

HUBER BEÁTA

# Rettenetes a kísértés az iróniára

Posztmodern játékok az epikus színházban a Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház Krétakör című előadásában\*

Brechtet felhasználni, anélkül, hogy kritizálnánk, árusítás.  
(Heiner Müller<sup>1</sup>)

Ebben az értelemben bátran beszélhetünk egy poszt-brechtii színházról, amelynek nagyon is sok köze van Brechthez, hiszen az életmüzből leszűrhető követelések és kérdések foglalkoztatják, ám a brechtii választ már nem tartja elfogadhatónak.  
(Hans-Thies Lehmann<sup>2</sup>)

A kanonizált értelmezés szerint *A kaukázusi krétakör* Brecht egyetlen olyan drámája, amelyben a jóság és az emberség diadalmaskodik. Gruse gyermek iránti szeretete és áldozatkészsége legyőzi az őt körülvevő erkölcstelen világ minden akadályát.<sup>3</sup> Hiába sokasodnak az útjába kerülő nehézségek, mindig vannak szövetségesei: együttérző, jóakarátú emberek. A megoldás, miszerint a szolgálólánynak és nem a vérszerinti édesanyának ítélik a gyermeket, több okból sem hat *deus ex machina*-ként. A döntés összhangban áll a humánus és a szeretet ősi parancsával: azé a gyermek, aki óvja, gondozza. Acdak, a bíró határozatába még egy másfajta perspektíva is bekerül, melyet korábbi ténykedéséből ismerünk meg: bebizonyítja, hogy egy igazságtalanul berendezett világban a jog és igazságtetés is hamis, s hogy az a logikus döntés, ami értelmetlennek látszik. Az ítélet végül azért sem meglepő, mert az előtörténet megoldása analóg a péld-

dázatbelivel. A brechtii didaktika, a társadalmi viszonyok megváltoztatását célzó eszmeiség e kései művében nem annyira erőteljes, hisz a dráma legnagyobb részét a kibővített krétakör-monda adja.

A tárgyalandó drámát érintő rövid, tehát mindenféle szerkezeti elemzést, alak-magyarazatot nélkülöző „felütés” épp elegendő (ám a későbbiekben látni fogjuk, hogy önmagában egyúttal mennyire sekélyes) szempontot ad ahhoz, hogy a dramatikusszöveg hazai színházi recepciótörténetének egyes szegumentumai jól láthatóak legyenek. *A kaukázusi krétakör* színpadi interpretációjának teljes magyarországi történetével több okból nem foglalkozom e dolgozat keretei között. Egyrészt – tekintetbe véve a színházi kritika korabeli (és a maira is oly jellemző) „elméletnélküli elméletét” (Pavis), vagyis e műfajnak azt a jellegzetességét, hogy csupán deskriptív megállapításokra szorítkozik – ahhoz, hogy lehetővé váljon az egyes kritikák nézőpontjainak

\* A dolgozat a 2001. évi OTDK „Napjaink magyar irodalma” szekciójában második helyezést ért el (témavezető: Dr. Kiss Gabriella). Ezúton szeretnék köszönetet mondani Bécsy Tamás professzornak, aki számos értékes anyaggal segített a dolgozat drámatörténeti részének megírásában.

<sup>1</sup> Heiner Müller: *Gesammelte Irrtümer* 2. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990. 67.

<sup>2</sup> Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 1999. 31.

<sup>3</sup> Almási Miklós a drámaformával, azaz a stáció-szerűséggel hozza összefüggésbe a hős ama tulajdonságát, miszerint pillanatról pillanatra teremti az életét. Minden egyes harc egy-egy jelenetben kap helyet. Almási Miklós: *A drámafejlődés útjai*. Bp., Akadémiai, 1969. Hasonló következtetésre jutottak a marxista ideológia felől közelítő értelmezések is. Mész Lászlóné szerint „a megoldás azt a gondolatot sugallja, hogy van remény az igazságosságra, ha a bíraskodás nem az osztályelnyomás eszköze.” Mész Lászlóné: *Dráma a huszadik században*. Bp., Tankönyvkiadó, é. n. 149.

feltérképezése és ennek birtokában az egyes előadások scenikai és tartalmi dimenzióinak teljesebb és egyben kritikai szemlélete, s így a recepciótörténet alapos feldolgozása, olyan széleskörű kultúrtörténeti háttértudásra van szükség, amelynek kibontása ebben az esetben szétfeszítené jelen dolgozat kereteit. Másrészt, mivel elsődleges célom Mohácsi János *Kréta*kör című előadásának posztmodern vonásainak körvonalazása, választásom azért esett az alábbiakban röviden vázolt előadásokra, mert kiterjedtebb kritikai recepcióval rendelkeznek, illetve látványosan ideotextuális (Pavis) voltak lehetővé teszi, hogy (mintegy retorikai fogásként) kontrasztot alkossanak a Mohácsi-féle posztmodern olvasattal szemben.

A Madách Színház 1961-es előadása sokáig referenciapontnak számított a mű magyarországi recepciótörténetében. Ádám Ottó rendezése a kínai színházzal idézve különböző álarcok és mozgásstílusok alkalmazásával, azaz a szerzői intenciót követve különböztette meg a népet a hatalmasoktól. Szempontunkból nem elhanyagolható, hogy szinte valamennyi kritika a Grusét játszó Psota Irén alakítását méltatta, aki igyekezett a drámai alak lelki-érzelmi motivációját minél maradéktalanabban kifejezésre juttatni. „Lenyűgöző” mozdulataival, „kifejező” mimikájával csak fokozta az atmoszférateremtő, mesevilágot idéző díszlet hatását, s így mintegy az előadás globális jelentésének megtestesítőjévé vált: jónak és humánusnak kell maradni a mostoha, ellenséges körülmények dacára.<sup>4</sup> A brechti irónia tehát nem kapott különös hangsúlyt a rendezésben.

A hatvanas és hetvenes években mind a közönség, mind a magyar színházi gyakorlat tartózkodó volt a Brecht-drámákkal és a brechti eszközökkel szemben. Ennek oka valószínűleg az elváráshorizont ideológiai meghatározottságában rejlett. Éppen ez teszi érdekessé Babarczy László és Csiszár Imre rendezéseit, akik a hetvenes, illetve a kilencvenes évek elején vitték színre A *kaukázusi kréta*kört. A Babarczy-féle pécsi előadás (1968) kidolgozatlanul hagyta az előjátékot, s ezzel lemondott az amúgy

„szokványos” aktualizálásról (a színházi fordítás ideotextuális vonatkozatottságáról<sup>5</sup>). A scenográfia, a színészi játék a humanitást, vagyis azokat az erőforrásokat reprezentálta, amelyekre egy új társadalom épülhet. A díszlet a külső környezettel együtt megrajzolta a lélek belső játékerét is. 1993-as előadása már korántsem nevezhető az előbbihez hasonló koherens, azaz egységes szempontot érvényesítő produkciónak: „nincs stiláris vezérlőelve, nincs uralkodó nézőpontja, ezért a részletek nem erősítik, hanem gyengítik egymást.”<sup>6</sup> A színpadi megvalósítás olyannyira egyenetlen maradt, hogy például nem nyert jelentést az előadás elején még jelen lévő, később eltűnő villanypózna, valamint se a drámába, se az előadás jelrendszerébe nem illeszkedett bele az a megoldás, hogy a Kecsketyézsztó Kolhoz tagjait színpadi közönségként bábukkal helyettesítette. A villanypózna esetleges polifunkcionalitásának játékba hozása, valamint a dramatikus személy bábuval történő „megtestesítése”, a reprezentáció ebből adódó felnyitása lehetőséget adhatott volna arra, hogy szakítson az addigi hazai Brecht-szemlélettel, és „felzárkózzon”, vagy legalábbis közeledjen a rendezői színház (Regietheater) nyugat-európai trendjéhez. „A példázat sem esztétikai, sem erkölcsi tanulsággal nem szolgált ebben az előadásban”<sup>7</sup>, vagyis sem a gesztikus jelhasználat, sem a fabula nem került játékba.

Csiszár Imre dramaturgiai olvasatában az anyaság pszichikuma és a forradalom igazsága jutott érvényre.<sup>8</sup> Stilizált játékmóddal, illetve álarcok használatával kapcsolódott a kínai színházzáshoz, a maszkok azonban hol kínai, hol grúzok jelleget öltöttek, ráadásul nehezítették a színészek szövegmondását. Az 1976-os előadás csupán az előjátékot fosztotta meg grúz környezetétől, az 1990-es viszont az előadást az előjátéktól. A kárpótlások korát éltük, s ezzel a húzással Csiszárnak sikerült megóvnia a történetet attól, hogy az elképzelése szerint analógiát kínáló szituáció a közhely szintjére szállítsa le azt.<sup>9</sup> Már az első jelenetben felvonultatta összes ötletét: monumentális térkezelés, mozgások

<sup>4</sup> *Film Színház Muzsika*, 1961. március 31.

<sup>5</sup> Ez a kérdéskör azért érdemel különösebb figyelmet, mert a színházi fordítás tradicionálisan brechti módja a kortárs európai színházelméletben az ideotextuális rendezés alappéldája. Vö.: Patrice Pavis: A laptól a színpadig – Nehéz születés. *Theatron*, 2000/Nyár-ős. 93–105. ford. Sipócz Mariann.

<sup>6</sup> P. Müller Péter: Kaukázusi kréta. *Színház*, 1993/2.

<sup>7</sup> Uo.

<sup>8</sup> *Észak-Magyarország*, 1976. január 25.

<sup>9</sup> Szántó Judit: Mikor hosszú egy epikus dráma? *Színház*, 1990/4.

erős drámaisága, jelmezek pompája. A későbbiekben pedig alapgesztusokra redukált képek sorozatává vált az előadás.<sup>10</sup>

Az előzőekben tárgyalt hat előadásból az alábbi közös és általános jegyek emelhetők ki. A színészi játékot tekintve mindegyik a polgári illúziószínház hagyománya szerint szerveződik, ami azért sem meglepő, mert az említett előadások idején a hazai színjátszó kultúrában az a gyakorlat volt gyökeret, amely minél nagyobb beleélést, illúzióteremtést követelt meg a színésztől.<sup>11</sup> Mivel a rendezéseket elsősorban darab mimetikus-referenciális illúziója határozta meg, az elidegenítő effektus különféle variánsait pedig túl direkten alkalmazták, ezért a Brechtnél olvasható eszközök közül a didaktikus fabula jutott hangsúlyos szerephez, ám ez is kizárólag auto- és ideotextuális olvasatokban (Pavis) valósult meg. E két sajátosság együttélésére jó példa az 1972-es szolnoki előadás, amelyben a humánusság kérdése az aktualizálás szándékával ötvöződött. Sándor János rendezőt a hatalom mechanizmusa foglalkoztatta: „a szocialista Magyarországon azokat illeti meg a hatalom, akik bánni tudnak vele.”<sup>12</sup> „Emberségesebb”, „melegebb” előadásra törekedett, s ennyiben a dogmává merevített brechti játékmóddal szállt szembe.

A *kaukázusi krétakör* színházi recepciótörténetének utolsó fejezete a több díjjal kitüntetett Mohácsi János rendezte *Krétakör* című előadáshoz kapcsolódik.<sup>13</sup> Számunkra igen lényeges momentum, hogy a színlapon – mint szerző – nem találjuk

Bertolt Brecht nevét.<sup>14</sup> Mohácsi a dramatikusszöveg átírásával, valamint az eredeti dallamok elhagyásával s Faragó Béla zenei anyagának beillesztésével radikálisan új előadásszöveget hozott létre, amely csak fragmentumaiban idézi a brechti szöveget. A továbbiakban azért tartom szükségesnek elemezni a brechti drámaszöveg kompozíciós szerkezetét, illetve a drámai alakok rendszerét, mert ez a vizsgálat a későbbiekben arra szolgál majd, hogy a posztmodern eszköztár számbavételekor világosan lássuk, Mohácsi *mise en scène*-jében az „újraírás”<sup>15</sup> eredményeképp milyen elemek és hogyan változtak meg, s mivé „fajult” az eredeti intenció. Ezen kívül nem hanyagolhatók el a drámát érintő irodalomtörténeti szempontok sem, hiszen így képet kapunk arról a hagyományról, amelyet Brecht felhasznált, vagyis amiből az „átírás” gesztusával megalkotta a maga Krétakörét. Így remélhetőleg meghatározhatjuk azt a két különböző módszert – azaz a klasszikus örökség modern és posztmodern kezelésének mikéntjét –, amelyet az eredeti mű brechti és Mohácsi-féle átírása érvényesített.

### „Brecht”

A bibliai Salamon király (aki igazságos döntéseiért kapta a „bölcs” jelzőt) a „kié a gyerek” kérdés eldöntésekor sikeresen leplezte le a hamis anyát, s tett igazságot.<sup>16</sup> A salamoni ítélet világszerte elterjedt mesemotívummá vált, s több mű cselekményének lett a csattanója. A következőkben a Kré-

<sup>10</sup> A kritika írója nyilvánvalóan nem a brechti *alapesztus* terminusára gondolt: „Itt is ki volt ugyanis dolgozva a mondatok külön-külön értelmén túl egy bizonyos alapesztus, amely hogy észlelhető legyen, nem mondhatott le ugyan egészen az egyes mondatok értelméről, de inkább csak eszközként vette igénybe ezt az értelmet a cél érdekében.” Bertolt Brecht: A színművészet megítélésének mércéiről. In: B. B.: *Színházi tanulmányok*. Bp., Magvető, 1969. 98. (A továbbiakban SZT)

<sup>11</sup> A sztanyiszlavszkiji és a brechti színészi technikák kortárs horizontból történő megítéléséhez lsd. Philip Auslander: „Just be your self” Logocentrism and différance in performance theory. In: P. A.: *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London and New York, Routledge, 1997. 28–38.

<sup>12</sup> *Szolnok Megyei Néplap*, 1972. március 29.

<sup>13</sup> Faragó Béla – Mohácsi István – Mohácsi János: *Krétakör* (Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház). Diszlet: Khell Zsolt. Jelmez: Szűcs Edit. Zene: Faragó Béla. Rendezte: Mohácsi János. Szereplők: Avass Attila, Csoma Judit, Gados Béla, Gászó György, Hetey László, Horváth Réka, Kerekes László, Kocsis Antal, Mezei Zoltán, Mészáros Árpád, Petneházy Attila, Pregitzer Fruzsina, Róbert Gábor, Szabó Márta, Szabó Tünde, Szalma Tamás, Tóth Károly, Varjú Olga. A XVIII. Országos Színházi Találkozó fődíja (Mohácsi János), legjobb férfialakítás (Gászó György), legjobb diszlet (Khell Csörsz), legjobb jelmez (Szűcs Edit), legjobb dramaturgia (Mohácsi János és István).

<sup>14</sup> „Ugyanakkor olyan szigorú előírásokat tartalmazott a szerzői jog, amely gúzsba kötötte volna elképzeléseimet. Többek között nem lehetett volna más zenét illeszteni hozzá, s a szereplők karakterén sem változtathattunk volna egy csöppet sem. Ezért döntöttem az átírás mellett.” *Nyíregyházi Napló*, 1998. október 10.

<sup>15</sup> Vö.: az új teatralitás jegyében fogant előadások sajátosságairól írottakat. In: Kékesi Kun Árpád: *Tükörképek lázadása*. Bp., JAK-Kijárat, 1998. 99–104.

<sup>16</sup> „Vágjátok két részre az eleven gyermeket, és adjátok az egyik részt egyiknek, a másikat pedig a másiknak.” (1Kir, 3,25) A bibliai idézeteket Károli Gáspár fordításában idézzük.

takör-monda két korai feldolgozását vizsgáljuk meg kifejezetten a történet és a drámai alakok szempontjából, hiszen így lehetőség nyílik a két dráma és az ezekből merítő Brecht-darab összevetésére. Az egyik legkorábbi feldolgozás Li Hszing-tao tollából való. *A Krétakör*<sup>17</sup> című klasszikus kínai opera-drámában (XIII. század) a salomoni ítélet a mű egésze felől nézve véletlenszerű megoldásként, *deus ex machinaként* hat, hiszen a műben elsősorban a kínai mandarin-társadalom finom vonásokkal megrajzolt belső konfliktusai dominálnak: a társadalom perifériájára szorultak, a lecsúszottak felemelkedési törekvései szembekerülnek a patriarchális hatalom birtokosaival. A dráma hősnőjét, az alacsony származású Haj-tangot Ma úr, a város gazdag embere, házába fogadja második feleségnek, azzal az ígérettel, hogy ha fiút szül neki, első asszonyként bánik majd vele, s örökölni fogja vagyonát is. Haj-tang megszüli a fiút, ám az első feleség nem akarja kiengedni kezéből a vagyont. Szövetkezik szeretőjével, a helyi előljáróság titkárával, s meggyilkolja férjét, majd a tettet Haj-tangra hárítja, és azt állítja, hogy a fiú is az övé. A helyi hivatal természetesen mindenben segíti az első feleséget, tehát Haj-tang szükségszerűen bukásra van ítélve. Az erkölcsi érzékünknek tetsző befejezés: Haj-tang felmentése Pao Cseng főbíró intézkedésének köszönhető, aki tulajdonképpen történelmi alak volt (a XI. században élt, híres volt feddhetetlenségéről és bölcsességéről, halála után pedig népmesék igazságtévő hőse lett belőle). „Nyilvánvaló, hogy a társadalmi összeütközést a dráma nem viszi következetesen végig, hiszen a krétakör-megoldással a kínai mandarinizmus mintegy kijavítja a helyi szervek hibáját.”<sup>18</sup> A másik ismert *Krétakör* Klabundtól származik.<sup>19</sup> Drámája közvetlenül Li Hszing-tao művén alapszik, ám Klabund az eredeti mű társadalmi dimenzióját el- / kihagyva romantikus szerelmi történetet kreált.

Az eddigiekből kitűnik, hogy a Brecht-darab a társadalmi viszonyrendszerek ábrázolását tekintve inkább Li Hszing-tao drámájával mutat rokonságot. Brecht *A kaukázusi krétaköre* (1944–45) azonban nem pusztán a krétakör-legenda modern feldolgozása. A történetet egy előjáték vezeti be, amely fő kérdésében – Kie a föld? – megegyezik a *Krétakör* „Kie a gyerek?”-problematikájával. Az előjátékban két kaukázusi kolhozfalú fejti ki az Állami Újjáépítési Bizottság fővárosi szakértőjének jelenlétében a kérdéses földdel kapcsolatos terveit. A két álláspont megismerése után egy Brecht-olvasó számára<sup>20</sup> nem lehet vitás, hogy kinek az elképzelése válik valóra. A Rosa Luxemburg Kolhoz tagjai tervrajzzal, pontos számításokkal támasztják alá igényüket. A haladás képzetének a Galinszk Kecsketenyészítő Kolhoz küldöttei nem tudnak ellenállni. „Ezek a völgyrablók, sajnos, nagyon jól tudják, hogy mi gépeknek és terveknek nem tudunk ellenállni.” (741<sup>21</sup>).

Az előjáték és a *Krétakör-monda* viszonyának értelmezése sokáig viszonyítási pontnak számítot a darab egészének interpretációját illetően.<sup>22</sup> Az előjátékot (leplezetlen didaktikája miatt) a kritikusok a darab keletkezése után sokáig feleslegesnek találták. A hatvanas évektől kezdve nem a párhuzamoságot emelték ki a két történet viszonyában, hanem történeti aspektusból kezdték el szemlélni a két egységet, s így megkapták a jelen-múlt relációs egyenletét: ez esetben a jelen képviseli ugyanannak a problémának a könnyebb megoldását, hiszen a történelem pozitív irányú fejlődésének az eredménye. A múltban viszont, mivel az a történeti fejlődés egy alacsonyabb fokán helyezkedik el, „még nem mentek ilyen könnyen a dolgok”, keményen meg kellett küzdeni az igazság érvényesítéséért. Brecht maga is ellentmondásosan nyilatkozott arról, hogy műve parabola-e vagy sem, mindenesetre – a pusztá megféleltetést elvetve – a történeti szemléletmód elsajátítására és alkalmazására inspirálta olvasóját és

<sup>17</sup> Li Hszing-tao: *A Krétakör*. Bp., Magyar Helikon, 1960. ford. Tókei Ferenc.

<sup>18</sup> Tókei Ferenc: Utószó In: Li Hszing-tao: i. m. 243.

<sup>19</sup> Klabund: *A Krétakör*. *Színházi Élet*, 1928/7. 113–135.

<sup>20</sup> „Brecht-olvasón” az életművet a modernitás diskurzusa és az utolsó metanarratíva zársága felől értelmező befogadót értem.

<sup>21</sup> *A kaukázusi krétakör* szövegét az alábbi kiadásból idézzük: Bertolt Brecht *színművei II.* Bp., Magyar Helikon, 1964. 733–842. ford. Garai Gábor.

<sup>22</sup> Az előjáték és a drámai alakok értelmezéséhez felhasznált német szakirodalom (Jean Knopf: *Brecht Handbuch 2*. Stuttgart, Metzler, 1980. 254–271; Klaus-Detlef Müller: *Bertolt Brecht. Epoche-Werke-Wirkung*. München, C. H. Beck, 1985. 293–297.; Theo Buck: *Der Garten des Azdak: Von der Ästhetik gesellschaftlicher Produktivität im Kaukasischen Kreidekreis*. In: Walter Hinderer (szerk.): *Brechts Dramen-Neue Interpretationen*. Stuttgart, Reclam, 1984. 194–216.) „brechti”, illetve „posztbrechti” olvasatához lsd. Kiss Gabriella: *Interszubjektivitás és intertextualitás*. In: Hanus Erzsébet (szerk.): *In honorem Bécsy Tamás*. Zalaegerszeg, Reflex, 1998. 101–108.

nézőjét, melynek értelmében a két történet leginkább azt mutatja meg, hányféleképpen lehet az emberi bölcsességet felhasználni. A „Vita a völgyért” című első jelenet végén a győztes kolhoztagok egy régi mondát adnak elő a döntés megerősítése végett. Mindez egyértelmű jelzése annak a brechti intenciónak, amely a nézői magatartás megváltoztatásán keresztül jelentős társadalomátalakító szerepet szán a művészetnek. A két előzőekben tárgyalt Krétakór drámával szemben Brechtnél a hősnő és a bíró története összefonódik. Gruse és Acdak ténykedéséről sokkal teljesebb képet kapunk, mint az előbbieken, ahol a bíró csak az utolsó jelenetben lépett be a cselekménybe, tehát igazságossága kizárólag az adott ítékezés alkalmával nyilvánult meg. Gruse és Acdak történetei voltaképpen azt mutatják meg, hogy két különböző ember hogyan éli túl a kaosz időszakát. A Gruse-figura értelmezésének nehézségeiről Brecht a következőket mondja:

(...) együgyűnek kellene lennie, külsőre olyannak, amilyen a Bolond Margit Breughelnél, málhás állatnak. Csökönyösnek kellene lennie, nem pedig lázadónak, akaratosnak és nem jónak, kitarciónak és nem megvesztegethetetlennek stb. stb. együgyűségének semmiképp se volna szabad „bölcsességre” utalnia (ez az ismert sablon), de teljességgel összeegyeztethető lehet a gyakorlatiassággal, még a ravaszággal és az emberek iránti érzékkel is.<sup>23</sup>

Brecht eszmerendszerében Gruse *gyermekszerete* te az öntudatos kommunista *emberszerete* nének alegóriája. A gyermek menekítése során az egyszerű szolgálólány egyre okosabb, talpraesettebb lesz, egyre inkább megismeri az őt körülvevő valóságot, s a felelősségvállalás terhét magára véve rájön, hogy hasznos ember. Acdak alakjával kapcsolatban Brecht ismét minden más interpretátornál meggyőzőbben világít rá a figura összetettségére, megformálásának nehézségére:

Eleinte csak nyomorúságos igazságszolgáltatás volt meg, amely a szegényeknek kapóra jött. Tudtam, nem azt kell megmutatnom, hogy el kell ferdíteni a megszokott joggyakorlatot az igazságos törvénykezés érdekében, hanem azt kell ábrázolnom, hogy még a hanyag, tudatlan, sőt a rossz törvénykezés is

hoz valamit azok konyhájára, akiknek valóban szükségük van a jogra. Ezért kellett Acdakot önző, erkölcstelen, élődi jellemvonásokkal felruházni, hogy ő legyen a legalantasabb, a legzüllöttebb a bírák között, de még mindig hiányzott nekem egy társadalmi jellegű, elementáris ok. Ezt abban találtam meg, hogy Acdak csalódik, amiért a régi urak bukásával nem egy új kor következik be, hanem csak új urak kora. Így hát tovább úzi a polgári jogszolgáltatást, csakhogy egy lezüllöttet, szabotázson alapulót, olyat, amely a bíró abszolút önzését szolgálja ki.<sup>24</sup>

Acdak bölcsessége tehát abban a racionalitásában hősie felismerésben és döntésben áll, hogy egy olyan korban, amikor maguk a törvények is igazságtalanok, csak a törvények ellenében lehet igazságot szolgáltatni. Utolsó döntésében is ez nyilatkozhat meg, ám ítélete nem egyszerűen illogikus, hiszen amikor Grusénak ítéli a gyereket, s nem az igazi anyának, egy új tulajdon-felfogás kereteit jelöli ki. A darab zárlatában az Énekes a történet tanulságául ugyanezt fogalmazza meg: „Véssétek eszetekbe a régiék tanácsát: Hogy minden azoké legyen itt, akik banni tudnak véle”.

#### „Poszt-modern Brecht”

Az előzőekből világosan kiderül, hogy Brecht eszmerendszerének egyik kiemelkedő kategóriája a világ megváltoztatása. A valóság megváltoztatása képzetében szükségszerűen összekapcsolódott valami mással, ami lényegesen különbözött attól a történeti valóságtól, amelyben élt. Az utópikus képek (tér és idő) a modernitásban mintegy eszközül szolgáltak az anonimitás és elidegenedés állapotában leledző szubjektum rehabilitálására. Brechtnél az utópia múlt és jelen relációs viszonyát magyarázza: ha a múlt változott, a jelen is változ(tat)ható. Az utópia azt a különbséget közvetíti, amely a történelmi idő és az egyén ideje között áll fenn, vagyis felmutatja az ideális állapot hiányát és kísérletet tesz a kifejezhetetlen reprezentálására. Lyotard a fenséges fogalmán keresztül vizsgálja a modern és posztmodern reprezentációs és hermeneutikai formáit.<sup>25</sup> Ennek értelmében a fenséges egyrészt a kimondhatatlan egyfajta kimondási kísérlete, másrészt az élmény és a befogadás területéhez tartozik.

<sup>23</sup> Bertolt Brecht: *Munkanapló*. Bp., Európa, 1983. 199. ford. Eörsi István.

<sup>24</sup> I. m. 198–99.

Ebből a szempontból a modern művészet – s így Brecht utópikus elképzelései is – a megjeleníthetetlen megjelenítésének szenteli önmagát, vagyis elfogadja, hogy a megjeleníthetetlen pusztán mint hiányzó tartalom idéződjék fel. Ha azonban felismerjük, hogy a kimondhatatlan nem mondható ki, illetve, hogy a formák nem szolgálnak az örömszerzés anyagául, alapvető kétségek ébrednek a forma meghatározó voltával, a nyelvi renddel szemben: a posztmodern felfedezi a nyelvet, a jelölők saját belső megjeleníthetetlenségét, az abszolút logika mélyén lüktető logikátlanságot, vagyis a retorizáltságot. A fenséges ilyenén felfogása annak megtapasztalásához vezet, hogy a létezés alapvetően hermeneutikai természetű, semmilyen abszolút lényeg nem ragadható meg, minden dolog további analógiára buzdító, időben elcsúszó-elkülönböző további értelmezést kap.

Mark Silberman *A Postmodernized Brecht?* című tanulmányában arra tesz kísérletet, hogy az így körvonalazható elméleti-ideológiai hálóba illessze „Brecht” olvasatát. Számára tehát nem a német gondolkodó világnézete, hanem a valósághoz való viszonya lényeges: „Nem a politikust vagy filozófust, hanem azt az anyagot vizsgálom, amelyből Brecht konstruálta a valóság reprezentációit, és a társadalmi transzformáció teoretikus apparátusát.”<sup>26</sup> Ez a szemléletmód teszi lehetővé, hogy az ezredfordulón szövegeinek a szerző „ideológiai szemellenzője nélkül” tegyünk fel kérdéseket.<sup>27</sup> Mivel jelen dolgozat gerincét egy előadás elemzése alkotja, a továbbiakban – a jelzettől eltérő úton – a színházi felhasználás sajátosságainak (az átírás, illetve a példázat-jelleg megszűntének) vizsgálata során kérdezzük rá e posztmodern vonások relevanciájára.

Mohácsi legtöbb rendezése besorolható az ún. „új teatralitás” jegyében fogant előadások közé, amelyeket egyfelől az újírás (újraértelmezés és átírás) posztmodern eljárása jellemez, igazolva ezzel a klasszikus szövegek nyitottságát (Jauss), másfelől a reprezentáció játékkal a színház egy-

fajta önreflexióját nyújtják, ami „a színház a színházról” aspektusát avatja az előadás részévé.<sup>28</sup> Ha ezeket a jegyeket a brechti dramatikusszínházi diskurzusra vonatkoztatjuk, akkor elfogadhatjuk, hogy „a kortárs elvárásrendszer számára nem a fabula ideológiai indexe, hanem az a gesztikus színházi nyelvjáték inspiráló, amely egy, az intellektussal és az érzésekkel egyaránt számoló, örömteli befogadói állapot felől definiálódik.”<sup>29</sup> Mohácsi az átírás gesztusával szinte új szöveget konstruál: az alapötleten – a két kolhoz vitáján, s a színdarab bemutatásán – kívül úgyszólván alig tartott meg valamit az „eredetiből”. A „Kié a föld?” vita kerettörténeté alakul, azaz nem dől el a színdarab bemutatása előtt, amelyet a két kolhoz éppen az igazságos döntés meghozatala érdekében mutat be. Változtatásai nemcsak a szöveg nyelvét, hanem a drámai történések kimenetelét is érintik. A rendezésről írott kritikák Mohácsi változtatásait sajnálatos módon minden különösebb interpretáció nélkül hagyták.<sup>30</sup> A Brecht-darabok kritikáinak „kanonikus” érvelési-értékelési mechanizmusa elsősorban az epikus színház eszközeit kéri számon az egyes előadásokban. Számukra voltaképpen már az is elegendő egyfajta pozitív minősítéshez, ha az előadásban felfedezni vélik a V-effekteket. Mohácsi rendezéséről készült két nyíregyházi kritika ebben az értelemben nem tudott mit kezdeni az előadással, hiszen nyilvánvaló volt, hogy a brechti eszközök itt nem „Brecht-hűen” (vagyis nem a Brecht által összegyűjtött és leírt technikák másolataként) jelentek meg.

Értékelésük kizárólag a következő momentumokra szorítkozott: az előadás időtartama („az előadás ebben a formájában nem számíthat átütő sikerre, hiszen nem szabad visszaélni a néző figyelmével, koncentráló képességével”), az átírás nyomán keletkezett poénözön („a Brecht nyomán készült „osztokodási tragédia” a cselekmény szintjén nagyjából követi az eredetit, a dialógusok azonban sok helyütt jobbák, ötletesebbek”) és a színészi

<sup>25</sup> Jean-François Lyotard: Mi a posztmodern? *Nagyvilág*, 1988/3. 419–426. ford. Angyalosi Gergely.

<sup>26</sup> Mark Silberman: *A Postmodernized Brecht?* *Theatre Journal*, 1993/3. (vol. 45. No. 1.) 3.

<sup>27</sup> A kortárs Brecht-recepciónak ezt a beállítódását jól szemlélteti Elizabeth Wright: *Postmodern Brecht. A Re-Presentation*. London and New York, Routledge, 1989. különösen 90–97.

<sup>28</sup> Vö.: Kékesi Kun Árpád: i. m. 99–104.

<sup>29</sup> Kiss Gabriella: Megjegyzések a kilencvenes évek magyar Brecht-rendezései kapcsán: egy előadáselemzés módszertani kezei. *Theatron*, 2000/Nyár-őszi. 47–56.

<sup>30</sup> Az idézett kritikák a *Nyíregyházi Napló* 1998. november 7-ei és a *Kelet-Magyarország* 1998. október 13-ai számából származnak.

játék (amit a realista játékhagyomány nézőpontjából ítélték meg: „Brecht ide vagy oda, igenis elhittették, hogy *nem színpadvalóság, hanem maga az eleven élet lüktet*” Kiemelés tőlem – H. B.). Sándor L. István Mohácsi előadásait elemző tanulmányában<sup>31</sup> az eddigieknél ugyan behatóbban foglalkozik az előadások szövegével, nyelvjátékaival, ám erre vonatkozó megállapításait az „értéknihilizmus” fogalmából / állapotából eredezteti.

Az idézett kritikák figyelmen kívül hagyták, s így meg sem kísérelték játékba hozni *A kaukázusi krétakör* egyik leglényegesebb szerkezeti sajátosságát, a „színház a színházban” szituációját. A „fikció a fikcióban” szerkezet Brechtnél még megtartja a reprezentáció zártságát. Az epikus színház elidegenítő effektusai, az alapgesztusok kioltják a valóság illúzióját, nem engedik meg a néző teljes azonosulását a cselekménnyel, a hősökkel, de céljuk nem a teatralitás önreflexiója, hanem (mivel Brecht elmélete az Új Emberré válni hivatott néző perspektíváját tartja szem előtt) a nevelő szándék érvényesítése. A beleélésen alapuló befogadói magatartás felfüggesztése a cselekmény összeszűszésének („értelmi hatásának”<sup>32</sup>) appercipiálását célozza, hogy az a valóságban hasznosan alkalmazható tudássá váljon. A drámában a Krétakör-legenda előadásakor sem verbális, sem nonverbális szinten nem reflektálnak a színházi szituációra. Az előjátékból kiderül, hogy a győztes kolhoz tagjai egy színdarabot fognak bemutatni, egy kínai mondát, mely „a mi ügyünkről szól” (742). A színdarabot tehát (ezen intenció nézőpontjából) példázatértéke avatja meghatározóvá a *nézők* számára. A néző azonban a mindenkor előadás befogadója, hiszen a dráma szövegében nem találunk utalást arra, hogy a Kecsketenyészto Kolhoz tagjai és az Újjáépítési Bizottság Szakértőnöje honnan nézi az előadást, valamint a játék végén sem térnek vissza az előjáték szereplői, csupán az Énekes utal záróénekében a földkérdésre. A „tanítás” tehát nekünk, nézőknek, olvasóknak szól. Mohácsi *mise en scène*-je posztmodern eljárással két síkon is játékba hozza a „színház a színházban” szituációját. Elsőként „a reprezentáció megkerülhetlenségének tudatából kiindulva ki-

terjeszti a játékhelyzetet, és a nézőtér-játéktér relációjának (önreflexív) átértelmezését hajtja végre”.<sup>33</sup> Másodsorban a belső játékban úgy kezeli Brecht epikus színházának technikáit, hogy azok a kontextus és a nyelvi jelölők játéka következtében parodisztikussá válhatnak.<sup>34</sup>

Mohácsinál már az „előjáték” során igen lényeges változtatás tapasztalható a szerkezetet, a cselekmény tagolódását illetően az eredeti dramaturgus szöveghez képest. Itt mindkét kolhoz tagjai a bemutatásra kerülő színdarab szereplői, amely látszólag megtartja példázat jellegét, helyesebben példázatként kellene működnie, hiszen éppen az igazságos döntés meghozatala érdekében játsszák el. A címzett a föld tulajdonjogának eldöntésére hivatott Elvtársnő, akit Arkadi, az énekes vezet a nézőtérre. Ő tehát az „ideális” néző, akinek az a szerepe, hogy a játék után, annak tanulságait levonva helyesen döntsön a föld ügyében az egyik kolhoz javára. Az előjáték keretjátékká bővül, azaz átrendeződik a brechti dramaturgus szöveg szerkezetére. A „Keret – Krétakör-monda – Keret”-struktúra azonban csak látszólag tűnik stabilnak, a határokat ugyanis folyamatosan átlépi. A keret-példázat határait először is a játéktér-nézőtér szigorú, átjárhatatlan viszonyának feloldása bontja meg, másodsor az, hogy a mondában szereplő személyek identitása gyakran látványosan visszacsúsz, harmadszor a rekvizitumok változatlanlansága, végül pedig bizonyos nyelvi elemek (például a „Hülye vagy?!”-kérdés) tranzitív funkciója.

A reprezentációt legszembetűnőbben az Újjáépítési Bizottság elvtársnőjének közbelépései nyitják fel, amelyek megakasztják a játékot. Először a leánykérés már-már szentimentálisá váló jelentének illúzióját rombolja le azzal, hogy az „elvtársaktól” a toilette felől érdeklődik. A kolhozparaszt-színészek e kis intermezzo után egy ideig tanácsatlanul merednek egymásra, majd újra kezdik a megzavart mikroszituációt. A színházi szituáció leleplezése az Elvtársnő visszatérésénél ugyancsak megtörténik, de az előzőnél fokozottabb mértékben. Egyrészt megdicséri az elvtársakat, vagyis visszatér keretbeli státuszukhoz („Nagyon szépen

<sup>31</sup> Sándor L. István: Az összetartó játék: Mohácsi drámaáíratai. *Ellenfény*, 1999/1. 2–11.

<sup>32</sup> Vö.: Manfred Wekwerth: Questions concerning Brecht. In: Pia Kleber and Colin Visser (szerk.): *Re-Interpreting Brecht: His influence on contemporary drama and film*. Cambridge, Univ. Press, 1990. 19–37.

<sup>33</sup> Kékési Kun Árpád: i. m. 138.

<sup>34</sup> Vö.: Kiss Gabriella: Megjegyzések a kilencvenes évek magyar Brecht-rendezései kapcsán: egy előadáselemzés módszertani keretei. i. m. 52.

csinálják, csak így tovább”), másrészt reflektál az időközben továbbgördülő cselekményre: a mesében lemészárolt asszonyokról és gyermekekről azt hiszi, hogy csak alszanak, és ezen igencsak felháborodik, mert akkor mi jögon követelnek tőle nagyfokú figyelmet. A „hitetlenség felfüggesztésére” (Coleridge), vagyis a beleélésre képtelen Elvtársnő transzparenssé teszi a színház *teatralitását*.

A keret-játék határának felbontását előidéző eljárások másik csoportja már nem a játéktér-nézőtér viszonylagosságában realizálódik, hiszen – amint már fentebb megjegyeztem – a szereplők keretjátékbeli identitásának felidézése, a rekvizitumok változatlanlansága és bizonyos nyelvi elemek tranzitív funkciója szubverzív. A nézői beleélést egyrészt lehetetlenné teszi az, hogy a színdarabbeli szereplőket korábban mint kolhozparasztokat ismertük meg. A kolhozparaszt-alak viszony sem problémamentes: a földmunkás nem tud elbújni az alak árca mögött. A gyermekgyilkos-hadtestet vezető „kapitány” kilép a játékból és egyben szerepéből, amikor társai kérdéseire válaszolva megindokolja, miből jött rá, hogy a keresett gyermek a kenyeres kendőbe van elrejtve: „Katonák! Mindig gondosan olvassák el a darabot, amit játszanak!”. A nézői azonosulást másrészt az is gátolja, hogy egy „színész” több szerepet is játszik a színdarabon belül. A díszletek azonossága, valamint a szereplők hozzá való viszonya az előző gondolatsorhoz kapcsolható, azaz a díszletet alkotó kaotikus elrendezésű fémszerkezet és a keretben szereplő rekvizitumok (egy kiszuperált, s már asztalként funkcionáló sparthert, valamint egy keret nélküli fémajtó) kivétel nélkül mind visszatérnek a belső játékban is. Szerepük azonban nem változik meg: az U-alakú fémszerkezet itt is a felső járást biztosítja, a sparthert itt is asztal, a magában álló ajtó pedig ugyancsak a külső és belső terek elkülönítését szolgálja. Feltűnő azonban, hogy a szereplők mindvégig ambivalens viszonyban állnak a díszlettel, hol figyelmen kívül hagyják, hol nem. Ugyanúgy közlekednek az ajtón keresztül, mint mellette. A külső és belső terek a két játék-helyzethez hasonlóan átjárhatóak. Ilyen jellegű Acdak egyik alkalommal a térszerkezet bonyolultságára, s egyben annak zavaró otlletére vonatkozó gesztusa. Ebben az esetben megint csak a kolhoz tagjává válik (aki épp színészkedik), vagy színésszé

(aki bosszankodik) – az illúzió ismét széttörik. Ezek a gesztusok nemcsak visszautalnak a keretre, hanem egyben parodisztikussá is teszik az adott jelenetet, hiszen értelmetlennek minősül a „határok” betartása, a külső és belső erőltetett dichotómiája, ha egyszer egy könnyed (át)lépéssel feloldható a távolság. Mikor Acdak feljeleníti magát a katonáknál, önvádját a zárt ajtón keresztül kiabálja be nekik, ám azzal, hogy a Kapitány – kikerülve az ajtót – az ő térfelére jön, egyszerűben neveltségessé válik Acdak erőlködése. S végül a „Hülye vagy?!” kérdés tranzitív felbukkanása az a pont, mely lehetetlenné teszi annak eldöntését, hogy ezt a mondatot az egyik kolhoztag vagy pedig az egyik megszemélyesített alak mondja-e a másiknak.

A nyíltan vállalt teatralitás egy másik összefüggésben is megmutatkozik, mégpedig a színházi jelek sajátos működése révén. A színházi jelek ugyanis mobilitásuknál fogva képesek láthatóvá tenni azt a jelentésképződési folyamatot, amely csak a színházra mint kulturális rendszerre érvényes. A színházban egy jel helyett elvileg bármilyen más jel használható, hiszen ebben az esetben felfüggesztjük a jelnek azt a többi kulturális valóságban érvényes, elsődleges funkcióinak dominanciáját, amely ezt a kicserélhetőséget megakadályozza. Így egy jellet megfelelő módon más jelek is helyettesíthetnek és ő is helyettesíthet más jeleket.<sup>35</sup> Az előadásban az egyes színházi jelek és az azokat helyettesítő jelek viszonya a színházi tradíció felől nézve meglehetősen bevett szokásgyakorlatot tükröz. A csecsemőt egy gyerek alakú szivacsdarab helyettesíti, sírását dudával imitálják, a tehenet két, foltos ruhával leterített ember „teszteti meg”, a libát egy párna szétszóródó tollai, a köveket szappanbuborékok, a bírói jogart egy kalapács, az áldozatokat pedig egy vízzel teli amorf ruhadarab, melynek szétszakításakor a kibuggyanó víz a véres mészárlást helyettesíti. A jelhasználat ezen módjától eltér, ahogy a takarót felcserélik egy fémllemezre, ugyanis a fémllemez hangeffektusa a színházi gyakorlatban általában a vihart szokta felidézni. A topikus jelentés (a vihar) igen parodisztikus formában idéződik fel: Acdak egy fémllemez ajánl fel a menekülő nagyhercegnek takaró gyanánt, ám reggel, a „takaró” levételekor keletkező hangeffektusra Acdak a következőképpen reagál, „alighanem vihar lesz”. Önref-

<sup>35</sup> A polifunkcionalitás és mobilitás jelenségéhez lsd. Erika Fischer-Lichte: *A színház nyelve. PRO PHILosophia*, 1995/1. kötet, 25–45. ford. Kiss Gabriella.

lexív viszonyba hozza a színházi jel egy sajátosságát, tehát nem illeszti / zárja be a történet világába.

### „Poszt-Brecht”

A színház a színházban szituációjának tárgyalásakor azt mondtuk, hogy Mohácsi két síkon is játékbba hozza ezt a viszonyt. A fentebb tárgyaltak a reprezentáció felnyitása felől vették sorra az előadás egyes szegmenseit. A következőekben annak bizonyítására teszünk kísérletet, hogy a fenti előadás-idézetek – a brechti elmélet kontextusába helyezve őket – egyfelől leképezik, másfelől dekonstruálják a brechti intenciókat. Ha a nézőség brechti definícióját nem az eszközök és technikák szótárszerű leírása felől, hanem a befogadói állapot hatásmechanizmusainak viszonya felől közelítjük meg, akkor azt állíthatjuk, hogy a nyíregyházi előadásban mind a szövegbe kódolt, mind a színpadi realizációhoz kívánatosnak tartott brechti elidegenítő effektusok megtalálhatók: míg a keretjáték garantál egyfajta nézői beleélést, fenntartja a „hagyományos színházi illúziót”, azaz biztosítja a mimetikus-emocionális elem ottlétét, addig a belső történetben egyrészt a V-effetek szó szerinti olvasatából adódóan, másrészt ezek kifejezését tekintve (tehát racionális-perceptuális úton) Brecht ironikus paródiája születik meg.

A kolhozparasztok, miközben az Énekes levezeti az Elvtársnőt a nézőtérre, megteszik a színdarab bemutatásához szükséges előkészületeket: a játékerter szemünk láttára rendezik át, illetve a jelmezeket is előtűnk öltik fel. A következő játékot tehát semmiképp sem tekinthetjük a valóság utánzatának. A nézőnek nincs az a benyomása, hogy „már az ósidőkben történt valami egyezség, amelynek értelmében bizonyos órában emberek közt valami történésnek úgy kell lezajlania, mintha most történék éppen, előkészület nélkül, 'természetes' módon, olyan egyezség, amely magába foglalta azt is, hogy nem volt egyezség” (SZT: 167). Amatőrök játszanak, így eleve nem rendelkeznek olyan színészi képzettséggel, ami lehetővé tenné mind a színész, mind a közönség azonosulását a szereppel. A kerettörténet egésze ebből a szempontból egyfajta elidegenítő effektnek fogható fel. Ebbe illeszkednek például az „Újjáép. Biz.”-elvtársnő fellépései,

amelyek már-már parodikussá teszik a jeleneteket. Az „Újjáép. Biz.”-elvtársnő tehát Brecht eszményi nézője és egyúttal annak paródiája, aki nem ringatja bele magát semmiféle illúzióba: nem érzi katartikusnak a csodával határos módon felrepülő Fruzsét (felrepült, „de ugye nem igaziból”- kérdezi), illetve nem vált ki belőle együttérzést a lemészárolt asszonyok és gyermekeik jelenete (a színpadon fekvő alakokról azt hiszi, hogy alszanak, s ebből messzemenő következtetéseket von le a látott színházról – „úgy látszik, ezt nevezik ma színháznak”). A nézőtől elvárt kritikus magatartás azonban ebben az esetben nem a Brecht elképzelté módon jelenik meg, azaz nem a fabula szerveződése, vagy a színész gesztusai azok a momentumok, amelyek előhívják ezt a viszonyulást, hanem a művészet eszközeinek „idegenszerűsége”, vagyis a teatralitás mozgató rugói keltenek benne *csodálkozást*. Az Elvtársnőnek éppen a társadalmi változásokat mozgósító gesztusokra kellene figyelnie (potenciálisan benne kell, hogy legyenek a történetben, ugyanis azt egy vita eldöntésére mutatják be), melyek „különösnek, szokatlannak, megfigyelendőnek tetszenek, társadalmi jelenségnek, amely nem értetődik magától” (SZT: 153–154). Azonban már a keretből kiderül, hogy az Újjáép. Biz. küldötte nem alkalmas sem a darab ilyen típusú olvasására, sem az ennek fényében meghozandó helyes döntésre. Ugyanis nem más, mint a Párt hangzatos szólamainak tolmácsolója – értelem nélküli burok. A Kommunista Párt jelszavai, bevett szófordulatai nyelvének szerkesztését alkotják, azaz retorikai szinten megfelel „a párt küldötte”-státuszának. A kifejezések azonban összezagyvalva, hihetetlen képzavarok formájában tűnnek fel, melyekből semmiféle értelem nem olvasható ki: „A közös haladva békülés érdekében kezdjük az elején. Ahogy vezérünk, Sztálin elvtárs olyan kitűnően megfogalmazta: a kommunizmus robogó vonatára csak a legelső állomáson lehet fől szállni, mert másutt nem áll meg. Vagy ahogy kolhozparasztjaink évszázados bölcsessége tartja, lassú tyúk fazékban alszik.”<sup>36</sup> A művészettel való kapcsolata pedig kimerül annyiban, hogy Istenként tekint a darabíró Arkadira. A híres embert látja benne, és nagy szerencsének tartja, hogy találkozott vele. Eddigi viselkedése alapvetően megváltozik, hebeg-habog, zavarban van, ám ez sem a művészet

<sup>36</sup> Az előadásból vett szó szerinti idézetet Sándor L. István tanulmányából kölcsönöztem. Sándor L. István: i. m. 6. Az elvtársnő szövege jó kiindulópontja lehet a rendezés genette-i értelemben vett intertextuális értelmezésének. Vö.: Gérard Genette: Transztextualitás. *Helikon*, 1996/1–2. 82–83. ford. Burján Mónika.

tiszteletének szól, hanem a férfinek, aki számára szeretne vonzóvá válni. A színház tanító funkciója még véletlenül sem jut eszébe. A keret játék utáni részében sorra kerülő döntés sikertelenségét még egy mozzanat előrevetíti, tudniillik az, hogy az Elvtársnő elalszik a játék alatt: az első felvonás végén hangos hortyogását halljuk, vagyis a Krétakör-monda ideológiai tartalma azért marad kiaknázatlanul, mert a címzett mégsem a várva várt tudományos kor felkészült embere. A keret második részében, amikor mindenki izgatottan várja a föld elbírálását, az Újjáép. Biz. küldötte áthárítja a feladatot az íróra, mondja el ő, mi is volt tulajdonképpen a darab „eszmei mondanivalója”. A színészek nyíltan bevallják: fogalmuk sincs, miről szólt a darab. Az író maga is zavarban van, s ez rögtön elárulja, hogy a színdarab bemutatásával nem egy eszmei mondanivalót akart kifejezni, csupán az öncélú játék kedvéért került bemutatásra műve. A kolhozparasztokat is úgy vette rá a szereplésre, hogy külön-külön, az egyes kolhozok céljának megfelelő mondanivalót indítványozta: a gyümölcsstermesztőknek azt mondta, hogy azé a gyerek, aki felneveli, a kecsketenyésztőknek pedig azt, hogy a gyerek az anyjéé. Ám még ha a példázatból sikerült is volna valamilyen ideológiai tartalmat kiolvasni, ennek az ezt követő történésekre nézve semmi jelentősége sem lett volna. A Párt felsőbb utasítása értelmében mindkét kolhoz Szibériába evakuálják. Ezt az egyértelműen politikai gesztust azonban – mely nemcsak azokra van katartikus hatással, akik még részesei voltak ennek a kornak – ironikussá teszi,<sup>37</sup> az esetlegesen kialakuló részvétet eliminálja a szálítókonténeren olvasható pezsgőmárka („Szojetszkoje igrisztoje”) neve. Tehát Brecht „színházának” (SZT: 269) egyik legfontosabb célkitűzése dekonstruálódik: a művészetnek nincs hatása a külvilágra, hiszen ez utóbbi öntörvényűen működik, és még ha akarnánk sem tudnánk beleszólni.

Az előadás azonban még nem zárul le ezzel, az evakuálási jelenet után elsötétül a szín, fény vetül a Krétakör „gyermekére” és a már ismert sírást halljuk. Ezt a többféleképpen is értelmezhető (egyfajta naiv, pusztá megfélemtetésre épülő olvasat a síró csecsemőt az otthagyt „föld”-del azonosíthatja) momentumot az előző gondolatmenethez kapcsolódva a következőképp kísérelhetjük meg interpre-

tálni: Brecht epikus színháza, vagy szűkebben *A kaukázusi krétakör* című darabja, nagyon szigorú direktívákkal szabályozza művészet és valóság kapcsolatát, a műalkotás kihatását mindennapi életünkre. Mohácsi a Krétakör-monda példázatjelleget a keretben azáltal „eliminálta”, hogy sem a játszó, sem az író, sem a Párt megbízottja nem tudta megfogalmazni, „miről szólt az előadás”. Jelentést azonban csak a drámai személyek nem tudtak adni a darabnak. Az ottfeljtett síró csecsemővel a Mohácsi-rendezés ugyan beteljesíti a művészet feladatáról szóló brechti intenciót, de nem úgy, ahogy a Brecht-darab, amely nyíltan kimondja a valóságban hasznosítható tételmondatot. A gyermek, mint a példázat szimbóluma, már csak a nézőknek marad ott, sírásával pedig cselekvésre szólít fel, tenni kell vele valamit, az azonban, hogy felveszi-e (ahogy Fruzsé tette) vagy otthagyja, már a befogadóra van bízva. A néző az előadás megtekintését követően, (színházi) emlékezetében próbálja meg értelmezni a látottakat, vagy csak annyit mond, hogy jót szórakozott – az előadás mindkét viszonyulásra lehetőséget ad. A darab utolsó dala mindenestre hangsúlyosan megértésre biztatja a befogadót: „Könyörgök, gondolkozzatok!”. A dolog komplexitását fokozza, hogy az értelmezői stratégiák kialakítására felszólító tárgy egy színházi jel, amely önnön műviségére irányítja a figyelmet. Ennyiben a „gondolkodás” nem a műalkotás-valóság viszonyában értendő, hanem megmarad a színház keretein belül. Mohácsi *mise en scène*-jének egésze a színház autonóm kulturális rendszerének önreferenciális játékát mutatja fel. Az előadás szerkezete pedig már bizonyos értelemben jelzi annak lehetetlenségét, hogy a vitát megszüntető elv a színház szféráján kívülre kerüljön. Brecht epikus színháza az események olyan szemlélőjévé teszi a nézőt, aki nem érzelmeket él át, hanem döntéseket hoz. Ezek a döntések azonban nem maradhatnak meg a színház falai között, vagyis az autonóm esztétikai tapasztalat keretein belül, hanem aktív, színházon kívüli cselekedetekben kell manifesztálódniuk. Mohácsi ezt a manifesztálódást, illetve ennek lehetetlenségét tematizálja azzal, hogy az előadás egészét mégis megtartja a kerettörténet mint színházi előadás illúzióján belül.

A (keret hangsúlyos *ottlétéből* adódó) illúzióromboló intermezók tehát értelmezhetőek a brechti

<sup>37</sup> A paródia, vagyis a hypertextuális eljárások (transzformáció és imitáció) és ezek szerveződésének egymásba csúszó kategóriáihoz lsd. Gérard Genette: *Palimpszesztek. Vulgo*, 1999/1. 74–82. ford. Kálai Sándor.

elvek Mohácsi-féle olvasatának jellegzetes reprezentánsaiként. Ezt az olvasatot erősíti meg az a jelenet is, amelyben a kapitány a parasztházban minden külső információ nélkül megtalálja a keresett gyermeket: tudta, hogy a csecsemő a kenyeres kendőbe van elrejtve, mert „gondosan elolvasta a darabot”, s ezt ajánlja a katonákat alakító kolhoztagoknak is, akik elámulnak ezen. A keretjáték így kettős funkciót nyer: a belső részt megtöri, kioltja annak illúzióját, de ebben az esetben is a kereten belül maradunk, vagyis egy, akár valóságillúzióra törekvő előadáson belül. Tehát míg a belső játékkal összefüggésben a keretnek kizökkentő, a színházi szituációt leleplező, rámutató funkciója van (s ezzel „hű” marad Brecht prózai színházához), addig ugyanez a keret önmagában megmarad egy hagyományos színjátéknak. A kerettörténet elidegenítő effektusként működik abban az értelemben, hogy figyelmünket a színházi jelek öncélú játékára irányítja, Brechtet idézve: „V-effektus az, ha valamely megszokott, ismert, közvetlenül adott dolgot különös, feltűnő, váratlan dologgá teszünk, hogy jobban megértsük, hogy felhívjuk rá a figyelmet” (SZT: 174).

A kerettörténet mint illúzióromboló illúzió vezet be a színházon belüli színházba, a Brecht művébe illesztett brechti előadásba. A belső játék az epikus színház eszközeinek gazdag tárházát nyújtja. A közönség azonosulását a szereplőkkel már önmagában lehetetlenné teszi az a megoldás, hogy egy személy több szerepet játszik, ráadásul helyenként abszolút ellentétes figurákat. Például a betlehemi gyermekgyilkosság dramaturgiáját leképező „hadjáratot” vezető kapitány az embercsempészetet felidéző jelenetben a csecsemőt kereső katonák áldozatává válik. Az „egy személy több szerepet alakít” szituáció a „Macska-per”-jelenetben tematizálódik: Acdak és barátja, Files, bíró és jegyzőkönyvvezető, az említett perben ügyvéddé válnak, s még ezen belül is megbízót cserélnek az igazságos döntés érdekében. A történet és a megformálendő alak teljesebb megértése és kidolgozása végett „a színészeknek olykor ki kellene cserélniük egymás közt a próbán a szerepeiket, hogy az alakok megkaphassák egymástól, amire szükségük van” (SZT: 432) – javasolja Brecht színészeinek. Ám az előadásban nem ebben az értelemben működik a szerep-csere, hiszen a keret felől kiderül, hogy a „színészek” semmit

nem értettek az egészből. A narrátort, mivel az maga a történet írója, több okból is a brechti narrátori szerep paródiájaként tekinthetjük. Egyrészt képtelen distanciát kialakítani az eseményekkel szemben, hiszen ő is szereplője a darabnak, így elidegenítő funkciója elhalványul. Másrészt ne felejtjük el, hogy nemcsak a figurák, de maga az író sem tudja megfogalmazni a bemutatott darab „mondanivalóját”.

Brecht elméleti írásaiban külön fejezetben foglalkozott a színészi munkával (vö.: SZT: 187–223), vagyis azzal, hogy az epikus színházban miként kell a színésznek felépítenie szerepét. A próbafolyamattól egészen a már kész előadásig írja le az általa kívánatosnak tartott színészi munkát, amely összefoglalóan nagyfokú intellektuális és egyben kritikai magatartással jellemezhető. Brecht színházában a színészek úgy adták elő szövegüket, mintha idéznének, hogy elidegenítsék az ábrázolandó alak kijelentéseit és cselekedeteit. Mohácsi előadásában az idézés nem szövegmondási technikaként jelenik meg, hanem tematikusan. Acdak a megváltozott politikai helyzetben is feltalálja magát, látszólag elfogadhatónak tartja a tömegmészárlást. Álláspontjának bizonyítására ugyanezt a szituációt a múltba vetíti és úgy adja elő, mintha egy meséből idézne: „Nagyapám mesélte, hogy hajdanán...”. Acdak szerepének egy másik vonásában ismét egy Brecht-paródia körvonalazódik. Az epikus színházban a színész igyekezett az elidegenítés érdekében lehetőleg minden érzelmi mozzanatot külsőséggé tenni, azaz cselekvéssel kifejezni. Acdak érzelmeit igen humoros cselekvésekben láthatjuk viszont: szenvedését egy logikai feladat nehézségével „ábrázolja” a katonáknak. A paródia a lelki tartalom ilyen formalizált megmutatásában rejlik: ahogy a külsőséggé tett érzelem a jelek olyan metasztintjén értelmeződik, ami semlegesíti magát az érzést, úgy e formalizálás logikai játékká tétele magát a brechti gesztust is elidegeníti. Kékesi Kun Árpád a Wooster Group előadásaival kapcsolatban a következőt jegyzi meg: „A színészek mindig azt mutatják meg, ahogy a színdarabok egyes szituációit teátrális eszközökkel létrehozzák, és nem egyszerűen eljártsszák az egyes figurákat, hanem (szó szerint) el is játszanak az általuk játszott figurákkal.”<sup>38</sup> A módszer Mohácsi *mise en scène*-jére is érvényes, hiszen nyilvánvaló a párhuzam az előbbieket és a brechti színház

<sup>38</sup> Kékesi Kun Árpád: *Thália árnyék(a)iban. Posztmodern – dráma / színház – elmélet*. Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2000. 27.

elidegenítő effektusai között, ám anélkül, hogy Mohácsi figyelembe venné az epikus színház eredeti ideológiai célját. Az előbbihez hasonló szituáció a V-effektus elidegenítéseként is olvasható. Acdak egy másik alkalommal a Nagyherceg menekülését mutatja be a katonáknak. A szituáció egyszerűsége nem igényel különösebb magyarázatot, pusztá elmeséléssel is tökéletesen elképzelhető lenne. Acdak azonban épp a legegyszerűbb dolgok esetében folyamodik az „Ábrázolom” felkiáltással induló megmutatáshoz.

A szereplő személyek identitásának visszacsatolásairól a reprezentáció felnyitása kapcsán már szó esett. A továbbiakban az identitászavar egy másik fajtáját tárgyaljuk. A paraszt-színészek maguk is elbizonytalanodnak az általuk alakított karaktert illetően. Több helyen előfordul, hogy a „Ki az?” kérdésre adott „Én” feleletet a kérdező magára veszi, s így a kérdező és felelő személyének megállapítása körül neveléses kavalkád alakul ki. A színészi munkára vonatkozó brechti intenció szó szerinti megjelenítése kettős funkciójú. Egyfelől elidegenítő effektusként hat, mivel mind a színészt, mind a nézőt eltávolítja a szereptől, lehetetlenné teszi a naiv azonosulást, másfelől azonban felül is írja ezt a szituációt azáltal, hogy visszacsatol a kolhoz-történethez, és tudatosítja: éppen amatőr színészek előadását látjuk. Ez a kérdés-felelet játék önmagában értelmezhetetlen maradna, ha nem emelhetnénk be a keret alaphelyzetét. A szereplők identitászavara ily módon az előadás kettős strukturájának szerves részévé válik.

Mohácsi radikális változtatásai sem a szöveget, sem annak stílusát nem hagyták érintetlenül. Nyelvi megformálására alapvetően jellemző, hogy igényes és olcsó szójátékokkal színesítette az eredeti textust. Monthly Python-szerű replikákat, régi, elcsépelet vicceket épített be a dialógusokba, egyes helyzetekbe, valamint bődületes képzavarokkal, fergeteges sziporkákkal élt. Kiss Gabriella az előadás nyelvezetét a főszereplők és a tömeg viszonyának analonjaként értelmezi: „Ahogy a főszereplő(k) közé tolsz ki a tömeg, vagy épp a tömeg individuális arcai kezdenek játékba saját arcátlánságukkal, úgy tolsz ki a mondat állítmánya közé egy furá szószervezet, szó, hangsor, így alakul ki egy verbális, majd

paralingvisztikai és gesztusjelekbe torkolló asszociációsor”<sup>39</sup>. A szöveg szerveződését három, az egész előadásra jellemző nyelvjáték-típus felvázolásával kívánom bemutatni: a nyelvi jelölők játéka, a konkrét, illetve átvitt értelem viszonylagossága és a szöveg intertextualitása.

Mohácsi szövegolvasatában felborul a hagyományos jelölő-jelölt viszony, hiszen a jelölők olyan burjánzását tapasztaljuk, melynek következtében a jelentés folytonosan halasztódik, de eközben a jelölők játéka révén a szövegfelszínen végtelen számú jelentés bukkan fel. A nyelv alapvető természetének, figuralitásának megnyilvánulása figyelhető meg. Míg a jelenlét logocentrikus nyelvfelfogása a jelöltet helyezte a középpontba, a dekonstrukció a jelölő mérhetetlen hatalmát hangsúlyozza. Jeleink nem a valóság vonatkozásában bírnak jelentőséggel, hanem egymással kapcsolatosan.<sup>40</sup> A különbségek nem dolgok között, hanem jelölők között állnak fenn. A nyelvnek ilyen szempontból megvilágító és tipikus példái a szójátékok, szóviccek. A szóviccek a logosz, az ész ellen működnek, de feltárlják a nyelv titkos működését. Mohácsi előadásában roppant nagy szerep jut a szóvicceknek. A nyelvi jelek, jelölők hasonlósága folytán (fonetikus értelemben hangsoruk hasonló hangzása révén) kicserélődnek, s így egy bevett szófordulat utolsó eleme helyére egy másik hasonló hangzású elem kerül, vagyis épp nem az, amit vártunk. Acdak nyelvi leleményessége erre a legjobb példa. Önostorozásakor, mivel futni engedte a nagyherceget, s vele az egész államkincstárt, nem a várt, bevett szófordulatot mondja („Ó, én barom!”), hanem helyette azt, hogy „Ó, én beton!”. Ugyanez a mechanizmus szervezi a közbiztonság közbizonytalansággal való helyettesítését. Egy másfajta szójáték viszont épp a topikus szófordulatok humorosságát mutatja. A szókapcsolatok szerkezetének megingatására szolgálnak az olyan szóviccek, melyek úgy kezdik ki azt, hogy a kiinduló szerkezet (ige+főnév) főnévi tagját egymás után változtatják. Az így kialakuló szókapcsolat-sor mindegyik tagja jelentésszerű, de a kiinduló jelentéstől igen messze vezet a sor utolsó eleme. A szituatív mondatból, „Ver a férjem”, különböző áttételeken jutunk el („Engem meg az Úristen”) a szókapcsolat legprózaibb

<sup>39</sup> Kiss Gabriella: Megjegyzések a kilencvenes évek magyar Brecht-rendezései kapcsán: egy előadáselemzés módszertani kezeleti. i. m. 52.

<sup>40</sup> Vö.: Paul de Man: Ellenzegülés az elméletnek. In: Bacsó Béla (vál.): *Szöveg és interpretáció*. Cserépfalvi, é. n. 97–112. ford. Huba Miklós.

formájához, „Engem meg a veríték”. A jelölők ilyen fajta játéka, mely kikezdi a befogadó nyelvi elváráshorizontját ugyancsak olvasható Brecht-paródiaként. Brecht azonban nem jelölőkről beszél, hanem a szintagmák olyan kapcsolódásáról, melyekben az első, egy tagadó kijelentés, nem egyszerűen lezár egy gondolatmenetet, hanem kiemeli az utána következő helyreigazítást: „A V-effektust alkalmazó legegyszerűbb mondatok ‘nem-hanem’ szerkezetűek (nem azt mondja „gyere ide”, hanem „eredj tovább”; nem örült, hanem bosszankodott). Valamilyen gyakorlat igazolta várakozás állott fenn ilyenkor, de csalatkozni kellett benne. Azt hitte volna az ember, hogy ... pedig nem kellett volna hinnie.” (SZT: 174). Mohácsnál ugyanez a gondolat tehát felfokozott formában jut kifejezésre, s ennyiben paródiába hajlik.

A szavak konkrét és átvitt értelmének relativizálása hasonló félreértéseket eredményez, mint ahogy azt a jelölők játékánál láttuk. A szavak jelentésének variabilitásából adódó humor itt elsősorban abból származik, hogy a szövegtörzset egyaránt lehetőséget ad az adott szó szerinti és tulajdonképpeni (vagyis eredendően figuratív) jelentésének dekódolására. Leginkább olyan szavak, szintagmák játékaról van szó, melyek jelölősorához egyszerre több jelölt is tartozik. A néző annyiban érezheti magát fölünyben, amennyiben a szavak jelentését konkretizáló szituációt átlátva azonnal képes a félreértések olvasására. A katonák ostobasága vezet ilyen félreérthető szituációkhoz, ahol a szavakkal való játékból – mentális szintjüknek megfelelően – mindig a prózaiabb jelölt kerül ki győztesen. Acdak kivégzések a „tűz” parancsszó elhangzása után nem az történik, aminek történnie kellene. A kivégzés elhalasztódik, mivel a katonák felkészülésével párhuzamosan egy másik cselekvéssor is zajlik: a kapitány éppen cigarettára gyújt. Vagyis a színpadi látvány egymás mellett jelenít meg több olyan szemléleti képet, amely a kijelentés referenciájául szolgálhat. A katonák a „tűz” vezényszó hallatán nem tüzelnek, hanem tüzet adnak kapitányuknak, s ezzel realizálják ugyan az egyik lehetséges jelentést, de nem a kézenfekvőbbet, ami végtelenül elhalasztódik. Ugyanerre példa az „óra” jelölő két jelöltjének játékba hozása. Mikor a katonák Acdaknál keresik a nagyherceget, Acdak a maga szokásos módján „ábrázolja” a nagyherceg me-

nekülését. A „volt annak egy jó órája is” kijelentést itt elsődlegesen az időre vonatkoztatjuk, ám a szituáció ismét keresztül húzza számításunkat azzal, hogy Acdak kihúzza a zsebéből egy órát. A színházi jelek ezzel transzparenssé teszik a nyelv figurális természetét. Azt is mondhatjuk, hogy a szavak figurális jellegét a színházi látvány teszi (át)láthatóvá, kikezdve ezzel nyelvi elváráshorizontunkat, mely a játékba hozott szituáció mentén, a látvány és a nyelv megszokott korrespondenciájának vonalán „előreszalad” egy valószínűsíthető értelemben, ám a szituáció visszatoloncolja az eközben konstruált másik jelentés határain innenre. Ez az eljárás újfent a teatralitás önreflexiójához vezet, a nyelv figuralitásának transzparenssé tétele azonban az epikus színház elidegenítő effektusának transzgressziójává válik, a mozgósított „prózai” jelentések komikumá révén pedig egyúttal annak paródiájává is. Az előadás szövegszerveződésének az alábbiakban említett két sajátossága kezdi ki leginkább nyelvi elváráshorizontunkat. Paul de Man *Az irónia fogalma* című írásában felhasználva Friedrich Schlegel irónia meghatározását (az Én belső hangoltsága, amely leginkább a költészetben van jelen, külső kifejezését tekintve a buffo stílusával, a narratív illúzió megtörésével írható le), valamint az autentikus nyelvről alkotott nézeteit, az Én meghatározhatatlanságát „szolgáló” nyelv lényegiségéhez érkezik: „bármely jelrendszer radikális önkényessége számára nyitva álló puszta szemiotikai entitás, és mint olyan, forgalomra, forgásra képes, ám lényegét tekintve mélységesen megbízhatatlan (...) amely a szavakat a jelölők játéknak szintjén mozgathatja, felbontva, megszakítva mindenféle konzisztens narratív fonalat, és érvénytelenítve a köztudottan mindenféle narráció alapját alkotó reflexív és dialektikus modellt.”<sup>41</sup> Felfogásában az irónia megtöri a tropológiai rendszerből kibontakozó narratív struktúra koherenciáját. A de Man-i meghatározáshoz kapcsolódva tehát azt mondhatjuk, hogy Mohácsi *mise en scène-je* nemcsak a brechti elméletet kezeli ironikusan, de magát a szöveget is az irónia szervezi.

A Mohácsi-szöveg szerveződésének harmadik sajátosságát a szöveget átszövő idézetekben, azaz intertextualitásában határozhatjuk meg. Mivel a *Kréta kör* az „eredeti”-hez képest radikálisan új szöveg hordozója, szükségesnek tartom azokat a főbb eltérési pontokat megvizsgálni, melyek a később-

<sup>41</sup> Paul de Man: *Az irónia fogalma*. In: P. d. M.: *Eszétikai ideológia*. Bp., Janus / Osiris, 2000. 199–200. ford. Katona Gábor.

biekben definiálhatóvá teszik számunkra Mohácsi szövegkezelését. Előjáróban leszögezhetjük: Mohácsi úgy bővíti ki a brechti textust, hogy egyrészt bevonja abba a történet által keltett asszociációkat, másrészt szintén különböző „idézetek” beépítésével a brechti intenció felfokozott, s egyben parodisztikus formájával találkozunk a szöveg szintjén. A következő példák azt hivatottak bemutatni, hogy bizonyos tekintetben párhuzam vonható Mohácsi szövegkezelésére és a dekonstrukcióra jellemző szövegkezelési mód között. A dekonstrukció kardinális fogalmának számító intertextualitás a szövegvilág heterogén természetét jelöli. Derrida az intertextualitás fogalmát a szövegben lévő nyomok interpretációjának feltárásának megalapozására vezeti be. Kiindulópontja így nem a szöveg, hanem az, ami a szövegek között és előtt van, ennél fogva a szövegek csak relatívan, e kereten belüli játékokban léteznek. Míg a „rég szöveg” sokszorosan határok közé szorított, kijelölt, lezárt (van eleje, vége, szerzője, címe, körülhatárolható egysége, valamint a szöveghez rendelve ott található a referencia által kijelölt, nem szövegszerű világ), addig az „új szöveg” áthatol a határokon, kereteken, megkülönböztető nyomok láncolatából áll. „A szöveg ilyen felfogása nem arra koncentrál, ami biztos és lényeginek látszó, hanem azokra a mechanizmusokra, amelyek az értelemkonstrukció biztosnak tűnő, de mindig felszakadó, bizonytalanra váló természetét jelölik.”<sup>42</sup>

A *Krétakör* több jelenete bibliai eredetre utal. Mohácsi *mise en scène*-jében felszínre kerülnek és hangsúlyossá válnak olyan bibliai allúziók, melyeket a brechti cselekményváz csupán impliciten tartalmaz. A *Krétakör*-monda első jelenete, amikor Georgi Abasvili, a kormányzó és neje karján gyermekükkel húsvét vasárnapján a templomba mennek, felidézti azt az újszövetségi történetet, melyben a gyermek Jézust szülei a templomba viszik. A bibliai történetben szerepel az öreg Simeon is, aki vigasztalást nyert e földi létben, mert meglátta az Üdvözítőt.<sup>43</sup> Az előadásban – az előbbi transzformációkhoz hasonlóan – ugyancsak komikus jelenetben idéződik fel a bibliai jóslat: az összegyűlt tömegből, amely őrvong, hogy láthassa a kormányzó gyermeket, kiválik egy vak koldus, aki a gyermeket meglátván, fehér botját elhajtja és „Embe-

rek, csoda történt!” felkiáltással arrébb áll. Mint látjuk pusztán a cselekménysor hasonlóságát hozza játékba Mohácsi, a bibliai „jóslat” nem hangzik el. A betlehemi gyermekgyilkosság is ugyanilyen áttételeken keresztül jelenik meg. A Bibliában Heródes parancsot ad katonáinak, hogy öljenek meg minden két év alatti gyermeket, nehogy a Megváltónak tartott gyermek életben maradjon.<sup>44</sup> A *kaukázusi krétakörben* a Hájás Herceg kezd hasonló hadjáratba, de „tömegmészárlás” nélkül kívánja az akciót lebonyolítani. Mohácsinál a bibliai történet bekerül a szövegbe, ám megint csak kifordított formában. A gyermekgyilkos hadtestet vezető kapitány azt a parancsot kapta, hogy minden *három* év alatti gyermeket öljön meg. Mikor a kapitány „hadtestével” ruhát mosó asszonyokhoz érkezik, akik mellett békésen ott alszanak kis gyermekeik, eleinte kedvesen érdeklődik a gyermekek felől: fiú vagy lány-e, hány éves. Maga is megmutatja fia fényképét az asszonyoknak, ám megjegyzi, „Hál’ istennek, most múlt három”. A bibliai történet tragikumát komikumá fordítja át az előadás. Mindegyik bibliai idézet, rövidségük ellenére is, példázatnak tekinthető, s ezzel a „nagy” példázat erősítésére szolgálhatnának. Csakhogy az előadásban ezek a kisebb terjedelmű példázatszerű jelenetek kifejezőmódjukból adódóan éppen hogy nem támogatják a *Krétakör* hitelt, hanem folyamatosan rombolják azt. A „kis” és „nagy” példázat ilyen jellegű viszonya legszembeütőbben a *krétakör* motívuma körül kristályosodik ki. A „kié a gyerek?” kérdését a padlóra rajzolt *krétakör* „dönti el”. Mohácsi azonban már sokkal hamarabb szerepelteti a *krétakört*, jóllehet kis formában. Acdak bírói ténykedésekor az asztalként funkcionáló spartherton látjuk már jó előre a „kis” *krétakört*, amely az ítélelhozatal mozgató rugóját hivatott tartalmazni: a pénzt. Tehát az egy kérdés eldöntésében segítő *krétakör* itt pénzt tartalmaz. A valódi anyaság eldöntésekor, miután sem egy pénzdarab feldobása (fej vagy írás), sem a gyors acélszablya nem hoz megoldást, Acdak megkéri segédjét, rajzoljon a padlóra egy kört. Files az igazságszolgáltatói tevékenységükből már megszokott kis kört rajzolja fel. Amikor Acdak „nagyobbat” kér tőle, Files képtelen szabályos kört rajzolni. Az így létrejövő szabálytalan geometriai alakzat

<sup>42</sup> Bókay Antal: *Irodalomtudomány a modern és a posztmodern korban*. Bp., Osiris, 1997. 378.

<sup>43</sup> Lukács, 2,25–32.

<sup>44</sup> Máté, 2,16–19.

nem körre, hanem egy csigaház felülnézeti képére emlékeztet, ugyanis a vonalak nem pontosan érnek össze – ehhez talán hozzátehetjük: parabolára sem (amivel mintegy azt „ábrázolhatná”: ez itt egy példázat). A Krétakör tehát nemcsak a kerettörténet felől veszti el példázat-jellegét, hanem ebből a nézőpontból, vizuális síkon is hiteltelenné válik. Ezt a gondolatmenetet Acdak kijelentése is alátámasztja, amikor ítéletét nem tudja a két fél érveire támaszkodva megindokolni: „Nem tudom miért, de neked adom a gyereket”.

A szöveg nyitottságának másik bizonyítéka, hogy az előadásszövegben olyan „idézetek” kerülnek játékba, melyek a minket körülvevő valóságból származnak. Az egyértelműen a politikai helyzetre irányuló reflexiók azonban itt sem tartják meg tekintélyüket, ugyanis a hivatalos nyelv rideg szerkezete hihetetlen képzavarok, félreértések beiktatásával feloldódik: „Elálljuk a félpályás útlezárást”. A brechti narrátor „kitekintő” szerepe itt beépült a szövegtestbe, de ez ismét csak parodisztikus módon képes felidézni az adott dolgot, s ennyiben nem egy racionális-perceptuális befogadói attitűdöt követel meg. A kommandós eljárások utánzása, a romantikus filmek nagyjelenetét idéző betoldás és a kórházi sikersorozatokból jól ismert jelenetek szintén az „ismerősség” előidézésére szolgálnak.

Mohácsi rendezése tehát mind a reprezentáció, mind a hermeneutika szintjén érintkezik a posztmodernnel, hiszen szövegkezelése egyértelműen jelzi egyrészt a kimondhatatlan kimondhatatlanságát, másrészt a brechti dramatikus szöveg átstrukturálásával kikapcsolja a példázat „lényegkimondó” funkcióját, és így olyan befogadói attitűd kereteit jelöli ki, amely nem keres valami lényegi értelemet a szöveg mögött, hanem olvas, asszociációkat kapcsol hozzá. Amennyiben Patrice Pavis-nak az örökség / hagyomány modern és posztmodern kezeléséről kifejtett nézeteit<sup>45</sup> a dramatikus szöveg átírására (és nem a *mise en scène*-re) vonatkoztatjuk, azt mondhatjuk, hogy míg a Brecht által képviselt „marxista örökség” elsősorban a szocialista kultúra

eszméinek erősítésének céljából a saját ideológiájának megfelelő, pozitív elemeket választja ki egy szövegből, s ily módon egyszerre „szelektív”, „hódló”, „militáns” és „hajlékony”, addig Mohácsi szövegében a posztmodern örökség a következőképpen mutatkozik meg: egyrészt a brechti szöveget / nyelvet „az információ repetitív és banális bitjeire redukálja (mint a reklámyelv, az ideológia vagy a köznap beszélgetés)”<sup>46</sup>, másrészt oly módon duzzasztja fel, hogy a redukció eredményeképpen kapott „információbitek” pluralitását hozza játékba, vagyis az egyes a szavak / szókapcsolatok / ideológiák hol a brechti textusra utalnak vissza, hol az eredeti textus keltette asszociációk bővebb kibontását célozzák, hol az olvasó saját korának világát idézik. Brecht drámája úgy viszonyul Mohácsiéhoz – barthes-i kategóriákkal élve –, mint Mű és Szöveg.<sup>47</sup>

Az olvasandó szöveg és a megfejtendő *mise en scène* többé nem a megtalálásra, interpretálásra, közvetítésre váró jelentés őrzői. Már nyersanyagok sincsenek, melyekből egy elkötelezett Brecht-olvasó kifaraghatná a specifikus ideológiai elképzeléseket. A vágy titokzatos tárgyává váltak, melyekből a színházi megnyilatkozás ritmusa ‘a szempontok sokasága’ vagy az ‘őket összekötő végtelen változatok’ értelmében felépül. (...) A posztmodern színház az elméletet a játékos tevékenységek rangjára emeli; a múlt újjáalkotásának vagy bekebelezésének tetetése helyett újrajátszásának lehetőségét mutatja fel egyedüli örökségként.<sup>48</sup>

Mohácsi *mise en scène*-jének elemzése során elsősorban azokat a transzgresszív mozzanatokot vettem sorra, amelyek a posztmodern színházi paradigma jellemző jegyeit mutatják fel. A dramatikus szövegen végzett strukturális változtatások lehetőséget adtak a színház autoreferencialitásának játékba hozására, ám ennyiben a valóság felé nyitó brechti színházat zárttá tették. Ennek következményeképp a brechti eszközök sem maradhattak „érintetlenül”: a teatralitás önreflexiójának estek áldozatul.

<sup>45</sup> Patrice Pavis: A posztmodern színház esete: a modern dráma klasszikus öröksége. *Színház*, 1998/3. 10–22. ford. Jákfalvi Magdolna.

<sup>46</sup> I. m. 19.

<sup>47</sup> Vö.: Roland Barthes: A Műtől a Szöveg felé. In: R. B.: *A szöveg öröme*. Bp., Osiris, 1998. 67–74. ford. Kovács Sándor.

<sup>48</sup> Patrice Pavis: A posztmodern színház esete: a modern dráma klasszikus öröksége. i. m. 22.