

FORGÁCH ANDRÁS

H. e. u.

Mottó:

„Die Guten gehen im gleichen Schritt. Ohne von Ihnen zu wissen, tanzen die anderen um sie die Tänze der Zeit.“

„A jók egyszerre lépnek, nem is tudva róluk járják köröttük a többiek a kor táncát.“
(Kafka-Kurtág)

„...ez abszolút szocialista realista pillanat: megszűnik ember ember által való ábrázolása...” (Ruszt József)

*„Én még a nyolcvanas évek embere vagyok... Nem nagyon dicsérik azokat az idők, mondhatom, nem is egyszer kellett áldozatot hoznom a meggyőződéséért. Nemhiába szeretnek a parasztjaim. Mert a parasztot ismerni kell, szfovecském!
A paraszt az olyan kérlek, hogy...”*
(Csehov, Cseresznyés kert, Gajev)

Nyolcvanas évek nem volt.

Hetvenes-nyolcvanas-kilencvenes évek van.

Ezért azt sem mondhatom, hogy van véleményem a nyolcvanas évek színházáról: előadásokról van véleményem, és emberekről. Meglehetősen elszontyolodtam, amikor átlapoztam a Színház című szaklap kilenc évfolyamát 1980-tól 1989-ig, ugyanis kitészett belőle, hogy említésre méltó, azon kívül, amit szakadozott, hiányos emlékezetemmel fel tudtam idézni, alig történt.

Én a nyolcvanas évek helyett egy másik időszámítást javasolnék, természetesen csakis a színházművészet esetében – tűnjék ez bármilyen önkényesnek –, de ha már szükség van arra, hogy a tízes számrendszer elemeit színes építőkockákként egymásra helyezzük az idő tagolása céljából, ha ez valamiféle mély lelki szükséglet, akkor én egy másikat szegezek szembe vele, és pedíg azt mondom, hogy a nyolcvanas évek színháza, az mondjuk a Halász-társulat kényszerű távoztatótól Halász Péter (professzionális rendezőként és általában színházi személyiségként való) visszajöveteléig tartott; tehát Halász elmenetele után – H. e. u.-tól, Halász visszajövele utánig – H. v. u.-ig ível ez a színházművészeti korszak az én elképzelésem szerint, de inkább nem ível, csak tart. És tart még mostan is.

Rögtön meg is mondom, hogy miért gondolom így. A színház a pillanat és a jelen művészete, szoktuk mondani, és mégis, a költő sze-

rint: „az emlékezetben néhány szavad, fénylik, recseg, akár a sztaniol”, így őrizünk meg emlékezetünkben előadásmorzsákat, pillanatokat, visszük őket magunkkal – és ha valamely nagyhatású előadást felidézünk magunkban, az nem színháztörténeti folyóiratok lapozgatása révén történik, hiszen akkor már régen rossz, hanem egy-egy arcot, egy-egy pillanatot látunk magunk előtt, vagy pontosabban egy-egy lény vagy lélek költözik belénk: egy nagy színész mozdulata, egy különös megvilágítás, egy mondat vagy a mi saját fejtartásunk, vagy az, amit a nézőtérén ülve a gyomrunkban éreztünk.

Namármost a Halász-színház, még azok számára is, akik nem látogatták rendszeresen – de hozzá kell tenni, hogy Ascher rendszeresen látogatta, és Jeles is, és Petri is, és még sokan azok közül, akiknek volt abban szava, hogy milyen irányba fordul a színház Magyarországon az ún. hetvenes-nyolcvanas években – létező, érzéki hely volt, szélső pólus (ebben alapvetően különbözött mind Fodor Tamás, mind Paál István színházi törekvéseitől): egyszerűen egy olyan szuverén és konzervens szélső értéket képviselt, amin *kívülre* nem lehetett lépni; namármost, to make a long story short, a jelentős művészet nem más, mint az ilyen szélső érték kijelölése. (De, teszem hozzá halkán, ez nem föltétlenül politikai szélsőérték, sőt, nem is olyan halkán teszem hozzá, hanem hangosan: a politikum sohasem lehet szélső érték, sohasem lehet, legalábbis a művészetben, szerintem, határkijelölő.)

Gondoljunk arra, mennyit köszönhet Ascher kaposvári Ördögökje Breznyik Petya személyes jelenlétének. Annak, ahogyan az az ember, aki a korszak egyik legjelentősebb színésze volt (bizony), a szekrényben dekkolt: ő ott nem egyszerűen a Halász-színházat szimbolizálta, hanem olyanfajta színészetet képviselt, amihez képest jött számba a többi színész. De Ascher választása kulturális gesztus is volt: hogy *ki-nyúlt* mintegy a hivatalos színház körein kívülre, és behozta ama külvilág szellemét egy társulatba, mely nem volt sokkal jobb társulat, mint más társulatok, csak éppen ez a szellem (lásd többek közt Pauer Gyula díszlettervezővé válását, Petri György darabírára való serkentését Zsámbéki által, később Erdély Miklós díszletterveit, erről akarok még beszélni, és így tovább, és így tovább) olyan kulturális-pszichikai-formai kontextust adott az előadásnak, az előadók számára legalább annyira, mint a nézőknek, amiktől nem lehet, nem szabad eltekinteni, és aminek lehetett politikai jelentése is mondjuk annak, ha Petri Martinovitsról ír drámát – de elsősorban is színházi és művészi jelentősége volt: *a határesemény megjelenése a művön belül.*

A politikai szókimondás vagy szókinemmondás *nem lehet* ilyen határesemény. A paradoxon például az annyit emlegetett *Marat*-előadásban éppen az, hogy Ács egyáltalán nem ért a politikához, a politikai

kontextust a kaposvári színház közege, Babarczy és Eörsi jelenléte, szellemi kisugárzása teremtette meg (Babarczy a koncepcióval – hogy a szereplők legyenek mai ruhában, és Eörsi István nagyszerű songjaival, illetve nevével, személyes jelenlétével, ellenzéki mivoltával, ötvenhatos múltjával), ám a valódi szélső értéket egy különös rendezőszemélyiség, Ács János testesítette meg, akinek egyébként két korábbi előadása, a *Szóveg és zene* valamint az *Esküvő* színháztörténeti jelentősége vetekszik a *Marat*-előadásával. A *Marat* valóban összefoglalásnak tűnik, az egyetemista ifjúság és az értelmiség kultikus előadása lett belőle, némely nézők nem egyszer és nem is kétszer elmentek újra megnézni (a valódi színházi esemény egyik kritériuma, az ismételt vágy) – ám rosszul elemez az, aki az ún. „érzéki” ebben az előadásban a „politikainak” alárendeli. Fordítva van a dolog, még ha a mű hatását illetően, egy *Ács nevű sorseseemény* kisugárzásának lehetőségét illetően az elemzőknek (szociológikus szinten) van némi igazságuk. Azt kell mondanom, hogy mindez az *Esküvő*ben pontosabban és egyértelműbben megtörtént (most nem beszélek a *Szóveg és zene*, szerintem klasszikus, főiskolai vizsgaelőadásáról): nem is kell mondanom, hogy az *Esküvő*ben az a Donáth Péter volt a díszlettervező, akinek a Halász-társulattal való szellemi szimbiózisára nem is akarok szót vesztegetni.

Vigyázat: nem abszolút mércéként használom Halászt, hanem csak erős példa gyanánt. Ruszt József hatása és kisugárzása – ezt, némi egyszerűsítéssel akár Grotowski-nagyításnak és adaptálásnak is nevezhetném – szintén elemezhető és elemzendő is, azon pillanatok kijelölésével, amikor Ruszt képviselte ezt a határértéket (hozzátehetjük, lábjegyzet gyanánt, hogy Halász első mestere maga Ruszt). De most nem személyek felmagasztosítása folyik, hanem csupán szempontok felvetése egy periodizációs rendszer kialakításához – ha ugyan van szükség ilyenre. Éppen Kaposvár példája mutatja – majd később a Katona József Színházé –, hogy természetesen nem egyetlen pont kijelölésével lehet jelentős színházat teremteni, sok mindennek kell összecsendülni és -főnódnia hozzá: a cél az, hogy a határértékeket (mondom a példát: Pauer, pszeudó), minél *szervesebben* legyen képes egy színház magába olvasztani. Pauer, Donáth és Erdély – legjobb formájukban egy-egy előadás tiszta határértéke voltak, még ha nem is tűnt fel ez a nézőknek vagy a kritikusoknak – a *létrehozók* viszont tudták, és ez nem volt mindegy, mert ama felvetéshez *képest* jött létre az előadás. Többek között azért sem tartom szerencsésnek a politikai célzatú vagy mondanivaló-jellegű elemzéseket, mert például kiszűri a szuverenitás ilyen terenumait, mint egy-egy díszlettervező. Példát mondok: Antal Csaba, aki legutóbb – egyébként nem egészen igazságosan – learatta a Jeles-előadás minden babérját, mert szélsőértéket tudott létrehozni a *Szerbusz, Tolsztoj* díszle-

tével. Ám ezt a szélsőértéket már a Jeles-jelenség hordozza magán, tudatosan, és minden előadásban ennek a határhelyzetnek a megteremtésére törve. Most csak példákat sorolok. Antal a *Kezdet vége* díszletében szintén a magyar színházművészet egyik fantasztikus szélső értékét teremtette meg. Nagy összegzésnek is nevezhetném, ha nem lenne annyi bajom az előadással: éspedig annak a díszletvilágnak a szintézise ez, amelyik a *Gyöngyéleten* át az *Állami áruházon* és a *Catulluson* keresztül a realista díszletet képes volt művészileg újra megteremteni (a folyamat elemzése, a mágikus realizmus, a pseudo és a pszichedelikus esztétika labirintusain végighaladva, most nem lehet feladatom).

Nagy vonalakban tehát: mi történt Halászcék elmenetele után, H. e. u., a magyar színházművészetben?

Történetek bizonyos gesztusok. Jelentős gesztusok nélkül nincs színházművészet, nincs semmilyen művészet. Gesztuson most, hozzávetőleg, egy jelentős sorsú művész karakteres, összetéveszthetetlen mozdulatát értem. Ez lehet egy darab kiválasztása, vagy akár a darab fordítójának kiválasztása, lásd Fodor Géza leleménye, hogy Petri György fordítsa le a *Mizantrópot* – az igazsághoz tartozik, hogy előbb Szabó Lőrinc fordítását akarták átdolgoztatni vele, ám ez használhatatlannak bizonyult –, és ennek igenis volt jelentősége, attól függetlenül, hogy milyen szöveg jött végül létre, vagy a darab díszlettervezőjének a kiválasztása – aki, teszem, tulajdonképpen nem is díszlettervező, és így tovább, és így tovább.

Ha már a Székely Gábor-féle *Mizantrópnál* tartunk – amit Koltai Tamás a *Marat*-előadás ellentétpárjaként, az ún. „nyolcvanas évek” záródarabjaként elemez. Én nem az „illúziók elvesztéséről”, hanem inkább az *anyag félreismeréséről* beszélnék. Van ehhez az előadáshoz egy szerencsés ellenpárunk, ugyanennek a fordításnak az Ascher által rendezett előadása, amelyik, Ascher bevallása szerint, *egy Petri-darab megrendezésének vágyából* született: Ascher felismerte a lehetőséget, azt a határhelyzetet, amit Petri György jelent ma a szellemi életben, vagy jelentett az előadás pillanatában, míg Székely – és itt még az egészen különleges értéket jelentő, elvontan gyönyörű díszlet is félrevezető volt – olyan belterjes paradoxonokat épített a darabba: lásd Cserhalmival játszani a kor értelmiségijét, akinek szájában ez a Petri-nyelv nem hangzhatott autentikusan, mert éppen a politikum (mondjuk: a lázadás) felől értette véletlenül félre a Petri-lírárt, aminek több köze van a T. S. Eliot-i és horatiusi ún. konzervatívizmushoz, mint a, teszem, Gerard de Nerval méreggel és öngyűlölettel telt dekadenciájához. Ascher pontosan elemez, és jó helyre teszi – a díszlettel is – azt a *nyitott pontot*, amin keresztül a teremtő fantázia megnyilvánulhatott az előadásban. A határhelyzet mindig nyitottságot is jelent, szükségképpen. Ascher nem az

értelmiségi pozíciót akarta ábrázolni, hanem egy *létformát* vett szemügyre – felfogva Petri művészetének, elnézést a műszóért, ontologikusnyelvi karakterét. De hogy igazságot szolgáltatassak Székely Gábornak és Antal Csabának: nekik egy nem annyira feldicsért előadásban, amit én személy szerint sokkal jelentősebbnek tartok sok más, sikeresebb előadásnál, a *Catullusban*, sikerült határkijelölőnek lenniük. A díszlet páratlan volt – Székely László és Gábor közös hagyatékából Antal Csabának sikerült egy olyan bonyolultan valóságos térszerkezetet létrehozni, ami a Füst Milán metafora-szerkezeteit egyszerre ábrázolta és robantotta fel, interpretálta és tágította ki.

Halászáról beszéltem, aki, társulata névadójaként, összefoglalóan jelentette számos reprezentatív (a kritikusok díjai tudnának mesélni) színházi szakember számára azt a szabad határértéket, amit vagy elfogadtak vagy elutasítottak – esetleg nem-ismerve fogadtak el, vagy utasítottak el –, amihez képest egy normális színház majd normális nézőknek jelenteni fog valamit. Jeles a Színház c. folyóirat Halász-számában kissé patetikusan úgy jeleníti ezt meg, hogy „volt egy hely” – ami, amíg létezett, valamiképpen a hazug világ ellen-zónáját jelenítette meg (hozzá kell tennem, hogy Jeles szerint ez a hazugság nem rendszerspecifikus). Jeles radikális gondolataiból levonta a gyakorlati következtetéseket, és megcsinálta a maga színházát – szavai nem maradtak csupán szavak. De a Monteverdi Birkózókör előadásainak jelentősége nem abban állt, hogy milyen politikai tartalommal voltak telítettek, hanem abban, hogy esztétikai értelemben is képesek voltak határeseményeket (eufemisztikusan: Jeles-mániákat) magukba foglalni, és a színészeiről és a színházról is ilyen határértékek felől jeleztek, némileg kiválasztott nézőik számára, előre-hátra az időben. A politikum a *Drámai Eseményekben* vagy a *Mosoly Birodalmában* a zenével vagy a fotográfia XX. századi mitológiájával (gondolok itt a Kardos-féle *Horus-archívumra* például, mint a Jeles-víziók egyik fontos kiindulópontjára) legfeljebb egyenértékű lehet: de a munka során, inkább alá, mint mellérendelt szerepet játszott más, valódi szélső értékekhez képest – mint amilyen egy ember pusztá létezése.

Nem véglegesítenék és nem előlegeznék meg semmit. Egy szempontot hoztam ide, s ha szójátékos akarnék lenni, az illúziók és allúziók szójátékát a gesztusok és guszthusok szójátékával helyettesíteném. Eme két kategória (az utóbbi, ízlés kategóriát a stílus helyett vezetném be) segítségével – gondolom – pontosabban és érzékletesebben leírható lenne a hetvenes-nyolcvanas-kilencvenes évek színházművészete Magyarországon.

H. e. u.