

SZÍNPADI FOGSÁG – TÁJBÉLI SZABADSÁG

Színházi paradoxonok Mészöly Miklós drámáiban¹

Goethe hőse a *Wilhelm Meister tanulóévei* című regényben, felismerve, hogy a reprezentatív nyilvánosság kora lezárul, és kibontakozóban van a polgári nyilvánosság, kiutat keres ennek az újfajta társadalmi nyilvánosságnak a kereteiből. Nem akar abba a kialakulóban lévő világba betagozódni, amelyben a polgártól nem lehet megkérdezni, hogy ki vagy, hanem csak azt, hogy mid van, mennyi a vagyodon. Wilhelm a barátjának azt írja: „napról napra legyőzhetlenebb a vágyam, hogy személyem a nyilvánossághoz legyen”.² Ezt a lehetőséget pedig a színpadon véli megtalálni, színésznek áll. Aki – mint tudjuk, a polgári színházban – nem a saját szövegét mondja, hanem másokét, és nem önmagát viszi színre, hanem másokat. Wilhelm Meister ezzel a választással elvételi a kínálkozó nyilvánossággal kapcsolatos kritikáját, és abban is téved, hogy úgy véli, a színpadi szerepek fogják elvezetni önmaga megtalálásához és személyének a nyilvánosságban történő megmutatásához.

A társadalmi nyilvánosság szempontjából Goethe regénye határhelyzetet ragad meg. Hasonló határhelyzet áll Mészöly Miklós *Az ablakmosó* című drámájának hátterében, amelyben halványan, inkább hiányként idéződik fel egy demokratikus nyilvánosság, valamint megjelenik egy diktatórikus rezsim nyilvánosságpolitikája és -gyakorlata. Mészöly, miként Goethe, a hősét ugyancsak a színházzal kapcsolja össze. De míg a fenti idézetben Wilhelm Meister még nem színész, ez a társadalmi státusz még csak törekvésének tárgya (és amikor eléri és megtapasztalja, csaldódik benne), addig Mészöly Miklós hőse, Tomi már nem színész. A nézőkhöz címzett nyitómonológjában önmagáról azt mondja, hogy „én nem vagyok költő. Csak színész”.³ Ám a darab harmadánál a feleségétől – Annitól – megtudjuk, hogy „Tominak ötödik éve nincs szerződése”.⁴ Elbocsátották a színháztól. Mészöly tehát olyan színészt állít színpadra, aki nem gyakorolhatja a hivatását, aki úgy színész, hogy ténylegesen nem az. A dráma közepén Tomi kijelenti, hogy szerződést vállal, mindegy, hogy milyen darabban és milyen szerepet. „Annál jobb, minél kevésbé hasonlít énrám. Annál jobb, minél kevésbé ismerünk egymásra.”⁵ Ám a dráma végén, amikor az ablakmosó már felforgatta a magánéletüket, akkor Anni és Tomi között az alábbi párbeszédre kerül sor:

ANNI Ugye, nem vállalsz szerződést?

TOMI (*tétován*) Nem...

ANNI Csak akkor, ha nem akármilyen szerepet adnak?

TOMI Csak akkor...

ANNI Esküdj meg!

TOMI (*esküre emeli a kezét*) Esküszöm!⁶

¹ A kutatás az NKFI 119580 sz. pályázata keretében valósult meg.

² Goethe: *Wilhelm Meister tanulóévei*, ford. Benedek Marcell, Bp., Európa, 1983, 330.

³ Mészöly Miklós: *Az ablakmosó*, in: *Összegyűjtött művei. Drámák, játékok*, Bp., Századvég, 1994, 29.

⁴ I. m., 42.

⁵ I. m., 47.

⁶ I. m., 76.

Tomi tehát továbbra is állástalan színész marad. Színész, aki nem színész. Vagy mégis az? Hiszen egy színdarabban látjuk. A dráma azonban nem áll meg ennél a paradoxonnál.

Az *ablakmosó* nem él a polgári illúziószínháznak azzal az elképzelésével, hogy a nézőbefogadó néma tanúként pillant be a színpadon zajló életbe, amelynek szereplői nem vesznek tudomást a közönség jelenlétéről. A darab már az első jelenetben kilép a zárt fikciós keretből, és közvetlenül adresszálja a nézőt, hogy azután időről időre megismételje ezt a gesztust. A közönség megszólításának, a színpadról történő kibeszélésnek többféle hagyománya van. Gondolhatunk a vásári színjátszásra, Brechtre és az epikus színházra, de nem valószínű, hogy ezeknek a nyomait lehetne felfedezni az 1957-re datált *Az ablakmosóban*. Brechtnek ez idő tájt, Mészöly darabja előtt egyetlen magyarországi bemutatója volt, 1957 áprilisában játszotta a Nemzeti Kamaraszínháza (a Katona) *Jó embert keresünk* (más fordításban: *A szecsuaíni jólélek*) című darabját. A megelőző években azonban a budapesti színházakban több olyan kortárs magyar dráma is színre került (a tsz-drámák és termelési darabok időszakában), amelyben a szereplők a játék kezdetén (vagy során) közvetlenül a nézőkhöz is szólnak. Csak két példát említve, ilyen volt Illyés Gyula *Tírvé-tevők* című egyfelvonásos parasztjátéka (1953 májusában adta a Katona) és Déry Tibornak a *Talpsimogató* című darabja (a következő évadban, ugyancsak a Katonában), hogy ne a vacsak és méltán elfeledett szerzők köréből válogassunk. És van egy további színházi hagyomány és gyakorlat is, amelyben ez a közönséggel való közvetlen kapcsolat igen gyakori, ez pedig a bábjáték. Amiről Mészölynek közvetlen tapasztalata volt. Hiszen amikor az 1950-es években nem publikálhatott, akkor – ahogy azt Tüskés Tibor egyik cikkében írja – „Szilágyi Dezső, szekszárdi iskolatársa állt mellé, aki akkor a budapesti Bábszínház igazgatója volt, és Mészölyt itt néhány évig dramaturgként foglalkoztatta, és a Bábszínház Mészöly néhány – a színház számára írt – bábjátékát is bemutatta. Mészöly Miklós ekkor a bábjátszás elméleti kérdéseivel is szívesen foglalkozott.”⁷

A fentiek nyomán nem lehet egyetlen hatástörténeti előzményre visszavezetni *Az ablakmosó* dramaturgiájában a bezárt (illúziószínházi), illetve a nézők felé kinyitott („epikus”) fikció váltakozását, de a kettősség jelenléte meghatározó kompozíciós eleme a darabnak, és ebből a kettősségből is származik néhány paradoxon. Felvethető a kérdés, de nem feltétlenül megválaszolható, hogy a darab során a fikcióban vagyunk-e (Tomiék lakásában), a színházban (nézőként megszólítva), avagy hol itt, hol ott, esetleg egyszerre mindkettőben. És ha ez utóbbi a helyzet, akkor dominál-e valamelyik dimenzió? Ez a kérdés a nyugati abszurd dráma fő képviselőinek több darabjában is jelen van. Beckett *Godot-ra várva* című művének nyitó képe a színleírás szerint ez: „Országút, mellette fa.” Amikor Vladimir pisilni indul, Estragon így instruálja: „A folyosó végén balra.”⁸ *A játszma vége* francia nyelvű változatában pedig Clov – az instrukció szerint – egyszer csak „(... felveszi a messzelátót, a nézőtér felé irányítja) S lelkesedéstől... örvengő... tömeget látok” – mondja.⁹ Ezek a „kiszólások”, bohóctréfák a színpadi önreflexióval ki-kikacsintanak a fikció teréből. Ionesco *A kopasz énekesnőben* pedig azzal töri át a színpadi fikció keretét, hogy a verbális reflexiók és az instrukciókban előírt történések (például az óraütések száma) ellentmondanak egymásnak.

Az *ablakmosó* első mondata (instrukciója) szerint „Halk dzsessz fogadja a közönséget...”¹⁰ Tehát színházban vagyunk. Tomi, majd az ablakmosó és Anni is első színrelépésükkor a nézőkhöz beszélnek. Ezzel mintegy ellene játszanak a darab azon tartalmának, amelyik a diktatórikus nyilvánosság működését, a teljes (vagy teljességre törekvő) hatalmi kontrollt,

⁷ Tüskés Tibor: *Az ablakmosó és a többiek*, Pécs, Pannonia Könyvek, 2010, 15.

⁸ Samuel Beckett: *Godot-ra várva*, ford. Kolozsvári Grandpierre Emil, in: S. B.: *Összes drámái*, Bp., Európa, 1998, 36.

⁹ Samuel Beckett: *A játszma vége*, ford. Kolozsvári Grandpierre Emil, in: S. B., i. m., 121.

¹⁰ Mészöly, i. m., 27. – kiemelés tőlem, PMP.

és ennek a magánszférára történő kiterjesztését tematizálja. Hármójuknak ez a magatartása persze nem ugyanazt a viszonyt implikálja. Amikor a dráma 1988-as első teljes értékű bemutatójáról (1988. november 11., Pécsi Nemzeti Színház) írtam, akkor ezzel, a két főszereplő ellentétes attitűdjével és álláspontjával kapcsolatban így fogalmaztam:

„Hogy itt valóban a hatalom voyeuriségéről van szó, azt pontosan jelzi a darab intonációja. Tomi így szólal meg először: »Paraván... öreg, kopott jószág, de azért megteszi.« Az ablakmosó első szava ez: »Szarvasbőr.« Tomi paravánja és az ablakmosó szarvasbőre ugyanahhoz a tárgyhoz és ugyanahhoz a problémához kapcsolódik. Az ablaküveg a civil lét szempontjából nem védi kellőképpen az intimszférát, a másik oldalról viszont még az üveg is túl sokat takar. Hiszen a totalitárius rendszer [...] az intimszférát olyan alvilágnak tekintti, ahol valami titokban, s ezért ellenséges szándékkal történik. A magánélet (és a magánlak [...]) csak az illegálitás közege lehet, s ezért be kell oda hatolni, le kell leplezni: mi folyik ott. Az *ablakmosó* erről a patológiáról, a hatalomnak a privátszférával szembeni paranoiájáról, gyógyíthatatlan gyanakvásáról és a magánszféra szétrombolásáról szól.”¹¹

Az ezt a korszakot tárgyzó, a bezártságélményt színre vivő darabok között ismerünk olyat, amelyik zárt fikciós keretet mutat, ilyen például Eörsi István *A kihallgatás* című, 1953 karácsonyán játszódó (1965-ben írt) börtöndrámája. Az *ablakmosó* azonban – noha ugyancsak reflektál a bezártság-élményre – a bezárkózást nem külső erőszak, hanem belső választás eredőjének mutatja. Tomi azt mondja a lakhelyükről: „Közönséges egyszobás kriptá [...] Magunkat zártuk be ide – megóvni a személyiséget!”¹² A szereplők fő problémája azonban éppen az, hogy ebbe az önmagukra zárt világba is behatol a hatalom. Ez a penetráció már a nyitó instrukcióban jelen van: „éles pászma kutatja végig a színpadot” – írja Mészöly.¹³ A fénynyaláb úgy pásztazza végig a játékeret, mintha az nem egy lakás belseje, hanem egy őrtoronyból szemmel tartott börtönudvar, börtönkerítés vagy kerítéssel elzárt országhatár volna. Ezzel pedig Mészöly kiterjeszti a kriptaként megélt otthon, a színpad által keretezett tér határait a színházon kívülre, jelezve, hogy a Nagy Testvér mindenütt figyel, és a rezsim által megteremtett világ leginkább egy bekerített zónával rokon.

A kettős játék, miszerint egyszerre vagyunk egy színházi előadásban és egy fikció terében, az ablakmosó és Anni révén is megjelenik. Az ablakmosó kétségbe vonja a performatív helyzet – és ezzel az előadás – autentikusságát és valóságosságát, amikor a közönségre mutatva azt mondja Tominak, hogy „ez csak olyan körítés... nem kell komolyan venni. Meg talán nem is igaz ez az egész, talán nincs is...”¹⁴ Majd pedig azzal provokálja Tomit, hogy mindaz, amit Tomi addig mondott (többek között a közönségnek), mérő ábránd, fikció arról, hogy színházi szerepet játszana. „Az se rossz játék, ha az ember szépen odaképzeli maga elé a teli széksorokat, a színpadot [...] és monologizál, és játszik közben, mintha csakugyan színpadon állna.” Ezt követően aztán fordít ezen a látszólagos dicséreten, és lesajnálja Tomit, hogy hiába játszik színházat, mivel ezt otthon teszi, ezért „semmi összehasonlítás, semmi visszhang... [...] ez nem az igazi. Családon belül marad”.¹⁵ Az elnyomó rezsimnek tipikus magatartása ez, hogy az elnyomottat, meghurcoltat, kismizmizettet hibáztatják annak áldozat mivolta miatt.

¹¹ P. Müller Péter: Pécsi színházi esték (Mészöly Miklós: Az ablakmosó; Shakespeare: Antonius és Kleopátra; Bertolt Brecht: Egy fő az egy fő), *Jelenkor*, 1989/4, 404–408., 405.

¹² Mészöly, i. m., 46.

¹³ I. m., 27.

¹⁴ I. m., 35.

¹⁵ Uo.

Anni másként reagál saját helyzetükre és a színház egyidejű hiányára és jelenlétére. Megszületendő kislányukról ábrándozva arról beszél, hogy a gyerekek Tomi írja majd a meséket, és így folytatja: „Lesz kicsi házi színházunk is, csak meghívottak részére! [...] És minden darabban én leszek a főszereplő... A mi házunk a mi színházunk...”¹⁶ Ez az általa elképzelt jövő. Egy lakásszínház. Mivel a házi színház a gyerek kapcsán kerül szóba, akinek Tomi majd meséket ír, ezért feltételezhető, hogy ezen az Anni által elképzelt otthoni színpadon gyerekdarabok, bábjátékok kerülnek majd színre. Később Tomi ugyancsak említ valami hasonlót, bár nem a gyerek kapcsán. Ezt mondja: „Csinálhatunk egy külön kis világegyetemet magunknak... külön kis háziszínházat... Az biztos, azt mondják. Abba nem rondíthat bele senki...”¹⁷ Ezekkel az erős színházi reflexiókkal, a színháznak nem a nyilvánossághoz, hanem a privát kisvilág megteremtéséhez történő kapcsolásával Mészöly persze fenntartja az általa teremtett paradoxont, hiszen a dráma épp arról szól, hogy ez elől a hatalmon lévő rezsim elől nem lehet elzárkózni, annak a magánszférába és a civil életbe történő penetrációja kivédhetetlen és feltartóztatathatatlan. Ám azzal, hogy *Az ablakmosó* mindezt ebben a – mondjuk így – epikus színházi eszközöket felhasználó formában teszi, sorsközösséget tételez a nézőtér és a színpad között, ezzel pedig áttöri annak a diktatórikus nyilvánosságnak a falát, amelyet elutasít.

Mészöly Miklós következő egész estés drámája, az 1979-es¹⁸ és az 1994-es¹⁹ kiadásban is 1959-re datált *Bunker* kapcsán Wilhelm András a Mészöly-drámák 2010-es kiadásának utószavában és bibliográfiájában bizonyítja, hogy a művet Mészöly 1962-ben írta.²⁰ *Az ablakmosó* egyszobás kriptaként megélt tapasztalatát a színházi nyilvánosság, a fikció terének megtörése kompenzálta. A *Bunker*ben nincs ilyen nyitás, ott a klausztrófobikus tér, a tíz méterrel a föld alatt található lélettér négy alakja nem lép interakcióba a közönséggel. A darab a várakozásra épül, a bunkerben élő katonák nem érzékelik az idő múlását, nem tudják, milyen évszak van odakint. Az alaphelyzet bizonyos értelemben *Az ablakmosó* fordítottja, mivel itt nem kívülről figyelnek befelé, hanem erről a rejtkehelyről tartja szemmel a mindenkori ügyeletes a kinti világot. Tomiról azt tudtuk meg, hogy öt éve állástalan színész (azaz a darabbeli helyzet körülbelül azóta ilyen, az ablakmosó évenkénti megjelenésével), itt a Közlegény azt mondja magáról, „tizedik éve, hogy itt vagyok immár”.²¹ Néhány jelenettel később pedig a Hadnagy említi, „ma tizedik éve, hogy itt járt a Tábornok úr”.²² Mindkét darabban évforduló van tehát. A *Bunker* világa alapvetően statikus létállapotot mutat be. Triviális cselekvésekkel (felsöprés, italozás stb.) és történetmeséléssel ütik el a katonák a rájuk mért időt. A Közlegény egy kiürített (teljesen kihalt) városról mesél.

Amikor a Tizedes visszatér a figyelőből, közli, hogy három civilt látott közeledni a bunker felé. A Hadnagy felidézti a Tábornok rendkívül hasznos tanácsait, mely szerint míg régen az eseményekben való közvetlen részvétel még megtörtént, a követendő magatartás az „áttekintés helyett engedelmesség – közvetlen részvétel helyett türelem – tékozlás helyett erőtartálékolás”.²³ Szóval a nem cselekvés. Megérkezik a két öreg és a lány. *Az ablakmosó* alaphelyzetének reciproka. A jövevények a kinti nélkülözésről számolnak be, és egy elásott hordó zsír megkereséséhez kérnek engedélyt. A Hadnagy, aki a legmagasabb rangú a katonák közül, kettesben marad a lánnyal, próbálja megkapni, de a lány ellenáll. Aztán a Hadnagy belekezd egy hosszabb elbeszélésbe. Ennek része az is, hogy többször

¹⁶ I. m., 43.

¹⁷ I. m., 58.

¹⁸ Mészöly Miklós: *Bunker – Az ablakmosó*, Bp., Magvető, 1979, 101.

¹⁹ Mészöly Miklós: *Bunker*, in: *Összegyűjtött művei. Drámák, játékok*, Bp., Századvég, 1994, 157.

²⁰ Wilhelm András: *Utószó*, in: Mészöly Miklós: *Színházon kívül*, Bp., Jelenkor, 2010, 489–490. és 495.

²¹ Mészöly Miklós: *Bunker*, in: *Összegyűjtött művei. Drámák, játékok*, i. k., 97.

²² I. m., 110.

²³ I. m., 111.

hangoztatja, akarja a lányt. De közben arról is beszél, hogy „csak a gyengék színészkednek”, és mesél egy nagy térről, a piactérről, ami az erőseké volt, és amin sokszor szeretett volna átfutni, „mint valami golyó”, de aztán üvegtörmelékéből titkos vonalakat rakott a térre, és napról napra szűkítette a kört. Ő az, aki a korlátozásban, tiltásban, akadályozásban éli ki magát.

Az élelemért induló civilek az aknásított terepen az életüket kockáztatják. A darab végén a Hadnagy kivételével a többi katona leoldja a fegyverét, letépi a vállpántját, és elhagyja a bunkert. Kilépnek a permanens háború övezetébe, elhagyva a szolgálati köteléket, civilisé, dezertőrré válva. Ők, megfigyelőként, láttak valamennyit ebből a külső világból. Mi, nézőként-olvasóként azonban csupán az ő beszámolóikra hagyatkozhatunk. Aminek nincs hitelesítő ereje.

1979-ben azt írta a *Bunkerről* Hornyik Miklós, hogy „a betonfedezékbe érkező parasztok a szabadság emléket hozzák a katonák közé”.²⁴ Ez tehát ismét csak *Az ablakmosó* helyzet fordítottja, amelyben kívülről az elnyomás és manipuláció érkezett, nem pedig a szabadság vagy legalábbis annak az emléke. Radnóti Zsuzsa pedig 2000-ben a *Kalligram* folyóiratban úgy fogalmazott, hogy a három fellázadó és a bunkert elhagyó katona „inkább vállalja a halállal járó szabadságot, mint a biztonságot nyújtó további nyomorúságos bunker-létet, és az ezzel járó engedelmisséget”.²⁵ Mészöly bármennyire is rokonszenvezik az abszurd drámával, és bármennyire is elmondható – Erdődy Edit szavaival –, hogy „a bunkerből kifelé figyelő katonák Beckett hőseinek is rokonai”,²⁶ ezzel a drámaíró fordulatával, a három katona távozásával az író megismétli *Az ablakmosó* indokolatlanul reménykeltő ígérését vagy a reménynek az illúzióját, amely zárlatról azt írta, hogy „Tomi végszava: hangsúlyban és szándékában is a madáchi utolsó szó”.²⁷ E két zárlattal egyúttal bele is helyezkedik a korszak kelet-közép-európai drámaparadigmájába, amely a nyugati abszurd mintázatait részben követve, valójában a régió történelmi-politikai tapasztalataiban és a groteszk kifejezőmódot is érintve jelöli ki saját közegét, a Mrožek, Rózewicz, Havel, Őrkény nevével fémjellezhető színpadi kontextusban.

Mészöly harmadik egész estés drámája, amelynek első változata 1972-es, módosított szövege 1993-as, és azévből jelent meg először a *Kortárs* decemberi számában, ez idáig nem került színpadra. *A Lassan minden (Játék az utolsó időkből)*²⁸ című darab – a két előző műtől eltérően – nyílt téren, egy dombtetőn játszódik, egy présház előtt, ahol az udvar zsúfolva van székekkel, padokkal, rönkölkékekkel, asztallal. A világítás „megtévesztő, lehet hajnal, alkonyi szürkület is”, az alkalom pedig épp így bizonytalan: „Bál, búcsú, vásár, lakodalom? Mindegyik lehet”²⁹ – írja Mészöly a darab eleji instrukcióiban. Ugyanott arra is kitér, hogy a rendezésnek „nem feladata megnyugtató és logikus összefüggésbe hozni, ami a játék szerint folyamatosan darabjaira hull. Ez félreértés lenne. Játék egésze így funkcionálisan *kusza*.”³⁰ A tizenkét szereplőről a szerző – a két előző drámától ugyancsak eltérően – a kinézetüket, korukat meghatározó leírásokat ad.

²⁴ Hornyik Miklós: Valóságmozzanatok Mészöly paraboladrámáiban, *Új Symposion*, 1979/12, 474–483., 483.

²⁵ Radnóti Zsuzsa: A magyar abszurd kezdetei, *Kalligram*, 2000/10. <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/2000/IX.-evf.-2000.-oktober/A-magyar-abszurd-kezdetei> (hozzáférés: 2019. november 29.)

²⁶ Erdődy Edit: A „hazai abszurd”, in: *A magyar irodalom története 1945–1975*, szerk. Béládi Miklós és Rónay László, Bp., Akadémiai, 1990, 1363.

²⁷ Mészöly Miklós: Jegyzet a darab ürügyén, in: *Összegyűjtött művei. Drámák, játékok*, i. k., 85.

²⁸ Mészöly Miklós: Lassan minden (Játék az utolsó időkből), *Kortárs*, 1993/12, 36–63. Kötetben először: *Összegyűjtött művei. Drámák, játékok*, i. k., 221–282.

²⁹ Mészöly Miklós: *Összegyűjtött művei*, 221.

³⁰ Uo. – kiemelés az eredetiben.

A két idős házigazda (Józsi és Mária) házához sorra érkeznek a látogatók. Még a házaspár színrelépése előtt Egyik és Másik jön (középkorú, jellegtelen öltözetű férfiak), akik becipelnek a színre, majd elrejtenek egy lövéstől megsérült Corpust. Alighogy távoznak, érkezik Magda, egy fiatal nő, talpig feketében, kofferral. A házigazda (Józsi) azzal fogadja, hogy a hirdetésre érkezett-e, de Magda visszakérdez, hogy milyen hirdetésre. Párbeszédük azt sejteti, hogy a nő valamikor járt már itt. Érkezik Katona, aki fiatal és fegyvertelen, szitkozódik, hogy vasárnap van. Felpanaszolja, hogy csak tévelyegve talált ide, a környéken nincs semmilyen útbaigazító tábla. Jön Fiatalember, aki folyamatosan fényképez valakit, aki még nincs a színen, aztán belép Milka (aki a szereplőlistán Lány, a dialógusokban mindenütt Milka). Ők azért jöttek, mert „itt más a levegő. Legalábbis ez állt a hirdetésben”.³¹ Visszatér Magda, érdeklődik, hogy keresték-e már.

A párbeszédet időről időre a kitörni készülő viharra utaló instrukciók tagolják. Amikor Mária számon kéri a férjét, hogy miért rámolta ki a porcelánkészletet a kamrából, az azt feleli, hogy az is eladó. Kiderül, hogy Magda előző este már járt itt, de mivel már sötét volt, nem akart zavarni, és visszament a faluba, az állomásra. Látott itt a ciszternánál egy alvó kislányt, nem tudja, hova tűnt. Mária kihozat a kamrából egy bölcst a férjével, aki erre előhoz egy pókhálós gyerekkocsit. Aztán ahogy bealkonyodik (az instrukció itt már eldönti, amit a bevezetőben még bizonytalannak ígért: hajnal van-e, vagy alkonyat), egyre erősödő-közeledő kereplőhang hallatszik. Színre lép 1. és 2. sírásó, velük a Kisfiú (ő kerepelt), a visszatérő Magda és Milka pedig a Kislányt fogja közre. A sírásók (vállukon ásóval) azért jöttek, mert ezt a címet kapták, hogy itt lesz temetés. Ássák a sírt, Magda pedig azonnal elkezd visszakaparni a földet a gödörbe. Aztán Mária egy gyerekről beszél, aki eljátszott az avarral, zugokba bújt ezen a helyen.

A házból váratlanul csörömpölés hallatszik, az udvaron lévők tolvajra gyanakodnak, elindulnak befelé, a Fiatalember egy baltával. Kiderül, hogy a Kisfiú ment be a házba és borított fel valamit. Miközben Mária kivételével mindenki a házban van, visszatér a darab elején színen volt Egyik és Másik. Elkezdik összerámolni az udvaron lévő holmikat, készülnek magukkal vinni a Corpust. Mindenki kisereglik a házból, Fiatalember – kezében gyertyatartókkal – ráüvölt a két jövevényre a Corpus miatt. Másik ellöki, amitől „Fiatalember félkörösen megfordul, a meglódult gyertyatartók csattanva rácsapódnak Másik fejére. Az rövid hörgéssel összeesik”.³² Meghal. Mire Fiatalember – az instrukció szerint – „határán a groteszk tragikumnak, zokogni kezd”.³³ Leccsap a vihar, a szereplők „összevissza rohangálásba rendeződnek”,³⁴ hordják be a házba az udvaron lévő tárgyakat, végül már nem jönnek ki. „Csak a sírásók dolgoznak; két komótos automata.”³⁵ Ezzel zárul a darab. Mészöly-drámában először hal meg valaki, igaz, véletlenül, de ha már ott van a sírgödör – igaz, véletlenül –, akkor sírhely is van, meg holttest is. Míntha rend költözne az intencionált káoszba.

A szereplők színrehozatalának alapja elsősorban a többek által említett „hirdetés”, illetve egy számukra – és Mészöly útmutatása alapján számunkra is – többféleképpen azonosítható esemény, amelyre idejönnek. A sírásók pedig valamilyen hivatali utasítás nyomán kerülnek ide a történet végén, temetni. Ez a „bál, búcsú, vásár, lakodalom?”, amelyre a szereplők többsége érkezik, működhetne úgy is, mint Mrožek *Mulatság* című darabjának közelebről meg nem határozott eseménye, amelynek bekövetkezésére a három fiatalember vár, miközben nonszensz replikákkal mulatja az időt. Mrožek absztrakt és abszurd modelljével szemben, amely nem definiál, hanem nyitva hagy, Mészöly *szándékosan* bizonyta-

³¹ I. m., 236.

³² I. m., 280.

³³ I. m., 281.

³⁴ I. m., 282.

³⁵ Uo.

lanít el és tart homályban a történesek motivációját, hátterét illetően. A nyitó instrukcióban deklarálja: „Játék, beszéd realiztikus; vibrál az elhallgatás és kimondás között”.³⁶ Ez a vibrálás azonban akkor jöhetne létre – ez a homályban tartás és elbizonytalanítás véleményem szerint akkor működhetne –, ha nem intenció, hanem kompozíciós eljárás volna. Oly módon, mint Mrožeknél, vagy például mint Harold Pinter esetében, aki ezt igen plasztikusan fogalmazza meg egy korai premierje kapcsán. „A bizonyosság iránti vágy érthető, de nem mindig kielégíthető [...]. Egy olyan színpadi alak, aki sem a múltbeli tapasztalatairól, sem a mostani viselkedéséről, sem a szándékairól nem tud semmiféle meggyőző érvet vagy információt felmutatni, ugyanolyan legitim és figyelmet érdemlő, mint az, aki – riasztó módon – minderre képes. Minél élesebb a tapasztalat, annál kevésbé artikulált a kifejezés.”³⁷ Pinter, akire Radnóti Zsuzsa említett írása is elsődlegesen hivatkozik, mint akivel Mészöly színháza párhuzamba állítható (igaz, ott csak a szoba mint tér kapcsán), a bizonytalanságot nem kívülről viszi bele a drámai anyagba, hanem a bizonytalanságból hozza létre a drámát. Ez a szabadság, a bizonytalanság vállalása hiányzik a *Lassan minden* kompozíciójából.

E három egész estés drámáján kívül Mészöly Miklósnak további kisebb, színpadra nem került művei között is van pár, amely címével, műfajával, szemléletével, tartalmával (ezekkel együtt vagy közülük valamelyikkel) kapcsolódik az abszurd drámához, valamint esszéi között is találunk olyat, amelyben az abszurdra (nem feltétlenül a drámára, hanem mellette az abszurd világszemléletre) hivatkozik. A darabok között ilyen (időrendben) a *Karácsony* című kétszereplős „tragi-abszurd” (1960, 1993), a *Veszedelemes viszonyok* című „téli abszurd a színházban” (1971–1993), a *Köhögő császár* című monodráma (1982–1993) és *Az utolsó Beckett-bemutató* című „posztumusz játék” (1991, 1993). Az esszék közül kettőt említek, a *Madách – Beckett – Szisziphosz* címűt, amelyben *A játszma vége* az egyik tárgyalt darab, valamint a *Széljegyzet Beckett szótárához* című írást, mely utóbbiban tizenegy pontba szedve aforisztikus kijelentéseket tesz Istennel kapcsolatban, részben Beckettől kiindulva.

Az esszék közül a *Madách – Beckett – Szisziphosz* mutatja leginkább Mészölynek az abszurd iránti vonzalmát és az azzal való küzdelmét, amely viszonyban egy további paradoxonra lelhetünk. Ebben az írásban *Az ember tragédiája* és *A játszma vége* kerülnek egymás mellé, ezen belül is Ádám és Hamm alakja, akiket Mészöly a „létezés botránya” két végletesen különböző katalizátorának és elszenvetőjének tekint.³⁸ Világképük, dramaturgiájuk és irodalmi-színházi kontextusuk merőben eltérő volta dacára próbálja azonos platformra helyezni és egyensúlyba állítani a két művet. És ahogy *Az ablakmosó* végszavához fűzött – ímént idézett – mészölyi kommentár mutatja, Madách *Tragédia*-záró gesztusa lesz a mintakép. Itt is. Amit semmi esetre sem találhatunk meg sem Beckettnek, sem Ionescónak a – Martin Esslin által abszurd drámaként katalogizált – műveiben. Hiszen amit a „madáchi utolsó szó” jelöl, az éppen kioltaná Beckett és Ionesco állapotdramaturgiáját, a sehova se tartó, körkörös szerkesztett, végstádiumos konstrukciót, a kiúttalanság és kilátástalanság léttapasztalatának megfogalmazását.

Mészölynek ebből a belső szemléleti ellentmondásából következik, hogy az általa abszurdnak tekintett kisebb darabjai felemás módon kapcsolhatók csak ehhez a drámafajtához. A *Karácsony* című kétszereplős rövid darabja a címbeli estén játszódik, szereplői Asszony és Férfi. A lakásban egy lázas beteg gyermek, aki „két nap múlva lenne tizenkét éves”,³⁹ valamint egy, az ünnepi vacsorához beszerzett nyúl. A szülők dilemmája, hogy

³⁶ I. m., 221.

³⁷ Harold Pinter: Programme note for performance of *The Room* and *The Dumb Waiter*, Royal Court Theatre, London, March 1960. Idézi Martin Esslin: *The Theatre of the Absurd*, London, Peregrine Books, 1987 (3rd edition), 243.

³⁸ Mészöly Miklós: Madách – Beckett – Szisziphosz, *Alföld*, 1976/7, 55–56.

³⁹ Mészöly Miklós: Karácsony, in: *Összegyűjtött művei*, i. k., 287.

vigyék-e kórházba a gyereket, vagy várjanak ezzel. Férfi a nyulat leszúrja, a jelenet végén egymást Évának, illetve Ádámnak nevezik, s a darab így zárul:

ASSZONY Kezdhettek akkor?

FÉRFI Kezdhettek.

(Nem mozdulnak. Erős fény esik rájuk, aztán sötét.)⁴⁰

Mészöly mintha csak a *Godot*-t idézné, ahol Didi és Gogo kölcsönös „menjünk” megszólalására az instrukció mindig az, hogy „nem mozdulnak”. Emellett a csak utalásban megjelenő gyerekfigura kezelése emlékeztet *A játszma vége* gyerekére, akiről Mészöly ezt írja: „Clov messzelátóval kinéz a »földre«, és egy gyermeket lát. De nem lehet tudni, hogy a gyermek él-e vagy halott”.⁴¹ (Ez a jelenet eredetileg Beckett művének francia változatában szerepelt csak, az angol változathoz kihagyta, a magyar fordításban benne van.) *A Karácsony* az elvontságra törekvés és nyomokban felfedezhető utalásai ellenére sem kapcsolódik érdemben az abszurd drámához. A kitakarni próbált háttér elemei, mint a lakás környezetét adó bérház vizesblokkjának és lakóinak zajai, minduntalan behatolnak a színpadra képzelt jelenet terébe, beillesztve azt egy kelet-európai nagyváros működésébe és a címben kiemelt szentestéjének pillanatába. Oda, ahova abszurd drámában sohasem kerül(het)ünk.

A Veszedelmes viszonyok (téli abszurd a színházban) Mészölynek az író színházi szerepével kapcsolatos ambivalenciájáról tanúskodik. A meghatározás és a meghatározatlanság fölötti autoritás (író – rendező – színész) kérdése az instrukciókban és a tipográfiában is megmutatkozik. „Kortalan szoba ez, de azért inkább régies”⁴² – így kezdődik a darabot nyitó instrukció. Majd fél oldallal lejjebb – a tovább részletezett színleírást követően – azt írja Mészöly: „Ezek az igazi scenikai próbatételek, ha a színpadot át akarnánk rendezni. Ha akarnánk. De éppen jó helyen vannak a bútorok, a mozdulatok, a veszedelmes viszonyok”.⁴³ Szóval mindegy. Vagy talán mégse. A tipográfia egységes, nem különböztet meg szerzői instrukciót és párbeszédet (az előbbi a külön bekezdések miatt mégis könnyen azonosítható). A négy megszólaló szereplő neve, akik aztán a darab végén bemutatkoznak, mindvégig zárójelbe van téve. Valamiféle színházi önreflexió kísért a szövegben, mert a színpadra „az öltözőkből beszivárog a tegnapi taps utáni meztelenség rémült kéje”.⁴⁴ A több generációt képviselő három családtag mellett a negyedik „Zanyó egyébként (az egyik tavalyi darabban) nyugalmazott tűzoltóparancsnok [...]. Nagyi albérlője [...] csak a függöny résén kukucskálhat be”.⁴⁵

A banális párbeszédet időről időre megszakítják az eltávolító, színházi szituáltságra vonatkozó közlések. Nagyi mondja Krisztinának például, hogy „a tavalyi évadban téged akasztottak fel egy kémkedési vígjátékban – igaz?”, kicsivel később a zajló párbeszédben belül *közjátékra* kerül sor, ami – az instrukció szerint – „alkalom, hogy még erősebb legyen a valóság hatalma”.⁴⁶ Ebben a rövid darabban azonban, amely témaként három távoli nemzedékhez tartozó személy (dédnagyapó, dédunoka stb.) szinkron viszonyát tárgyalja, Mészölynek nem sikerül azt a termékeny oszcillációt megteremtenie színpad és fikció között, ami *Az ablakmosó* esetében érvényesen működik.

A Köhögő császár részben Ionesco *A székek* című darabjával hozható kapcsolatba. A címszereplő nem beszél, csak köhög (*A székek* artikulálatlan torokhangokkal megnyilatkozó

⁴⁰ I. m., 296.

⁴¹ Mészöly Miklós: Madách – Beckett – Szisziphosz, i. m., 56.

⁴² Mészöly Miklós: Veszedelmes viszonyok, in: *Összegyűjtött művei*, i. k., 339.

⁴³ Uo.

⁴⁴ I. m., 340.

⁴⁵ Uo.

⁴⁶ I. m., 344–345.

Szónokát idézve), az egyetlenként beszélő Szemüveges férfin kívül megjelenő Alakok némák, csak átvonulnak a színen (ami ugyancsak *A székekre*, a szónoklatra érkező – nem látható, ámde hallható – vendégseregletre emlékeztet). A helyszín egy szobortemető, melynek közepén egy kőszéken ül a Császár. Őhöz érkezik a Szemüveges férfi, aki monológja során a bocsánatkérés verbális gesztusait gyakorolja. Eközben felidézi közös gyerekkorukat, amikor kavicsot hajigáltak át egy téren. Aztán végül itt is elhajít valamit, miután felfedi, hogy valójában bosszút állni érkezett, és „elhajítja a kezében szorongatott tojásgránátot”.⁴⁷ Ezt követően, amikor eloszlik a füst, a férfinak nyoma sincs, ám a Császár mozdulatlanul ül a kőtrónuson. A hatalom elleni efféle merénylet Mrožek *Rendőrség* című darabjában kap dramaturgiai szerepet, amelyben tíz évvel korábban a mostani utolsó fogoly dobott bombát a tábornokra, amit a dráma végén az őrmester fog újra megtenni. Emellett a Császár köhögésre korlátozódó megnyilatkozásai azt a helyzetet is lehetővé tennék, amikor a beszélő – reakció híján – mindenfelét rávetíti a címzetre és beleért a hallgatásába, mint Mrožek egy másik darabjában, a *Sztriptízben*, ahol A és B urak a szobába benyúló hatalmas kéznek mindenféle szándékokat tulajdonítanak. A *Köhögő császárban* azonban a Szemüveges férfi kész tervvel érkezik, és végrehajtja azt. Ez a tett, amely fordulatot ígér (legalábbis a Szemüveges intenciójában), a kelet-európai groteszk mintázatába illeszkedik, még akkor is, ha a Császár a helyén marad. A szövegben sajnos esetleges az, hogy a monológ közben a szerző mikor iktatja be a Császár köhögéseit, ehhez nem társul dramaturgiai szempont.

Az *utolsó Beckett-bemutató* (posztumusz játék) alig egy-másfél oldalnyi szöveg, Beckett kései, lecsupaszított színpadi műveit idézi és követi. Első változata Beckett halála után másfél évvel jelent meg.⁴⁸ Két csoszogó öregember, egy öreg pad és egy kiszáradt fa van a színen, ahova körülbelül a jelenet felénél „bejön két díszletező munkás, kiviszik a fát”.⁴⁹ Majd kiviszik a két szereplőt (akiket itt a szöveg bábuként említ), kiviszik a padot. E kirárolás előtt pár mikrocselkvés történik csupán. Ezeknél fontosabb a hangkulissza és a fénydramaturgia. A tengerhabzúgás, amely „egyre hatalmasabb”, valamint a kivilágosodó, majd elsötétülő színpad, a vakító fényűvé váló nézőtéri lámpák és végül a nézőtér is bekövetkező vaksötét. A csendek percekben kimért hossza összesen 26, ezen fölül van még méretlen ideig tartó hallgatás, többször. Bár Mészöly szövege hangulatában követi Beckett szcenikus vignettáit, az ír szerző precízen kimért utasításaihoz képest pontatlan. A 18. sortól hallható tengerhabzúgás az utolsó előtti, 40. sorig hatszor szerepel a szövegben (annak folytonosságát érzékeltetve), de egyszer sincs utalás arra, hogy ez a hang csitulna vagy elhallgatna, miközben négy-hat-nyolc perces csendeknek kellene bekövetkezniük. Miután a szövegnek ebben a részében semmilyen verbális megnyilatkozásra nem kerül sor, a zúgó-morajló tenger „háttéré” előtt nem értelmezhető, hogy itt többperces csendek követik egymást. A csend helyett a szünet szó fejezhetné ki a dramaturgiai szándékot. A világításra vonatkozó utasításban is találkozhatunk hasonló pontatlansággal: a szöveg közepén (20. sor) „teljes színpadi és nézőtéri sötét” olvasható, ami után csak a nézőtér gyulladnak ki a lámpák s lesznek egyre vakítóbbak. Eszerint a színpad sötétben marad. Akkor viszont mindaz, amit a szöveg a színpad kirárolásáról és a kipakolás fázisai közé illesztett csendekről (szünetekről) mond, a nézők számára láthatatlan marad. Olvasva természetesen el tudjuk képzelni a színpadi történésekről írottakat, de ebben a formában a szöveg nem színre vihető. Ezek a pontatlanságok az 1991-es első változatban is így szerepelnek (csak abban a szövegben kevesebb a csendekre vonatkozó kijelentés).

⁴⁷ Mészöly Miklós: Köhögő császár, in: *Összegyűjtött művei*, i. k., 358.

⁴⁸ Mészöly Miklós: Az utolsó Beckett-bemutató, *Magyar Lettre International*, 1991/1. (1991. május), 53. – ez egy 35 sornyi szöveg, Mészöly két gyűjteményes drámakötetében a bővített, 41 sornyi változat szerepel.

⁴⁹ Mészöly Miklós: Az utolsó Beckett-bemutató, in: *Összegyűjtött művei*, i. k., 361.

A drámaszövegeket követően végül térjünk át Mészölynek egy színházi esszéjére, amely mindkét gyűjteményes drámakötetének az élén kapott helyet. A *Jelenkor* folyóirat 1979. decemberi számában jelent meg Mészöly Miklós *Lassan minden (Egy elképzelt színház születése és huszonnégy órája)* című írása, azzal a lábjegyzettel, hogy a szöveg „részlet egy készülő könyvből”.⁵⁰ Az írást egy, az íróval készült egy oldalnyi levél-interjú egészítette ki.⁵¹ Ez utóbbi a későbbi közlésekből kimaradt, bizonyára azért, mert az interjút Mészöly beledolgozta a szöveghez 1993-ban illesztett Post Scriptumba. Ez a kibővített változat először a *Kalligram* folyóirat 1994. márciusi számában látott napvilágot, *Egy elképzelt színház délibábja (Végleges töredék)* címen.⁵² Ez a szöveg jelent meg a *Lassan minden*, illetve a *Színházon kívül* című Mészöly-drámakötetekben. Ha az elemzett drámákban fellelhető paradoxonokhoz viszonyítjuk, az ebben az esszében felvázolt színházeszményt még inkább a paradoxonok jellemzik. Tanulságos összevetni az itt megjelenő színházi elképzelést a megírt színdarabok világával.

A szöveg első mondata szerint: „Elképzeltünk egy színházat, amely nem valósítható meg”.⁵³ Vagyis olyan színházról van szó, amelynek a megteremtése, működése lehetetlen. Ennek ellenére azt az elképzelt színházat Mészöly nagyon részletesen leírja, meghatározza a főbb elemeit, sajátosságait, összetevőit. E paraméterek sorra vétele nem a logika vagy a tervszerűség, hanem az asszociációk alapján történik. A műsor pontosan 24 óra, hajnaltól hajnalig tart, mely során a résztvevők a ruhátlanságig összeszoknak. A színház szabadtéri, bármilyen helyszínen elképzelhető. A 24 óra során zajló játéknak nem kell a színpadhoz kapcsolódnia, azaz nincs állandó játéktér. A színhely nyitott, lehetővé téve a kipillantást a színpadtérből, mérete egy vidéki amfiteátrumé, kulisszák nincsenek.

A technikai elemekről szólva Mészöly a világítás kapcsán elveti a villanyvilágítást, és olajfáklyákat kíván, a jelmezről lemond, a csakis élő zenét a legprimitívebb hangszerekkel kell előállítani. Az előadás ingyenes, a nézők vizet és kenyert kapnak, gyermekeiket magukkal hozhatják. E lajstrom azzal az összegzéssel zárul, hogy „semmi rendkívüli nem gondolunk, csak olyasmire, amire nem jut idő és alkalom”.⁵⁴

Aztán a színház helyett a tervezett könyvről esik szó, amelyben majd szöveg közé tördelt rajzok, ábrák fognak szerepelni, s melyben a kötet végén az olvasó az üres oldalakra beírhatja az ötleteit, javaslatait. Nincs még „repertoár”, amelyet a könyvben el lehetne helyezni, de hogy ezek az „elképzelt” előadások milyenek lesznek, arra kapunk egy példát egy „jegyzetfüzetből”, a szövegbe átemelt belső idézetként:

„...idő: dél, hozzávetőleg háromnegyed egy; színhely: valamelyik forgalmas körút; évszak: nyár. A dramatikus mozgalmasság összehányt masszája az, ami élénk táru – tömeg, járművek. A látványban nincs semmi egyedi vonás, ha csak azt a nagyvonalú jelentéktelenséget nem vesszük annak, ami minden mást igyekszik: elhomályosítani. Holott tudjuk, hogy n számú megismételhetetlen korpuszkula között felépéséről van szó – ezúttal is. A nap úgy világít, akár egy műtermi lámpa...”⁵⁵

Ez nem fikció, ez a valós színháza. Amely nem előadásként megalkotott, hanem színház-ként észlelt. Ezt az utcai (nyilvános térben lezajló) eseménysort olyan próza-inzert követi,

⁵⁰ Mészöly Miklós: *Lassan minden (Egy elképzelt színház születése és huszonnégy órája)*, *Jelenkor*, 1979/12, 1089–1095. A *Lassan minden* cím itt jelenik meg először, később a fentebb elemzett dráma címévé válik, az esszé címét pedig Mészöly később megváltoztatja.

⁵¹ Dubrovnikai levél-interjú Mészöly Miklóssal, *Jelenkor*, 1979/12, 1095–1096.

⁵² <http://www.kalligramoz.eu/Kalligram/Archivum/1994/III.-evf.-1994.-marcius>

⁵³ Mészöly Miklós: *Egy elképzelt színház délibábja*, in: *Összegyűjtött művei. Drámák, játékok*, i. k., 7.

⁵⁴ I. m., 10.

⁵⁵ I. m., 12.

amelyben előbb egy nő lakásán az asszony férfiismerőse felhelyez a nőnek egy pesszáriu-mot, aztán szó van egy teherautóról leeső narancsosládáról, majd egy háborús helyzetben katonai vagonoknál megjelenő, élelemért kutató kutyáról. Ez utóbbi epizód kapcsán kerül elő a „rájátszható múlt” (ma már inkább újra-játszásról beszélnének, a *re-enactment* értelemben), illetve az azonosulás a történetben megidézett alakkal, ez esetben a kutyával.

Végül (az utóirat előtt) Mészöly visszatér a technikai kérdésekhez. Arról ír, hogy a szereplőket mintegy kétévnyi kutatás során kell kiválogatni nem-színészek közül, szól a férfi-nő arányról, a testi adottságokról és a típusokról (akik lehetőleg fiatalok legyenek), mert „a falak [...] közé szorított színház hagyományaitól ők jobban tudják függetleníteni magukat”.⁵⁶

A *Post scriptum* keretében felidézi 1979. október 23-át, amikor Budapesten a kabátján vi-selt fekete szalag miatt rendőri atrocitás érte („színházi” élményként említve az esetet), majd összegzi a *Jelenkoros* levélintervjút. Az utolsó bekezdésekben Mészöly tesz néhány, a színház-ra vonatkozó jelentős megállapítást. Egyrészt szembeállítja egymással az úgynevezett abszurdot (ami itt leginkább *Az ablakmosóban*, *Az utolsó Beckett-bemutatóban* alkalmazott dramaturgiára vonatkozik) és a másik típust, „mikor egy meghatározott fikcióba ülünk be a nézőtérre, elhárítva minden mást, átadva magunkat a művészet diktatúrájának”.⁵⁷ Ez utóbbi típus a *Bunker* dramaturgiájához áll közel. De az írásban felvázolt képzeleti, megvalósíthatatlan színház éppen a Mészöly által a művészet diktatúrájának nevezett keretből történő kitérésre tesz kísérletet. Arra, hogy teret adjon a valóságnak, ezzel a spontaneitásnak, az által, hogy a meghatározatlanság szerves összetevője legyen ennek a fajta színháznak. Azaz az alkotók, közreműködők ne determinálják a történéseket úgy, miként azt a fikció színházában szokás. S ahogy – mint láttuk – Mészöly is eljár saját színpadi szövegeiben.

Az esszé legvégén arról ír, hogy „játék és valóság, színház és néző között számunkra nincs éles határ, csak szimbiózisuk létezik. Ezen a senki földjén, a legzsúfoltabb földön – a legmeztelenebb minden. Van »kegyetlen« színház, »szegény« színház, s még számtalan – és mindegyik »felöltözött«. Csak másképp. Felöltözötten meztelen.”⁵⁸

Mészölynek a fentiekben ismertetett elképzelése a megvalósíthatatlan, lehetetlen színházról, amelyben nincs határvonal az előadás és a realitás között, és amelyben a néző szerepe nem a szemlélőé, felidézi Jan Kott egyik írását, *A lehetetlen színház vége* című dolgozatát az azonos című kötetéből. Ebben Kott a Mészöly által felvetett problémákat színház-történeti és -elméleti összefüggésben tárgyalja.

„Az utcai jelenet szemlélője nem leselkedő, hanem résztvevő, megfigyelő, vagy inkább tanú. Ezt a kontrasztot hallatlanul percízen mutatta ki Brecht. A *Kis Organon* című elméleti írásának legszélsőségesebb megfogalmazásaiban az utcai jelenet az epikus színház modelljévé válik [...]. Az utcai jelenet Artaud számára is a színház mintaképe volt. De a brechtitől eltérően *A kegyetlen színházban* a leselkedőt nem a megfigyelő, a tanú helyettesíti, hanem a résztvevő. A színház Artaud-nál együttes részvételre épül. [...]

A színház lehet a való életre nyíló ablak vagy egy deszka, amelyen a komédiások tragikus és komikus trükköket mutatnak be. Ez a kétfajta esztétika a lehetséges színház felkínált alternatívája. »Ha a színház az élet hasonmása – írta Artaud Paulhannak –, az élet is a színház hasonmása.« A lehetetlen színház – tükör, mely-be beléphetünk.”⁵⁹

⁵⁶ I. m., 19.

⁵⁷ I. m., 22.

⁵⁸ I. m., 23.

⁵⁹ Jan Kott: A lehetetlen színház vége, in: *A lehetetlen színház vége*, ford. Király Nina, Bp., OSZMI, 1997, 482–493., 483.

Kott esszéje utolsó részében Grotowski kapcsán azt írja, hogy ő „a lehetetlen színház egyik guruja”.⁶⁰ Így kapcsolódik össze Mészöly imaginárius színházának lehetetlensége azzal a két színházi újítóval, akikre írásában egyértelműen hivatkozik, Artaud-val (kegyetlen színház) és Grotowskival (szegény színház). Talán az sem véletlen, hogy a meztelenség kifejezés ezen a szöveghelyen kerül elő, ahol Grotowskira egyértelműen volt, és akinek a színész lemeztelenítése (társadalmi szerepektől való megszabadítása) volt az egyik kulcsfogalma és fő törekvése. Mészöly azonban nem bonyolódik bele sem a kegyetlen, sem a szegény színház mibenlétének taglalásába, vagy abba, hogy ő maga mit ért ezeken. Pusztán felvillantja e két színházeszményt, amelyek kísértik a lehetetlent.

A valóság színháza, a művészet diktatúráján kívüli színház, az eleven jelenlét és a mindenkori spontaneitás iránti igény (vagy inkább vágy) nem csak a Mészöly által is említett színházi látnokok és guruk eszméi és laboratóriumi munkái között kerül elő. Idézhetjük Franz Kafka *Az elkallódott fiú* (korábban *Amerika* címen ismert) regényének záró részét az Oklahomai Természeti Színházról, amely „a világ legnagyobb színháza [...], szinte határtalan”,⁶¹ és amelyik minden jelentkezőt tud használni, akiket nem színészként foglalkoztat, hanem ki-ki önmagáéknak vesz részt ebben az életvalóság teátrumában.

Mészöly 1975-ös, 1993-ban kiegészített szövegéhez az „elképzelt színházról” több ponton társítható Nádas Péter *Ünnepi színjátékok* című, 1986-ra datált műve, amely formáját tekintve – miként Mészölyé is – próza, semmilyen dialógust nem tartalmaz, és amely – Mészölyétől, annak programszerűségétől eltérően – a három részében három színházi este részleteit írja le. A Mészöly-szöveget nyitó tézisondat, mely szerint „elképzeltünk egy színházat, mely nem valósítható meg”,⁶² Nádas szövege második – *Előadás* című – részének nyitómondatában idéződik meg, ekként: „A földkerekség megannyi színháza között egy nincsen, mely alkalmas lenne erre az előadásra”.⁶³ Itt is egy megvalósíthatatlan, lehetetlen színház eszménye fogalmazódik meg.

Mészöly írásában drámái egy részének klausztrófobikus terétől eltérően nemcsak a városi terek tágassága – az „utcai jelenet” – jelenik meg az elképzelt színház tételezett teréként, hanem a természeti táj határtalansága is. Az írás több pontján is említi ezt, például így: „színházunk szabadtéri. Nagyjában mindegy, hogy milyen tájat, színhelyet választunk [...] a kiszámíthatatlan helyzetek, történésrészletek alkalmazkodnak a táj adottságaihoz”.⁶⁴ Később pedig a színhely kiválasztása kapcsán így fogalmaz: „most csak a mező, a rét a fontos – melyre legalábbis rájátszható a múlt”.⁶⁵ Nádas az *Ünnepi színjátékok*ban végül ugyancsak a tájba visz. Az írás utolsó, *Útvesztő* című része e szavakkal kezdődik: „Elhagyjuk a színház épületét. És a várost is elhagyjuk”.⁶⁶ Megnyesett sövényekből kialakított labirintus lesz a színjáték helyszíne, melyet „a tájék arányaihoz”⁶⁷ kell szabni.

E tájba kinyíló, oda vezető színház legjelentősebb előképe Gertrude Stein tájkép-drámája, amely egyszerre kompozíciós és észlelési mód. Stein szakít azzal az időkezeléssel, amely a színpadi (és az ahhoz alkalmazkodó) drámairodalmi dramaturgiát meghatározza. Szakít azzal a kompozíciós elvvel, amely a színházban mindig egy *máskorra* (múltra vagy jövőre) utal, és helyette a folyamatos jelent akarja érvényre juttatni. Stein tájszínházában „nincs dráma, de még történet sem, nem tudunk protagonistákat megkülönböztet-

⁶⁰ I. m., 491.

⁶¹ Franz Kafka: *Az elkallódott fiú*, ford. Györffy Miklós, Bp., Palatinus, 2003, 235.

⁶² Mészöly, i. m., 7.

⁶³ Nádas Péter: *Ünnepi színjátékok*, in: *Drámák*, Pécs, Jelenkor, 1996, 321.

⁶⁴ Mészöly, i. m., 7.

⁶⁵ Mészöly, i. m., 17.

⁶⁶ Nádas, i. m., 330.

⁶⁷ Nádas, i. m., 332.

ni és még a szerepek és az azonosítható alakok is hiányoznak⁶⁸ – éppúgy, mint Mészöly színházi délibábjában, amelynek az „utcai jelenet” valós történései mellett ez a tájban jelen lévő színszerűség a másik tartománya. Stein számára a tájkép-dráma egyszerre mozog és mozdulatlan.⁶⁹ Úgy tekint a tájra, mint ami már önmagában egy kompozíció, ami csak arra vár, hogy színjétkékká transzponálják.⁷⁰ Illetve megfordítva: a dramatikus „feszültség helyett a színpadon történeteket úgy kell tudnunk szemlélni, ahogy egyébként egy parkot vagy egy festői tájat szemlélünk”.⁷¹ Ezzel ki lehet szabadulni – mészölyi terminológiával – a művészet diktatúrájából. Hogy ennek az imaginárius színháznak a megvalósítása mégsem lehetetlen, azt majd fél évszázaddal Stein tájkép-drámáinak a megírását követően Robert Wilson színháza fogja igazolni.

Mészöly Miklós színpadi művei és színházról megfogalmazott elképzelései kapcsán azonban nem következett be ilyen fejlemény. Nyilván nem véletlen, hogy az 1994-es gyűjteményes drámakötet *belső* címe (az 5. oldalon és a tartalomjegyzékben) az, hogy *Színházon kívül*, a 2010-es kiadásban pedig ez a cím már a borítóra került. Mészöly Miklós színpadi életműve töredékes maradt, miként az elképzelt színház délibábjában is azzá lett, ami – alcíme szerint eleve – volt: „végleges töredék”.

⁶⁸ Hans-Thies Lehmann: *Poszt-dramatikus színház*, ford. Kricsfalusi Beatrix, Berecz Zsuzsa, Schein Gábor, Bp., Balassi, 2009, 70.

⁶⁹ Gertrude Stein: *Lectures in America*, Boston, Beacon Press, 1985, 131.

⁷⁰ Jane Palatini Bowers: *The Composition That All the World Can See: Gertrude Stein's Theater Landscapes*, in: Elinor Fuchs – Una Chaudhuri (eds): *Land/Scape/Theater*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2002, 125.

⁷¹ Lehmann, i. m., 69.