéki ütközéseket. A színpadi formák kiválasztásában a mai alkotók nemegyszer visszanyúlnak a múlt század hetvenes éveinek politikai *collage*-ához, az etnoszínház koreografált táncelőadásához, mint pl. a *Domesticus Vulgaris* című előadás (a horvát *Liberdance* társulat, Rajko Pavlic vezetésével) vagy az orosz jekatyerinburgi Szergej Szmirnov *Rongysarok* című előadása (amely 2005-ben az Aranyaszék fesztiválon a legjobb kortárs táncelőadás díját kapta). „Elfelejtettük, hogy kik vagyunk és honnan jövünk. Pedig a visszatéréshez néha elég felmászni a régi ház padlására, és megtalálni az igazságot a régi folyóiratok megsárgult oldalain, a foszlásnak indult rongyok kupacában és az idő múlásával beporosodott gyerekjátékokban...” – vallja Szergej Szmirnov (*Dialógusok a táncról*, Moszkva, 2005).

Ősszel lesz Biljana Srbljanović darabjának ősbemutatója Oroszországban a Tyeatr na Vasziljevskom Osztrove színházában Andrzej Bubien lengyel művész rendezésében. A szerző reflektorfénybe került, hiszen ez év áprilisában Szalonikiben ő és a lett rendező, Alvis Hermanis (akinek két előadását – *A hosszú élet* és *Szonja* – láthatta már a magyar közönség) kapták meg Az Új Európai Színházi Valóság Díjat. Ez is bizonyítja a cikkünk elején kifejtett nézetünket, hogy a kortárs dráma és a színházi rendezők végül is közösen alkotják az új színházi formákat.

Biljana Srbljanovićnak már az első darabja, a *Belgrádi trilógia* (amely diplomamunkája volt 1995-ben) kiemelkedik a felsorolt szerzők művei közül, mivel éles, néha kegyetlen groteszk színben mutatja azt a szociális és politikai kontextust, amelyben háborús időkben felnőtt generációja keresi helyét az életben s éli át azzal a múlhatatlan öneszmélés tragédiáját.

A darab fiatal jugoszláv emigránsokról szól, akik szétszóródtak szerte a világban, Csehországban, Ausztriában, Amerikában, Ausztráliában. A kiűzetés érzése határozza meg lelkiállapotukat. A szerző saját tapasztalata is belevegyül a dráma motívumaiba: Biljana Stockholmban született, Belgrádban fejezte be a Színművészeti Akadémiát, egy ideig Németországban dolgozott, ahol 1999-ben az Ernest Toller színházi díjjal tüntették ki. Ma Párizsban él, de az anyanyelvén ír és aktívan részt vesz Szerbia művészi és politikai életében is. Ezt mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy tagja lett az új LDP-nek (Liberális Demokrata Párt), amely elsősorban az alkotó értelmiségieket – az írókat, zenészeket, művészeket – vonzza. Egy interjúban azt vallotta, hogy arról ír, ami nem hagyja nyugton, és azt tartja, hogy minden embernek azon kell lennie, hogy megváltoztassa saját környezetét. „Magam körül, a reális életben keresem az inspirációt. Ami a hazámban zajlott le, sokkal drámaibb, mint bármilyen kitalált dráma. Nem a fontosnak tartott történetek érdekelnek, hanem az, ami az élet peremvidékén megy végbe.”

Esés című darabjának bemutatója után, 2000 nyarán a budvai fesztiválon Jovan Cirilov színikritikus azt mondta Srbljanović szüleinek, szerzői utasítás-

ként oda kellett volna írnia a darabjához, hogy csak száz év múlva adható elő (ahogyan ezt hajdanában a 19. századi szerb komédia klasszikusa, Jovan Sterija Popović tette), merthogy „senki a drámairodalmunkban nem írt lelkiismeretesebb kritikai darabot rólunk és a mi negatív vonásainkról”.

Eszünkbe jut Witold Gombrowicz, aki vitába száll az „álságos” és az „igazi” hazafiakkal. Ezzel egybecsengő mondata a *Naplójából*: „Könnyű kérkedni Kornepikuszokkal. Sokkal nehezebb megtalálni az intelligens és becsületes megközelítést a nép élő értékeihez.”

Srbljanović darabjai közül az új formák keresése szempontjából azok a legérdekesebbek, amelyek a családon belüli generációs konfliktusokról szólnak: a *Családi történetek* és a *Sáska*. Az elsőt annak idején rajongással fogadta a belgrádi közönség az Atelier 212 színházában, ahogyan később a hamburgi Deutsches Schauspielhausban (Anzelm Weber rendezésében), avagy a kaposvári színház előadásán is. A darab a „színház a színházban” elvét követi. Felnőtt színészek elhanyagolt udvaron gyerekeket alakítanak: fékezhetetlen kegyetlenséggel eljártsszák szüleik családi veszekedéseit. A játék az idősökön gyakorolt bosszúval, a szülők meggyilkolásával fejeződik be, a gyerekek szerint egyetemlegesen ők a felelősek a bekövetkezett tragédiákért, ők tették tönkre gyermekkorukat. Egy-másra rímel a gyerekábrázolás két vonulata a 20. század egyetememes művészetében: egyfelől az öreges gyerekek (például Edward Munch és Witold Wójtkievicz festményein, valamint Leonyid Andrejev és Maeterlinck darabjaiban), másfelől pedig a felnőttek olyanfajta ábrázolása, amelyet Fellini filmjeiben és Tadeusz Kantor előadásaiban láthattunk, ahol is a pszichikailag és intellektuálisan degradált és kismimizett öregek csupa gyermeket viselkedési modellt követnek.



BILJANA SRBLJANOVIĆ: SÁSKA (ANDRZEJ BUBIEN RENDEZÉSÉBEN)

Biljana Srbljanovićot éppen ez a probléma (a 11 éves lánytól 80 éves öregemberig négy generáció viszálkodása egy családban) izgatja a *Sáska* című darabjában, amelyet a belgrádi Dramsko pozoriste (drámaszínház) rendelésére írt meg. Az előadás 2006-ban Dejan Mijac rendezésében az újvidéki Sterija fesztiválon a legrangosabb díjat kapta.

A zágrábi ZKM színház előadása (rendező: Janos Kica) fontos eseménynek bizonyult nemcsak a horvát színházi életben, de szerzőnk számára is, aki ekkor először volt Zágrábban, ahova Párizsból érkezett. Ebben a darabban a néző mintegy görbe tükörben láthatja a hősöket, az öregek a jövőről diskurálnak, a gyerekek pedig arról, hogy miképpen is jussanak el az öregségig, hiszen életük továbbra is a halálfélelem jégében telik.

Biljana Srbljanović az apa és a fia, anya és lánya, menyé és apósa, a nagypapa és az unokája, az idős férfi és a fiatal nő közötti családi viszonyokat boncolgatja. Monológjaikban és dialógusaikban egy a közös: alávetik magukat a társadalmi konvencióknak, és egyikük sem képes kinyilvánítani elementáris szeretetét a másik iránt, vagy megértéssel és türelemmel viseltetni irántuk. Ám nem ilyen fekete-fehér a kép, nem démonok és angyalok ők, egyikük sem mentes a bűntudattól, és éppen ez készíthetné őket – Biljana szerint – az önelemzésre. Srbljanović fejtetőre állítja az elhagyatottság meséjét: a Grimm-mesében a gyermekeket hagyják sorsukra az erdőben, nála viszont a gyerekek hagyják tehetetlen öreg apjukat egyedül a benzinállomás közelében, kockacukorral, papírok nélkül, hogy ne is tudjon visszatérni otthonába. (A darab eredeti címe *Az apám lottón játszik* lett volna, a szerző szerint ez jobban tükrözné a sült galambot váró szerb mentalitást. Persze az égből az esőn és bombákon kívül nem eshet semmi.)

Írói alapállásáról és az írói elhivatottságról Srbljanović nagy keserúséggel és pátosszal beszél: „Megfosztottak engem az identitásomtól. Csak az arc maradt. Fizimiska, grimasz. Mint a kubista festményen. Az arcom egyik oldala harcost ábrázol, a másik – áldozatot. Az egyetlen dolog, amire vágyakozom, a szólásszabadság, ezért kénytelen voltam beszélni és írni háborúról, erőszakról, a nacionalista leszámolások ellen... az egyoldalú gondolkodás és az előítéletek ellen.”

Király Nina

Irodalom

Sanja Nikčević: *Nova europska drama ili velika obmana*. Meandar, Zagreb, 2005. 6. 10.

Aleks Sierz *In-Yer-Face Theatre*. *British Drama Today*. London, 2000

Ken Urban, *Towards a Theory of Cruel Britania: Coolness, Cruelty and the Nineties*. – *New Theatre Quarterly* 2004/80, 354–372.

Młody Dramat, Didaskalia, 2005. 65/66, 46–59.

Pokolenie Porno i inne niesmaczne utwory teatralne. Antologia najnowszego dramatu polskiego w wyborze Romana Pawłowskiego. Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków, 2003

Theater an der Ruhr

(A nap-világ-színház-világ-napra)

A magyar színház jelenlegi állapotán sokan törik a fejüket. Egyesek törvényt akarnak, rendet teremteni, szabályozni. Mások tiltakoznak, lázadnak, szörnyülködnek a magyar színházi ugar felett és ellen, és van olyan is, aki közvetítő szerepet vállal, külföld felé nyit, ezzel próbálva a vérfrissítést. Hogy a magyar színház szakembereivel, közönségével egymásra és önmagára találjon, hogy egyre igényesebbek legyenek az igények, hogy élni tudjunk a 21. század kihívásaival és lehetőségeivel, még sokat kell tanulni. A munkához ötlet, nyitottság, kompromisszumok, kitartás, türelem, mindehhez hosszú évek kellene. Erről szól a Mülheim: Theater an der Ruhr (TAR) több mint húszéves története, ami kétségtelenül sikermodell. Nem árt alaposabban végigtekinteni rajta, még ha önállóságra, a sajátja is törekszünk, és ódzkodunk a külföldi, sőt, már megint a német(!) mintáktól.

A Ruhr folyó pár száz éve még a legnagyobb vízi forgalmat bonyolította le Európában, mára már csendesen kacskaringózik át többek között Mülheim, Nordrhein-Westfalen egykor bányászatáról, iparáról híres tartomány szürkés, 180 ezres nagyságú városán. A német színházi berkekben viták tárgyát képező városi színház struktúrával elégedetlen Roberto Ciulli, olasz származású rendező és német dramaturg kollégája, Helmut Schäfer itt, egy egykori gyermeküdülő épületében Theater an der Ruhr néven hozta létre kft.-ként azt a színházat, amely azóta a Ruhr folyó menti kulturális forgalmat növeli, és amely pár év múlva több szempontból is sikeres példává lesz a tartományon kívül is.

Ciulli, aki huszonhat évesen Milánó külvárosi gettójában alapította meg első színházát El Globo néven, Németországba érkezve vendégmunkásból küzdötte fel magát előbb rendező-asszisztenssé, majd rendezővé, míg Göttinga, Berlin és Düsseldorf állomások után 1972–79 között a Schauspielhaus Köln direktora lett, ahol a szintén filozófiát, szociológiát tanult Helmut Schäferrel dolgoztak együtt.

Új, közösen alapított színházukban elsőként Wedekind *Luluját* mutatták be, s azóta Ciulli mind a mai napig évente legalább egy új bemutatóval jelentkezik. De nemcsak képekben gazdag, sokszor provokatív, a kérdéseket mozgásban tartó, ambivalenciára építő előadásai – melyekről kezdetben csoportosan vonultak ki a helyiek – járultak hozzá nevük olyan szintű megismeréséhez, hogy megkapják az Theater heute kritikusaitól, ill. 2002-ben a Nemzetközi Színház-tudományi Intézettől az év színháza címet, utóbbit épp a színház világnapján. Filozófiájuk, színházesztétikájuk, céljaik át- és folyton tovább gondoltak; azok tételeit önmagukra vonatkoztatják a legszigorúbban.

„A szuverenitás az önmegismerés eredménye. Akarni kell tudni valamit saját magunkról. Ha ezt a tudást folyton leküzdjük magunkban, sosem érhetjük el az önrendelkezés állapotát, bármennyire is átmeneti az. A kispolgár haboz,

tétováz, mégis önkényesen cselekszik, a döntések ellenére vannak, inkább sorsként éli meg őket, és ez teszi épp őt veszélyessé: Félelmét csak egy nagyobb félelemben oldhatja fel, ami nem is oly ritkán erőszakhoz vezet.

*Tehát: a politikai színház állandóan vissza kell utalja az ábrázoltat az ambivalenciába, hiszen az egyértelműt bontja fel.*¹

Az utazást a színházcsinálás fő céljának valló társulat nemcsak a belföldi közönséget akarja szellemi kalandra hívni Euripidész-, Shakespeare-, Csehov-klasszikusokkal, kortárs bemutatókkal, de tevékenysége befogadó és vándorszínházként is e metafora segítségével ragadható meg.

A TAR első külföldi meghívását 1983-ban kapta Parmába, aztán Zágrábba, mely meghívásnak köszönhetően 1985-ben az akkori Jugoszláviában turnézott. Ennek során fogadták be Gordana Kosanovic horvát színésznőt, aki eleinte alig tud németül, mégis a *Sírály* és a *Lulu* nagy szerepeit is eljátszhatta. A TAR a jugoszláv háborúban és az utána következő időszakban sem szakított kapcsolataival, a háború kitörése után saját házában teszi lehetővé a jugoszláv Pralipe roma kisebbségi színház működését, egyetlenként Európában. Szintén a 80-as években nyitott Törökország felé, többek között kétnyelvű előadásokkal, nagy segítséget nyújtva a berlini „migráns” török-német színháznak. A 90-es években Dél-Amerikában indulnak körútra, a svédeknél és Oroszországban vendégszerepelnek, 2000-tól a volt szovjet államokat látogatják végig, majd Irak, Irán felé veszik útjukat, ahol évek óta az ottani fesztiválok visszatérő vendégei, a cenzúra ellenére olyan darabokkal, mint a *Lear király*, vagy az idei teheráni fellépésen a *Danton halála*.

„A 20. században valóban nagy tömegmozgalmak segítségével, erőszakos úton állították helyre a homogenitást, erőszakkal minden ellen, ami nem egyértelmű, ez a fasizmus és a sztálinizmus egyik közös vonása. Minden feleljen meg önmagának. Az egyenruha, az uniformis fejezi ki ezt, mint ma a divatos emblémák, tetoválások stb. A kispolgár megadja magát sorsának, mindemellett erőszakkal lázad ellene, nem utolsósorban önmaga ellen is. Így néz ki a „kisember” belülről, ahogyan önmagát látja szívesen viszont. Alapjában véve ártalmatlan, de ha egyszer arról van szó... nincs kegyelem!

Az erőszak ellentétes fogalom párja nem az erőszak-nélküliség, hanem a jog. A jog összefügg az ambivalenciával, a jog ugyanis mérleget. A törvények nem olyan egyértelműek, hogy matematikai rendszerré szilárdulhattak volna, a mérleget a jog egy jellegzetessége. Pontosan ez az erőszak ellentéte,

¹ Kispolgáron jelen esetben nem osztályt, szociális réteget kell érteni, hanem mentalitást, amelyben minden a nyereség-vesztés kockázata körül forog; így az önálló döntések elhárítása, egyfajta korlátoltság, és az erre való büszkeség jellemzi. A politikai gondolkodás a TAR filozófija szerint egyben mindig esztétikai is, különben nem gondolkodik. Ezért képezik számukra a színház tárgyát a társadalmi mentalitások, a görög poliszok színházának örökségként a színház szorosan az adott világhoz kötődik, amiben él. Ciulli a *Ruhr 2010 kulturális főváros* címmel kapcsolatos interjúban az esztétikai (színházi) nevelést jelöli meg a kultúra, ezzel pedig az életminőség javulásának, a működő demokráciának alapjaként (ami minimum Theodor Heussig visszanyúló gondolat a német történelemben).

amely többségében egy ellenőrizetlen pillanatból kifelé dönt egyvalami, a sorsszerű mellett. Ezzel szemben a jog kivételeket tesz, ott a kivétel erősíti a szabályt, többértelmű, mert az individualitás mentén, »esetről esetre« előfeltételez, és nem a napi horoszkóp alapján tájékozódik, mint a kispolgár. Ő csakis a jog korlátait érzi, pedig a jog felszabadít. Ez az a különbség, amelyről az ókor tudott, és ami már az Oreszteia témája is. Az ókori gondolkodásban magától értetődő volt, hogy az erőszak, mind az elkövetett, mind az elszenvedett erőszak problémája, csakis a jog által oldható meg.”

A TAR nagyon sikeresen köti össze a hagyományt az újjal; konzervativizmusa forradalmi. Gordana Kosanovicról korai halála után díjat neveznek el, amelyet évente a legjobb színésznek ítélnek oda nemzetközi fesztiváljaikon. A színház kapcsolatainak kétoldalúságát olyan évente megrendezésre kerülő színházi találkozókkal biztosítják, mint a „Fehér éjszakák”, „Nemzetközi Színházvidékek”, „Selyemút Színházvidékek”², ahol az Európa számára ismeretlen, archaikus színjátszás is bemutatkozhat Afrikából (pl. Algéria, Egyiptom, Marokkó, Tunézia) és a különféle arab országokból (pl. Irak, Irán, Omán); de elkezdtek már a Kelet-Közép-Európára koncentrálni „Új Európa” sorozatot, amelynek tavaly Magyarországon is vendége volt. Hozzájuk került át a legnagyobb német kortárs színdarabírói elismeréssel járó verseny megrendezése, amelyben Handke, Mayenburg, Schimmelpfennig is a felfedezettek közt volt, hogy csak a Magyarországon ma is játszott szerzőket említsem. Ezen kívül konferenciákat szerveznek, kiadványokat adnak közre, segítik a helyi diákszínjátszást, és nagy hangsúlyt fektetnek a színházpedagógiára. Számukra természetes dolog, hogy partneriskoláik vannak, igény szerint ingyen tartanak beszélgetést az előadás után, de alacsony részvételi díj fejében drámapedagógiai foglalkozásokat tartanak, végigvezetnek a színházon, szakmai segítséget nyújtanak amatőrök, más színházi csoportosulások munkájához, workshopokat, projekteket indítanak el.

A számos, nemcsak színházi bel- és külföldi elismerés (l. pl. svéd Hiroshima-Foundation díj, 2002) is jelzi, hogy a TAR ambícióinak megvalósulása annak ellenére sem sérül, hogy jobban kiteszi magát a szabadpiaci versenynek. A részvénytársasággá alakult, komoly támogatói körrel rendelkező színház Németországban is egyedülálló módon költségeinek felét fellépéseiből, turnéiból finanszírozza, és pl. a munkanélküli segélyen élőket ingyen engedi be az előadásokra.

„Az ambivalenciáról való tudással élni a kockázatosabb életforma, mert beismeri, hogy a szubjektum nem egészen fejthető fel a meglévőben, tehát hogy az identitás nem elérhető – ez az antik gondolkodás számára magától értetődő, anélkül hogy a metafizikába tolná el magától ezt a megfejthetetlen maradékot. A megfejthetetlen tudata a görög gondolkodás és költészet úgymond iniciáléja. Homérosz majdnem minden történetében megtapasztalható, és a színház létrejöttének oka is lesz, hogy többek között szembe kell néznünk azzal a rejtvényel is, melyet a Szifnx ad fel.

² Amit Ciulliék „Theaterlandschaft” alatt értenek, ennél tágabb fogalom: kulturális közeget, vidéket takar, és Heiner Müller színházesztetikai fogalomtárához kapcsolható kifejezés.

Két és fél ezer év történelmére visszatekintve azt kell hinnünk, hogy a Szfinx Ödipusz válaszában butasága miatti kétségbeesésében vetette magát szakadékba, Ödipusz híbrisze miatt, hogy állítólag tudja, válaszával meg tudja fejtetni, mi az ember. Ez az ambivalenciáktól mentes válasz, a világ heterogenitását nem megengedő értelmezés először dől össze. Mítosz és tragédia arra mutatnak rá, hogy a dolgok másképp állnak.”

A TAR hagyományos színház, saját (kő)épülettel, önálló társulattal. Klasszikusokat nagy számban ad elő, miközben nem zárkózik el az új médiumok, az alternatív színházi formák egybedolgozásától sem; mégsem radikális, lázadó, alternatív színházi csoportosulás. A társulat maga állandó, nagyon koherens, önmagát mint különböző egyéni kifejezőformák művészeti egységét fogja fel, amelynek a vezetőségtől kezdve a színészeket át egészen a technikai, szervezéssel foglalkozó személyzetig mindenki tagja. Együttműködésük nem gondosan szabályozott, előírt szerződésen alapul, hanem a közös színházi nyelven, az esztétikai elképzelések együttes kidolgozásán, melyben teret kap a személyes, az egyéni, az improvizatív – miközben az együttműködés egyre intenzívebbé válik a helyi és idegen közönséggel, valamint társulatokkal, színházakkal is.

„Úgy hiszem, a színházban a látás csak egyetlen módja létezik, nevezetesen, hogy az ember hagyja megpillantatni magát azzal, amit lát. Hegel ezt így fogalmazza meg az esztétikai előadásában: A sikerült műalkotások azok, amelyek ezer árgus szemmel néznek bennünket. A néző maga a szemlélődés tárgya. Abban a pillanatban, amikor az előadás nem engedi kikerülni a nézők számára ezt a »megnézettetést«, márpedig ez az eredményesség kritériuma, nyugtalanná válnak azok, akik ezt nem viselik el. Ezek azok a pillanatok, amikor az emberek elhagyják a színháztermet, vagy belül egyszerűen lekapcsolnak. Kevésbé arról van itt szó, hogy a néző nem vesz részt az intellektuális feldolgozás teljesítésében, sokkal inkább arról, hogy nem viseli el, ha őt szemlélik. De így van ez, még a színházon kívül is érvényes: a műalkotás ránéz a befogóra. Egy kép visszanez az őt szemlélő nézőre.”³

Amennyiben színházat csinálunk, a ránk visszatekintő végeredményben önmagunkra is rá kell ismerjünk. Folyóink, színházaink, tehetségeink, kihívásaink, szomszédaink pedig nekünk is vannak. A magyar színházi élet ambivalenciáit tűrve, ismerve dolgozni kell.

Marion Wagner

³ Az idézett szövegrészeket Frank Raddatz a Theater der Zeit Vlg.-nál 2006 novemberében megjelent: „Botschafter der Sphinx. Zum Verhältnis von Ästhetik und Politik beim Theater an der Ruhr” (A Szfinx küldöttei. A TAR esztétika és politika viszonyáról) című könyvében található, mely Helmut Schäferrel készített beszélgetés részleteit tartalmazza, s ennek rövidített változata a TAR honlapján is olvasható.

Könyvleletek

Képregényes elmélet

Manapság – a vizuális tömegmédiu-
mok világában – egyre inkább háttérbe
szorul az olvasás, az olvasás képessé-
ge. Ez a képesség nem egyszerűen a
betűk felismerését, azok sorozatának
összeolvasását rejti magában, hanem
egyúttal azt a kicsit sem elhanyagol-
ható folyamatot, mely az olvasás so-
rán lép működésbe: ez a befogadó
fantáziája, mely kiegészíti,
„kiszínesíti”, gyakran
továbbszövi az olvasottak-
at. A tömegmédiu-
m az írott szöveghez hason-
lóan, szintén történeteket
mesélnek a befogadók-
nak, viszont a befogadás
folyamatából nagymérték-
ben kirekesztik a fantá-
zia működését. Gondosan
elkészített cselekménysor-
okat, eseményláncolatok-
at nyújtanak kép és hang
formájában, s ezeknek a
befogadásánál nincs szük-
ség a néző kreatív fantáziájára. Nincs
szükség azon apró (vagy kevésbé ap-
ró) kiegészítésekre, melyektől sokkal
személyesebbé, maradandóbbá válhat
az észlelés. Az olvasás ilyen mértékű
háttérbe szorulásánál fontos szerep
juthat egy olyan médiumnak, mely
köztes szerepet tölt(het) be a nyelv
és az audiovizuális médiumok között.
A képregény médiuma igencsak ös-
szetett, s az olvasó-nézőhöz eljuttatott
közlés egyszerre jön létre a nyelv és
a megrajzolt képek elemeiből. A kép-
regénynek véleményem szerint éppen
ez a fajta izgalmas kettősség adja azt

a lehetőséget, hogy miközben vizuális
elemekből építkezik, mégis meghagy-
ja olvasójának azokat az üres helyeket,
melyeket a befogadó képzelőereje töl-
tethet fel vagy gondolhat tovább. **Scott
McCloud**, amerikai képregényrajzoló
1993-ban megjelentetett kötetében
(*Understanding Comics. The Invisible
Art*) arra vállalkozott, hogy a tágabb
olvasóközönség számá-
ra is érthetővé és látha-
tóvá tegye e művészeti
ág elméletét, eszköztárát
és egyben gyakorlatát is.
Idén a Nyitott Könyvmű-
hely kiadónál magyarul is
megjelent kötet, *A képre-
gény felfedezése* címmel,
a magyar olvasók számá-
ra is hozzáférhetővé vált,
ami többek között azért
is fontos, mert értő olva-
sása után sokak felszá-
molhatják a hosszú időn
keresztül rögzült negatív



előítéleteiket a képregénnyel kapcso-
latban. A képregényről képregényben
(vagy akár mondhatnánk, képregé-
nyül) beszélő könyv egyszerre törté-
neti, elméleti, ugyanakkor – s nem
utolsósorban – szórakoztató munka,
mely nemcsak a műfaj eredetét és ki-
alakulását próbálja bemutatni, hanem
sokkal nagyobb hangsúlyt kap az al-
kotási és a befogadási folyamat: azaz
hogyan születik meg egy képregény, s
hogyan olvassuk azt. McCloud olyan,
az olvasóban magától működő me-
chanizmusokra is rámutat, melyeket
egy-egy képes történet olvasása köz-

ben automatikusan elvégzünk, azonban nem vagyunk tudatában ennek jelentőségével.

A bostoni származású McCloud többek között a *Zot!*-tal és az Abraham Lincolnról szóló *The New Adventures of Abraham Lincoln* képregényekkel a háta mögött vágott bele – meglehetősen fiatalon – *A képregény felfedezésébe*, mely megjelenése óta megkerülhetetlen alpművévé vált a képregény szakirodalmának. Kötetében tematikus fejezetekben járja körül a képregény alkotóelemeit, s a gyakran önreflexív, néhol gunyoros narráció forrása pedig nem más, mint a szerző maga. A meglehetősen egyszerű stílusban megrajzolt alak képkockáról képkockára, oldalról oldalra vezeti végig az olvasót a képregény rejtelméin, s hol kilép a panelekből, hol pedig saját magán szemlélteti elméleti okfejtéseit.

Ha valaki eddig azt hitte volna, hogy a képekben való elbeszélés csupán a XIX. vagy a XX. század találmánya, az az első fejezetben rögtön rádöbben, hogy már a XVI. században is léteztek képes könyvek. Ilyen például az a kihajtogatható könyv, melyet Cortez talált meg hódításai során, s mely tíz méteren keresztül me-

sél 8-szarvas Tigriskarom indiánfőnök életéről. De ide sorolhatjuk McCloud szerint a sokkal korábbi bayeux-i faliszőnyeget, mely az 1066-os normann hódítást mutatja be. Mikor a szerző a múlt rajzolt alkotásaiból szemezget, mindig szem előtt tartja az elején megfogalmazott (szűk) definíciót: „Egymás melletti rajzok és más képek megadott sorrendben.” Ezt a meghatározást azonban nem tekinti véglegesnek, hanem csupán köztes állapotnak, mely kiegészülhet további kikötésekkel vagy feltételekkel; s e definíció rugalmas voltát mi sem jelzi jobban, mint hogy a szerző inkább szeretne vitákat generálni, mint megváltoztathatatlan kijelentéseket tenni. A képregény történeti fejlődésének bemutatása mellett sokkal jelentősebbek azon szempontok, melyek szerint McCloud további fejezetekre osztotta esszéképregényét: kitér az alakok absztrakt vagy kevésbé absztrakt voltának jelentőségére, a képkockák egymáshoz való viszonyára, magára a képkockára, annak formájára, a hangulatábrázolásra, vagy éppen a képek és nyelv viszonyára a képregény médiumán belül.

A képkockákban megjelenő alakok megrajzoltsága, a rajzok stílusa



természetesen a képregényrajzolók szerint változik, azonban fontos megemlíteni, hogy a képek valóság-hűsége vagy absztrahált volta jelentős mértékben meghatározza a befogadást. Hasonlóképpen van ez a nyelv esetében is: „A szó minél bátrabb, direkter, annál alacsonyabb szintű megértést igényel, annál gyorsabban felfogható, és jobban hasonlít a képre.” Ahogyan ez – megfordítva – a képre is igaz: „Minél elvontabb egy kép, annál inkább *hasonlít a szóra*, és annál jobban hagyatkozik a megértésre.” S minthogy a képregény a kép és a szó ilyen vagy olyan összefűzéséből keletkezik, McCloud ezen megállapításai rávilágítanak arra, hogy a kép és a nyelv játékából milyen lehetőségek születhetnek. Egyfelől: „Az egységes képregény nyelv igénye ahhoz a centrumhoz vezet bennünket, ahol kép és írás csupán ugyanannak az éremnek két oldala.” Másfelől: „A képregény magas szintre fejlesztésének igénye viszont kifelé vezet bennünket, ahol a szó és kép leginkább elválik.” Az absztrakciók különböző szintjeit a szerző egy egyenlő oldalú háromszögben vázolja fel, amelyben a bal oldali sarokban található a „valóság”, a jobb oldaliban a nyelv, s a tetején pedig a képi sík. A bal oldali sarokban a valóság-realisztikus ábrázolásmód található, a háromszög tetején pedig egy olyan képi valóság, ahol a vonalak, görbületek csupán önmagukért vannak, nem mutatnak túl megrajzolt voltukon: csupán önmagukat jelentik. Például Milton Caniff – kalandokat vadászó pilótahőse – Steve Canyonja (realisztikus vonalakkal megrajzolva) a bal oldalon található, Frank Miller Batmanje szintén a bal oldalon, viszont már fentebb, leegyszerűsített vonalai okán közelebb a képi síkhoz, Hergé punkfrizurás, ma már a bel-

ga képregény klasszikusának számító, nyomozói karrierjéről híres Tintinje pedig a jobb oldalon, közel már a nyelvi határvonalhoz, ahogyan szintén itt futunk szembe Art Spiegelmann holokausztot bemutató, önéletrajzi remekműve, a *Maus* című képregény állatfiguráival. Míg azonban sokan azt hiszik, hogy a képregény sikeressége csupán a képregényfigurák megrajzoltságán múlik, érdemes figyelni a panelek, avagy a képkockák elhelyezkedésére és a bennük megrajzolt mozdulatsorok váltakozására is.

A képkockák nem egyszerűen csak a képregény kivitelezésének eszközei,



ennél sokkal nagyobb a jelentőségük. Az egymás után következő panelek segítségével válik érzékelhetővé az olvasó számára az idő, tehát az időt a tér segítségével észlelhetjük. Ahogy sorjáznak a képkockák, úgy telik az idő; természetesen ez ismét problémát okoz, hiszen az ábrázolt jelenettől és a rákövetkezőtől függ, milyen gyorsan vagy éppen lassan telik az idő. Ha az egyik képkocka egy lecsukott szemet, a következő meg egy kinyitottat ábrázol, akkor a két panel között eltelt idő csupán egy pillanat. Azonban az is előfordulhat, hogy egy hosszabb képkocka fél- vagy egypercnyi elbeszélte időt is megjelenít. Ahogyan az olvasó magától értetődően összeolvassa a paneleket, a keretezés folyamatát végzi. McCloud keretezésnek nevezi azt a folyamatot, melyben a befogadó a különböző, egymás után következő képkockákat összeköti, s egységes – térben és időben – zajló cselekménnyé, cselekménysorrá alakítja őket. S itt kell megemlítenünk a narrációs technikák elemzését is, melyet a szerző hat (panelről panelre történő) váltás segítségével kísérel meg bemutatni: pillanatról pillanatra, cselekményről cselekményre, szereplőről szereplőre, jelenetről jelenetre, nézőpontról nézőpontra, s végül az utolsó és legritkábban használt a logikai ugrás. Felmérése alapján a képregényrajzolóknak többsége a cselekményről cselekményre való váltást használja leginkább, s emellett a szereplőről szereplőre, jelenetről jelenetre való váltások is gyakoriak, viszont McCloud különbségeket mutat

ki a nyugati és a keleti képregények technikai között. Ez utóbbiak gyakran használnak késleltető, elkalandozó megoldásokat, amely megoldások a nyugati képregénytípusra kevésbé jellemzőek.

Minden elméleti és tudományos megállapítás ellenére is Scott McCloud *A képregény felfedezése* című munkája izgalmas és érdekesítő olvasmány, s nemcsak azoknak, akik eddig is a képregény szerelmesei voltak, hanem azoknak is, akik mindaddig nem szenteltek túl nagy figyelmet e művészeti ágának. Talán főként ez utóbbiaknak ajánlom: e képregény segítségével esetleg megszüntethetik negatív előítéleteiket, berögzült nemtetszésüket ezzel az igenis figyelemre érdemes művészettel kapcsolatban. A szerző-elbeszélő néhol gunyoros, gyakran ironikus stílusban folyamatosan kérdéseket tesz fel, melyeket hol megválaszol, hol nyitottan hagy. S néhol – talán hosszúra nyúlt fejtegetései közben – kilép a képkockából, és kérdéseit egyenesen az olvasónak szegezi. Úgy tesz, mint egy valódi – kicsit túlképzett – képregényfigura. Ha pedig mi, olvasók, merünk végre belépni a képregény rejtélyekkel, humorral, tragédiákkal fűszerezett világába, csodálatos élményben lehet részünk.

(Scott McCloud: *A képregény felfedezése*. Ford.: Bánföldi Tibor, Kepes János. Budapest, Nyitott Könyvműhely, 2007. A két képkocka részlet a kötetből.)

Vincze Ferenc