

A drámaként olvasás lehetősége Esterházy Péter három dramolettjéről

KOVÁCS NATÁLIA

Esterházy Péter szövegeit a színházi szakma soha nem fedezte fel igazán magának. Az egyébként termékeny szerző összesen tíz színpadra szánt művet írt,¹ és ezek közül sem mindegyiket mutatták be Magyarországon. Drámáit az irodalmi recepció hajlamos volt prózává olvasni, megkérdőjelezve, hogy megállják-e a helyüket színpadi művekként, színházi bemutatók esetén pedig a színikritika vonta kétségbe a színházi megjelenítés szükségességét.²

¹ Időrendben: *Daisy* (1984), *Búcsúszimfónia* (1994), *Legyünk együtt gazdagok* (2006), *Affolter, Meyer, Beil* (2006), *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* (2006), *Harminchárom változat Haydn-koponyára* (2010), *Én vagyok a te* (2010), *Oratorium balbulum* (2011), *Hét utolsó szó* (2014), *Mercedes Benz* (2015). Néhány eredendően nem színpadi szövegéből is készült színpadi adaptáció. Ld. *Egy nő*. R.: Rácz Erzsébet (2007), *Csokonai Lili – Tizenhét hattyúk*. R. Sopsits Árpád (2012), *Az olvasó országa*. R. Galgóczi Judit (2018), *Fuvarosok*. R. Forgács Péter (2019).

² Ld. TARJÁN Tamás, „Három darab élet”, *Új könyvpiac*, 2006. november 30., hozzáférés: 2020. 06. 27.

<http://archiv.ujkonyvpiac.hu/print.asp?id=2877>; FORGÁCH András, „Máshonnet”, *Élet és Irodalom*, 2007. február 4., 27.; Színikritikák: URBÁN Balázs, „Érzékek és axiómák”, *Kultúra.hu*, 2008. március 21., hozzáférés: 2020.01.30. <https://kultura.hu/erzekek-axiomak/>; LÁSZLÓ Ferenc, „Ez a sok a barokk”, *Revizoronline.hu*, 2008. április 15., hozzáférés: 2020.01.30. <https://revizoronline.com/hu/cikk/319/esterhazy-peter-rubens-es-a-nemeuklideszi-asszonyok-pesti-szinhazi/>; KOLTAI Tamás, „Tel-

Ezt a jelenséget Radnóti Zsuzsa azzal magyarázta, hogy Esterházy szövegei nem a magyar drámaírói hagyományba illeszkednek. Mint írja,

„különleges színt hoztak a kortárs magyar drámai palettára, és akarva-akaratlan új dramaturgiát honosítottak meg, radikálisan szembefordulva a hagyományos színpadi keretekkel, gondolkodásmóddal, követelményekkel. Szakítottak a lineárisan szerkesztett, realista történetmeséléssel, és szakítottak a hasonlóan nagy hagyományú pszichológiai realista hősábrázolással.”³

Radnóti Zsuzsa hozzáteszi, hogy ennek a dramaturgiának az előképei a németnyelvű drámairodalomban keresendők: Thomas Bernhard, Peter Handke és Elfriede Jelinek műveiben. Jákfalvi Magdolna is hasonló észrevételeket fogalmazott meg, szerinte Esterházy „színházi történetét a tragédiajátzás honi toposzai is terhelik. A magyar színházi játéknelv a kisrealista, sztanyiszlavszkijos szerepértelmezéssel vezetett alakításmechanizmusok rezervátuma.”⁴

Ennek okán érdemes kísérletet tenni arra, hogy feloldjuk a szövegekkel szembeni előítéletet azzal az egyszerű gesztussal, hogy drámaként olvassuk őket. Tanulmányomban erre vállalkozom a 2006-ban megjelent *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* kötet há-

jességi tétel”, *Élet és Irodalom*, 2008. április 4., 31.

³ RADNÓTI Zsuzsa, „A mellőzött drámai életmű”, *Jelenkor* 60, 6. sz. (2017): 696–701., 696.

⁴ JÁKFALVI Magdolna, „Van egy férfi”, *Jelenkor* 51, 6. sz. (2008): 709–718., 710.

rom darabja kapcsán. Mindegyik dramolett – vagyis rövid drámai mű⁵ – felkérésre készült, így meghatározott körülményeknek kellett megfelelniük, hosszukat, témájukat, a szereplők számát, a zeneiséget vagy a képi világot illetően. A szerző maga így mesélt erről:

„A *Legyünk együtt gazdagok* a müncheni Kammerspiele számára készült, egy tematikus estre, amelyen azt nézték meg, miféle értékrend tartja össze a társadalmat, van-e ilyen egyáltalán, működik-e a tizparancsolat, a szolidaritás, így jutottunk a kapitalizmushoz. A második darab salzburgi Don Giovanni-estre készült, ennek kicsikének kellett lennie, Tábori-, Handke-, Jelinek-szövegek mellett szerepelt. A harmadikat a Ruhr-vidéki triennálé megbízásából írtam. A barokk volt a témája, azon belül még Rubensnek is szerepelnie kellett benne, sőt, megadták az első mondatot: »Rubens halott«.”⁶

A színházi bemutatók elemzése egy másik dolgozat témája lehetne, erre most – hely hiányában – nem térek ki, ehelyett a szövegek részletes dramaturgiai elemzésére vállalkozom.

A *Legyünk együtt gazdagok* monodrámaként megfogalmazott kapitalizmus-kritika, vagy inkább a *kapitalista ember* kritikája, amennyiben az emberi önzés, a mindenáron való haszonszerzés természetét tematizálja. Annak a világnak az anomáliáit fogalmazza meg, amelyben a transzcendens helyét fel-

váltotta az én, és amelyben az egyéni vágyak kielégítésének törekvése egymástól is elidegenítette az embereket: „Mióta csak önmagunkat látjuk, kénytelenek vagyunk a világot örülni mondani.” (5.)⁷ A problémakört a *kapitalista* prototípusát megteremtve, az ő nézőpontját rekonstruálva járja körül.

A rövid, mindössze tizenöt oldalnyi dráma szerzői instrukciók nélkül kezdődik, a monológot elmondó szereplőnek nincs neve, és nem is olvashatunk róla szerzői jellemzést. Mindezek híján a szöveg önmagát exponálja, vagyis azt a feladatot, amit hagyományosan a szerzői instrukciók látnak el, a dráma szövege viszi végbe – a *színpadon pedig a színész*. Mivel a szerző nem határozza meg milyen az ember, aki beszél, milyen a tér, vagy hogy mikor játszódik az előadás, mindennek a dramolettnyi monológból kell kiderülnie. „Képzeljünk el valakit, aki nem mi vagyunk” (5.) – kezdődik a szöveg egy felszólító mondatral, amely tulajdonképpen instrukció, csak hogy nem a szerző instruálja a potenciális rendezőt, hanem a szöveg az olvasót – *színpadon a színész a nézőt*. Hogy milyen az illető, akit el kell képzelnünk, arról az derül ki, hogy „mást gondol, más az értékrendje, másra szavaz, másféle nyakkendőtűket hord. Mindezekért kissé olyan, mintha örült volna.” (5.) Majd pedig a szöveg lehetőségeket vet fel arra nézve, ki az, akit „nem mi”-ként aposztrofált: „Egy valóságos. Vagy egy főpap [...]. Egy hajléktalan. Egy romának nevezett, cigánynak tartott magyar. Vagy inkább egy pénzember. Korunk hőse, a menedzser.” (5.)

Amikor olvasni kezdjük a szöveget, úgy tűnhet, a darab *in medias res* kezdődik, azonban a gondolatmenet végére kiderül, hogy ez valójában az expozíció. A szakasz záró-

⁵ Vö. „...a dramolett francia eredetű szó, kisebb terjedelmű drámai jelenetek, egyfelvonásosok századunk elején divatos elnevezése.” FÖLDES Anna, „Három D: Dramaturg, dramaturgia, dramolett”, *Critikai Lapok* 16, 6. sz. (2007): 5–6., 6.

⁶ MÁTRAHÁZI Zsuzsa, „A végső megismerés lehetetlensége”, *Könyvhét* 11, 5–6. sz. (2007): 108–109., 108.

⁷ A *Legyünk együtt gazdagokból* vett részleteket az alábbi kiadás alapján idézem: ESTERHÁZY Péter, *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*, 5–20 (Budapest: Magvető, 2006). A továbbiakban az idézetek után szereplő oldalszámok erre a kiadásra utalnak.

mondatából ugyanis – amely így szól: „Akkor tehát engedelmükkel megtartom művészetemet.” (5.) – megtudjuk, hogy az, aki eddig beszélt, színész, és innentől kezdve szerepet játszik majd, nem sokkal később pedig az is kiderül, hogy egy menedzser szerepét veszi fel.

A név és a szerzői utasítások szöveg eleji hiánya, azt követően pedig az instrukciók visszafogott alkalmazása – azon kívül, hogy a recenzensek emiatt olvasták novellaként a szöveget⁸ –, több szempontból is fontos. Egyrészt, ezzel a bevezetéssel Esterházy mintha arra tenne kísérletet, hogy színpadi viszonyokra adaptálja azt a prózai szövegeiben bevett eljárást, hogy a szöveg önnön szöveg voltára reflektál, illetve a „work in progress” állapotát jeleníti meg. Ugyanennek a játékosságnak a színpadon a színész válik a médiumává, hiszen ő az, aki megszólaltatja a szöveget. Ezért itt nem is annyira a szöveg, mint a szerep megszületése a tét: a szerep megszületésének folyamatával szembeülünk. Ilyen értelemben a szerző helyébe a színész, a szöveg helyébe pedig a szerep lép; a színész saját színész voltára reflektál, és a szerep megszületésének folyamatát leplezi le. Persze önmagában evidencia, hogy a szerepet a színész hozza létre, hiszen ő az, aki a próbafolyamat alatt értelmezi, felépíti és kidolgozza, majd estéről estére úja és újra megjeleníti, de a *Legyünk együtt gazdagok* színésze tovább lép ennél, és beavatja a nézőt az átlényegülés pillanatába. Mindezt Kulcsár-Szabó Zoltán úgy fogalmazta meg, hogy a darab „minden színjátszás legalapvetőbb feltételéig vagy »ősjelenetéig« és vissza, ahhoz a momentumhoz, ahol valamely verbális (akár nonverbális) akció, valamiféle, bár mesterséges nyilvánosság terébe kerül, illetve [...] ahol ez az akció átváltoztatja, »új-rakódolja« végrehajtóját”.⁹

Másrészt, azért is fontos a név és a szöveg eleji instrukciók hiánya, mert szerep és szöveg egységét jelzi. Erika Fischer-Lichte *A dráma történetének* előszavában kitér arra, hogy a színészi testet „a dráma irodalmi szövegében a név, illetve a szerep tetszőleges megjelenése tölti be. A színpadon megjelenő testnek tehát az irodalmi szövegben a név felel meg.” Majd pár sorral később úgy folytatja: „A test és a név tehát mindig kapcsolatban van az identitás kérdésével. Így joggal állíthatjuk, hogy a dráma alapstruktúrája (vagyis, hogy a szerep neve elkülönül az általa elmondott szövegtől) magán viseli az identitásprobléma bélyegét.”¹⁰ A név és a szerep elkülönülése úgy értelmezhető, hogy a név, amely az identitás jelölője, nem azonos az elmondott szöveggel. Ez azonban nem igaz a *Legyünk együtt gazdagok* beszélőjére, akinek az identitása – név hiányában – a szöveg folyamatában, a szöveg által jön létre, vagyis közte és a szöveg között nem távolság, sokkal inkább azonosság állapítható meg. Ilyen értelemben nem létezik szövegen kívüli identitása. Ám annak ellenére, hogy a szerző nem nevezi meg a szereplőt, a szöveget a későbbiekben megszakító instrukciók feltételezik a színész testi jelenlétét a színpadon. Ráadásul a szereplő meg is nevezi önmagát, és önnön testi valójára is reflektál:

„egy Csányi Sándor vagyok. Vagy Demján. Akkor is Sándor. Mindenképpen felsőház. Krém-dölkrem. De talán inkább menedzservonal. Mit mondjak, egy Kopolyi. Egy Széles Gábor. Egy Fotexkirály. EU-belépés után Heinrich von Pierer, a Siemens-főnök. [...] Kapitalista: előlről, kapitalista: oldalról, kapitalista: hátulról. Egy háromdimenziós kapitalista.” (6–7.)

⁸ Lásd például Bányai János és Forgách András kritikáit.

⁹ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, „Nemeuklideszi játékok”, in *Találunk szavakat*, szerk. PALKÓ Gá-

bor, PÉCELY Dóra, 222–231 (Budapest: Magvető, 2010), 223.

¹⁰ Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. KISS Gabriella (Pécs: Jelenkor, 2001), 15.

A kötetben üres sor jelzi a feltételezhető csendet a színész expozéja és a szereplő első megszólalása között. „Hölgyeim és Uraim. Kedves hermafroditák” (5.) – köszönti a közönségét immár a menedzser, s azt, hogy ekkor már a szereplő beszél, két mozzanat jelzi. Az egyik az első szerzői instrukció: „*Megindítja a magnót, nevetés hallatszik.*” (5.), amely arra utal, hogy ekkor már a beígért „művészetem” zajlik. A másik pedig, hogy a szereplő elárulja magáról, ez a rá jellemző beszédmód, hiszen neki mindenkihez kell szólania: „mindenki számít. Amiként Thomas Mann-nak, ennek a nagy, ennek a nagyon nagy, ennek a mélységesen mély német írónak mindenki potenciális olvasónak számított, nem embernek, olvasónak!, azonképp számomra mindenki potenciális vásárló. Férfi. Nő. Between.” (6.)

Ez tehát a világhoz való viszonyulásának alapja; nem empátia vagy felebaráti szeretet, hanem az üzleti potenciál készlet elfogadásra, politikai korrektségre vagy jótékonyagra: „Hát mit gondolk, mennyit költök én egy évben jótékonyági célra?! Többet, mint amennyit önök tíz év alatt keresnek. Ha a jóságot euróban mérnék, biztos helyem volna a mennyországban.” (19.) Értékrendje a gazdasági mutatókhoz igazodik: „Erkölc és becsület nélkül, ez a véleményem, nincsen legitim üzlet, nincsen gazdasági fejlődés. Az etika nem luxus, nem dekoráció, hanem alapja, integráns része az üzleti életnek, és így része a befektetési stratégiánknak.” (9.) És ez alapozza meg cinizmusát is:

„Természetesen megtehetném, hogy önként lemondok a pénzem egy részéről. És akkor mi van? Olcsó populizmus volna. De megtehetem. Tegyem meg? Igen? Ezen tényleg nem múlik semmi. Megint maguk járnának rosszabbul: még gyűlölni sem tudnának engem, vagyis még kevésbé tudnák rám kenni a dolgot.” (15.)

Egy bőbeszédű szó(ki)forgató beszél, aki nemcsak gazdag, művelt is, Thomas Mannt, Sartre-ot idéz, a sztoikusokra hivatkozik, és láthatóan jól tájékozott a világban zajló folyamatokról. Intellektuális, számító alak, aki mindent képes relativizálni: „A kérdés tehát az, hogy az én becsületességem az ön becsületessége-e, mielőtt tehát megbíznánk egymásban, egyeztetnünk kell a különböző becsületességi és megbízhatósági fogalmakat.” (19.) Azonban a szöveg előrehaladtával, a szóáradat közben fel-felderengenek más tulajdonságai is. Felmerül annak a lehetősége, hogy esendő ember, aki önmaga előtt is mélyen elfedte érző lelkét, de aki nehezen küzd meg saját döntéseivel és tetteivel, ezért hárít és eltolja magától a felelősséget, sőt vádaskodásba, cinizmusba menekül. Van, amikor úgy tűnik, tehetetlennek érzi magát, mintha ő is a foglya lenne annak a rendszernek, amelynek fennállásához tevőlegesen hozzájárul: „Én erős vagyok és önök gyöngék, miközben ez az erő és ez a gyöngeség, higgyék el, nem áll az érdekemben. / Én is csak menekülök előre.” (13–14.) A darab legvégén pedig egészen emberi, érzelmes oldala mutatkozik meg: „*Csönd. Majd csöng a mobil, fölveszi. / Jó estét, anyám. Igen. Igen, van rajtam sál. Ne tessék aggódni. Múlt héten nem tudtam, Magyarországon voltam, illetve Romániában vagy Hongkongban. Igen, jól vagyok. Ők is. / Satöbbi; sírni kezd, zokogni. Vagy csak folyik a könny a szeméből.*” (20.)

Eldönthetetlen, melyik *a kapitalista* valódi arca, ez pedig két dilemmát is felvet. Az egyik, hogy a színész által színpadra vitt szereplő maga is szerepet játszik-e, tehát, hogy a szerep önálló életre kel-e. Elképzelhető-e a szerző-színész és szöveg-szerep párhuzam kontextusában, hogy a szerep a Paul de Mani szöveggéphez hasonlatosan kezd működni: önálló életre kel? A másik pedig annak a lehetősége, hogy az érzelmekre, belső vívódásra utaló mozzanatok, amelyek áttüremkednek az egyébként gondosan felépített beszéden, nem szorosan a szerephez tartoznak,

hanem a színész szerepről alkotott értelmezésének a részei. Ez utóbbi dilemmát fogalmazza meg a dramolettel a színész-szerep problematika mentén rokonítható Pirandello-műben, a *Hat szereplő szerzőt keres* című drámában az Apa: „nemigen leszek én, akit ő ábrázol, vagyis nem olyan, amilyen én valójában vagyok... Hanem inkább, amilyenek ő engem gondol, amilyenek érez.”¹¹ Ez felveti a hitelesség problémáját is. A megbízhatatlan narrátor mintájára feltehetjük a kérdést: vajon megbízható-e a színész? Igaz, Esterházy – Pirandelloval ellentétben – nem tematizálja művében a szerep életre kelésének problémáját, azonban erre a feszültségre alapozva építi fel a drámai alaphelyzetet, és ennek a következménye az is, hogy a darab vége több különböző értelmezési lehetőséget nyit meg. A két, már említett olvasaton kívül van egy harmadik, amely tudatosan konstruált beszéd színrevitelét feltételezi, s amelyben ennek a konstrukciónak része az elérzékenyülés is.

Attól kezdve, hogy a színész a szerepben jelenik meg, beszéde alatt folyamatosan használ egy magnót,¹² amely nevet, tiltakozik, néha meg is szólal.¹³ A gépi nevetést és egyéb közönségreakció-hangokat jól ismerhetjük a televíziós szituációs komédiákból, kibeszélő műsorokból. Ezeknek meghatározó szerkezeti eleme a beépített közönség, amely jelentheti azt, hogy az utómunka során reakcióhangokat is bevágnak a végtermékbe, de azt is, hogy a stúdiófelvételek kö-

zönség előtt zajlanak, és a közönség reakcióit lámpákkal és táblákkal irányítják: ezek jelzik, hogy éppen nevetni, meglepődni, esetleg nemtetszést nyilvánítani kell. Vagyis a közönség hallható reakciói – nevetés, taps, sóhajtás, huhogás – nem spontán reakciók, hanem megrendezett elemei a produkciónak, a céljuk pedig az, hogy irányítsák a befogadást. Erre emlékeztetnek a szövegben olvasható szerzői instrukciók: „*Megindítja a magnót, nevetés hallatszik.*” (5.); „*Magnó, nevetés.*” (7.); „*Magnó, tiltakozás.*” (7.); „*Elindítja a magnót, felzúdulás hallatszik.*” (8.); „*Megnyomja a magnót: Igen! Igen!*” (12.); „*Megnyomja a magnót, csönd.*” (19.) Marco de Marinis *A néző dramaturgiája* című tanulmányában ír a nézői „közreműködésről”, vagyis arról, hogy „az előadás kognitív és emotív hatásait csak a néző képes igazából aktualizálni”.¹⁴ Alkotói beszámolókból ismert jelenség, hogy az előadó érzi, amikor ez az aktualizálás nem történik meg, nem sikeres, és ennek hiánya vezet kudarcos előadáshoz. (Mint ahogy a fordítottja is lehetséges.) Az említett műsorok eleve beépítik önmagukba az ideális nézői közreműködés illúzióját, ezzel előre biztosítva a sikert. Mintegy azt feltételezve, hogy ha a tévéző nem nevetne magától a poénokon, a felcsendülő nevetés hatására mégis elmosolyodik – amely hasonlatos a színházi nézőtérén egymásra ható testek működésmódjához –, s végül mindenképp az az érzet marad meg benne, hogy a produkció, amelyet látott, vicces volt. Nyilván nem ez az egyetlen módja annak, ahogyan a profitorientált műsorok készítői a siker érdekében igyekeznek minél pontosabban előrevetíteni a befogadói reakciókat. Ide tartoznak a piackutatások és a célközönség minél precízebb behatárolása is. Vagyis ugyanazok a módszerek, amelyek egy olyan nagyvállalat életében is fontosak, mint a

¹¹ PIRANDELLO, Luigi, *Hat szereplő szerzőt keres*, ford. FÜSI József, in *Színművek*, Budapest: Európa, 1983., 335.

¹² A magnó jelenléte a színpadon, és az, hogy a szereplő használja, Samuel Beckett két drámáját juttathatja eszünkbe: *Az utolsó tekerccset*, valamint az *Altatódalt*, amelyek szereplői Krapp és W szintén egy-egy magnóval lépnek interakcióba a színpadon.

¹³ BÁNYAI János, „Mendezser, Don Juan, Helene”, *Híd* 3, 3. sz. (2007): 59–64., 61.

¹⁴ Marco de MARINIS, „A néző dramaturgiája”, ford. IMRE Zoltán, *Criticai Lapok* 8, 10. sz. (1999): 20–26., 21.

Siemens, amely a multcégeket szimbolizáló vállalat a monodrámában. A *kapitalista* tehát azért használhatja a magnót, hogy semmiképp se essen csorba gondosan felépített beszédének sikerén, s hogy ezzel a trükkel önmaga számára kedvező módon strukturálja a befogadást. Ebben az esetben pedig a sírás nem a szerep önműködését, nem is a színész szerepértelmezését jelzi, hanem azt, hogy a potenciális vásárlók meggyőzése érdekében a *kapitalista* minden lehetséges eszközt bevet.

Az identitás problémája az *Affolter, Meyer, Beil*ben is felmerül. A szerző lábjegyzetben elárulja, hogy a szöveget Hermann Beil kérésére írta, „aki, többek közt dramaturgként Claus Peymann munkatársa, aki, többek közt, Thomas Bernhard rendezője. A címforma rá utal, a *Ritter, Dene, Vossra*, ahogy ott, itt is a játszó színészek neve adja a címet.”¹⁵ (21.) A Beiltől érkező felkérésen kívül Esterháznak egyéb okai is lehettek arra, hogy művével épp Bernhard előtt tisztelegjen, akinek nevéhez szorosan kötődik a dramolett műfaja,¹⁶ ugyanis az osztrák szerző fiatal korában a salzburgi Mozarteumban tanult énekelni,¹⁷ később pedig több darabjának bemutatóját a Salzburger Ünnepi Játékokon tartották.¹⁸

Amint az idézett lábjegyzet is utal rá, Esterházy szövegének bemutatóján Therese Affolter, Markus Meyer és Hermann Beil játszottak Salzburgban. Itt tehát másképpen

¹⁵ Az *Affolter, Meyer, Beil* című darabból vett részleteket az alábbi kiadás alapján idézem: ESTERHÁZY Péter, *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*, 21–38 (Budapest: Magvető, 2006).

¹⁶ Ld. pl. *Claus Peymann vesz magának egy nadrágot, és eljön velem ebédelni* (1990); *Alles Oder nichts* (1981), *Der deutsche Mittagstisch* (1988).

¹⁷ GYÖRFFY Miklós, „A sötétségben minden megvilágosodik: Thomas Bernhard színműveiről”, *Iskolakultúra* 1, 4. sz. (1997): 57–61, 61.

¹⁸ GYÖRFFY Miklós, „A megnevezés mániája”, *Színház* 25, 1. sz. (1992), Drámamelléklet

merül fel az identitás kérdése, mint azt a *Legyünk együtt gazdagok*ban láthattuk. Míg a monodrámá szereplőjének nem volt neve, és a befogadó azt követhette figyelemmel, ahogy a színész szereplővé lényegül át, addig itt az a kiindulópont, hogy a név, amely a drámaszövegben hagyományosan a szereplőt jelöli, azonos a szerepeket megtestesítő színészek valóságos nevével. Ráadásul a szerző, valamint maga a szöveg is referenciális utalásokat tesz ezekre a személyekre. Affoltert, akit Therese Affolter színész-rendező játszott, rendezőként, valamint anyaként és feleségként definiálja a szerző; Beilt pedig Hermann Beilként, vagyis önmaga reprezentációjaként határozza meg, továbbá férjként és Don Juanként. Mintha a két szereplő ilyen pluralizálása mögött az a huszadik századi társadalomtudományokban elterjedt felfogás húzódna meg, hogy egy embernek nemcsak egyféle identitása lehet, hanem a társas helyzetek révén az egyének különféle szerepeket és szerep-identitásokat alakítanak ki.¹⁹ A szöveg eljátszik azzal, hogy ezeket a különféle szerep-identitásokat egymásba mozgatja – mintha arra utalna, hogy nem választhatók el élesen egymástól –, míg végül ebben a darabban is szerepek megtestesülésének lehet tanúja a befogadó. Azonban itt nem egy színész vesz fel egy szerepet, hanem egy szerep lényegül át egy másikba: Affolter, a rendező Affolterré, a feleséggé, míg Beil Don Juanná változik. Ez alól a három szereplő közül egyedül Meyer kivétel, akiről mindössze annyit tudunk meg bizonyosan a szerzői leírás alapján, hogy Affolter fia. Vagyis Meyer abban az értelemben is gyerekszerepbe kerül, hogy még nincs önálló, az anyjától független identitása; csak Affolterhez viszonyítva határozható meg. Azonban Affolter és Beil átlényegülése az ő státuszára is hatással van.

¹⁹ Ld. Ralph H. TURNER, „The role and the person”, *American Journal of Sociology* 84, 1. sz. (1978): 1–23. Turner egészen pontosan a „role-person” kifejezést használja tanulmányában.

A szövegben mindvégig Affolter dominál, mintha övé lenne a vezérszólam: ő viszi a témát, Meyer és Beil pedig csak reagálnak rá, illetve olykor-olykor megszakítják. A dramolett legelején is ő adja meg a kezdőhangot, mondván: „Nem nem nem nem nem / Beil / Maga nem egy színész / nem egy par excellence színész / Ezt tudom én / tudja maga / ez tudva van Beil.” (21.) Ezzel arra utal, hogy Hermann Beil dramaturg, nem pedig színész, vagyis rögtön a szöveg elején megerősíti a már a címben is észlelhető önreferencialitást. Ekkor rendezőként van jelen Affolter, amelyet a továbbiakban egyre inkább megerősít a szöveg, mígnem egyértelművé válik, hogy a próbált darabot, illetve Don Juan szerepét értelmezi, ezzel segítve a többi alkotó, elsősorban a Dont alakító Beil munkáját. „Magának nem kell magát / hogy úgy mondjam / ontológiailag / sem ontológiailag sem / historiatlan elhelyezni” (22.) – magyarázza, majd felveti a kérdést: „Egyébként is / mi az, hogy színész”. (22.) Ezzel egyrészt szövegszinten is tematizálja a színész-szerep problematikát, másrészt bevonja a darab értelmezési keretébe a színész fogalmának változékonyságát és történetiségét. A kérdésre, hogy mi a színész, Meyer a mára közhellyé érett Shakespeare-idézettel reagál, kissé át is formálva azt, miszerint „Színház az egész világ / és / színész benne minden ember”. (22.) Ebben a kontextusban ez a mondat nemcsak a Beillel kapcsolatban felvetett kérdésre kínál kézenfekvő választ, hanem azt az értelmezési lehetőséget is megnyitja, hogy Affolter, Meyer és Beil, mint minden ember, a saját életük színészei, tehát önmagukat játsszák nap mint nap, s most nem történik más, mint hogy ez a játék a hétköznapiól eltérő keretek között, a színpadon zajlik. Amikor pedig Affolter belefojtja a szót Meyerbe, és kijelenti: „Nekem sem kell magukat / hogy úgy mondjam / sem ontológiailag sem historiatlan elhelyezni / A szöveget se” (22.), azzal önnön rendezőként való jelenlétét erősíti, hiszen saját rendezői-értelmezői tevékenységére

utal, s egyúttal bele is kezd az értelmezésbe: „ez egy Don Juan-szöveg egy Don Juan utáni korból” (23.) – magyarázza, majd úgy folytatja: „milyen pontos és reménytelenül kietlen / Max Frisch / Max Frisch színhely- és kormeghatározása / a Don-Juan darabjában”. (23.) Ezzel egyrészt elhelyezi a próbált darabot a Don Juan-hagyományban, másrészt felhívja a figyelmet arra is, hogy Esterházy Frischtől kölcsönözte a helyszín- és kormeghatározást: „színpadias Sevilla”, illetve „jó kosztümök kora”.²⁰ (21.) Ennek következtében a darab olyan értelmezése is lehetséges, hogy Affolter épp Frisch darabját rendezzi, és a befogadó ennek a próbáját látja.

A világ mint színház metafora egy variánsa Affolter eszmefuttatásában is megjelenik, ő Salzburg városát hasonlítja színházhoz: „Emlékeztet minket / hogy színházban vagyunk / Salzburgot / ab ovo / így építették” (24.), ezzel pedig Thomas Bernhard *Claus Peymann vesz magának egy nadrágot, és eljön velem ebédelni* című dramolettjét idézi meg, amely formailag is közel áll az Esterházy-darabhoz. Ebben Peymann Ausztriát előbb egy komédiához, majd színházhoz hasonlítja. A szöveg akkor is Bernharddal folytat intertextuális párbeszédet, amikor Affolter a rendezésében szereplő Don Juan háttértörténetét meséli el, hogy ezzel segítse a színészi munkát. Anekdotájának alapját a *Limában* című egyperces szolgáltatja, azonban a jómódú karintiait János bácsi váltja fel, az izzadságszagú magyar pincér, aki '56-ban disszidált, így jutott Peruba, ahol egy kenyereslány lett a szeretője, aki, miután kiszerezett belőle, már csak Don Juannak szólította. Magyaráz még egy kicsit Affolter: „Don Juan a pillanat embere / A pillanat nem kezdődik / és nem végződik” (28.), majd a szöveg hirtelen kibillen a próba egyértelmű keretéből, amikor megkérdezi

²⁰ Max FRISCH, „Don Juan avagy a geometria szerelmese”, ford. BÁNYAY Geyza, in *Az örök Don Juan* (Budapest: Magyar Helikon 1968), 529.

Beiltől, hogy hol is tartottak. A férfi azt válaszolja: „Nem” (28.), s ezt többször is el kell ismételnie, mire Affolter végre rájön „hogy maga / hogy maga már a szöveget / Már megmondtam / Nem nem nem nem / Ah Beil / Hogy maga már a szöveget mondja”. (29.) Ez az egyszerű félreértés, amely bármikor előfordulhat egy próbán, ebben a kontextusban a szerep és a színész közti átjárhatóságra reflektál, s innen indul a szövegben az a folyamat, amelynek során egyik szerep át-lényegül a másikba. Affolter instruálja Beilt, hogy megfelelően tudja mondani a *nemet*: „hát én ezt nem tudtam / hogy ez magának ennyire nehéz / Sztanyiszlavszkij / Ne gondoljon mindig / Sztanyiszlavszkijra [...] Peymann / Mindig Peymannra se” (31.). Majd elemzi a Don Juan-féle *nemet*: „Ez a nem nem mond semmit / nem negál semmit / hiszen nincsen állítás” (31.), mire Beil rávágja: „Nem szeretlek” (32.), s miközben Affolter folytatja az elemzést, és segíti Beil átlényegülését, ő maga is átlényegül feleséggé és anyává, ezzel egyidőben pedig a három szereplő családdá változik. Ezt a szövegben Meyer megnyilvánulásai jelzik, akinek korábban volt egy olyan megjegyzése, hogy: „Öt évig nem beszéltem Beillel / egy hónapja beszélünk” (28.), a darab végén pedig ennek a szövegrésznek egy variánsát fogalmazza meg: „Öt évig nem beszéltem az apámmal / egy hónapja beszélünk”. (35.) Tehát míg korábban a Hermann Beil nevű szereplőhöz való viszonyáról, addig itt már Don Juanhoz, vagyis apjához való viszonyáról beszél. Affolter anyasága is Meyer megnyilatkozásából válik egyértelművé:

MEYER: Anyuka

AFFOLTER: Aki én vagyok

MEYER: Micsoda zsémbes hárpia lett

öregkorára

Egy markotányosnő

folyton kínozza

apát folyton kínozza

csak mondja csak mondja csak mondja

mindig tudja mikor sok
és addig mindig el is megy (33.)

Így reflektál a fiú anyjának arra a vonására, amely rendezőként inkább okoskodásként, illetve magyarázó-értelmező tevékenységként, míg feleségként házsártoskodásként kereteződik.

S mint ahogy Affolter saját viselkedése és szavai is átértelmeződnek, amikor feleségként van jelen, úgy a *nem*hez való viszonya is megváltozik: Don Juan feleségeként láthatóan egyáltalán nem tekinti tétnélkülinek, nagyon is érdekli, hogy elhangzik-e. Addig erősködik, hogy meg akarja tudni, szereti-e őt a férfi, míg az kimondja: „Nem” (36.). S bár erre korábban, rendezőként úgy reagált: „ez semmit nem jelent” (32.) anyaként és feleségként egész más reakciót vált ki belőle. A szerzői instrukció szerint: „*mint anya; kezét az ég felé csapja, mint futballisták gól után*”. (36.)

Teátrális mozdulattal zárul tehát a dráma, azonban még ennél is teátrálisabb, a színészi mozgásra erősen építő jelenettel nyit a *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*.²¹ A dráma – amelynek felépítésében ráismerhetünk különböző dramaturgikus hagyományokra, eszközökre, amelyek ötvözésével dolgozott a szerző – bohóctréfával kezdődik: Rubens többször egymás után kiesik saját önarcképéből, majd visszakapaszkodik oda. Ráadásul a szerző arra is ajánlatot tesz a szövegben, hogy a mozdulatsor sokszor ismételhető, vagyis burleszkszerűen a végletekig fokozható. Ám annak ellenére, hogy a nyitójelenet komikus, tragikus drámai alaphelyzetnek ágyaz meg, hiszen egy ember halálát látjuk, még hozzá olyasvalakiét, akit az élethez és az alkotáshoz való ragaszkodás hajt, hogy önmagát nevetségessé téve, újra és újra visszamasszon a képbe. Ezzel kapcsolatban Jákfalvi Magdolna úgy fogalmaz, hogy

²¹ A továbbiakban: *Rubens*.

„EP a komédia hagyomány vaskos tréfáit (például a segg megfestése és a segg megmarkolása, a képből kiesés bohóc-tréfája stb.) és a komédiaszerkesztés metódusát használja, s ugyanakkor igen érzékenyen a kortárs játéknyelv teatralizálására (...) a nevetés és a sírás párhuzamos paradigmáját állítja elénk”.²²

Szintén dramatikus hagyományokat idéznek a filozofáló és a múlttal számot vető dialógusok Rubens és a Festősegéd, Rubens és Gödel, valamint Rubens és a fia között. Kulcsár-Szabó Zoltán ezek kapcsán úgy vélekedett a darabról, a *Rubens* „a »tézisdráma« (vagy akár egyfajta »hitvita«) drámai alapformáit idézi fel”.²³ Margócsy István pedig úgy fogalmazott, a mű olyan, „amilyen a tizenharmadik századnak igen népszerű (...) műfaja volt, a halottak elíziumi beszélgetései, melyben a múltnak rég elhott jeles személyei (pardon: szellemei) társalogtak magasröptűen az erkölcs, társadalom, művészet etc. épületes kérdéseiről”.²⁴

Pályi András a többiekhez képest egy új szempontot emelt be a mű olvasatába. Szerinte a *Rubens* „valójában ars poetica, műhelynapló, írói vallomás, nagyon személyes mű”.²⁵ Ez a fajta írói vallomás, vagy alkotói személyesség jellemző Esterházyra, korábban és később is felbukkan az életműben.²⁶ S valóban nem nehéz párhuzamot vonni a festő és az „ontológiai derűjéről” és óriási munkabírásáról is ismert Esterházy között – a

szervő óhatatlanul is beleíródik / beleolvasódik a dramolett főszereplőjébe. Rubens olyan alkotó karakter, aki szenvedélyesen él és szenvedélyesen alkot, és akinek élete az alkotás, így a kettő között nem is tudja egyértelműen meghúzni a határt. Éppen ezért, amikor olyanokat mond, hogy: „Mindent megfestettem / az egész világot / Nem tudsz olyan nagy / vagy olyan kicsi / tárgyát a világnak / mutatni / ami ne volna ott valamelyik / képen / Minden ott van” (41–42.), az nem fennhéjázás, sokkal inkább annak megfogalmazása, hogy számára – mint az alkotó ember számára általában – minden alapanyag, inspirációs forrás, illetve, hogy a festményein keresztül érzékeli a világot.

A dramolettben a mindenségnek, az egész teremtett világ ábrázolásának szimbóluma a *segg*. Így válik eggyé a nyers testiséggel a minden megfestésének fennkölt gondolata, az isteni tehetség magasztossága. Rubens számára ugyanis a hátsók festése a teljességről, a világmindenség ábrázolásáról szól. Erre utal, amikor Albert bosszankodva jegyzi meg: „ezek a seggek / kozmikus seggek / kozmosz-seggek” (110.), vagy amikor a felesége, Helene megengedően azt mondja: „most pedig megfestheti, amit markolva mindig is birtokolt, a világot. Konkrétan a seggem.” (68.) Miközben a kor szokásainak és a festőműhelyek működésének megfelelően Rubens képeinek egyes részleteit segédei festették meg, addig „Mindens segget / a hatalmas oeuvre / minden seggét / minden egyes hátsófelet / saját kezűleg / Nincs egyetlen egy tompor se / amelyet ne / beleszámolva a lóseggeket is” (110.). Hogy miért, arra a Festősegéddel folytatott egyik párbeszédéből derül fény:

FESTŐSEGÉD: A meghalás az nem az ő stílusa
Ugye mester
Mindig azt mondta
ugye mester
Nekem a halál túl komoly
Túl sok

²² JÁKFALVI, „Van egy...”, 715.

²³ KULCSÁR-SZABÓ, „Nemeuklideszi...”, 228.

²⁴ MARGÓCSY István, „Nem-euklideszi színházték”, *Revizoronline.hu*, 2008. december 17., hozzáférés: 2020.01.29.

<https://revizoronline.com/hu/cikk/317/esterhazy-peter-rubens-es-a-nemeuklideszi-asszonyok-pesti-szinhaz/>

²⁵ PÁLYI András, „Meztelen-e a hús?”, *Élet és Irodalom*, 2007. február 4., 27.

²⁶ Vö. pl. a *Hrabal* könyve írójával.

Tú maccs
Túl komoly
aztán elkapta a grabancomat
nos fiam
mondjon komolyabbat
egy női seggnél

RUBENS: Mondjon komolyabbat
egy női seggnél (47–48.)

Mindez tehát alkotói szemléletének és egyben az élethez való hozzáállásának megfogalmazása, hiszen Rubens számára élet és alkotás között nem húzható éles határ. Ennek pedig költőien szép ábrázolása a nyitójelenet: a festő, aki nem akar meghalni önarcképébe, vagyis saját (önmeg)alkotásába mászik vissza, hiszen az, ami a képein van, létezik, ami a képeken látható, él.

A dramolett egyébként keretes szerkezetű: nemcsak a meghalás pillanatában kezdődik, de ugyanebben a pillanatban is ér véget, ám a kezdő- és végpont között kitágul a pillanat, s így a dráma játékidéje az a virtuális idő, amikor a halállal szembenező ember számot vet életével. A keretes szerkezet tizenhárom jelenetet foglal magába,²⁷ amelyek öt nagyobb tartalmi egységet adnak ki.

Az első egység (1–4. jelenet) az exozíció: azzal kezdődik, hogy Rubens kiesik a képből, és a Festősegéd kijelenti róla: meghalt. A Rubens és a Festősegéd közt zajló párbeszédből (1. jelenet) töredékesen felsejlik a halál oka, valamint Rubens létének lényege is kirajzolódik: „aki előbb festő mint bármi más / a festők festője”. (46.) Továbbá azt is megtudjuk, hogy egy olyan ember halt meg, akiről önmaga és a környezete is úgy vélte, halhatatlan: „De hát úgy is volt / Ugye mester (...) Úgy volt hogy ő / hogy ő nem / Ha nem is örökéletű / ez így nem lett nyíltan kimondva / De meghalni / meghalni nem”. (46.) Már az első jelenetben színre lép az Angyal is, aki mintha egy intrikus, egy rezonőr

és a kar egyvelege lenne. Első megszólalásakor – „Ha nem lenne / halál / művészet / sem lenne” (41.) – úgy tesz, mintha a Festősegéd beszélne, miközben ezekkel a szavakkal szándékosan provokálja a festőt. Máskor gúnyosan elmélkedik arról, „Lehet-e örökéletű az / aki kopaszodik”. (47.) Megint máskor pletykálgatva meséli el, hogyan járult Rubens Szent Péter elé (2. jelenet). Hozzá hasonló szerepköre van Bacchusnak is, akinek csupa kérdésekből álló monológja vet véget az exozíciónak, és vezet át a második egységbe, amelyben Rubens a fiával, Alberttel beszélget (5. jelenet).

Kettejük dialógusa az apa-fiú viszony problematikájának újraírása. Albert dühösen, vádlón szól apjához, akinek nem tudja megbocsátani, hogy meghalt: „Nem ezt vártam öntől / Egy rendes apa apám / nem ilyen / Egy rendes apa nem hal meg / Mások apja hal meg” (52.). Miközben azt sem képes fel dolgozni, ahogy apja az élethez viszonyult: „Mintha apám nem tudna / a paradicsomi kiűzettetésről / a betegségről a fájdalomról a szenvedésről / a háborúról”. (57.) Albert szavai egyszerre könnyörtelenek, szigorúak, ugyanakkor szeretetteljesek, éppen ezért sokszor ellentmondásosan csengenek. Miközben haragszik apjára és vádolja őt, a haragosan áramló mondatok között egyszer csak felbukkan egy, amely az apai szeretetről és gyöngédségről tanúskodik, Albert egy olyan emléke, amely bizonyíthatja számára, hogy édesapja szerette őt:

De / egyszer / Mikor megijedtél hogy meghalok / Mikor a gyöngeség / a bennem tomboló gyöngeség / olyan erős lett / hogy már nem bírtam tovább / és zokogva a válladra borultam / és te szépen átöleltél / Remegett / minden / az egész testem remegett / és csak azt / csak azt tudtam mondani / apa nehéz olyan nehéz / Te ijedten simogattál / és hála Istennek / nem szóltál egy szót se / Akkor imádkoztál / rendesen imádkoztál /

²⁷ Ezek határait a szövegben csillagozott sorok jelölik.

és szép szóval kérlelted az Úristent / ne szenvedjek annyit” (60.)

Ezek az ellentmondásos mondatok a gyászoló fiú megnyilvánulásai, akinek egy olyan viszony után kell búcsúznia apjától, amely bár kölcsönös szereteten alapul, terhes a lázadó gyermek dühétől és a zseni/alkotó apa személyiségétől.

A harmadik egységben (6–7. jelenet) ismerhetjük meg a halál közönséges biológiai okát: a köszvényt. A hatodik jelenet Rubens ifjú feleségének monológja, habár a szerző felkínálja a lehetőséget arra, hogy az előadásban más mondja a szöveget, „*az Angyal vagy egy Parasztlány a Paraszttáncból, Medici Mária, de lehet férfi is, Bacchustól Gödelig vagy többen akár*” (67.) A rövid monológ sok mindent sűrít magába: például, hogy Rubens reneszánsz alkat, de barokk festő, illetve a Helene és Rubens közti vonzalom természetét; szójátékban egyesíti a férfi társadalmi kötelezettségét, hogy feleségül kellett vennie a hajadont, valamint a női formák iránti vonzódását: „formák, melyek elvetése nem a szabadság, csupán a pallérozatlanág jele, és puszta betartásuk már önmagában is szellemesség, a formák tisztelete mint személyes kiválóság, nem markolhatja meg, és ugyanakkor mintha nem is volna testünk, csupán vágyunk és eksztázisunk” (67.). Az, hogy Helene színpadra lépése és a köszvény tematizálása egybeesik, szimbolikus jelentőségű. A köszvényt a jómódúak betegségének is tartották, hiszen a 16–17. században még halálosnak számító kór kialakulásához a túlzott alkoholfogyasztás és mértéktelen húsevés vezethetett, vagyis az élvezeteket habzsoló életmód következménye volt. Túláradó formáival Helene is ennek a hedonista szenvedélyességnek a megtestesülése. Az sem véletlen, hogy a hetedik jelenetben – amelynek első felében Rubens monologizál a betegségről, Helene pedig olykor-olykor reagál rá – Bacchus is megjelenik a színen, s a rezonóri szerepet, amelyet korábban az An-

gyal töltött be, most a bor és mámor istene veszi át.

A negyedik részben (8–10. jelenet) Gödel, a matematikus lép színre. Ez a találkozás különböző korok, különböző világnézetek, sőt világok találkozása, időutazás, amelyben Rubens a jövőbe csöppen, s olyan – a saját kora világképe felől nézve értelmezhetetlen – jelenségekkel szembesül, mint hogy „A huszadik században nincs zseni / megszűnt ez a műfaj” (79.), vagy az ábrázolás és az ábrázolt közti különbségtétel, amikor Magritte-ra utalva Gödel az egyik festményen látható nőalak alá odairja: „Ez nem egy nő”. (86.) Másrészt ez a találkozás két ellentétes személyiség találkozása is: Rubens telt, jól lakott alkat, Gödel sovány, mert nem szeret enni; a Rubensre jellemző hangulat az öröm, míg Gödel depresszív alkat; Rubens imádja a nőket, a női testeket, Gödel nem érdeklik a nők; Rubens mindenkiben, Gödel senkiben sem bíz. E két szélsőségesen különböző karakter beszélgetése kimeríthetetlen humorforrás, ugyanakkor Gödel lesz az, aki megérteti Rubensszel önnön teremtett voltából következő végességét. Ez kettőjük dialógusának legvégén történik meg, miután a matematikus kifejti a paradoxont, amelynek lényege, hogy az emberi tudásnak mindig is lesz egy felső korlátja, mert ha az ember mindent tudna, azzal a teremtés rendje borulna fel:

„szóval ha a Teremtés rendben / a Teremtő jóindulatú / akkor nem tudhatunk mindent / Következésképp / ha mindent tudunk / akkor nix rend nix jóindulat / akkor baj van az alapokkal / akkor férges a Teremtés / Ha ön Rubens / ahogy szereti mondogatni / mindent meg tud festeni / ha a világ megfesthető / akkor az éppen bizonyították volna / a világ ellen / az Úr ellen / az Úr jó szándéka ellen”. (104.)

Az ötödik és egyben utolsó egység (11–13. jelenet) a meghalásé. A végkifejlet apa és fia folytatódó vitájából bontakozik ki. A tizenegyedik jelenetben Albert visszatér a színpadra, a tizenkettedik jelenet pedig azzal a képpel kezdődik, hogy leveszik őt a keresztről. Ez talán azt szimbolizálja, hogy véget érnek szenvedései, talán azt, hogy ebben a történetben nem a fiú hal meg, hanem az atya, vagyis Rubens, aki bár nehezen barátkozik meg a gondolattal, ezért ismételteti egymás után: „Rubens meghalt / Rubens meghalt” (112.), végül nemcsak egyes szám harmadik személyben, hanem első személyben is képes kimondani: „Én én én / meheg / hahaltaham”. (113.) A kimondás pedig egyet jelent az elfogadással, vagyis a halállal való azonosulással.

Esterházy Péter dramoletti a színpadi igények figyelembevételével készült alkotások, amelyekre nemcsak a német beszédrámák, de a komédiaajátzás hagyományai, az avantgárd színházi formák és a neoavantgárd performansz-művészetek is hatással voltak. Mindez eleve megkérdőjelezi azt a mára már hagyományos prekonceptiót, hogy a szerző szövegei logocentrikus színházi formához kötöttek, és drámaszövegeinek újraolvasására ösztönzi az értelmezőt.

Bibliográfia

- BÁNYAI János. „Menzser, Don Juan”, *Helene. Híd* 3, 3. sz. (2007): 59–64.
- ESTERHÁZY Péter. *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*. Budapest: Magvető, 2006.
- FISCHER-LICHTE, Erika. *A dráma története*. Ford. KISS Gabriella. Pécs: Jelenkor, 2001.
- FORGÁCH András. „Máshonnet”. *Élet és Irodalom*, 2007. február 4., 27.
- FRISCH, Max. *Don Juan avagy a geometria szerelmese*. Ford. BÁNYAY Geyza. In *Az örök Don Juan*, 527–588. Budapest: Magyar Helikon 1968.
- GYÖRFFY Miklós. „A sötétségben minden megvilágosodik: Thomas Bernhard színműveiről”, *Iskolakultúra* 1, 4. sz. (1997): 57–61.
- GYÖRFFY Miklós. „A megnevezés mániája”. *Színház* 25, 1. sz. (1992), Drámamelléklet
- JÁKFAI Magdolna. „Van egy férfi”. *Jelenkor* 51, 6. sz. (2008): 709–718.
- KOLTAI Tamás. „Teljességi tétel”. *Élet és Irodalom*, 2008. április 4., 31.
- KULCSÁR-SZABÓ Zoltán. „Nemeuklideszi játékok”. In *Találunk szavakat*, szerkesztette: PALKÓ Gábor és PÉCELY Dóra, 222–231. Budapest: Magvető, 2010.
- LÁSZLÓ Ferenc. „Ez a sok a barokk”. *Revizoronline.hu*, 2008. április 15., Hozzáférés: 2020.01.30. <https://revizoronline.com/hu/cikk/319/esterhazy-peter-rubens-es-a-nemeuklideszi-asszonyok-pesti-szinhaz/>
- MARGÓCSY István. „Nem-euklideszi színjáték”. *Revizoronline.hu*, 2008. december 17., Hozzáférés: 2020.01.29. <https://revizoronline.com/hu/cikk/317/esterhazy-peter-rubens-es-a-nemeuklideszi-asszonyok-pesti-szinhaz/>
- DE MARINIS, Marco. „A néző dramaturgiája”. Ford. IMRE Zoltán, *Critikai Lapok* 8, 10. sz. (1999), 20–26.
- MÁTRAHÁZI Zsuzsa. „A végső megismerés lehetlensége”. *Könyvhét* 11, 5–6. sz. (2007): 108–109.
- PÁLYI András. „Meztelen-e a hús?”. *Élet és Irodalom*, 2007. február 4., 27.
- PIRANDELLO, Luigi. *Hat szereplő szerzőt keres*. In *Színművek*. Ford. FÜSI József, 301–366. Budapest: Európa, 1983.
- RADNÓTI Zsuzsa. „A mellőzött drámai életmű”. *Jelenkor* 60, 6. sz. (2017): 696–701.
- TARJÁN Tamás. „Három darab élet”. *Új könyvpiac*, 2006. november 30. Hozzáférés: 2020.06.27. <http://archiv.ujkonyvpiac.hu/print.asp?id=2877>
- TURNER, Ralph H. „The role and the person”. *American Journal of Sociology* 84, 1. sz. (1978): 1–23.
- URBÁN Balázs. „Érzékek és axiómák”. *Kultúra.hu*, 2008. március 21. Hozzáférés: 2020.01.30. <https://kultura.hu/erzekek-axiomak/>