

A MELLŐZÖTT DRÁMAI ÉLETMŰ

Esterházy Péter drámáiról, elsősorban történelmi revüjéről, a Mercedes Benzről

A párizsi Középkor Múzeumban van egy világhírű, titokzatos gobelinsorozat, amelynek címe: *A hölgy és az egyszarvú*. Sokan állítják, kutatók és rajongók egyaránt, akárhányszor nézik, annyiszor találnak rajta/rajtuk új motívumokat és motivikus összefüggéseket. Így vagyunk valahogy Esterházy Péter írói hagyatékával is. És előbb-utóbb tovább bővül a motívum-háló, mert a prózai életmű teljesítményeihez – amelyek már most is vertikálisan és horizontálisan elég alaposan feldolgozottak – lassan hozzácsatlakozik a mindmáig árnyékban maradt drámaírói életmű. A Magvető Kiadó máris az élre lépett, mert a közelmúltban megjelent az első gyűjteményes Esterházy-drámakötet. És majd lassan, fokozatosan kiderül, milyen gazdag, milyen sokszínű ez a dramatikusság hagyaték.

Az első találkozás a színpaddal, az első opus egy operalibrettó volt, *Daisy* címen, egy prózai munkájából, 1984-ben. A librettó igen, az opera azonban nem készült el. Már ebben a szövegben is érezhető volt tehetsége és kedve a különlegességekhez, a nem hagyományos színpadi megszólalásokhoz. A történet maga még hagyományos, úgynevezett történetmesélő dramaturgiával készült, egy démonikus, álomszerű transzvesztita lokálban játszódik, provokatív hangütéssel és fontos többletjelentésekkel. A lokál szereplői riadtan várják esti műsorukra a nagy hatalmú Kurfürstöt. Miközben a dramaturgia, a kompozíció még nem lép ki a megszokottból, a nyelv már felrúgja a megszokást. A szöveg az instrukcióval, tehát a látványtöbblettel együtt lélegzik, és azzal együtt mutatja meg költői provokációját. Zaklatott, vad, atmoszférateremtő erővel rendelkezik ez a nyelv, a hatalom hipnotikus természetrajzáról beszél, felidézve a *Kabaré* című film légkörét. A szöveg és a cselekmény váratlan staccatói, kihagyásai arra vártak, és még most is várnak, hogy a színpad jelene értelmezze, gondolja tovább a szöveget és töltsse ki titokzatos hiatusait. A mű a Nyílt Fórum egyetlen felolvasásán kívül az RS9 Színházban került színre 1995-ben, Dobay Dezső rendezésében.

1994-ben, a Vígyszínház drámapályázatára készült a *Búcsúszimfónia*. Előtte és közben a fiatal író remek műfajmegújító hangjátékokat írt a kiváló rádiós rendező, Magos György inspirációjára, sőt egy bohóctréfát is, no meg forgatókönyveket, majd a későbbi évtizedekben oratóriumok is sorjázta a virtuális repertoáron. Dramolett is született Thomas Bernhard modorában. És azután sorban következtek a nagyobb lélegzetű színpadi írások.

Ezek a színjátékok különleges szint hoztak a kortárs magyar drámai palettára, és akarva-akaratlan új dramaturgiát honosítottak meg, radikálisan szembe fordulva a hagyományos színpadi keretekkel, gondolkodásmóddal, követelményekkel. Szakítottak a lineárisan szerkesztett, realista történetmeséléssel, és szakítottak a hasonlóan nagy hagyományú pszichológiai realista hősábrázolással.

Miközben darabjai tulajdonképpen a prózai életmű árnyékban maradtak, a budapesti színházak azért néhányszor vállalkoztak Esterházy-bemutatókra, sőt prózáiból készített-

Az írás első változata elhangzott a Magvető Kiadó emlékülésén, 2016. július 29-én, megjelent *A megrendülés segédigéi* című antológiában (Noran Libro, Budapest, 2016). Kibővítve elhangzott a Széchenyi Irodalmi és Művészeti Akadémia székfoglalóján (2016. november 24-én), és tovább bővítve, átdolgozva nyerte el jelenlegi, itt olvasható szövegváltozatát.

tek több, kifejezetten sikeres adaptációt is. A szövegek színházi mellőzése azonban máig érzékelhető, tapasztalható.

A német színházi életben nagyra becsült drámatípus a beszéddráma, a szószínház. Három jelentős és itthon is ismert képviselője a ma már klasszikus Thomas Bernhard, a Nobel-díjas Elfriede Jelinek és Peter Handke. Sikeres beszéddramáik sajátossága, hogy megváltoztatták a cselekmény, tehát a színházi akció és a szó viszonyát, a cselekmény hátrányára és a szó, a verbalitás javára. Ezeknél az íróknál szinte teljesen eltűnt vagy öszszeszezsugorodott, elsorvadt a lineárisan és folyamatosan előrehaladó, követhető cselekmény (nevezhetjük kissé durva általánosítással a fordultatos, külső cselekménynek), és marad a szó, vagyis a nyelv ereje, hatása, kifejezőképessége. Peter Handke hírhedt, világhírű botránymonológia, a *Közönséggyalázás* vagy Jelinek leghíresebb, szintén provokációként rögzült, ellenségei által osztrák nemzetgyalázasnak nevezett drámája, a *Rechnitz*, magyarul *Rohonc*. Rohonc település magyar vonatkozásai szinte teljesen ismeretlenek a magyar köztudatban, pedig ott, a valóságban lezajló tömeggyilkosságban feltehetően részt vett Batthyány grófnő is, és a kivégzettek között számos magyar munkaszolgálatos is volt. Ezek a drámák a német és az osztrák repertoár alapdarabjai ma már, de fontos megemlíteni, hogy ezek a sikeres szószínházi előadások rendezői, színészei nemcsak nagy művészek, hanem egyúttal komoly intellektussal, kulturális többlettudással rendelkező szuggesztív személyiségek is egyúttal.

Természetesen ezek az imént említett írók nem ebben az ideológiai, politikai, ízlésbeli provokációban rokonok a drámaíró Esterházyval, mert ő is provokál ugyan, de sokkal szelídebben, bölcsebben és fedettebben, nem kéjes nyíltsággal, nem nyílt politikai indulattal, hanem a gondolkodás szférájában, nyelvében és esztétikájában, és mindig tele humánummal. Nálunk viszont alig vannak, illetve eddig alig voltak előzményei ennek a műfajnak, persze, bármily furcsa, de beszéddramának nevezhetjük a *Csongor és Tündét* is.

Esterházy Péter bizonyára nem elvi megfontolásból, hanem zsigerből robbantott szét konvenciókat, és e robbanás szilánkjából rakta össze új dramaturgiáját, az ő speciális beszéddramáit. A *Búcsúszimfónia* még előzménye egy új dramaturgiai korszaknak. Van benne ugyanis jócskán jelen idejű történet, sőt vannak benne váratlan fordulatok is, mint egy „tisztességes” hagyományos műben. Elsőre persze nem merete még „berúgni az ajtót”, pedig így is egy Sturm und Drang erejű alkotás született a keze alatt.

Egy megroggyant, tolószékbe kényszerült, hajdani szinkronszínészről szól a történet, aki azonban még illúziót keltően tud például ugatni. És első megszólalása valóban egy mesteri ugatás. Azért elég mehökkentő entré, nem igaz? Egy Esterháznak? Ez persze csak áttételesen érzékelhető, nincs kimondva, vagy szeméremből, vagy tapintatból apja iránt, aki akkor még élt. De mégis első és fontos megjelenése a későbbi drámákban az ikonikussá növesztett apa-képek.

A cselekmény előrehaladását azonban rendszeresen megszakítják, töredezté teszik a szöveg ki-be ugrálásai, más hangütésű beszédhelyzetei: az Apa kommentárjai, emlékei, a görög dráma mintájára elképzelt Fiúk kórusa, amelyben apjuk ténykedéseit kajánul, gúnyosan kritizálják, kommentálják, kibeszélik, bele-beleszólva a cselekmény menetébe, és megakasztva azt. Ezek a más beszédhelyzetben elhangzó emléktöredékek, epizódok először szólnak a legendás Esterházyak személyes, hiteles életrajzi tényeiről, bennük a diadalmas vagy nyomorúságos családi történekekről vagy azok morzsáiról. Ebben a szöveggörnyezetben azonban még sokszorosan megcsavart, ironikusan távolságtartó módon, több fénytöréssel idéződnék fel, és így alig-alig segítik a nézőt a megfejtésben. A darab megírása idején bizonyára még nagyon kevés jól értesült tudta átlátni ezeket az áttételeket. A *Búcsúszimfónia* ilyen olvasatban a *Mercedes Benz* előjátékának, előzményének is tekinthető.

Ahogy az Apa figurája átlényegül az újabb és újabb alkotásokban, ugyanolyan visszatérő motívumok lesznek az egyes családi anekdoták vagy történetstörédek a különböző

színpadi szövegekben és prózai művekben. A vándormotívumok szerkesztési elve tehát már itt, ebben az első, egész estés szövegegyüttesben is megszólalt, a rejtett idézetek, vendégszövegek alkalmazásával együtt. (Például egy Nádas Péter-monológ – részlet a *Találkozásból*.) A játék színre került a Víg Házi Színpadán, Zsótér Sándor rendezésében, először és eddig utoljára.

A 2006-os évben új színpadi szöveg született, *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* címen. A németországi Ruhr-Triennálé vezetősége kérte fel őt egy barokk tárgyú színpadi mű megírására. Itthoni bemutatója csillogóan teátrális, a barokk gazdagságát felidéző előadásban került színre a Pesti Színházban, Szikora János rendezésében.

A dialógus-együttes újabb lépés a beszéddráma letisztultabb, bátrabban alkalmazott formája felé. Folytonos történet már egyáltalán nincs, a tér teljesen semleges, csupán anynyi a megkötés, hogy körben Rubens-képek vannak a falon. Amikor a színpadon, első mondatként bejelentik, hogy „Rubens meghalt”, egyik önarcképéből kiesik az élő Rubens, és ezt a játékot, mint keljfeljancsi, többször megismétli. És ebben a képek övezte üres térben már valóban igazi szószínház zajlik. Festősegédje a tehetséghez alkalmazkodó átlagember, másik beszédpartnere a középszerűségből kitörni nem tudó, állandóan frusztrált fia, aztán a jól tájékozott, de ritkán megszólaló valódi szárnyas Angyal, megszólal egy Bacchus-teremtény is, de különösebb súlya neki sincs a szövegben. Ugyanakkor mindnyájan saját viszonyulásukat keresik ehhez a zsenihez, ehhez a gyűlölt vagy imádott lényhez. Fő vitapartnere azonban, akit Esterházy minden skrupulus nélkül idereptet a jövőből, egy több évszázaddal később élő matematikus, a nemeuklideszi matematika megfogalmazója, Gödel. A két zseni vitájában bontakozik ki a hedonista és az aszketikus életfelfogás és alkat közötti mély ellentét, és vitájukat már nevezhetjük létfilozófiai szócsatának is, eljutva addig a gondolatig, hogy a világ megismerhető és otthonos-e, vagy titokzatos és igazából soha nem megfeythető jelenség. „Az érzéki totalitás Rubenshez, és az értelmi végesség Gödelhez kötött kettősségéről” ír Jákfalvi Magdolna Esterházy-dramákról szóló értekezésében.

Szemet gyönyörködtető rendezői kompozícióval és gazdag, artistikus formában szólalt meg, de a színvonalas színészi játék inkább a színészek játéka volt, mint intellektuális szópárbaj. Az író ebben a szövegegyüttesben még nem adott igazi lehetőséget a közönségnek a közös tudás, a közös felismerések megszerzésére, tehát a személyessé vált közös élmény megszületésére, amely segíti a nézőteret egységgé és értővé kovácsolódni.

2010-ben két dráma látott napvilágot, mind a kettő szintén felkérésre, és mind a kettőt bemutatták. Szintén látványos díszletek, jelmezek között szólalt meg a *Harminchárom változat Haydn-koponyára* a Bárkában, a másik pedig az *En vagyok a te* címen, az Alföldi Róbert vezette Nemzeti Színház kamaratermében.

A *Haminchárom változat... ismét* elegye, összefonódása a történetmesélő, bizonyos mértékig a lineáris időrendet megtartó színjáték-sztorinak és azok színes és élvezetes elmesélésének. Az egyik az a horrortörténet, amikor Haydn koponyáját ellopják, és egy bécsi házaspár rejtegeti évekig, akik Ionesco stílusában beszélnek meg problémáikat. (Emlékezzünk közös tudásunkra, arra, hogy Kádár koponyáját is ellopták.) A másik epizód sor Haydn életútját követi nyomon, elsősorban a híres kismartoni kastélyban, a legenda Herceg szolgálatában eltöltött szakaszát.

A dramaturgiai, írói folytonosságot, illetve a szaggatott történetmesélést itt is számos narrátori közbeszólás akasztja meg, egy sokat beszélő, kókadt szárnyú Arkangyal személyében, aki folyton kőbányai sörösüveget szorongat a kezében. Fontos újdonság, hogy a darabban hangsúlyosan megjelenik az Esterházy család múltja a Herceg személyében, bár még erős eltartással, mintha inkognitóban rejtegetné őt az író. Semmi személyes „felvállalás” nincs a szövegben, semmi konkrét jelzés, hogy Esterházy Miklós személyéről van szó. Ez a *Mercedes Benz* című dráma szövegében már pompázatosan kiderül. Viszont szó sze-

rint elhangzik több olyan mondat, illetve minijelenet, amely a *Harmonia Caelestis*ben is olvasható. Ezek egy része később átkerül a *Mercedes Benz*be is, vándormotívumként.

Mondhatjuk: a személyesség „közeledik”, a beszédmód telítődik a már a prózából ismerős történelmi allúziókkal, csak a dramaturgiai beszédhelyzet nem tökéletes még. Az utolsó lépés, a „rátalálás” történik majd meg a *Mercedes Benz*ben. A *Harminchárom változat* nyelviileg pompázatos bravúrária, de a dramaturgia, a szerkezet még nem olyan arányos és kiegyensúlyozott, mint az elkövetkező színpadi textusokban.

Az *Én vagyok a te* című opusban – amely ismét jelen idejű történet – egyre több személyes szál bukkan fel, de egyelőre még mindig fénytörésben, burkoltan, megkettőzve, több dimenzióban. Ez is még az írói rejtőzködés, az eltávolítás gesztusa. Az Úrnak nevezett személy, aki egy személyben az egek ura, körülvéve fanyalgó és kritizáló angyalokkal, és itt lent a földön ugyanő egy középkorú író, aki készülő darabjának egyik jelenetét instruálja csodált és tisztelt Színésznoőjének, miközben feltehetően az író színházszemélyét megalapozó mondatok fogalmazódnak meg: „Hogy egyedül én, mondta, én vagyok a valóságos. / Az egész üres és hatalmas színpadon, / üres és hatalmas, mint a csillagok hazája, és / én vagyok az egyetlen valóságos... valóságos valami.” Ezt a szerzői gondolkodást erősíti, hogy valóban egyetlen konkrét színhelymeghatározás sincs, *Az ember tragédiája* allúziójaként. Esterházy szabad terében szabadon csaponghat a szó, a beszéd, csak a hangütést kell jól megérezni, mert az árulja el, hol és mikor, milyen közegben hangozhat el hitelesen a mondat. Egy másik idézet már egy egész világállapotot fogalmaz meg: „minden szó idézőjelben van, mondta, ez a világ ironikus létállapota, mondta, és hogy ne ijedjek meg egy ilyen szótól, hogy létállapot, bár nyilván ez németül jobban hangzik.” Ezt az önvallomások, személyes szálát erősítik az Úr bravúros monológjai az öregség különféle nyűgjeiről is, sőt megismerjük azt a hólapátolást, amikor (talán először) megtámadta őt a hátfájással kezdődő gyilkos kór. Partnere a darabban az a csodálatos tehetségű öreg színésznoő, aki néha megszólaltatja az Úr által írt jeleneteket, és közben ő maga is az elmúlás, az öregség démonaival küzd, ugyanúgy, mint az Úr, illetve az Író. Gothár Péter rendezte az előadást a Nemzeti Színházban.

Számos történeteszlal fonódik még egybe ebben a furcsa, titkokkal teli szövegegyüttesben, és ezek a töredékek egyre bonyolultabban és egyre több rejtett megfeleléssel utalnak egymásra, mint az a bizonyos gobelinsorozat a párizsi múzeumban. Ezt a labirintus jelleget azzal is erősíti a szöveg, hogy nincs benne konkrét térmeghatározás, és az összefonódások felbontására az író nem ad instrukciókat. Csak a szöveg hangfekvése, jellege irányíthatja a megfejtéseket, mert a kimondott szavaknak sokféle nyitott vegyértéke van, többféle konkrét színpadi megvalósítást megengedve, és a rendezőknek nyíltan felkínálva különféle olvasatokat, értelmezéseket. A német színpadokon Jelinek és Thomas Bernhard sikeres szövegeit újabb és újabb előadásokon próbálják megfejteni. Ez nálunk sajnos szinte ismeretlen, pedig ahogy Jákfalvi Magdolna írja, „a drámaszövegek állandó színpadi jelenléte alakítja magát a játéknnyelvet is.”

És következett a 2011-es év, mikor is elkészült az *Oratorium balbulum*, a *Dadóó oratórium*. Az ősbemutatóra – a zenét Eötvös Péter szerezte, a német fordítást Buda György készítette – a Salzburgi Ünnepi Játékokon került sor, 2016. július 30-án, de ezt írója már nem érthette meg.

Mikor Esterházy elvállalta a feladatot – mert ezt is egy (külföldi) felkérés ihlette –, így nyilatkozott egy interjúban: „Szinte semmiről nem tudunk úgy beszélni, hogy ne legyen kérdőjel mögötte.” Talán ez a mondat jelzi, hogy az oratórium műfaji emelkedettségének miért nem tudott igazán megfelelni a mű, illetve persze nem is akart megfelelni. Minden más törvényszerűségnek azonban messzemenően igen. Igazi „esterházys” szöveg született, nagyon magyar, de univerzális is, nagyon gunyoros, és mégis nagyon sötét, fájdalmas tónusú, különösen a végjátékban.

A szöveg szinte átfogja földrészünk, Európa jelenlegi bizonytalan, kétségekkel teli létállapotát. A kerettörténet maga is vészjósló világpillanatot idéz fel, a 2001-es New York-i terrortámadást (persze ezt is tökéletesen egyedi szemszögből, úgy, ahogy feltehetően senki más nem tette volna meg). Egyik főszereplője a Próféta, aki dadog, beszélgetőtársa pedig egy részeges, de szeretnivaló Angyal, aki egyszer Nietzschevel berúgott, és azóta nem tud kijózanodni. Ez a két szóvivő meglehetősen gyenge lábon álló értelmiségi elitlény. Velük szemben sorakozik fel az önazonos, öntudatos Kórus, amely a tömegember hangja, és hol szervilisen, hol fenyegetően, de állandóan hallelujázik, illetve egyre gyakrabban pofátlanul gúnyolódik a két szóvivőn. És ráadásul öntudata és magabiztossága idővel egyre nő: „...mennységünk átcsap minőségbe. / Nincsenek főszereplők / kizárólag kórus van / nincsenek főszereplők / csupán sztárok / sztártömeg”, szól az agresszív kórus, majd így folytatódik: „a tömeg immár / immár nem engedelmeskedik / nem engedelmeskedik már a kisebbségnek. / Féltreolja és a helyére áll.” És ez a hang egyre erősebb, egyre militánsabb lesz, egyre inkább értelmiség- és elitellenes: „Mit akartok / hisz nem akarhattok semmit / ti / a semmi szószólói! / Az egyik dadog / a másik motyog / elég ebből!”

Ezzel a hanggal párhuzamosan a szöveg igazsága, mondhatni aktualitása egyre erősebb: „...kizárólag a van van. / A banalitás démonikussága / a középser diadalittassága / a trivialitás csábja / az elit bágyadtsága / a jelentékeny jelentéktelenségének kora”. Majd később: „Európa már jó ideje / nem / uralkodik a világon / az európai ember / véglegesen / útszélivé válik”. Nem nehéz érzékelni a jelen hazai politika és a világpolitika eseményeit ismerve, hogy ezek az „esterházyi jóslatok” napról napra érvényesebbé válnak, illetve válhatnak, végjátékot vizionálva Európáról.

Van egy Narrátora is az oratóriumnak, aki szintén jósl, és így fejezi be szereplését: „Mert nincs előre, ezért csupán a most van, [...] foggal körömmel védeni azt, ami van. A határokat. Mindenhová kerítést húzunk, a kerítést is bekerítjük. Belül vagyunk mi, kívül... / hát azok nem mi vagyunk. Az idegen szép, mondtuk harminc éve lelkesen, most inkább nem monduk semmit...”. Majd később a Próféta átveszi tőle a szót: „Építsünk kerítést / vezessünk bele áramot. / Az idegen? / Az idegen / jól vezeti / jól vezeti az áramot.”

A 2015-ös évben pedig megszületik az utolsó színpadi mű, a *Mercedes Benz*, szintén egy váratlan és érdekes felkérés nyomán.

2013-ban a Nemzeti Színház új vezetése lecserélte Alföldi Róbert repertoárját, így az *Én vagyok a te* című Esterházy-darab is lekerült a műsorról. Lehet, hogy véletlen, de ezután nemsokára felkérés (ismét felkérés!) érkezett az íróhoz, méghozzá a Szlovák Nemzeti Színházról, Pozsonyból, egy új Esterházy-opus megírására.

Rövidesen létrejött a nevezetes mű, a *Mercedes Benz*, amely remek szintézise lett mindazon dramaturgiai találmányoknak, személyeknek, beszédmódoknak, amelyeket eddig megismerhettünk, és most letisztult, kiérlelt, hatásos színpadi állapotában mutatta meg az Esterházy-beszéddráma egyedi és sajátos értékeit, előnyeit. De mindezt úgy, hogy az eddig többé-kevésbé írói fikciónak tekintett elemek, motívumok színpadilag éretté és nyíltan személyessé, ezáltal teljesen hitelessé tudtak válni.

A *Mercedes Benz*nek két nagy írói taláta van, amely mágnesként összerántotta az Esterházy-féle dramaturgiát és szervessé, de egyúttal még gazdagabbá tette a már eddig is kimunkált beszédmódot. Ez a felfedezés egyrészt *Az ember tragédiája* volt mint keretjatek, a két örökléten át civódó ellenfél, Az Úr és Lucifer felléptével, amelyet (második találatként) keretbe foglal kettejük fogadása az Esterházy családról a *Tragédia* parafrázisaként. „Vedd el szerencséjüket, fogadjunk, akkor sem fordulnak ellenem” – mondja az Úr. És a fogadás megkötetik. A fogadás tétje az Esterházyak elveszejtése Lucifer által. „Majd ráeresztem a családra a bajt”, mondja, és megkezdődik a játék, a magyar történelem vérzivataros évszázadaiban, kezdve a 17. századi fényes győzelmektől, a mesés gazdagságtól a 20. századon át, a jelenkori Esterházy családig, és mindez az istenített és megtörtetett

apafigura történetével kiegészítve, továbbá az apa-fia kapcsolat halálos, halálon túli viszonyát is megmutatva. És eközben számos helyen megszólalnak Madách-idézetek, rendszerint ironikus tálalásban. És mindez hol gunyorosan fájdalmas, hol játékosan kontrasztos tükörben láttatva, igazi „esterházy” stílusban.

És van egy harmadik alaptalálat, vagyis ez csak folyománya az előző kettőnek. A magyarok közös tudása, amely a Madách-műre vonatkozik, az embereknek a soha el nem múló nemzeti nagyság, a közös történelmi összetartozás utáni álmára, az arisztokrácia, a nemesség iránti nosztalgiára és a tudástörmelékek, pletykák, anekdoták, intimítások élvezetére a nagy családi múlt történetéből. Ily módon készen van a közös bura, az együttlélegzés a nézőtér és a színpad között. A többletdimenziók automatikusan megteremtődnek, megemelik a szavak értékét, holdudvarát és az összetartozás cinkos élményét. Így automatikusan megteremtődik a nézőkben is az írói kettős látása a dolgoknak, a közös múltbeli emlékeknek, sőt, jelenbeli eseményeknek is. A megtalált helyzet és beszédmód pazar lehetőségeket kínált az íróknak: egyszerre mutathatta be szereplőinek és a történeteknek a színét és fonákját, a jelenségek fenséges és a kicsinyes oldalait. És az apa-fiú-viszony esetében brutális nyíltsággal megmutatott élettragédiát, a beszervezést, majd a fiú által, hosszú lelki gyötrelmek után megírt *Javított kiadást* (a darab szövegében nincs leírva a könyv címe) mint az árulás tragikus mementóját, hogy a végén egymást átölelve, a halálban fejeződjék be kettejük tragikusan gyönyörű sagája.

Ebben a színjátékban már szerves egységbe kerül minden eddig széttartónak tűnő epizód, a különböző típusú vendégszövegek, vándormotívumok, a különböző eklektikusnak látszó beszédmódok, a kórus funkciója, a reflexiók és az önreflexiók lehetősége. Így és most a szöveg minden eddigi kísérletnél hitelesebb, színpadszerűbb lett, és nagy ívű magán- és nagytörténelmi dimenziókat nyert. Gyönyörű ráadásként az egész játékot körbefonja, bekeríti Esterházy Péter kedvenc dala, a *Mercedes Benz*, Janis Joplin gyönyörű hangján, a borzongató halálnevetéssel a végén.

Még néhány személyes gondolat: 2015 nyarán engedélyt kaptunk Esterházy Pétertől még jóval a pozsonyi bemutató előtt, hogy Pesten felolvashassuk a darabot. Ekkor készült egy úgynevezett felolvasószínházi változat, jóval rövidebb, mint a teljes, néhány szerkezeti változtatással és erős rövidítésekkel, szintén az ő hozzájárulásával. És 2015. november 18-án sor került a bemutatásra egy új játszóhelyen, a Tesla Teátrumban, Vas Zoltán Iván értő stílusú, kiváló rendezésében. Mindenki felejthetetlen szerencséjére mindez az író jelenlétében történt, a közönség és az ő számára is nagy sikerrel.

Úgy látszott, hogy a szövegnek jót tettek a felolvasószínházi körülmények. A teljesen csupasz térben a színészek civil ruhájukban olvasták a szöveget. Eszközük, segítőjük nem volt más, mint a rendezői és a saját gondolati értelmezésük, saját gesztusaik, mimikájuk, hangsúlyaik, amelyek segítségével hitelesen képviselni tudták a szöveg kettősségét: az állandóan bujkáló iróniát, a fekete komédiát és a tragikus pillanatok is. Tarján Tamás egy másik Esterházy-előadást látva írta ezt a pontos mondatot: „a nyelven, a szavakon és a színészi gesztusokon kívül majdnem minden csak nyűg.” És ez itt, ebben a felvezetésben valóban beigazolódtott. Sőt az is, hogy nem elég ismerni a hagyományos színjátszás valamennyi értékesebb eszközeit, hanem fontos elem, hogy a megszólaló színész belső privát személyiségében is benne legyen ennek az intellektuális, ellenpontozó beszédmódnak valamennyi eredője.

2017 januárjában pedig megvalósult a premier Pozsonyban, a Szlovák Nemzeti Színházban, a szöveg értő és színpadilag hatásos előadásában, bebizonyítva, hogy nemcsak puritán körülmények között, hanem szellemesen szcenírozva, gazdagabb színpadi felvezetésben, de intellektuálisan magas szintű és élvezetes játékokban sem csökken a szöveg, a *Mercedes Benz* és Esterházy Péter varázslata.