

Színházi kisesszé pályázat

Jelige: Georgette

## A többi néma

### *A Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* szövegéről és előadásáról

„Rubens kiesik a képből” – ezzel a rendezői utasítással kezdődik Esterházy Péter *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* című darabjának (dramolettjének? jelenetének? szabadversének?) szöveggönyve.<sup>1</sup> A Rubenst játszó Lukács Sándor nagyot puffan a színpadon – így indul a Vígszínház előadása Szikora János rendezésében.

Egy szép és könnyű, látszólag fájdalommentes előadás néha talán túl sok poénnal, s hogy mást ne mondjunk, súlyos fényű Zoób Kati-selyemruhákkal – olykor ruhák nélkül. Látszólag nem egy ilyen előadástól várjuk, hogy újrafogalmazzuk, amit eddig a színházról gondoltunk. *A Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* – elsősorban a szöveg, de a maga módján a színházi megjelenítés is – azonban csupa olyan kérdést vet fel, amely a színházszerűség középebe vezet minket. Pontosabban: ami épp a színházszerűség megtagadásával csábít.

Hiszen ha Rubens kiesik a képből, kérdés, hova is esik ki valójában. Kiesik a képből, beesik a drámába. Kiesik a képből, beesik a színpadképbe. Kiesik a drámából, beesik a színpadképbe. Kiesik a művészetből, beesik a – de „Túlozni / Túlozni ne”. Ha valaki lelép a képről – mit lelép, lepuffan –, azt a megelevenedés, az életre kelés metaforájának tekinthetjük. De akkor miért, hogy az első mondat mégis ez: „Rubens meghalt”? Vagy Rubens épp addig élt, amíg a képen, saját képén volt? A halál a kép és a – most már muszáj kimondani – valóság közötti összetartó kapcsolat megszakadása? Amit felfestünk estére, lepuffan reggelre? Önmagát befalazhatja-e Kőműves Kelemen?

„Mindent megfestettem” – Rubens álláspontja Gödel megjelenéséig szinte csak ez. Az istenkáromló magasságokig eljutó festőnél mintha beakadt volna a lemez – miközben ő is beakad, beszorul az élet és a halál, a művészet és a valóság közti nem is olyan vékony részbe. Viszont ha mindent megfestett, akkor megfestette magát is: olyan az arca, amilyennek a képei mutatják – hasonlóan ahhoz, ahogy *A szív segédigéinek* szerzője vall önmagáról. A munka alázatos, mindent megfestő megszállottját így igen ésszerű Esterházy talán nem is annyira anakronisztikus önarcképének tekinteni. A saját életműve fénylő árnyékában az újrakezdés

---

<sup>1</sup> Esterházy Péter: *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok*. Három dramolett. Magvető, Budapest, 2006. Az idézetek e szövegből valók.

abszurd lehetőségével kacérkodó, megtagadhatatlanul optimista művész portréját nehéz nem Esterházyra vonatkoztatni, miközben ez az arckép állandóan el-elcsúszik, Rubens nem csupán művész, de – megint egy súlyosan terhelt Esterházy-motívum – apa is. Miközben épp a fiú, Albert veti apja szemére: Rubensnél nincs halál, nincs szenvedés. Éppígy Esterházy darabjában sincs halál, „halni nem”, Rubens mint szereplő is csak úgy halott, hogy elevenen beszél a saját haláláról. És ahogy a nagy festő szerint „A szenvedés egy hülyeség / Nincsen értelme”, úgy a Rubens szenvedéseit ecsetelő nagy köszvénymonológ is szinte kínos unalomba fullad Esterházy szövegében és Szikora színpadán egyaránt. A szöveget legalább átlapozhatjuk, Lukács viszont sajnos nem hadar. Vagy pont ez az unalomszínház hivatott a nézőben is felkelteni a megkerülhetetlen szenvedést?

És: beszélhetünk-e külön szövegről és előadásról? Vagy: a szövegről beszélhetünk önállóan, de az előadás esetén, mint annak alkotórészét, elkerülhetetlen a szöveget is figyelembe venni? De: valóban beszélhetünk-e önmagában a szövegről, ha az már értelemszerűen a majdani színpadra állítás lehetőségeivel kacérkodik? Azt segíti, azt akadályozza, azt cselezi ki? Vajon megrendezhető-e azok a végtelenül udvarias rendezői utasítások, amelyek több lehetőséget villantanak fel egyszerre? Ha Helene, Rubens fiatal felesége sír vagy nevet vagy egyiket se teszi a színpadon, az ugyanazt jelenti-e, ha azt olvassuk: Helene „*sír vagy nevet vagy egyiket se*”? Hány lehetőség jelenhet meg a színen? És nem romantikus túlzás azt sejtetni, hogy a szövegben sokkal több?

A Vígszínház előadásának legmegkapóbb pillanata az Albertot játszó Gyuriska Jánosé. Saját képmását kommentálja egy festmény előtt, mikor belesül a szerepébe. „Nem sírok / csak a mondat / elakadtam a mondattal / Belesültem a szerepembe / *mintha belesült volna a szerepébe*” – szól a szöveg és a rendezői utasítás, amely alapján igazi színházi pillanat születik. Gyuriska képes megteremteni azt a hangulatot, *mintha tényleg* belesült volna a szerepébe: a szöveg egyre bizonytalanabb, a csend egyre súlyosabb, és egy-két másodpercig valóban úrrá lesz a nézőn a kétely, hogy vajon a színész vagy a szerep zavara ez. És ez az a pillanat, ami súlyt ad a további monológoknak: „Szerepek vannak apám / és én nem tudok köztük választani / Nem tudok / nem akarok / nem tudok / Nem akarom elfogadni / hogy előírt szerepek közt kell választanom / Hogy előre megmondjátok / Én egyedül akarom.”

Valódi metalepszissel kacérkodó pillanat ez, amikor a festett alak kiveszi az ecsetet a festő kezéből, vagy – maradjunk darabon belül – az önarckép kiesik a képből. De egy valódi metalepszis tétje éppen az, hogy maradhatunk-e a darabon belül? Miközben Albert előre megírt mondatai azzal szembesítenek: *valódi* metalepszis nincsen, csak *mintha*. Minthalepszis. Gyuriska nem választhat. Albert nem választhat. Esterházy, talán.

Miközben a kilépés reménye él: Esterházy szövege szüntelen anakronizmusaival látszólag megtagad egy koherens kronotopológiát. „Nyissa ki apám egyszer a tévét.” Látszólag nem tud darabon belül maradni, Bacchus vagy az előadásban némely szövegét megkapó Festősegéd állandóan kikacsint a nézőkre: rezonőrök módjára magyaráznak, tanítanak, anekdotákat mesélnek. Kiköpött Kellér Dezsők. „Igazi vérszívó metaforák hada.” De mégiscsak: látszólag – az anakronizmus immár nem a határátlépés bátorsága, hanem egyszerű következmény. A példázatszerűség következménye.

Esterházy darabja – és az azt a modernség szempontjából szinte pimaszul (ám megint csak látszólag) alázatos módon követő előadás – ugyanis hitvita. Sőt, az is meglehet, hogy nem különböző hitek vitája, hanem annak vitája, van-e hit. Van-e hite – Rubensnek, Gödelnek, az angyalnak... Satöbbi. A szerzőnek. Aki maga is szereplő. „Igaz-e, hogy a szerző (legyen az bárki is) hetek óta hatalmas seggű [...] nőkről álmodik, és mi következik ebből a darab nézőinek álmaira vonatkozóan?” Vagy – urambocsá – a nézőnek.

Hitvita, és a vitázó felek: Rubens és Gödel. Két halott, akik ezt tudják is magukról. Gödel a fogalmak szerelmese, Rubens a nőké. Egy nőé, aki rögtön kettő: Helene és Helene képe, ami egy. A valóságos: a hús-vér; az igazi: a festmény – nem a való, annak égi mása. Ebbe a klasszikus, harmonikus művészetfelfogásba rondít bele Gödel; mi van, ha aláírjuk: „Ez nem egy nő”. És: mi alá is írjuk? A kép alá, de a kép egyenlő a nővel is. Két dolog, ami ugyanaz, mégsem lehet egy: ezt a csodaszép paradoxont jeleníti meg a színpad leleményes díszlete, a festmények az áttetsző falakon, néha egymáson tűnnek át, néha az élőképeken, hús-vér embereken. Helene is ez az áttűnés, és az áttűnés harmóniáját tagadja meg Gödel a maga szürrealista matematikamódján. Szürrealizmus és matematika nem is áll olyan távol egymástól, ha elfogadjuk, Gödel szerint a matematika a van-on és a nincs-en túl a lehet, aminek az alapja mégis egy nem: Gödel esetében nem az euklideszi világra. A szürrealizmus pedig szintén egy tagadásban gyökerezik, ezt sugallja Magritte megidézése: nem az ábrázolás transzparenciájára. Ám az előadásban még egy kérdés elhangzik: vajon a kép alá írhatjuk-e, hogy ez nem festmény?

Valóban elhangzott ez az előadásban? Vagy csak a néző *lehetséges* emléke ez?

Rubens a nők érdeklik, akik egyszerre festmény és valóság, Gödelt inkább a fogalmak, és a logika, ami meghaladja a felfoghatót. Gödel e logika felől kérdőjelezi meg a rubensi teljességet, Rubens az élet kézzelfogható teljességével ingatja meg Gödelt. Ezért is, hogy az olvasó néző (vagy néző olvasó) úgy érezheti, a szöveg maga inkább gödeliánus, az előadás pedig rubenspárti. A szövegben magában a fogalmak diadalmaskodnak (azaz a fogalmak mentén válik eldönthetlenné, ki diadalmaskodik), míg az előadás értelmezése a

barokk érzékletesség oldaláról beszél (azok a súlyos fényű selyemruhák, ugye). Vajon a fogalmi nyelv és az érzékletes színház különbsége mutatkozik itt meg? Ezt gondolni nem lenne nemeuklideszi álláspont.

Mégis gödeliánus szövegekönyv és rubenspárti előadás különbözősége mutatkozik meg Gödel távozásában: a szövegekönyvben „csak” etetni kezdi Helene (bár hogy is ehet az, aki a túlvilágban épp az evésképtelenséget becsüli a legtöbbre?), a színpadon azonban Rubens egyenesen felkínálja feleségét, annak mellét a matematikusnak. Vagy ami még fontosabb: miközben a szövegekönyvvégi utasítás szerint „*az eddigi képek helyén üres vászon; nagy csönd*” van, addig az előadás végén, Rubens halála után pont fordítva történik minden: újra benépesülnek a képek, a színekből kipörögnek Rubens hús-vér alakjai, helyreáll az (elkerülhetetlen szójáték) égi harmónia, és élőképekként, de elnyerik végső helyüket a képzeletbeli vásznanon. A Rubens utolsó szavaiban is emlegetett meg nem festett képek a maguk érzékletes ideájukban jelennek meg. A számtalan meg nem festett kép közül azonban egyszerre csak egy színpadkép valósulhat meg. A szöveg nem akart, a színpad tudott. Vagy inkább: a szöveg nem tudott, a színpad akart. Választani.

Vagy csak a szavak árulását nem merte követni ennek az előadásnak a némasága.