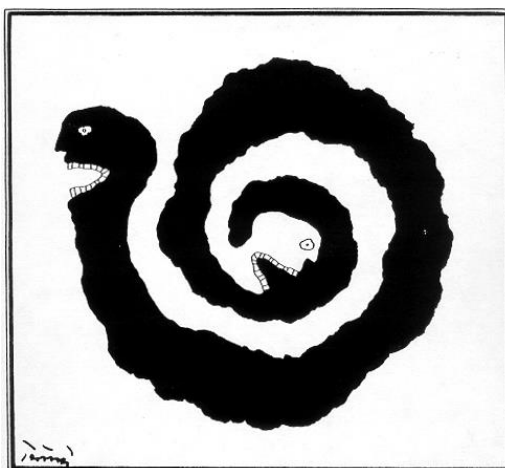


Upor László:
T. S. – az első hetven év
egy épülő monográfia felállványozása



DLA-dolgozat
Színház- és Filmművészeti Egyetem
2006.
Témavezető: Osztovits Levente, Lengyel György

Tartalomjegyzék

Bevezetés	6. oldal
I. Regényes kezdetek: az első harminc év. Zlántól a londoni Nemzeti Színházig	10. oldal
<i>utazás</i>	10. oldal
<i>megmenekülés</i>	12. oldal
<i>egy drámaíró felkészül... (Íme, egy szabad ember)</i>	15. oldal
<i>utópia partjai</i>	19. oldal
<i>az éter hullámain</i>	21. oldal
<i>megállás nélkül (Dominic Boot összeomlása; M mint madár a többi közt)</i>	22. oldal
<i>egy berlini cowboy</i>	26. oldal
<i>íme, egy szabad ember (If You're Glad I'll be Frank)</i>	29. oldal
<i>egy méltatlanul elfelejtett regény (Lord Malquist and Mr Moon)</i>	32. oldal
<i>célegyenesben (Separate Peace)</i>	35. oldal
<i>salto mortale (Rosencrantz és Guildenstern halott)</i>	37. oldal
II. Mesés folytatás: egy termékeny évtized. Van élet Ros és Guil halála után	43. oldal
<i>mindig magasabbra? (Teeth)</i>	43. oldal
<i>bulldog az egérfogóban (Az igazi Bulldog hadnagy)</i>	45. oldal
<i>ember a hídon! (Albert hídja)</i>	48. oldal
<i>nincs kiszállás (Neutral Ground)</i>	51. oldal
<i>hová tűnnek a szép emlékek? (Where Are They Now?)</i>	54. oldal
<i>majdnem szabad színház, majdnem ingyen (Magritte után)</i>	55. oldal
<i>a nagy mutatóvány (Salto Mortale, Another Moon Called Earth)</i>	59. oldal
<i>lépcsőnjárás (Fekete kerítés fehér hómezőn)</i>	65. oldal
<i>találkozások (Travesztiák)</i>	69. oldal
<i>notórius átíró</i>	73. oldal
III. Ez lesz az igazi? Egy lépés a realizmus felé	77. oldal
<i>szél ellen (Dirty Linen and New Found Land)</i>	77. oldal
<i>keleten a helyzet (Evey Good Boy Deserves Favour; Professional Foul) ...</i>	81. oldal
<i>tűzvonalba (Night and Day)</i>	88. oldal
<i>a szokásos szünet (Dogg's Hamlet and Cahoot's Macbeth)</i>	91. oldal
<i>az író mint mesterember (Undiscovered Country; On the Razzle)</i>	96. oldal
<i>író ír (Az igazi)</i>	99. oldal

IV. A káosz mint találmány – új kiteljesedés	105. oldal
<i>kémek évadja</i> (A kutya húzta a rövidebbet)	105. oldal
<i>mi a magyar?</i> (Rough Crossing)	108. oldal
<i>filmek évtizede</i> (Squaring the Circle; Brazil)	109. oldal
<i>bukott ügynökök</i> (Hapgood)	115. oldal
<i>hosszú út Árkádiáig</i>	120. oldal
<i>költői képek</i> (Képek a régi Indiából)	121. oldal
<i>a megtalált Eden</i>	124. oldal
<i>Rosencrantz és Guildenstern feléled</i> (a <i>Rosencrantz</i> -film)	128. oldal
<i>A Sidley Park szellemes fantomja</i> (Árkádia)	130. oldal
<i>előre a múltba</i>	136. oldal
<i>újrifestett indiai képek</i> (Indian Ink)	138. oldal
<i>nyomozni muszáj</i> (A szerelem mint találmány)	139. oldal
<i>az emlék mint dramaturgia</i>	143. oldal
V. Parttalan utópiák, mindhalálig lázadók	
– Stoppard a huszonegyedik században	145. oldal
<i>már megint valami Shakespeare</i> (Szerelmes Shakespeare)	145. oldal
<i>Stoppard mindenütt</i>	149. oldal
<i>az anarchizmus letűnt bája</i> (The Coast of Utopia)	151. oldal
<i>zene, kifulladásig</i> (Rock and Roll)	158. oldal
<i>a jövő a nő</i>	163. oldal
<i>mégis, kinek a szerzője?</i>	166. oldal
<i>az örök kíváncsi</i>	167. oldal
<i>mégsem forog a föld?</i>	169. oldal
<i>dadaista kvantumok</i>	171. oldal
<i>az emésztő tűz</i>	174. oldal
<i>egy utópista pesszimista</i>	176. oldal
<i>Függelék</i>	178. oldal
.....	
<i>Összefoglalás</i>	I. oldal
<i>Abstract</i>	II. oldal
<i>Opponensi vélemény (Kállay Géza)</i>	III. oldal
<i>Opponensi vélemény (Máté Gábor)</i>	VII. oldal
<i>Válasz az opponensi kérdésekre</i>	X. oldal
<i>Önéletrajz és publikációk</i>	XIX. oldal

Osztovits Levente emlékének

Jelen dolgozat egy komolyabb – majdan talán megírandó – igazi Stoppard-könyv első nagyobb egysége. A legjelentősebb drámák dús elemzése, a szövegközi analízis, a vándormotívumok végigkövetése, az összegző kifejtések ideje még csak ezután jön el. A Stoppard-hősök közös vonásairól, a szerző csalóka konzervativizmusáról, fenomenálisan sokrétegű humoráról, a fordítás illetve a színpadra állítás nehézségeiről és szépségeiről, az értelmezés csapdáiról terjedelmes fejezetek szólnának.

Ami itt következik, Stoppard életének és életművének – reményeim szerint: alapos – ismertetése, bizonyos motívumok kiemelésével, tendenciák felmutatásával, értelmezés-kísérletekkel. Felidéző-felfejtő szándékú bemutatás és a művek inspirálta gondolatok: afféle emeletes olvasónapló. Bonyolult gondolatvilágú, rafinált stílusú, sokrétű és színes egyéniségű íróról lévén szó ez nyilvánvalóan csak a kezdet.

Hogy legalább ebben hasonuljak vizsgálatom tárgyához, a felkészülés és e dolgozat írásának hosszúra nyúlt időszakában számtalan írást elolvastam Stoppardról és műveiről, méltatlan felületességgel végigszörföztem a könyvtárakban, archívumokban, adattárakban és az interneten hozzáférhető hosszabb-rövidebb tanulmányokat, kritikákat, interjúkat. Újra és újra fölfedeztem, majd elfelejtettem őket. Habár biztosan hatottak rám, talán beépültek a gondolkodásomba, és nyilván sok mindent tanultam belőlük, tudatosan és tudomásom szerint egyikből sem idéztem – kivéve ahol ezt külön feltüntettem. Szó szerinti idézeteket jelzés nélkül csakis saját, 2002-ben megjelent utószavamból (*Tom Stoppard: Drámák*; Európa Kiadó) emeltem be a szövegbe. Az életrajzi események leírásában mindazonáltal bőven merítettem Ira Nadel hatalmas anyagot felhalmozó monográfiájából (*Double Act – A Life of Tom Stoppard*; Methuen 2002). Másik komoly forrásom Michael Billington tárgyszerűen színházi szempontú portréja (*Stoppard. The Playwright*; Methuen 1987). Hasznos olvasmány volt ezen kívül Richard Corballis koncepciózus – bár talán kissé

Michael Billington meséli: egyszer egy könyvtár lépcsőjén találkozott a jeles szerzővel, aki alig látszott ki a kezében cipelt könyvtorony mögül. „Mit olvasol?” – kérdezte. „A következő darabomat” – felelte az adoma szerint Stoppard.

egysíkú – tanulmánykötete (*Stoppard. The Mystery and the Clockwork*; Amber Lane 1984). Nyilvánosan elhangzott illetve lapokban megjelent beszélgetések, írások, frappáns nyilatkozatok szórakoztató és tanulságos gyűjteménye a *Tom Stoppard in Conversation* című könyv (szerk.: Paul Delaney, The University of Michigan Press 1994). A darabok kapcsán fölmerülő filozófiai, nyelvészeti, művészelméleti és egyéb tudományos kérdések sokaságában számtalan rövid írás és nagy összefoglaló munka segített eligazodni Wittgensteintől Heisenbergig. A természettudományos cikkek sorában a relativitáselmélet és a kvantummechanika klasszikusai mellett megemlítendő Upor László ösztönző hatású diplomamunkája, a *Többváltozós optimalizáció változó metrikájú módszerrel* (JATE TTK, 1983). Sokat lendített elhatározásomon és gondolkodásomat nagyban inspirálta számos – Magyarországon és Angliában látott – Stoppard-előadás, s egyáltalán nem utolsósorban néhány személyes találkozásom a szerzővel.

De alapvetően és mindvégig a sokszorosan újraolvasott/újranézett *művekből* indultam ki, hozzájuk tértem vissza. Az olvasás – az *elképzelt színház* – illetve a *színen (rádióban, filmen) magvalósult dráma* nyújtotta közvetlen élményt nem helyettesíthette és nem írhatta felül semmiféle máshonnan szerzett benyomás.

A művek címét – ha csak lehet – az ismert magyar fordításból veszem át, az eredeti egyszeri feltüntetésével. Amennyiben a szóban forgó darabból nem készült magyar változat, az angol cím mellett szerepeltetem hozzávetőleges fordítását is (sokszor nem kis feladat ilyet kreálni), és később ezen a „nyersfordított” címen hivatkozom rá.

Tettamanti Béla rajzait az ő személyes hozzájárulásával használtam fel.

2007. január

Upor László

Bevezetés

„Vagy ő a világ legokosabb élő drámaírója, vagy annyi esze van, hogy sikerült mindenki mást erről meggyőznie – ami végeredményben ugyanaz.”
(New York Magazine)

Sir Tom Stoppard, a királynő lovagja, minden idők egyik *legangolabb* drámaírója, a huszadik-huszonegyedik századi brit színpadi nyelv egyik legvirtuózabb bűvésze a (teljesen asszimilálódott és nem vallásos) zsidó Straüssler család második gyermekeként egy dél-morvaországi kisvárosban született 1937 nyarán. Ha ott is nő fel (már amennyiben felnőtt volna egyáltalán), vajon vált volna-e belőle világhírű csehszlovák író, *fordítanak-e ma angolra* a műveit? Lett volna-e barátja Pavel Kohout és Václav Havel (meg persze Peter Hall, Harold Pinter és Mick Jagger), esetleg betiltották volna-e az írásait, börtönbe zárták volna-e 1968 után, s ha igen, vérlázító megpróbáltatásai inspiráltak volna-e nagyszerű színpadi pamflet írására egy remek – mondjuk angol – drámaíró-kollégát?

Vajon mi történt volna, ha a Straüssler-família – a két szülő, a négyéves Petr és a másfél éves Tomáš – nem hagyja maga mögött Zlínt, hogy a nácizmus elől Szingapúrban keressen menedéket? Merre kanyarodott volna a sorsuk, ha onnan nem kell 1942-ben továbbmenekülniük a japán invázió miatt? Ha a nyílt tengeren nem bombázzák le (éppen aznap, amikor felesége és két fia Indiában kikötött) azt a hajót, amelynek fedélzetén családja nyomába indult a mások mentésére az utolsó pillanatig hátramaradt Eugen Straüssler? S hogy folytatódott volna a történet, ha az özvegy Martha asszony nem megy férjhez évekkel később egy Kenneth Stoppard nevű angol katonatiszthez, hogy végül Angliába költözzenek?

És tovább: ha jó húsz év múltán, kerek negyven évvel ezelőtt írott és máig egyetlen regényét annak idején – ahogy ő

remélte – viszik, mint a cukrot (és nem hagyják évekig a könyvesboltok polcain porosodni), ellenben a játékos kísérletnek szánt Rosencrantz-darab eltűnik a süllyesztőben, amint az ifjú szerző várta, vajon írt volna-e még valaha drámát Tom Stoppard?

Így tenni föl ezeket az örökre megválaszolhatatlan kérdéseket persze komolytalan és hatásvadász, értelmetlen és morbid dolog. Mentség azonban akad elég – és ezek közül messze a leggyengébb, hogy Stoppardról írván nehéz elkerülni a csábítást, hogy frappánsan megformált paradoxonokban, hatásos ellenpontokban fogalmazzunk.

Igaz: az élet – mindannyiunk élete – képtelen helyzetek tömegét produkálja, sorsunkat tragikus kihívásokra adott válaszok, szorító kényszerek közt meghozott lehetetlen döntések és a szerencse váratlan fordulatai irányítják. De az is igaz, hogy van, akinek az élet hullámvasútján másokénál élesebb kanyarok, lélegzetelállítóbb menetek jutnak, s akad olyan is, aki a többiekénél kifinomultabb érzékekkel látja meg a mindennapi csip-csup dolgok cseppjeiben is a létezés megoldhatatlan kérdéseinek tengerét. Tom Stoppardra mindkettő igaz: páratlanul izgalmas életúthoz és élményanyaghoz különleges szenzitivitás párosul. Figyeljük meg: hősei rendre nem képesek elkerülni a legnyilvánvalóbb csapdákat, miközben tudtukon és akaratukon kívül menekülnek meg a legsúlyosabb végzettől. Létezésük akaratlan, kérész életű diadalok és a túlélés érdekében tett hiábavaló erőfeszítések – de mindenekelőtt: a kozmikus méretű bizonytalanság – komédiája. Szomorúan magától értetődő kétértelműséggel terhes a cselekmény, a jelenet, a jellem, a párbeszéd.

Drámáit rendre átdolgozza, újraírja – Stoppard számára véglegesen lezárt szöveg nem létezik –, gyakran egy egész darab valamelyik korábbi mű feldolgozása. Mintha ismételten meg akarna birkózni bizonyos kérdésekkel, mintha időről időre visszavágót rendezne az egymásnak ellentmondó elképzelések és eszmék, a szembenálló figurák permanens ütközetében. Sokszor

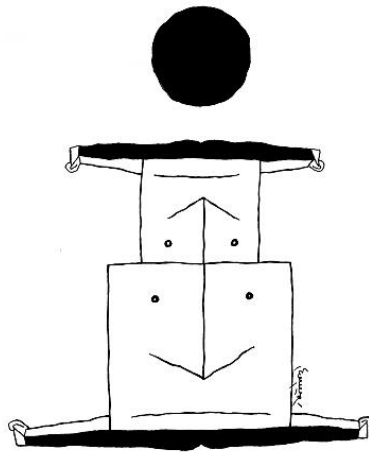
vesz föl korábban elejtett fonalat, fejt föl újra – úgy-ahogy elvarrtak látszó – szálakat. De egy-egy darabon belül is gyakori a „visszapörgetés”, bizonyos jelenetek másított újrajátszása. Van, hogy ez egyszerű bohózáti kellék, máskor az emlékezet megbízhatóságának próbája – vagy épp a valóság kiismerhetőségének korlátait jelöli ki: talán mégsem *úgy* volt, talán történhetne, történhetett volna másképp is. Másutt meg éppenséggel azt demonstrálja, hogy a megfigyelés aktusa önmagában is megváltoztatja a figyelem tárgyává tett cselekményt.

A megfigyelés, a nyomozás, az (általában ügyefogyott és gyakran kudarcra ítélt) igyekezet, hogy a hősök megfejtsék a múltat, a jelent, a jövőt – ilyen vagy olyan formában számtalan Stoppard-mű vezérfonala. És szinte mindig csak a legvégső pillanatokban kerül helyére az utolsó – a nélkülözhetetlen – mozaikcserép. A darabok sorát, a drámák jeleneteinek egymásutánját, egy-egy jelenet belső szerkezetét is pontosabban írhatjuk le olykor kihagyásos ívekkel, spirálokkal, koncentrikus körökkel, mint határozott irányba tartó, folyamatos egyenessel.

Az évtizedek óta reflektorfényben élő, de alapvetően rejtőzködő alkatú *író* idősödvén darabjaiban is egyre nyilvánvalóbb eltökéltséggel indul felfedezőútra gyerekkora elhagyott helyszíneire; Stoppard, a *magánember* közben frissen felfedezett kíváncsisággal kutatja az elveszett múltat. És ahogy rendre gyűlnek a korábban ismeretlen részletek, ő is mintha valamely darabjában találná magát. Igazán csak hatvanévesen szembesült zsidó származásával, még később ismerte meg családja hiteles történetét, és majd’ hat évtized múltán – szinte véletlenül – jutottak el hozzá apja halálának részletei. Képzeljük el azt is, amint Kenneth Stoppard, a huszadik század végén egy európai országban élő (némiképp bigott és nem is csöppet xenofób) öregember felszólítja világhírű angol íróvá „cseperedett” hatvanéves mostohafiát – akinek darabjait még csak nem is ismeri –, hogy „adja vissza” a Stoppard nevet. Mindezt néhány nappal felesége – mostohafia

édesanyja – halála után. Prezentálhat-e ennél abszurdabb helyzetet a színpad, akár egy Stoppard-darabban is?

Felhatalmazva érezzük hát magunkat – és nem tekintjük teljesen öncélú hatásadászatnak – hogy Stoppard életének tényeit sorolván rá-ráirányítsuk a figyelmet bizonyos mozzanatokra, amelyekről – ha nem ő élte volna meg őket – azt mondhatnánk: stoppard-i látásmódú szerző tollára illenének.



I.

Regényes kezdetek: az első harminc év.

Zlínától a londoni Nemzeti Színházig

Stoppardnak kilencéves korára már négy országban – azon belül számtalan helyen – kellett otthon éreznie magát, és négy nyelven kellett megszólalnia: a cseh után a kínai, a hindi, majd az angol következett. Alapvető élménye nemigen lehetett más, mint a gyökértelenség, a kiszakítottság; ideiglenes helyszínek, folyton változó környezet, csupa olyan közeg és közösség, amelyben újra és újra csak idegennek számított... Szélsőséges, de nem egyedi változat arra, ahogyan a náciizmus és a háború túlélők egész nemzedékeinek életét alakította.

(utazás)

Eugen Straüssler – bár a nürnbergi törvények szerint zsidónak számított – nem követte a hagyományokat, nem gyakorolta a vallást, nem tartotta a zsidó ünnepeket. Martha Becková (majdan: Beck) kikeresztelkedett zsidó családban nőtt föl (később – mint sorstársai egész tömege – így fogalmazott: engem Hitler tett zsidóvá). Kettejük házasságából két fiú született, a második, Tomáš 1937. július 3-án. Az apa a Bat'a cipőgyár egyik fiatal, tehetséges és ambiciózus orvosa volt. A gyár vezetői a közelgő német megszállás hírére mentő programot dolgoztak ki: úgy döntöttek, hogy a zsidó alkalmazottakat a vállalat külföldi érdekeltségeihez – Afrikába, Szingapúrba, a Fülöp-szigetekre – helyezik. Straüsslerék Nairobiba kerültek volna, a szomszédos Gellert család papírjai viszont Szingapúrba szóltak. De miután utóbbiakat Szingapúr nem vonzotta, Nairobi viszont annál inkább, cseréltek – így indult a Straüssler család Szingapúrba 1939 tavaszán (a szomszéd pedig Nairobiban telepedett le, és ott is maradt hosszú évtizedeken át, egészen élete végéig).

Az 1894-ben, Zlínben alapított Bat'a cipőüzem az 1930-as évekre hatalmas nemzetközi vállalattá nőtte ki magát, több tízezer alkalmazottal, saját iskolával, kórházzal, szociális intézményekkel.
--

Az addigra egyre nyomasztóbb és veszélyesebb Csehszlovákia után a nyüzsgő, sokkultúrájú Szingapúr megnyugtatóan békés hely volt, ahol a sokasodó negatív előjelek ellenére senki nem számított komolyan a japán invázióra. Annyira, hogy használható evakuációs tervet sem dolgoztak ki, és a légoltalmi gyakorlatok ellenére a sziget lakói és a frissen bevándoroltak viszonylag háborítatlanul élték mindennapi életüket. Amikor végül 1941 decemberében a támadások megindultak, a mentés nehezen, kaotikusan haladt. Először az aszonyokat és a gyerekeket hajózták be. Abban a reményben, hogy a családfőt megvárhatják, Martha Straüssler és a két fiú a többségnél később, csak január legutolsó vagy február legelső napjaiban hagyta el a kikötőt. Az utasok előtt a cél ismeretlen volt; három napig a nyílt tengeren vesztegeltek, aztán megindultak Ausztrália irányába, majd minden magyarázat nélkül visszafordultak Szingapúr felé. Colombóban megállván a menekülők egy részét – köztük Straüssleréket is – másik hajóra szállították, amely végül február 14-én Bombayben kötött ki. Eugen Straüssler hajóját ugyanaznap, vagy az előző napon süllyesztették el a japánok bombái és torpedói Szumátra és Bangka szigete között. Szingapúr február 15-én esett el. Apja halálának pontos körülményeit Stoppard csak ötvenhét évvel később deríthette ki apránként, részben a szerencsének köszönhetően.

Amikor szinte egyetlen szál ruhában megérkeztek az újabb ideiglenes hazába, megint csak a Bat'a segített: keresztül-kasul bejárták Indiát, egyik Bat'a-kirendeltségtől a másikig. Végül a Himalája lábánál, Darjeelingben kötöttek ki, ahol az anya a vállalat helyi cipőboltjának üzletvezetője lett. Sokáig próbált férje nyomára bukkanni, mígnem egy napon behívták a kalkuttai cseh konzulátusra, és közölték vele, hogy nincs tovább miben reménykednie.

A két fivér az amerikai metodista egyház misszionáriusai által alapított és irányított koedukált iskolába járt, ahol a vegyes

Darjeeling – csakúgy, mint Szingapúr – különböző kultúrák metszéspontjában állt a huszadik században. Két külön világ: egzotikus kereskedelmi központ élénk ázsiai színekkel, s mellette a helybeli britek teremtette kicsi Anglia a maga nosztalgikus pasztell-árnyalataival.

diákseregben örmények és ausztrálok, angolok és indiaiak, tibetiek és osztrákok is előfordultak. A fiúk az angol nyelv speciális szingapúri multikulturális mutációja után most az amerikai angol helyi vegyes vágott változatát tanulták meg. Stoppard „első zenei élménye” volt, amikor az iskolai ütős-zenekarral Darjeeling főterén triangulumon játszott (egy későbbi darabjában fontos szerep jut majd még ennek a hangszernek). India, Darjeeling és a szabad szellemű iskola befogadta őket, úgy tűnt, minden rendben.

1945 novemberében Martha asszony váratlanul hozzáment egy Kenneth Stoppard nevű angol tiszthez Kalkuttában. A család nemsokára fölkerekedett, és 1946 februárjában – napra pontosan négy évvel az után, hogy a két fiú anyjával behajózott Bombay kikötőjébe – partra szállt Angliában. Három héttel később Tomáš Straüssler már Tom Stoppard néven szerepelt a nyilvántartásban. (Ezt a névcsere próbálta volna jó fél évszázaddal később abszurd módon „visszacsinálni” a büszke angol tiszt. Egyszer, amikor a még csak kilenc éves Tom ártatlanul „igazi apját” hozta szóba, idősb Stoppard azonnal rápirított: „Nekem köszönheted, hogy angol lettél, ezt sose felejtsd el”.) Az anya – részben talán önvédelemből, részben az idegenekért nem túlzottan rajongó férjére való tekintettel, részben nyilvánvalóan az átélt viszontagságok táplálta féltésből – sosem beszélt fiainak korábbi életükről. Mindent megtett, hogy csehszlovákiai múltjuk és zsidó származásuk mihamarabb sűrű ködbe vesszen.

(megmenekülés)

A család új élete természetesen Angliában is költözések sorozatával indult, és csak az ötvenes évek közepére telepedtek le Bristolban. Első igazi otthonuk egy Calver Sough nevű hely volt, Bakewelltől északra. A városka képén és életén még sokáig meglátszottak a háború lassan tűnedező nyomai; ezzel éles kontrasztban álló idilli környezet volt a közeli Chatsworth, Devonshire grófjának pazar birtoka, ahová Stoppard rendszeresen

eljár. A százhetvenöt szobás pompás épülethez hatalmas park tartozott, amelyet fennállása során többször teljesen átszabtak: a szabályos, fegyelmezett táj hol hirtelen vadaregényessé vált, hol ismét visszafogottabb külsőt öltött. Devonshire negyedik grófja például a tizennyolcadik században Lancelot „Capability” Brownt bízta meg a munkálatokkal. A sok évtizeddel későbbi remekmű, az *Árkádia* helyszíne és egyik szereplője nyilvánvalóan ezt a birtokot és Brownt idézi meg.

Peter és Tom Stoppard a derbyshire-i Dolphin általános iskolába, majd a yorkshire-i Pocklington gimnáziumba járt. (Időközben született két féltestvérük is.) A bentlakó diákok életében a matematika, a klasszikus irodalom, a latin és a francia mellett a különböző sportágak is fontos szerepet játszottak. Stoppard például a krikettben jeleskedett – minden játékok közt ez a *legangolabbik* már ekkor megfogta, míg a természettudományok illetve a klasszika-filológia iránti fogékonyságot csak jóval később, érett író korában fedezte föl magában. A késői drámákba viszont ez is, az is többször utat talált. A gimnáziumi vitakör, ahol a legkülönbözőbb témákat vették sorra, hasznos agytréningnek bizonyult. Az ifjú Tomnak – ahogy később visszaemlékszik – tökéletesen mindegy volt, melyik oldal mellett kell szenvedélyesen érvelnie; ez Stoppard drámai életműve felől nézve senkinek nem okozhat meglepetést.

Kisiskolás korától rengeteget és szenvedélyesen olvasott, de nem „válogatott” irodalmat. A klasszikus művek tan-tárgyalása, Shakespeare elemzése halálisan untatta; amint a gimnáziumot befejezte, sietett összes görög és latin könyvét beadni az antikváriumba. Egyszóval nem lehet azt mondani, hogy már zsenge ifjúkorában is rajongott a drámákért, és ellenállhatatlanul vonzotta a színház. Hogy ez később mégis így alakult, abban John Osborne és Peter O’Toole sokkal döntőbb szerepet játszott, mint akárhány irodalomóra...

Lancelot Brown (1716-1783), a kor – sőt, valószínűleg az angol történelem – legnevesebb és lemaradandóbb hatású tájépítésze volt. Becslések szerint vagy százhetven kúria és kastély kertje, parkja készült a tervei alapján. Becenevét szavajárásáról kapta: „Ebben a birtokban nagy lehetőség ('capability') rejlik” – mondogatta megrendelőinek a fáma szerint.

Stoppard tizenhét évesen befejezte a középiskolát, és eszé ágában sem volt továbbtanulni – de az idő tájt ez egyáltalán nem számított kirívónak, a diákok jó egyharmada döntött így. Visszaköltözött a családi otthonba – ekkor már Bristoltól negyedóránnyira laktak –, ahol némiképp kultúra-ellenes légkör uralkodott. A családfőt a horgászaton és a vadászaton kívül semmi nem érdekelt, és zokon vette, amikor nevelt fia „léha” újságírónak állt. Tizenkilenc évesen – amint ezt javuló pozíciója megengedte és a munka növekvő mennyisége megkövetelte – Stoppard végleg el is költözött otthonról. Amilyen ingerszegény volt a családi környezet, olyan élénk kulturális élet zajlott Bristol városában, ahol a színházi hagyomány különösen erősnek számított. (Az ország első színházi tanszékével a Bristol University büszkélkedhetett. Az 1766-ban alapított Theatre Royal a legrégebbi folyamatosan működő színház volt Angliában, és 1946-ban a londoni Old Vic bristoli „leányvállalatává” avanszált.)

Stoppard nagy várakozással és romantikus elképzelésekkel vetette bele magát az újságíró-létbe. Híres külföldi tudósító, ezer veszélyben edzett vakmerő riporter szerepében látta magát, aki vad géppuskatűzben, a földön hasalva küldi jelentéseit. Ehelyett mínuszos hírekkel, napi tudósításokkal, aláíratlan „kis színeseikkel” kezdte a munkát a Western Daily Press újságíró-gyakornokaként, de hamar megismerték a városban a lelkes és szellemes, fiatal újságírót. Számtalan megbízását nagyon hatékonyan és találékonyan teljesítette. Amikor például a közvéleményt kellett megkérdeznie a rhodesiai helyzetről vagy a közutak állapotáról, ahelyett, hogy megkereste volna „az utca emberét”, beült a kávéházba, és fejből „beszéltette” interjúalanyait. Ezzel a kényelmes gyakorlattal akkor volt kénytelen felhagyni, amikor a lap fotóst is küldött a „helyszínre”. Stoppard rendszeresen írt amatőr – és olykor hivatásos – színházi produkciónak, 1957-ben például a Bristol Old Vicben látott *Hamlet*-előadásról, amelyben Peter O’Toole játszotta a címszerepet.

1959 januárjában átigazolt az esti lap, a Bristol Evening World szerkesztőségéhez, ahol a fizetése valamivel magasabb, a munkája jóval több lett. Az általános híradások, interjúk mellett rendszeresen tudósított a színházról, mint az újság második, illetve harmadik számú kritikusa. A „másodhegedűsök” sanyarú sorsát később *Az igazi Bulldog hadnagy* című darabban ecsetelte igen érzékletesen. Kritikáiban az új szemléletű angol dráma zászlóshajóját, a „dühös fiatalok” otthonaként hírnevet szerzett Royal Courtot méltatja. „A legnagyobb áttörést hozó *Dühöngő ifjúság*-ot elsőként a bristoli színháznak ajánlották föl, de az itteniek elutasították, és csak akkor mutatták be, amikor a Royal Court már fontos szerzővé avatta Osborne-t” – írja többek közt. Érdekes adalék, hogy Stoppardtól éppen a Royal Courtban évtizedeken át egyetlen darabot sem állítottak színre, csak 2006 júniusában, majd hetvenévesen hajolhat meg itt először mint szerző, a *Rock and roll* bemutatóján.

Angliában hagyományosan a színházi premier másnapján megjelennek a kritikák. Ha egy estére több fontos bemutató jut, a lap vezető kritikusa eldönti, miről számol be személyesen, a többin a helyettes és a helyettes helyettese osztozik.

(egy drámairó felkészül...)

Még 1958-ban egy pályázati kírásón felbuzdulva drámairásba fogott, de néhány oldal után föladta. Két évvel később viszont már komolyan elhatározta, hogy megírja első darabját; ehhez nagyobb szabadságra lett volna szüksége, ám éppen ekkor kapott minden eddiginél több munkát jelenlegi és korábbi lapjától. A Western Daily Pressben például „Stoppard bátyó kalendárium” címen tréfás előrejelzéseit adta közre az 1962-es évre. Az olvasók innen értesülhettek, hogy Kína majd felszabadítja Wales-t, a Bristol Old Vic bemutatja a *Háború és Béke* musical-változatát, a Theatre Royalban bingó-szalont rendeznek be, Leningrádban pedig amerikai úrhajós landol. Nemcsak Stoppard finoman abszurd humora miatt érdekes mindez, hanem mert újabb bizonyítéka annak, hogy ami ma képtelenség, holnapután történelem: azóta láttunk német sportrepülőt a Vörös Téren, nagyvállalatok báljára

bérbe adott színházakat – és persze sok-sok megzenésített „kötelező olvasmányt”.

Amikor egy kollégája otthagya a lapot, Stoppard lett a Bristol Evening World művészet- és filmkritikusa, ezenkívül átvette az „Azt beszélük” című tárcarovatot is. Olykor két újságíró volt egy személyben: írásai egy részét Tomik Straussler néven jegyezte. Ma már ki csodálkozna ezen? Látni fogjuk: a személyiség megduplázódása mindennapos jelenség a Stoppard-darabokban. 1959-ben nem csatlakozott egy sztrájkhoz, ezért az újságíró szakszervezet két hónapra felfüggesztette; nyilván nem kellett később túl sok előtanulmányt folytatnia, hogy megrajzolhassa az 1978-ban bemutatott *Night and Day* (Megállás nélkül) ifjú vidéki újságíró-hőse, a „sztrájktrő” Milne figuráját.

„Nagyjából húszéves koromban kezdett egyáltalán fölmerülni bennem, hogy bármi olyat írjak, aminek élettartama meghaladhatja a huszonnégy órát” – nyilatkozta jóval később az egykori újságíró, aki 1960 augusztusában fogott hozzá a munkához, és október közepén készült el első színművének kéziratával. A címlapon ez állt: *A Walk on The Water* (Vizenjárás). A büszke szerző Val Lorraine – a Bristol Old Vic színésze – és férje, Bob házában lakott ekkortájt. Valtól, aki jó barátja lett és évtizedeken át az is maradt, komoly támogatást kapott. A darab címe egyébként egy amerikai fekete blues-énekes számából való: azon az albumon hallható, amelyet Val számtalanszor tett föl a lemezjátszóra, amíg a reménybeli szerző lázasan dolgozott fönti szobájában. A szám címe mellesleg „Ol’ Riley”, drámánk főszereplőjét pedig épp Riley-nek hívják.

Stoppard meséli, hogy amikor új darabon dolgozik, mindig van egy (általában popzenei) lemez, amit munka közben végtelen sokszor meghallgat. Nem éppen „klasszikus” zenei ízléséről egyébként üdítő öniróniával beszél *Az igazi* író-főhőse, Henry szája adta szavakkal.

George Riley a valóságtól elrugaszkodott „zseniális feltaláló” (valójában: családjából élő munkanélküli), aki csupa használhatatlan tárgyat talál föl. Amúgy is az álmok világában él: heti rendszerességgel bejelenti a kocsmában, hogy végre szabad ember lett; ilyenkor „elhagyja a

családját”, és „új életet kezd” – majd zsebpénze fogytán este szépen hazasomfordál.

Ez a hét azonban más: az eddigieknél messzebbre jut, mert egyik ivócimborája elhitesi vele, hogy legújabb találmányával befuthat és egy káprázatos ifjú hölgygel új helyen pazar új életet kezdhet. Így aztán amikor másnap útrakészen megjelenik, és lassan felfogja, hogy a bolondját járatták vele, minden korábbinál keserűbb a csalódás. De talán ennél is rosszabbul érinti, hogy hazakullogván azt látja: családja mindezt pontosan előre látta, és visszatérésén csöppet sincsenek meglepve. Tetejében lánya – hiába öltötte magára a lázadó ifjú magabiztos pózát – hozzá hasonlóan vall menetrendszerű kudarcot kitörési kísérleteivel; napnál is világosabb, hogy mint George, ő is csak légvárat épít.

A kézirat leadását követően Stoppardnak kilenc hónapig kellett várnia a bristoli színház végleges válaszára. Közben számtalan cikk mellett megírt egy egyfelvonásost, a címe *The Gamblers* (Hazardjátékosok) lett. Bár ez utóbbit tekintette első igazán saját darabjának, a szöveg az egyetlen 1965-ös diákelőadást leszámítva a feledés homályába veszett (igaz: mégiscsak ez volt első angliai színpadi bemutatója). A *Vizenjárás*-t Stoppard egy későbbi nyilatkozatában így nevezte: „Flowering Death of a Salesman” – a nyilvánvaló Miller-párhuzam mellett Robert Bolt *Flowering Cherry* című művének hatására célozván.

A *Vizenjárás* – és átdolgozott változata, az *Íme egy szabad ember!* – kétségtelenül nem fogható legjelentősebb műveihez, de sok szempontból igenis magán viseli a későbbi Stoppard kézjegyét. Az alaptónus a majdani érett szerző ironikus-fanyar látásmódjához képest kissé keserűdes ugyan, de a legjobb pillanatokban a párbeszédnek máris eredeti ízű szellemessége ezt ellensúlyozza. Nem is az angol vígjátékra oly jellemző frappáns kétsorosok hatnak igazán frissítőleg, inkább a maguk szintjén nagyon is filozofikus, kissé abszurdba hajló kocsmái fejtegetések. Például hogy tulajdonképpen miért is hiszünk olyan helyek létezésében, ahol magunk nem jártunk – vagyis honnan *tudhatjuk*, hogy Japán (sőt: akár Manchester) valóban létezik. Vajon nem szembesít-e bennünket Stoppard életművének szinte minden darabja azzal a

Az Íme egy szabad ember-t a Madách Színház mutatta be 1985 februárjában. A drámát Vajda Miklós fordította, az előadást Szirtes Tamás rendezte, a főszerepeket Sztankay István, Almási Éva, Kiss Mari és Székhelyi József alakította.

Korábban, 1971-ben Horváth Ádám rendezésében elkészült a tévéjáték-változat *Szabad, mint a madár* címen, Major Tamás, Tolnay Klári, Lóte Attila és Almási Éva főszereplésével. A magyar szöveg Molnár Sándor munkája.

lehangoló ténnyel – és mindig könnyen érthető paradoxonok révén! –, hogy igen kevés dologban lehetünk biztosak? Nem tekinthetjük-e a majdnem-tökéletes (azaz: tökéletesen használhatatlan) szerkezeteket előállító George-ot a legelsőnek azon Stoppard-figurák hosszú sorában, akik komikus esendőséggel próbálnak a maguk elé tűzött feladatnak megfelelni, miközben a világ túl nagy, túl bonyolultnak bizonyul hozzájuk mérve?

Bár a dühös fiatalok berobbanása nem hagyhatta hidegen, és bár a bristoli Old Vicben látott *Hamlet* – amelyet Osborne modorában és tempójában abszolvált Shakespeare-nek minősített a Times kritikus – nagyon is hatott rá, Stoppard saját állítása szerint nem ezért kezdett drámát írni. Nem azért – magyarázta egy interjúban másfél évtizeddel később –, mert feltűnt Osborne, Wesker, Arden és Pinter, „az új apokalipszis négy vadlova” (horsemen – *hoarse* men, jellemző lefordíthatatlan stoppard-i szójáték), hanem mert úgy érezte, a színház az ideális hely, ahol különféle elvont elképzelések, elgondolások az író, a rengeteg többi alkotó és a közönség totális együttműködése révén testet ölthetnek. És persze mert a dráma vonzó, divatos műfaj volt akkoriban. Ha egy debütáló szerző drámáját vasárnap este, díszlet nélkül előadták a Royal Courtban, ez a próbálkozás nagyobb kritikai figyelemre számíthatott, mint egy beérkezett író nyolcadik regénye.

1956 májusában az English Stage Company bemutatta a *Dühöngő ifjúság* című darabot a Royal Court színházban – majd sorra jöttek Osborne kortársai –, és ezzel az angol dráma történetében valóban új időszámítás kezdődött.

Miután Angliában vasárnap este és hétfőn a színházak hivatalosan nem tartottak előadást, a „zártkörű” vasárnapi bemutatókkal nem csak a kísérletek anyagi kockázatát lehetett csökkenteni, hanem a cenzúrát is sikerült megkerülni.

Kritikusi ténykedése révén Stoppard szoros és hosszan tartó barátságot kötött a Bristol Old Vic sok művészeivel – köztük Peter O’Toole-lal – és egy (kezdetben rivális) kritikussal, Anthony Smith-tel. Az elkövetkező években mindkettő fontos szerepet játszott Stoppard életében. Smith és Stoppard hosszú ideig közösen szerkesztette a Western Daily Press kulturális rovatát; vakációztak dél-Franciaországban, együtt utaztak New Yorkba és Zágrábba; rengeteget sakkoztak, amikor pedig távol voltak egymástól, képeslapon küldözgették oda-vissza maratoni játszmájuk esedékes lépéseit. A *Fekete kerítés fehér hómezőn* című hangjátékban

szereplő három művészbárát franciaországi túrájában az ő közös vándorlásaik emléke látszik majd visszaköszönni, a „távszakkozás” pedig a *Hapgood* címszereplőjének hobbjaja lesz. Még egy hosszú távú kapcsolat indult ebben az időben: a fiatal Kenneth Ewing lett Stoppard ügynöke, és maradt is az elkövetkező négy évtizedben. Ewing ténykedésének is köszönhető, hogy többször tárgyaltak a *Vizenjárás* bemutatásáról – de a terv mindannyiszor kútba esett; a BBC televízió sugározza majd 1963 őszén, aztán egy német színház adja elő 1964-ben, hogy végül akkor kerüljön színre a West Enden, amikor szerzője ezt már nem szeretne volna. Eközben a *Hazardjátékosok* róta a maga köreit a BBC útvesztőiben – kevés sikerrel. Stoppardnak egyszer sikerült tárgyalnia „egy szimpatikus férfival, aki dicsérte az írást, és sajnálkozott, hogy nem alkalmas rádiós sugárzásra, mert túl kusza a szerkezete, mire megjegyeztem, hogy én tévéjátéknak szántam.”

(utópia partjai)

Stoppard egy ideje már rendszeresen ingázott Bristol és a főváros között – interjúkat, tudósításokat, színikritikákat hozott vissza magával az éjszakai vonaton –, végül úgy döntött, Londonban sokkal nagyobb lehetőségek várják. 1962 augusztusában költözött.

Még Bristolban hallott rebesgetni egy *Scene* (Színpad) című londoni magazinról, jelentkezett hát a laphoz színikritikusnak. Egyik villámlátogatása alkalmával meg is ejtették az „állásinterjút”, aminek kimenetele valószínűleg akkor dőlt el, amikor (barátságukról mit sem sejtve) a szerkesztő megkérdezte tőle, nem tudja-e véletlenül, visszaérkezett-e már Peter O’Toole az *Arabiai Lawrence* forgatásáról, mire Stoppard blazírt képpel rögvest tárcsázta O’Toole barátnőjének számát, majd közölte, hogy O’Toole Hampsteadben tartózkodik. Így lett a *Scene* kritikusa és mindenese, miközben némi anyagi biztonságot nyújtott neki, hogy

London a következő évtizedben a popkultúra – a zene és a divat – fővárosa lett. A Rolling Stones 1962 júliusában lépett föl először a Marquee Clubban, a Beatles ősszel, Stoppard megérkezése után egy hónappal vette föl a popzene történetét örökre átíró első nagy slágerét, a *Love Me Do*-t.

A Royal Court ebben az évben mutatta be *A királynő katonái* című Wesker-darabot, az Aldwych színház Harold Pinter drámáját (*The Collection* – A gyűjtemény) tűzte műsorra Peter Hall rendezésében. Peter Brook egész világot bejárt *Lear*-előadása is ekkor született a Royal Shakespeare Company égisze alatt.

korábbi lapja, a Western Daily Press följánlotta, legyen a londoni tudósítójuk és kritikusuk.

Kezdetben O'Toole-nál és más barátoknál húzta meg magát, majd kivett egy lepusztult alagsori garzont a hangulatos Notting Hill Gate-en. Éjszakákon át dolgozott – hajnalig írta a cikkeket, novellákat, rádiójátékokat –, közben füstölt, mint a gyárkémény, és persze folytonos pénzhiánnyal küszködött; mintha a mindannyiunkban élő romantikus író-képnek akarna megfelelni: a nyomorgó bohém, aki gyertyafénynél, pennával a kezében görnyed kézírata fölé a szűk (negatív) manzárdszobában.

Hét hónapig dolgozott a *Scene* magazinnak, amíg a lap pénzhiány miatt meg nem szűnt. Nem csak írt, mindenféle munkákat elvégzett a szerkesztéstől a tördelésig. Mindez nem fárasztotta, sőt nagyon is izgatta, hogy a létrehozás teljes folyamatában részt vehet; ahogy később, már ünnepelt szerzőként is aktív szerepet vállalt minden darabja színreállításában – még hozzá gyakran nem is csak az ősbemutató alkalmával.

Stoppard műveiben hemzsegnek a megduplázódott szereplők, az ikrek, alteregók; a *Scene* magazinnál önmaga dublőrje lett William Boot álnéven (persze tudjuk, már Bristolban is *alkalmazott* egy Tomik Straussler nevű segédet). „Pénzhiányból kifolyólag dolgozott a lapnak egy Tom Stoppard nevű kritikus és egy bizonyos William Boot, aki színházi esszéket, tudósításokat, interjúkat írt. Mind a kettő én voltam, és emiatt szégyenkeztem, mert azt gondoltam, hogy a kritikusnak szigorúan tilos színházi emberekkel érintkeznie, nehogy saját benyomásainak vegytiszta színaranya beszennyeződjék. Ez persze óriási tévedés.” Később meg is változott a véleménye: „Épp ellenkezőleg, a kritikákat és az interjúkat ugyanannak *kell* írnia. De akkoriban úgy képzeltem, ideális esetben a kritikus ereszkedjen alá a gomolygó felhőkből a zsinórpádláson át, írja meg a kritikát, aztán térjen vissza a felhők közé”. Ezért született meg a másolat: William Boot; a nevet Evelyn Waugh *Scoop* (Szenzáció) című könyvéből vette – mint mondta,

mindig lenyűgözte kedvenc regénye újságíróhősének végtelen inkompetenciája. Ez a Stoppard-féle sokoldalú és szellemes William Boot mindenféle témában írt glosszát, riportot, interjút. Egyszer például alapos felmérést készített a színházak ár/érték arányáról; változatos szempontokat vett figyelembe – például hogy jól működik-e a ruhatár, milyen a WC-k állapota, hogy néz ki a műsorfüzet, egységnyi árért hány perces előadásra vásárolhat jegyet a néző –, csupán a bemutatott darabokról nem ejtett egyetlen szót sem.

Az újságírói munka hektikus természete megnehezítette, hogy komolyan összpontosítson az írásra, ebben az időszakban született novellái közül hármat mégis beválogattak egy antológiába. A Faber and Faber kiadó fiatal szerkesztője, bizonyos Frank Pike új sorozatot indított *Introduction* (Bemutatkozás) címmel. Az 1964-ben megjelent második kötetben láttak napvilágot a Stoppard-novellák. Pike hosszú időn át maradt Stoppard műveinek szerkesztője, és ő sem kerülhette el sorsát: nevét – mint annyi másét – utóbbb kölcsönvette egy Stoppard-hős: a *Képek a régi Indiából* lelkiismeretes (ám kissé balfácán) amerikai filológusát Eldon Pike-nak hívják.

(az éter hullámain)

Stoppard személyes életének és pályájának alakulásába ismét beleszólt a világtörténelem, amikor a *Vizenjárás* tévéváltozatának bemutatását váratlanul mintegy fél évvel előrehozták. John Kennedyt 1963. november 22-én lőtték le Dallasban. A BBC műsorán november 25-én John Whiting *The Marching Song* (Induló) című drámája szerepelt volna, amelyben egy megvert tábornok súlyos válaszut elé érkezik: hazája érdekében öngyilkosságot kellene elkövetnie. A televízió vezetői ezt a témát túl felkavarónak találták közvetlenül a Kennedy-gyilkosság után, ezért döntöttek hirtelen úgy, hogy valami „szelídebbet” tűznek műsorra.

A H. M. Tennent nevű befolyásos produkciós ügynökség még korábban opciót vásárolt Stoppard darabjára, a színészi Ralphi Richardson pedig komolyan foglalkozott a bemutató lehetőségével (olyannyira, hogy például Peter Brooknak is elküldte a szöveget), végül mindössze annyit közölt, hogy a dráma túl rövid. Ezért 1962 augusztusában Stoppard lázas munkával átdolgozta első színművét, sikerült is másfél órára bővítenie, hogy aztán – amikor majd egy év múlva az ITV számára átírja a soha színre nem került művet – negyvenkét perccel meg kelljen kurtítania.

A forgatásra – Sir Richardsonnal a főszerepben – 1963 nyarán került volna sor, de a színész elfoglaltságai miatt öszre tolódtott a kezdés. Az első próbák után még tovább kellett húzni a szövegből, végül csak novemberben indult a munka, és márciusra tervezték az adást. Aztán egy késő-novemberi reggelen Stoppard telefonszert kapott a producerektől, hogy műsorváltás miatt este a *Vizenjárás*-t adják. A szokásos nagyszabású beharangozó értelemszerűen elmaradt, Stoppard is csak néhány barátot tudott fölhívni, de ez nem szomorította el túlságosan, mert a produkcióval nem volt elégedett. Annyi haszna viszont mindenképpen származott belőle, hogy megdicsérte a jeles amerikai kritikus, színpadi szerző és rendező Charles Marowitz – akitől nemsokára ajánlást is kapott egy németországi Ford ösztöndíjhoz –, és a darabot ebben a formájában két évre megvásárolta egy bizonyos Doris Cole Abrahams, márpedig a krónikus pénzhiánnyal küzdő szerzőnek ez igen jól jött.

(megállás nélkül)

Az elkövetkezendő években a cikkek mellett a rádiós- és tévés megrendelések biztosították Stoppardnak a legfőbb megélhetési forrást, egyben növelték ismertségét és elkötelezettségét a drámai műfajok iránt. A BBC Bristolban nyílt új részlege komoly szerepet játszott a város szellemi pezsgésében. A rádió drámai osztályának producere Patrick Dromgole volt, a tévédrámákért Michael Croucher és (a későbbi ismert filmrendező)

John Boorman felelt. Utóbbi 1963-ban megbízta Stoppard barátját, Anthony Smith-t egy műsor előkészítésével, rajta keresztül kapcsolatba lépett Stopparddal, és kettejüktől megrendelte egy művészeti tárgyú dokumentum-sorozat forgatókönyvét. 1964-ben pedig – a BBC második csatornájának indításakor – hatrészes kvázi-dokumentum sorozat ötletével kereste meg őket, amelynek lényege, hogy egy gyermekét váró ifjú pár szemén keresztül mutassa be Bristolt. A laza – rengeteg improvizációnak teret adó – forgatókönyvet a két barát írta, a sorozat központi figurája Smith és terhes felesége, Alison lett, de föltűnt benne Stoppard és számos barátjuk, ismerősük is. A *Newcomers* (Újoncok) epizódjai vonzották a nézőket, a Smith házaspárt híressé tették, és Boorman is a figyelem középpontjába került.

Sosem tudhatjuk, miféle jelentéktelen események vezetnek később fontos következményekhez – szerzőnk számtalan művének (egyik) tanulsága is ez. 1963 végefelé Stoppard épp egy olyan tárgyalásról tartott hazafelé ügynökével, ahol elutasították egy (azóta sem megvalósult) hatvanperces tévéjátékanak forgatókönyvét, amikor Ewing váratlan ötlettel állt elő. Azt tanácsolta ügyfelének, hogy írjon darabot a *Hamlet* két udvaronc-mellékszereplőjéről. Stoppardban ez a gondolat sosem merült fel korábban – Shakespeare életművével sem került különösebben intim viszonyba addig –, de ez a kósza ötlet jó három év és számtalan szövegváltozat után gyökeresen megváltoztatta az életét.

Az első sikeres rádiójáték is véletlenszerű epizód következményeként született. A folytonos anyagi gondokkal küzdő Stoppard – aki sokszor baráti kölcsönökből tartotta fenn magát – egyszer álszakállt ragasztva közvetlenül zárás előtt berohant a bankjába, villámgyorsan letámadt egy fiatal, tapasztalatlan hivatalnokot, és beváltott egy tízfontos csekket (ezt *akkor* még valóban meg lehetett tenni). Az akció sikerén felbuzdulva később újra próbálkozott volna, de aznap – hiába állította be a vekkerét –

elaludt, csak fél háromkor tudott kipattanni az ágyból, és bár taxiba vetette magát, tíz perccel záróra után ért a bankhoz. A zsebében viszont annyi sem maradt, amennyit a taxaméter mutatott. Minden pénzét átnyújtotta, a többiről ígérvényt írt; hazagyalogolt, aztán a gázórából visszahalászott apróból gyorsan cigarettát vett. A ***Dominic Boot összeomlása*** (The Dissolution of Dominic Boot) című tizenöt perces hangjátékot – amelyben nem nehéz párhuzamot találni ezzel a kis kalanddal – 1964 februárjában sugározta a BBC.

Egyes angol lakásokban a mai napig csak helyben fizetés ellenében indul meg a gázszolgáltatás. Az ilyen helyeken az érmével működő régi „bedobós” gázórák utódai kártyáról „emelik le” a pénzt.

Dominic Boot egy étteremben éppen befejezte az ebédet menyasszonyával, Viviannel, akinek eleddig nem vallotta be, hogy – részben épp az ő nagyvonalú költekezése miatt – tele van adósságokkal. A férfi tiltakozása ellenére taxiba ülnek, így aztán, miután Vivian kiszállt, Dominic kénytelen a bankba vitetni magát, hogy legyen miből kifizetnie a viteldíjat. Ott azonban kiderül, hogy számlaegyenlege negatív. Irány a második bank, aztán a harmadik. Miután mindenütt azzal szembesül, hogy *mínuszban van*, Dominic először apját keresi föl – akivel régóta nem tartja a kapcsolatot –, majd anyját, aki csakis önmagával hajlandó törődni. Az ámokfutás folytatódik, a taxiszámla reménytelenül dagad, ám egyszercsak szerencsés véletlenre derül fény: a taxis fivére használt áruval kereskedik. Dominic mindenét pénzzé teszi, még a gyémántos jegygyűrűjét is. Hogy visszavithesse magát a munkahelyére, egyetlen öltönyétől is meg kell válnia, ezért aztán mutatóba megaradt pizsamájában és ballonkabátban állít be az irodába – nem csoda, ha főnöke azonnali hatállyal kirúgja. Hősünket a szimpatikus és együttérző titkárnő igyekszik megvigasztalni, javasolja, hogy hazafelé menet fogjanak egy taxit, és Dominic tegye őt ki útközben...

Ebben a jól fölépített mini-tragikomédiában a legkiválóbb drámákra jellemző könyörtelenséggel csap le a sors: egyetlen kis hiba elkerülhetetlenül vezet a teljes megsemmisülésig. Anélkül, hogy a megpróbáltatások kiszámíthatóan, mechanikusan sorjázódnának, egyre vészesebben fogy a remény; Dominic – mint mai nagyvárosi Akárki – rendre kénytelen elbúcsúzni mindattól, ami ismerős kis világához kötötte. A taxisban ugyanakkor szelíd hóhéréra talál, aki maga a megtestesült segítőkészség. A nyúlfarknyi jelenetek ritmusa, a hanghatásokkal remekül

A hangjáték Papp Zoltán fordításában, Valló Péter rendezésében hangzott el a Magyar Rádióban, először 1976 júniusában. Dominic szerepét Haumann Péter alakította, mellette a főbb szerepeket Schubert Éva, Tordy Géza és Szerencsi Éva. A dramaturg Mesterházi Márton volt.

megteremthető helyszínek ökonómiája egyből érett rádiós szerzőnek mutatja Stoppardot, aki láthatóan tökéletesen tud élni a műfaj lehetőségeivel.

1970-ben a hangjáték alapján tévéfilm született *The Engagement* (Jegyesség) címmel.

Két hónappal a *Dominic Boot* után újabb tizenöt perces Stoppard-művet tűzött műsorára a BBC. Az *M mint madár a többi közt* (M is for Moon among Other Things) bemutatója 1964 áprilisában volt. Alapjául Stoppard egy novellája szolgált, amely a Faber and Faber antológiájából annak idején kimaradt. Mint később annyiszor, már a cím lefordítása is nehezen megoldható problémát jelent – legalábbis Magyarországon. A „moon” – magyarul *hold* – ugyanis rendkívül fontos Stoppard életművében, mint égitest és mint szimbólum egyaránt; ráadásul szereplőinek egész sora viseli ezt a nevet. Ebben a hangjátékban ugyanakkor legalább ilyen lényeges, hogy a kitüntetett szó kezdőbetűje „m” legyen – a fordító így hosszan eltöprenghet, melyik ujját harapja.

Középkorú, gyermektelen házaspár otthonában vagyunk. Alfred újságot olvas, Constance – aki fél tizenegykor lesz pont negyvenkét és fél éves! – lexikonfélét lapozgat. Férfjétől kapta születésnapjára. Mintha regényt olvasna, oldalról-oldalra halad komótosan, éppen az „m”-nél tart. Beszélgetésük során többször és hangsúlyosan szóba kerül Marilyn Monroe halála, valamint a hold – ezen kívül csupa lényegtelen apróság. A tévében közben a *Gyilkosság telefonhívásra* című filmet adják (amelynek eredeti címe szintén „csupa m”: „Dial M for Murder”!). Alfred Constance szemére veti, hogy főnöke feleségének a vacsoránál húst kínált – noha péntek van és az asszony *tudvalevőleg* katolikus –, ezt leszámítva nem érezni köztük se nyílt konfliktust, se gyengédséget. Mindkettőjüket teljesen lefoglalja a saját tevékenysége, és főleg ami közben a fejében jár. Alfred arról képzeleg, hogy ő biztosan vigaszt nyújthatott volna Monroe-nak, megmentvén szegényt az öngyilkosságtól, Constance pedig úgy véli, igazán nem kér sokat – nem kívánná a *holdat* például –, csak mert azt szeretné, hogy ami *van*, ami vele történik, a saját döntése eredménye legyen.

A társa mellett elmagányosult két középkorú ember a maga módján igyekszik megbirkózni azzal a szomorú ténnyel, hogy elment mellette az élet. Talán a rádiójáték az a műfaj, ahol a belső monológ a leghitelesebben tud megszólalni, ahol a kimondott szó és a csak a szereplő fejében cikázó gondolat könnyedén egymás mellé állítható, ahol ennyire nem „látványos” konfliktust ilyen plasztikusan meg lehet jeleníteni. (Az meg tipikus stoppardi tréfa, hogy a hangjáték szereplői „fülünk hallatára” tévét *néznek*.)

Ez a hangjáték 1977-ben hangzott el először a Magyar Rádióban. Vajda Miklós fordította, Kővári Katalin rendezte, a dramaturg Mesterházi Márton volt. A két szerepet Ronyecz Mária és Tordy Géza alakította.

A BBC londoni főhadiszállásán a drámai osztály egyik kulcsfigurája Richard Imison szerkesztő-dramaturg volt, aki az ott eltöltött évtizedek során (1963 és 1991 között) rengeteget tett a feltörekvő tehetségek felkarolásáért és a műsor megújításáért. Olyan hatalmas sorozatok gazdája volt, mint a *Gyűrűk ura* vagy a *Háború és béke*, olyan szerzőkkel dolgoztatott, mint John Arden, Harold Pinter és Tom Stoppard. Nagyban köszönhető neki és a rendező-producer John Tydemannak (aki később a drámai osztály vezetője is lett), hogy Stoppard egy ideig fönn tudta tartani magát BBC-s megrendelésekből, de amikor erre már nem szorult volna rá, még mindig újra meg újra visszatért a rádióhoz. Nem utolsósorban kettejük türelmes, de álhatatos nógatására írta meg érett hangjátékait, amelyek közül legalább három – az *Albert hídja*, a *Fekete kerítés fehér hómezőn* és a *Képek a régi Indiából* – kiemelt helyet érdemel nemcsak a Stoppard-művek sorában, de a műfaj történetében is.

(*egy berlini cowboy*)

Stoppard 1964 májusában Ford-ösztöndíjasként többhónapos nemzetközi drámaíró-szemináriumra indult Berlinbe. A Faber and Faber antológiája nem sokkal az elutazás előtt jelent meg, az ebben közölt novellákon felbuzdulva két kiadó is megkörmölyezte az ajánlással, hogy írjon számukra regényt. Anthony Blond volt magabiztosabb, így aztán alá is írtak egy szerződést. Stoppard tehát

A város kettéosztottságát 1961-től durván hangsúlyozó Fal megépülése után, a hatvanas évek közepétől Nyugat-Berlin talán a korábbinál is különlegesebb helyet töltött be az európai művészeti életben. Külföldi művészek és értelmiségiek özönlöttek az egyre inkább önmagára találó – és a politikai helyzet révén némiképp bizarrá lett – európai kultúrfővárosba.

azzal vette Németország felé az útját, hogy ott tető alá hozza ezt a könyvet, valamint azt a bizonyos drámát, amelynek ötlete – emlékszünk – ügynöke, Ewing fejéből pattant ki. A fiatal szerzők szakmai konzultánsa Berlinben James Saunders volt. Stoppard szerette Saunders darabjait, egy korábbi cikkében így jellemezte (akárha magáról írt volna): „Olyan ember, aki minden követ megmozgat, hogy rátaláljon az igazságra – nem mintha azt várná, hogy valamelyik alatt megpillanthatja, inkább abban a képben reméli meglelni, amit a fejureállított kövek mutatnak.” Nagy örömmel készült ezért a mellette eltöltendő hónapokra, de aztán kiderült, Saunderst leginkább saját tervei és aktuális munkái kötik le, amellet a „diákokat” túlzottan is a maga képére akarná formálni. Viszont Stoppardnak azt tanácsolta, hogy bővítse tovább készülő darabját, amely ekkor a *Rosencrantz and Guildenstern Meet King Lear* címet viselte – miután a cselekmény akkori állása szerint a két helsingőri udvaronc Angliába érvén épp Lear királyba botlott. (A cím szó szerinti fordítása – és ez a tartalomhoz adekvát –: „Rosencrantz és Guildenstern találkozik Lear királlyal”. Ugyanakkor olyasmit is jelent: „A *Hamlet* mellékszereplői belekeverednek a *Lear király* történetébe” – ami szintén illik a darab akkori változatához...)

James Saunders (1925-2004) számos vígjáték szerzője. Műveit kezdetben az „abszurd dráma” kategóriájába sorolták. Leghíresebb műve, a *Next Time I'll Sing to You* (Legközelebb énekelek neked) 1963-ban több díjat nyert. Magyarországon egy darabját mutatták be – *Bocs, nem figyeltem* – és két rádiójátékát sugározták: *Bezzeg régen más volt ez a játék; Távozáskor kéretik fizetni.*

Miközben Stoppard és a többi külföldi író a Berlin melletti Wannsee partján álló pazar villában dolgozott, a hamburgi Thalia Theaterben próbálni kezdték a *Vizenjárás*-t. Az első megbeszélésre odalátogató ifjú angolt zavarba ejtette, milyen lelkesek és mennyire komolyan veszik őt, hogy a főszereplő a társulat egyik leghíresebb színésze, hogy a színház nézőtere ezerfős. Az 1964 júniusában bemutatott előadással aztán nem túl sok közönséget érzett, de leginkább magára volt dühös, amiért beleegyezett, hogy ezzel a darabjával avassák színpadi szerzővé. Meg is esküdött barátjának, Smithnek, hogy Angliában soha nem engedi színre vinni.

„Ha valaha igazán megszorulok anyagilag, esetleg belemegyek, hogy Limában vagy a Fidzsi-szigeteken bemutassák; egyébként kéretik csakis a halálom után előadni, mint történeti érdekességet, már amennyiben szerény személyem iránt bármiféle posztumusz érdeklődés megnyilvánul, ami mellesleg önmagában is elég merész feltételezés.”

A szeminárium lezárásaként a berlini Kurfürstendammon álló Forum színházban 1964 szeptemberében műhelybemutatót tartottak az öt fiatal író munkájából. Ekkor adta elő a *Rosencrantz és Guildenstern találkozik Lear királlyal* című, Tom Stoppard írta-rendezte huszonöt perces zsenget egy berlinben szolgáló amerikai katona, valamint az ealingi Questors Theatre négy színésze – ezt a mini-stúdióprodukciót aztán októberben fölújították a Questors otthonában. Ezen friss tapasztalatok birtokában az elégedetlen szerző úgy döntött, mindenestül átírja a darabot – miközben a tervezett regényhez jószérivel még hozzá sem fogott. Egyelőre nem tudta hát letenni az asztalra azokat a remekműveket, amelyeket megírni remélt Németországban, de amíg ideiglenesen Berlinben állomásozott, jegyzetfüzete megtelt ötletekkel, vázlatokkal, szerzett néhány jóbarátot, mellesleg egy este valami filmforgatásnak köszönhetően – mint statiszta – megjelenhetett a Brandenburgi kapunál lóháton – ki tudja, talán ennek nyomán került bele két nyalka londoni cowboy a *Lord Malquist és Mr. Moon* című regénybe.

Az együtt töltött berlini hónapok során Stoppard hosszan tartó, szoros (és művészi szempontból is gyümölcsöző) barátságot kötött két pályakezdő honfitársával, Piers Paul Readdel és Derek Marlowe-val. Londonba visszatérően közösen béreltek lakást, de a másik kettő hamarosan kiköltözött, amikor ő 1965 márciusában megházasodott. José Ingle 1971-ig volt Stoppard felesége; két fiuk született.

Derek Marlowe (1938-1994) jónéhány regény és forgatókönyv szerzője.

Piers Paul Read 1941-ben született. Számos könyvet és tévéjátékot írt, több művéből film is készült. Könyvei Magyarországon is megjelentek, közülük máig legismertebb az *Életben maradtak*.

(*time, egy szabad ember*)

Egy készülő regény – amelyet a leendő kitörés zálogának vélt –, egy vég nélkül íródó darab – aminek jelentősebb jövőt nem jósolt – és rengeteg rádiós munka: ez töltötte ki a következő jónéhány hónapot. A könyvet – ha nem is májusra, ahogyan vállalta – nyár végére befejezte, a kiadó némi huzavona után, ősszel el is fogadta, bár úgy sejtette, nem számíthat nagy olvasótáborra (és ebben igaza is lett). A *Rosencrantz* immáron kétfelvonásos változata 1965 tavaszára elkészült, és miután a Questors pályázatáról lekészt, Stoppard úgy döntött, másfelé indul vele. Benyújtotta a Royal Shakespeare Company dramaturgiájára. Az irodalmi vezető, Jeremy Brooks javaslatára a színház egyéves opciót szerzett a darabra, ám ez még távolról sem vetett véget az átírásoknak, sőt: hamarosan elkészült a háromfelvonásos verzió.

Időközben a BBC lett Stoppard első számú munkaadója: dobozba került a *Vizenjárás* hangjáték-változata, és fölvtették volna a *Rosencrantz*-ot is – ha a jogokkal nem a Royal Shakespeare Company rendelkezett volna. A rádió drámai osztálya – amelynek vezetője ekkor már és még sokáig Martin Esslin volt – Stoppard szinopszisa alapján megrendelte a később hatalmas hazai és nemzetközi sikert aratott *Albert hídjá*-t, és elfogadta az *If You're Glad I'll be Frank* (ismét lefordíthatatlan) című rádiójátékot. *Ha te Glad vagy, én meg leszek Frank*, ez lehetne az utóbbi cím alapjelentése; csakhogy mindkét név önmagában is értelmes szó – glad: vidám, boldog; frank: nyílt, egyenes –, és az ilyesmi Stoppardnál sosem véletlen.

Martin Esslin – aki 1918-ban Budapesten született és 2002-ben Londonban halt meg – olyan híres lett az abszurd dráma kategóriáját bevezető tanulmányával (magyarul *Az abszurd dráma elmélete* címen 1967-ben jelent meg Sz. Szántó Judit fordításában), hogy a színházi közvélemény hajlamos megfedkezni egyéb fontos könyveiről, valamint arról, hogy 1963 és 1977 között a BBC drámai osztályának vezetőjeként a brit kortárs dráma ügyének rendkívül aktív előmozdítója volt, mint megszámlálhatatlan hangjáték és rádiós sorozat megrendelője, producere.

A két címszereplő tragikus páros: más-más módon, de egyaránt az Idő rabjai. Frank buszsofőr, számára a pontosság, a menetrend betartása a legfőbb parancs; de amikor a „pontos idő” hangjában felismeri eltűnt feleségét – és miután a telefonban hiába szólongatja –, hősies akcióra szánja magát. Leállítja buszát a királyi főposta előtt, és – még a menetrendre, az utasokra is fittyet hányva – berohan,

hogy az „idő” fogságából kiszabadítsa Gladyst. De nem jut messzire, támadását a bürokrácia különböző szintjeinek cerberusai újra és újra visszaverik.

Frank – illetve a postai dolgozók – jelenetei közé ékelődnek Glad *megduplázott* monológjai. Ilyenkor folyamatosan halljuk a monoton haladó időjelzést, és ezzel párhuzamosan Glad szomorú-bölcs reflexióit a világról, az idő viszonylagosságáról: arról hogy az idő nem, csak *az idő mérése* emberi találmány; arról, miként rohanunk, hogy időt nyerjünk, aztán rohanunk ugyanúgy a megnyert idő után és így tovább; arról, hogy hallja a betelefonálók szuszogását – ahogy most Frank szólómonológját is –, de soha nem válaszolhat.

Franknek végül sikerül a posta gigantikus és bürokratikus hierarchiájában egészen a legfőbb főnökhöz jutnia, hogy az aztán mindenki jelenlétében tegye nevetségessé: csak nem hitte, hogy fogva tartják itt a feleségét, hisz a hang, amelyet hall, felvétel; gép, nem élő ember. Majd, amikor Frank leforrázva elkullog, belép egy titkárnő, és közli, hogy a „pontos idő” (angolul: Speaking Clock, „beszélő óra”) összeroppant. A főnök erre fölemeli a kagylót, hallja, hogy az Idő valóban „kizökölt”. Tekintélyt parancsolóan utasítja és emberi szóval nyugtatja, mintegy *megreparálja* Gladyst – akár egy valódi gépet.

Az Idő tömlőcében sínylődő királynő szabadítására emeletes buszon érkező hercegnek nem sikerül legyőznie a sárkányt – ez a főcselekmény, Frank és Gladys tragikomikus története. Mellette azonban – a posta dolgozóit, al- közép- és felsőszintű potentátjait valamint ezek közös beosztott-szeretőjét felléptetve – néhány erős vonással nagyvonalú szatírákat is rajzol Stoppard a bürokratikus-hierarchikus rendszer bornírtságáról és erkölcstelenségéről. Vagyis a rabság mesebeli és legprózaibb képét egymás mellé kopírozza – fölé az irodai munka, a monoton mindennapi robot modernkori rabszolgaságának rémét vetíti. Kísérőzenének pedig ott a legkiszámíthatóbb és leglegyőzhetetlenebb rabtartóhoz, az időhöz intézett fohászok-monológok sora, miközben metronómként „ketyeg” a *beszélő óra*.

Példás kiaknázása témának és médiumnak: vérbeli rádiójáték (amit nem cáfol a tény, hogy a hetvenes évek közepén a Young Vicben színházi változatát is bemutatták). Nemcsak a sűrű helyszínváltások és az egymásra csúsztatott jelenetek miatt,

nemcsak azért, mert csupán ebben a műfajban lehet ilyen kevés vonással hitelesen ábrázolni a figurákat. Sokkal inkább azért, mert ezeket a szereplőket – és főleg Gladyst – nekünk kell elképzelnünk és képzeletünk egy bizonyos síkján megőriznünk. Vajon gép-e ő, akit tévesen emberi tulajdonságokkal és történettel ruházunk fel (azaz valóságosnak *látunk* Frankkel együtt – jóllehet nem az), vagy valóban ördögi összeesküvés áldozataként a nagy Gépezet fogaskerekei közé szorult hús-vér ember, aki soha többet nem menekülhet. Nyilvánvalóan pusztán – de hihető – fikció ő, akire ez is, az is igaz. És maga a helyzet is ügyes absztrakció. De minél testnélkülibb, minél inkább *belül* szólal meg a megduplázódott Gladys emberi géphangja, annál akadálymentesebb, annál elgondolkodtatóbb az átjárás a kettő között – annál bonyolultabb a *történet*.

Szerzőnknek sikerült, ami később is jónéhányszor: komédiázva filozofálni – avagy filozofikus gondolatokat vígjátékba csomagolva „lenyeletni” a közönséggel; két nevetés között szomorúságot, kételyeket oltani a mesére vágyó – és mégis hálás – hallgató/néző lelkébe.

1965 őszén Stoppard izgalmas – és a megélhetés szempontjából sem mellékes – új feladatot kapott a rádiótól. A BBC arab adása új sorozatot készült indítani *A Student's Diary* (Egy diák naplója) címmel. A forgatókönyvet Stoppardra és Peter Hoarra bízták, a két szerző egymást váltva, ötösével írta az epizódokat. Az első adást 1966 április elején sugározták. Stoppard élvezte a munkát, az idegenből jött fiatalember szemszögét kihasználva remekül kifigurázhatta az angol sztereotípiákat. Összesen hetven részt jegyzett, amíg a *Rosencrantz* váratlanul nagy sikere miatt ott nem hagyta a sorozatot 1967 májusában.

(egy méltatlanul elfelejtett regény)

A *Rosencrantz* háromfelvonásos változatának bemutatását hosszasan fontolgatta az RSC. Két jeles rendező, Peter Hall és Trevor Nunn is komolyan foglalkozott a darabbal. Azt tervezték, hogy egy Hamlet-produkcióval váltva tűzik műsorra stúdió-előadásként, aztán elvetették az ötletet. Végül addig-addig halasztották a döntést, amíg lejárt az egyéves opció és a darab újra szabad préda lett. Trevor Nunn – aki később több Stoppard-ősbemutatót is rendezett – két olyan lépést tett ekkor, ami hosszabb távon is befolyásolta Stoppard pályáját. Egyrészt megbízta, hogy nyersfordítás alapján készítsen új angol változatot Sławomir Mrożek *Tangó*-jából; ezt az elsőt még sok sikeres „fordítás” illetve adaptáció követi majd az eljövendő évtizedekben. Másrészt elküldte a *Rosencrantz* szövegét az Oxford Playhouse vezetőjének, Frank Hausernek, aki ugyan szintén nem vállalta a bemutatót, de megkeresett egy diákcsoportot, akik 1966 augusztusában az Oxford Theatre Group Ltd. égisze alatt színre léptek a darabbal az edinburghi fesztiválon – ez pedig lavinát indított el.

„A *Rosencrantz és Guildenstern halott* első előadása 1966. augusztus 24-én volt” – meséli Stoppard évekkel később. „Én pár nappal korábban érkeztem a városba, hogy a próbák fáradtságos munkájának gyümölcsét megmutathassák. A társulatnak láthatóan meg kellett küzdenie bizonyos nehézségekkel. A rendező például elhagyta a hajót, még mielőtt kifutottunk volna a kikötőből. A színészek pedig olyan szövegekönvből dolgoztak, amit olyasvalaki gépelhetett, aki bizonyára ismert valakit, akinek esetleg van fogalma a gépirásról. Elsőként az lepett meg, hogy a replikákban bizonyos számomra ismeretlen mondatok és ismétlődések bukkannak föl (...) Kiderült: az Oxford Theatre Group oly megható odaadással hitt az én szerény kis drámám értékeiben, hogy a gépelési hibákat is híven betanulták. (...) Meg kellett állnunk, hogy mindent

tisztázzunk. Ekkor fedeztem föl magamban azt a rejtett vágyat, hogy a darabjaim próbáján minden ötödik percben közbekotyogjak. Azóta is mindig rettentően élvezem a próbatermi munkát. (...) A bemutatót azt hiszem, vagy kéttucatnyian látták. (...) Ezen az estén nem sok jel mutatott arra, hogy a darab sikeres lesz. Ugyanezen a héten jött ki a regényem, annak a fogadtatása sokkal jobban izgatott. Így aztán életemben először és utoljára halálos szorongás nélkül vettem részt a saját bemutatómon.”

Valóban: a nevezett regény, a *Lord Malquist and Mr. Moon* (Lord Malquist és Mr. Moon) két nappal korábban, augusztus 22-én jelent meg. Nehéz magyarázatot találni rá, de tény, hogy ez a mulatságos, zabolátlan, okos és szomorkás írás – amelyben a majdani ünnepezt színművek számtalan vonása is föltűnik – szinte teljesen visszhangtalan maradt. Sőt, hiába adták ki újra a későbbi diadalmas bemutatók farvizén, komolyabb sikert azóta sem aratott (egyedül – állítólag – Venezuelában).

A történet – amelynek hátterét „a legnagyobb angol” (nyilvánvalóan Winston Churchill) halála és temetése szolgáltatja – két nap alatt játszódik. Moon, egy helyét kereső igazi kisember azt hiszi, rámosolygott a szerencse, amikor egy napon összetalálkozott egy Lord Malquist nevű extravagáns arisztokrátával, és megbízást kapott tőle, hogy afféle titkárként, életrajzíróként jegyezze le a lord magvas gondolatait. Moon téved: egyetlen nap alatt teljesen összeomlik az élete, s amikor másnap útnak indul, hogy bosszút álljon a világon, csak még több megpróbáltatáson megy keresztül, legvégül pedig – mert „rossztevőjével” összetévesztik – félresiklott bosszú áldozatává válik.

Malquist és Moon hollófekete hintón száguld végig London belvárosán. Sokféle furcsaság történik körülöttük – „mellesleg” halálra gázolnak egy férfit –, s mindeközben a Lord rendületlenül mondja tollba terjengős életbölcsségeit, ám a „krónikás” Moon bér-tolla egyáltalán nem bírja vele az iramot. Később elmennek

Moon házába, ahol épp két cowboy küzd Moon felesége, Jane kegyeiért. Amikor egyikük az utcáról belő az ablakon, nem vetélytársát, hanem a szolgálólányt találja el – de a hullát csak sokkal később fedezik fel. Miközben Jane a Lorddal együtt habfürdőt vesz, felbukkan egy részeg csavargó piszkos fehér lepелben, számárháton, és (erős ír akcentussal) azt állítja, ő a „Feltámadott Jézus”.

Az örület a tetőfokára hág, Jane a Lord karján elhagyja a házat, majd egy perverz tábornok érkezik „látogatóba” a szobalányhoz, de amikor helyette csak egy hullát talál, nem esik kétségbe: kéjes gyönyörrel fotózni kezd. Moon minden megalázottsága és elkeseredése kitör: egy viszkisüveggel agyonüti a tábornokot, majd az összes víz- és gázcsapot kinyitván lefekszik, hogy örökre elaludjon.

Reggel mégis fölébred – bár a ház lakhatatlan romhalmazzá vált, ő életben maradt. Elindul, hogy rendezze számláját az emberiséggel (apropó számla: a Lordtól kapott csekkről kiderül: fedezetlen). Kezén-lábán-fején egyre csak szaporodnak a sérülések. Amikor elmegy a Lord házába, hogy elégtételt vegyen az elszenvedett sérelmekért, a Lord felesége elcsábítja a mind ez idáig szűz Moont – utolsó kincsét, ártatlanságát is elveszítette hát immáron. Kálváriája végén heroikus tette szánja magát, de ezzel is csak nevetségessé válik. A pompázatos állami gyászszertartás helyszínére, a Trafalgar térre rohan, ahol aztán végleg elszabadul a pokol. A könyv összes (még élő) szereplője felbukkan: a két cowboy halálos párbajt vív, Malquist (korábban már feltűnt) házi oroszánja leteríti a „Feltámadott Jézus” szamarát, Moon pedig felrobbantja régóta dédelgetett bombáját, ám abból repeszáradat helyett csak egy obszcén felirat röppen az égre.

Aki megmaradt, visszatér a Malquist-palotába. Moont még egy utolsó megaláztatás éri: mindkét nőtől kosarat kap; Jane a Lorddal, Malquist csapodár neje a Feltámadott Jézussal zárkózik be a hálószobába. Malquist kocsisa nagylelkűen hazaszállítaná Moont, de nem jutnak messzire. Az előző nap (azaz: a könyv elején) elgázolt férfi özvegye az első sarkon (igazi) bombát dob a hintóra, azt hívén, a Lord utazik benne...

Stoppardhoz méltóan komplex, fergetes humorú és szívemarkoló könyv, képtelen ötletekkel, a személyes világvége meggyőző víziójával, számtalan aforisztikus mondattal. Sok elemében rokon a későbbi drámákkal, motívumok tömege vándorol majd át az életmű darabjaiba. A *Salto mortale* (illetve az előképének számító tévéjáték) főszereplői pedig egészen

nyilvánvalóan Moon, Jane és Malquist szomorú „szerelmi háromszögét” variálják tovább.

Ebben a korai könyvben már teljesen kifejtetten hat a jellemző stoppardi „trükk”: (hősei példáján) minden lehetséges módon bizonyítja, hogy a humanizmus, az erkölcs, a rend csupa értelmetlen fogalom, miközben az olvasó/néző mindvégig azt érzi: igen, láthatóan így van, *de...* Történetei minduntalan azt sugallják, hogy bár a tisztesség, az értelmes gondolkodás, a szolidaritás fölösleges luxus – de legalábbis világunktól idegen –, az értelmetlen és tisztességtelen viselkedés *mégsem* elfogadható. Ne ringassuk magunkat abban az illúzióban, hogy lehet a dolgokat jól csinálni, és ne higgyük, hogy a jó szándék bármit is számít, *de mégis...*

(*célegyenesben*)

Ha a még mindig pályakezdő szerzőnek egy színházi és egy könyvpremier nem volna elég egy hétre: a *Malquist* (akkor még reményekkel kecsegtető) megjelenésével egy napon kettős Stoppard-bemutató volt a brit közszolgálati televízióban. Együtt sugározták a sakkról készített dokumentumfilmjét és a *Separate Peace* (Különbéke) című tévéjátékot.

Egy John Brown nevű makkegészséges férfi az éjszaka kellős közepén megjelenik egy isten háta mögötti magánkórházban, és követeli, hogy sürgősen fektessék be. A nővér, az ügyeletes orvos és a többi nem érti, mit akar, de végül befogadják éjszakára. Ő viszont végleg berendezkedne itt; teli bőrönd pénzt hozott magával, állítólag egész életében erre gyűjtött. Más körülmények között beteges dolognak tartanák, ha valaki az égvilágon semmit nem akar csinálni – mondja –, kórházban viszont ez a természetes.

A teljes személyzet – továbbá minden külső hatalom, például a rendőrség – a reménytelenül egészséges páciens ellen van: hiába titkolná, mindent megtesznek, hogy kiderítsék, ki is ő valójában. Végül egy bizalmába férközött nővér (az egyetlen, aki talán *tényleg* megérti) kihúz belőle egy picinyke személyes információt, ami alapján

kinyomozzák a „múltját”. Tudtán kívül értesítik a rokonait. Amikor megtudja, hogy utána jönnek, szedi a sátorfáját. „Az a probléma, hogy mindig túl jól voltam. Ha volna valami rendes betegségem, most minden rendben lenne” – búcsúzik el.

Brown – akinek indítékait Stoppard nem próbálja didaktikus, közhelyes módon fölfedni – elvetélt kivonulási kísérletével és a maga szempontjából tökéletesen racionális érvelésével feje tetejére állítja a normalitás és abnormalitás, egészség és betegség ellentétpárjaiban gondolkodó társadalom uralkodó logikáját. Azét a társadalomét, amely egyszerűen nem engedheti meg az övéhez hasonló *kilengést*. A tévéjáték minden erénye ellenére kevésbé eredeti és bonyolult, mint Stoppard legjobbjai.

Az 1966-os év ezzel együtt értékes és jól sikerült munkák sorát hozta: a rádióban korábban adásba került a *Glad/Frank*; a kivételesen sűrűn sorakozó augusztusi bemutatók után nem sokkal, szeptemberben elkészült az *Albert hídja* kézírata; novemberben pedig újabb tévés megrendelés érkezett. Több fronton készülődött tehát a nagy áttörés, de ahogyan – a *Rosencrantz* váratlan edinburghi fogadtatásával – bekövetkezett, magát az érintettet is meglepte kissé...

„Amikor vasárnap reggel fölszálltam a londoni vonatra, kinyitottam az Observert, és megláttam az arcképemet ezzel az aláírással: 'a legígéretesebb debütáló szerző Arden óta', a kellemes meglepetés utáni első reakcióm az volt, milyen furcsa, nem is tudtam, hogy Arden valaha írt regényt. De a fotó nem is a könyvrecenzióknál, hanem a színházi rovatban szerepelt. Bryden kritikájának két közvetlen következménye lett: Edinburghban megtelt a színház – bár én sajna nem láthattam az előadást ilyen kellemes körülmények közepette –, és másnap táviratot kaptam Kenneth Tynantól, hogy szeretné elolvasni a darabot.”

Így aztán nemsokára egy megbeszélésen találta magát a Nemzeti Színház igazgatója, Laurence Olivier és irodalmi vezetője, Kenneth Tynan társaságában. Innen ha nem is sima, de egyenes út vezetett az Old Vicben – a londoni Nemzeti akkori, ideiglenes otthonában – 1967 áprilisában megtartott premierig. Furcsa kis körutat tett meg a berlini kezdetek után számtalanszor átírt darab a rangos Royal Shakespeare Companytól egy obskúrus vidéki diákelőadáson át az RSC legnagyobb riválisának színpadáig. És bár Olivier és Tynan szándékai kezdetől komolyak voltak, a végső döntésben ez esetben is közrejátszott a szerencse. Nem volt elég, hogy a darabot rokonszenvesnek és színpadképesnek – sőt: eladhatónak! – találták, sem az, hogy Tynan rádöbbsen, az új Nemzeti mind ez ideig adós maradt fiatal szerzők bemutatásával; a színház programjában támadt hirtelen űr is kellett hozzá, hogy az új dráma ott és akkor színre kerülhessen. Amikor kivették az évad műsorából a tiszta férfiszereposztással tervezett *Ahogy tetszik*-et, és helyette belépett a *Rosencrantz*, Stoppard hirtelen Strindberg és Csehov, a *Haláltánc* és a *Három nővér* között találta magát...

(*salto mortale*)

Nem elég, hogy ő lett a legfiatalabb szerző, aki valaha bemutatkozott a Nemzeti színpadán, a kijelölt – pontosabban a feladatra önként jelentkező – rendezőnek is ez volt az első önálló hivatásos munkája. A huszonhat éves Derek Goldby korábban csak rendezőasszisztensként dolgozott (ráadásul éppen John Dexter mellett, akinek kútba esett produkciója akaratlanul helyet csinált a *Rosencrantz*-nak...). Az igazgatóság úgy döntött, hogy az addig csak jelentéktelen shakespeare-i epizodistaként ismert két címszereplőt ne sztárok játsszák; részben a költségek lefaragásának szándéka, részben a művészi koncepció indokolta azt is, hogy ne varrassanak pompázatos új öltözeteket. A jelmeztárból válogattak, történetesen a néhány évvel korábbi – Peter O’Toole-féle – híres-neves Hamlet-előadás némileg megfakult ruháiból...

A sok évtizedes küzdelem után 1963-ban létrejött Nemzeti Színház első igazgatója a világszerte csodált Laurence Olivier (1907-1989) lett, és 1973-ig ő töltötte be ezt a posztot.

Amikor Kenneth Tynan (1927-1980), az Observer éles tollú és befolyásos kritikusa maga ajánlkozott dramaturgnak, Olivier sokak legnagyobb meglepetésére szerződtette, és döntése helyesnek bizonyult: a viták ellenére jól kiegészítették egymást. A radikális szemléletű Tynan az új angol dráma nagy hatású támogatója volt. Aktívan harcolt a cenzúra ellen, ebből sok kellemtlensége is adódott. 1972-ben vált meg a Nemzeti Színháztól.

Shakespeare „újrágombolása” mintha benne lett volna ez idő tájt a levegőben. 1963 végén Stratfordban mutatták be a *VI. Henrik* három része valamint a *III. Richárd* alapján készült John Barton-adaptációt, a *Rózsák háborúja*-t Peter Hall rendezésében – ebből aztán hét és fél órás tévéváltozat is készült. Az RSC Antonin Artaud-inspirálta „kegyetlen színházi” évadának első darabja pedig Charles Marowitz Hamlet-kollázsa volt.

Rosencrantz és Guildenstern címmel egyébként még 1874-ben megjelent a *Fun* magazinban W. S. Gilbert vígjátéka, amelynek előadásában egykor P. G. Woodehouse illetve G. B. Shaw is fellépett. Sok egyéb olvasmány mellett nyilván ez is forrásul szolgált Stoppardnak.

A Nemzeti – ellentétben az üzleti színházakkal – több darabot tartott repertoáron, ezért az új produkciókra mindvégig próbateremben készültek. A színpadra most is csak a főpróbahét előtti hétvégén mehettek föl – egyetlen napra! –, legközelebb a premiert megelőző vasárnap tarthattak egy teljes összpróbát a *majdnem* kész díszletben. Ezt követte a hétfői jelmezes főpróba – meghívott nézőkkel telezsúfolt széksorok előtt –, majd a keddi bemutató: ***Rosencrantz és Guildenstern halott.***

Két „Erzsébet-kori úriember” (Ros és Guil) áll a semmiben, és játszik. Most éppen fej vagy írást, illetve... Az eredmény – a józan észnek valamint a nagy számok törvényének ellentmondva – kivétel nélkül mindig „fej”, és ez mélyen elgondolkodtatja őket. Sem erre a természetellenes jelenségre, sem az élet alapvetőbb kérdéseire – például hogy miért is hívták őket – nem találnak magyarázatot, pedig nagyon törik a fejüket (miközben újabb és újabb pénzdarab repül a magasba, és... „fej”). Törik, amíg csak fel nem bukkan a Tragédiaíjászok szárnalmas és egyben félelmetes csapata, akiknél *minden eladó*. Nemigen tudnak zöld ágra vergődni egymással, végül a két udvaronc belemenne, hogy végignézze a repertoár egyik darabját, csak hogy az érme éppen ekkor (százvalahányadik kísérletre) végre *írást* mutat: a kisiklott idő helyrezökkent.

Ros és Guil szó nélkül faképnél hagyja a csepűrágókat, egyszerű fényváltással Helsingörben terem – ahol is egyenest a *Hamlet* cselekményének kellős közepében találja magát. Nem mintha a helyzet sokkal megnyugtatóbb volna, mint eddig; feladatot kapnak ugyan a királytól (hogy Hamletet szóra bírják), csak éppen a megbízás miéértje és a végrehajtás mikéntje marad továbbra is homályban. Játsszanak tehát – szerepjátékot, behelyettesítő kérdés-feleletet –, de semmivel nem kerülnek közelebb a nagy Titokhoz – csak a frusztráció növekszik bennük. Időnként átvonul életükön a teljes helsingöri udvar (fölvillan a *Hamlet* egy-egy jelenete), de a dán királyfi úgy siklik el előlük, mintha a világon sem volnának.

A Tragédiaíjászok ellenben nagyon is „megtalálják” őket: a két értetlenkedő színe előtt *főpróbálják* a „Gonzago megöletése” némajáték-változatát, amelynek örvén nemcsak az idősb Hamlet meggyilkolását és megcsalását jelenítik meg, de ezúttal a *Hamlet* cselekményének összes véres fordulatát is. Ros és Guil azonban nem ismer „önmagára” – hiába visel két színész az övékkel azonos ruhát –, így hát nem is érti meg végzetét a színi allegóriából. Pedig a

Színész értő narrációval segíti is őket, hogy a történet lényegét *felfogják*.

Egyre több szó esik a színpadi és valóságos halálról – Polonius balvégzetének is híre jön –, a két szerencsétlen antihős egyre jobban szorong, ha még nem is tudja pontosan, mitől. Szeretnék feladatukat teljesíteni – de legszívesebben talán eltűnnének innen. Hogy a király Angliába küldi őket Hamlettel, egyszerre fenyegető és biztató fejlemény.

Tanácsstalanságuk a hajóúton mákszemnyit sem csökken – továbbra sem értik, mit s mi végre kell cselekedniük –, marad tehát a kérdés-felelet, a szerep-játék, amibe úgy beleélik magukat, hogy *véletlenül* fölbontják Claudius levelét, amelyben halált kér Hamlet fejére. Megdöbbenésük rövid ideig tart, aztán meggyőzik magukat, hogy legjobb, ha semmit sem tesznek. És megint a Tragédiaíjászok! Megjelennek, bár senki sem hívta őket. Ros és Guil mindenesetre nem örül nekik...

Kalózik támadnak a hajóra, a nagy kavarodás közben Hamletnek nyoma vész. Ros és Guil kétségbeesetten igyekszik tisztába jönni az új helyzettel, és ehhez megint csak a szerep-játékot hívják segítségül. És *véletlenül* ismét felbontják az angol királynak szánt levelet – amelyet időközben Hamlet kicserélt, és amely immáron az ő halálos ítéletük. Végre megértik, mire szánta őket a sors. Haragjában Guil – mert meg van róla győződve, hogy *azok* mindezt eddig is tudták – ledöfi a Színészt. Haláltusa, majd taps, a társulat gratulációi: a tör színpadi kellékfegyver volt.

A Tragédiaíjászok ezután színészi eszköztárukat fitogtatva bravúros halál-sorozatokat mutatnak be, ezzel egyszersmind villámsebességgel előállítva a Hamlet utolsó képének hulla-galériáját. Ros és Guil közben lelép a színről. „A halál a jelenlét távolléte.”

Követek, Fortinbras, Horatio. Tabló.

„Saját kelepcéjükbe esett árulók? – vagy az istenek áldozatai? – sosem fogjuk megtudni” – mondja a Színész a darabbéli darabban (saját rendezésében) felléptetett és elbukó két kémről, Ros és Guil hasonmásáról. Dermesztő komédia a Stoppardé: a néző – ha egy csöpp érzés szorult belé (na és persze, ha érti, miről van szó *igazán*) – csakis kínjában nevet (elég sokat, az igaz), és leginkább önmagán. Dublóreinkben – Ros és Guil figurájában – *nem fölismerni* saját vonásainkat, ehhez rosenkrantz-Guildensterni vakság kell. Mert ezek ketten bizony sosem tudják, *hányadán állnak*. Pedig szüntelen számadást készítenek: innen jöttünk

A magyarországi bemutatót Marton Endre rendezte a budapesti Nemzeti Színházban. A két címszerepet Sinkovits Imre és Avar István alakította, a Színészét Kálmán György. A premier 1971 áprilisában volt.

A *Rosenkrantz* máig az egyetlen Stoppard-dráma, amelyet több hivatásos társulat is előadott Magyarországon.

A darabot Vas István fordította, a *Hamlet*-idézeteket az Arany-féle fordításból vette át. A szöveg nyomtatásban először a Nagyvilág 1967 decemberi számában jelent meg, majd a Magvető Világszínpad-sorozatának 3. kötetében, legutóbb pedig az Európa Kiadó 2002-es válogatásában.

(honnan is?), ide tartunk (vajon hová?), eddig jutottunk (jutottunk *valameddig?*). De nemcsak leltároznak, terveket is szőnek, amelyek – megfelelő alapok és a jelen univerzumban uralkodó törvények ismerete híján – kártyavárként omlanak össze a legkisebb *légvonattól*. Majd’ mindig a megoldás *közelében* járnak, de nem ismerik föl a jeleket. Vallatják a világot, mély összefüggéseket keresnek (és találnak *majdnem*), de még véletlenül sem veszik észre, ami épp csak a szemüket ki nem böki. Minden új helyzetet, minden kényszert, minden új fordulatot elfogadnak hát, mindenre és mindenhez találnak *kielégítő* magyarázatot – hogy meggyőzhessék magukat, így jó, így kell maradni. (Ezért is kínálja magát olyan készségesen a párhuzam a Godot hőseivel.) Megalkuvók, tipikus túlélők – csakhogy alku nincs, a túlélésre semmi esély. Ez végső soron annyira nyilvánvaló, hogy a kisember nem is érti, minek hozzá ennyi bonyodalom. „Kik vagyunk mi, hogy ennyi mindennek kell összejárszani a mi kis halálunkhoz...?” – kérdi Guil, mielőtt végleg lelépne a színről. Ismerős? Fájdalmas? Mulatságos?

Még *szerencse*, hogy színházban vagyunk (aminek persze megvannak a maga szabályai: aki ezekkel nincs tisztában, *halálfia*). Jelmezek, kellék-tőrök, valahol már megírt sorsok: leosztott szerepek. Ros, Guil és a többiek deszkákon állnak akkor is, amikor a kietlen Semmiben keresik a helyüket, akkor is, amikor a helsingőri palota nagytermében, vagy a hánykolódó tengeren találják magukat. A nap nem keletről vagy nyugatról süt, hanem rendezői jobbról vagy balról; amikor Hamlet a nézőtér irányában „beleköp a vízbe”, nem a sós tengeri szél csapja vissza arcába a nyálat, hanem a láthatatlan „negyedik fal”.

Fölfüggeszteni két-három órára a kételkedést, a hitetlenséget – erre kérni a nézőt? *Nem arra tart e szenvedély*. Ébren tartani inkább. Hangsúlyosan színpadias attrakciókkal, az ismerős drámai figurák kifigurázásával, bölcs viccekkel, mély értelmű butaságokkal, mindannyiunkat érintő fogas feladványokkal. A legnyugtalanítóbb talány persze mégis csak a

mindenütt-jelenvaló Színész... No meg a két címszereplő, akinek nemcsak darab-előtti múltja és darab-utáni jövője nincs, de jelene is töredezett; létezésükből hiányzik a folyamatosság, a köztes idő nyomtalanul tűnik el. Nem *voltak* és nem *lesznek*, jó. De *nincsenek* a pusztaság és Helsingör között, *nincsenek* elalvás és ébredés között, „szárazföld” és „tenger” között sem. Volt-nincs hősök? Hát persze: színház az egész. Vagy...?

Az alacsony költségvetésű kísérletnek induló előadás négy évadon át maradt az Old Vic műsorán. Őszre tíz európai városban mutatták be a darabot, a British Council pakisztáni és indiai vendégjátékot szervezett, a Columbia stúdió tárgyalást kezdeményezett a filmjogokról. A Nemzeti Színház történetében ez lett az első olyan produkció, amely átkerült a new york-i Broadwayre is. A nézők tolongtak a jegyekért, a kritika szinte egyöntetűen lelkes volt. Harold Hobson a Sunday Times-ban például egyszerre hasonlította a szerzőt Becketthez és Feydeau-hoz, és kijelentette, hogy Pinter *Születésnap*-jának 1958-as bemutatója óta Londonban senki nem debütált ilyen meggyőző erővel. (Kettejük között azóta is sokszor voltak párhuzamot – hol ilyen, hol olyan előjellel. Egy biztos: a számtalan nagy tehetségű szerző között nem akad a kortárs brit drámának több olyan állócsillaga, mint ők ketten.)

Noha nem a *Rosencrantz* volt az első színházi kísérlet, amely Shakespeare-en „élősködve” látszott különlegesen újszerű világba kalauzolni a nézőt, Stoppard sikere kollégái egész hadát győzte meg, hogy van mit keresni *arrafelé*. „Receptjét” sokan próbálták átvenni. Igazi – máig is tomboló – járvány ütött ki a drámaírók között. Nehéz volna számba venni, hányan és hányféle módon szedték szét majd igyekeztek máshogyan összerakni (kicsavarni, „aktualizálni” stb.) a Bárd népszerű darabjainak cselekményét, hányan hányféleképp próbálták Shakespeare (vagy más klasszikusok) jól ismert hőseit „korszerű” történet „friss”

vizében megfürösztetni és újraöltöztetni – többnyire kétes eredetiséggel és feledhető eredménnyel. A *Rosencrantz* azonban nemcsak jelkép – és főleg nemcsak tanulmányok tömkelegének témájául szolgáló szent objektum! –, hanem születése óta *egyfolytában* érvényes, élő színpadi mű. Bizonyosságul a színházak repertoárján és nézőterén kell csak végignézni.

Mindenkit persze nem ragadott azonnal magával az új szenzáció. Bár az ötletet irigyli, a darabról meglehetősen fanyalogva ír naplójában a főpróba megnézése után Joe Orton, a botrányos életű szerző, akinek *Szajré* (Loot) című morbid komédiája előző évben elnyerte az Evening Standard díját – amelyet 1967-ban aztán a *Rosencrantz*-nak ítéltek. Furcsa találkozás ez az elmúlt fél évszázad két legbriliánsabb és legszemtelenebb – de minden más szempontból oly nagyon különböző alkatú – vígjátékírója között.

A korra – de főleg: a viszonyítási pontok viszonylagosságára – jellemző, hogy akkoriban a *Rosencrantz* kapcsán sokan fölemlegették a *Dühöngő ifjúság*-ot is. Ötven év távlatából – gyanítom – kevés embernek jutna eszébe bármiféle közös nevezőt keresni Osborne és Stoppard között.

Maga Stoppard egy interjúban biztosította a nagyérdeműt, hogy a váratlan nagy siker nem fogja elszédíteni:

„Ülök majd csöppet sem elkapatva a Rolls Royce-omban, és legelnemkapatottabb hangomon előreszólok a sofőrnek, hová vigyen. Nem igaz, hazudok. Utálok kocsiban utazni, utálok az autókat, félttem az életemet. Kíváncsi vagyok, gyártanak-e Rolls Royce-t vízzel töltött ütközőkkel. Valójában egy nagy vidéki kúriára vágyom.”

Meglett az is nemsokára...

Joe Orton (1933-1967) kevés darabot hagyott hátra, így is jelentős szerzőnek számít. Fekete humorát a magyar nézők is ismerik. „Romlott lelkű” vígjátékai közül a legnépszerűbb – *Amit a lakáj látott* – évek óta folyamatosan műsoron van színházainkban. Néhány hónappal az említett áprilisi naplóbejegyzés után Orton bizarr szerelmi gyilkosság áldozata lett.

II. Mesés folytatás: egy termékeny évtized.

Van élet Ros és Guil halála után

Habár a *Rosencrantz* filozofikus diáktrefának, fiatalos színházi fricskának tűnhet, és váratlan sikere mintha semmiből jött szerzőt röpitett volna a figyelem középpontjába, nem lehet nem észrevenni, mekkora felkészülés, mennyi munka érett be ezzel a szerencsés csillagzat alatt született bemutatóval. És az is nyilvánvaló, hogy – ha a hírnév és a gazdagság nem is volt ellenére soha – Stoppard nem vált saját sikere rabjává. Nem kezdte el ontani a jólsikerült mintadarab alapján gyártható *Rosencrantz*-klónokat, és nem is „lazsálta el” a következő éveket; immáron befutott és jómódú szerzőként ugyanolyan konokul dolgozott, mint azelőtt, és ugyanúgy nem próbált (talán nem is tudott volna) „biztosra menni”.

(*mindig magasabbra*)

A *Rosencrantz* áprilisi bemutatójára irányuló reflektorfény nem vakíthat el bennünket annyira, hogy ne lássuk, milyen pazar év volt egyébként is az 1967-es Stoppard pályáján. A BBC júniusban tűzte műsorra a *Lord Malquist* témáiból is építkező – és a *Salto mortale* előképének tekinthető – tévéjátékot: az *Another Moon called Earth* (A Föld is csak egy hold) Stoppard első fajsúlyosabb tévés kísérlete. Júliusban pedig egyik legremekebb hangjátéka, az *Albert hídja* került adásba, amelyet hamarosan számos országban fölvettek, és amely a következő évben a legrangosabb rádiós fesztivál, a Prix Italia díját is elnyerte. Mindezeket megelőzően, februárban a tévé sugározta a *Teeth* (Fogak) című bohózatot.

George egy fogorvosi váróban ül, mellette két fiatal nő beszélget. Egyikük elpanaszolja, hogy elhagyta a barátja, amikor meglátta, hogy hiányzik a két középső metszőfoga. Az orvosi szobából kilép egy asszisztensnő, meglepve látja a férfit, behívja a rendelőbe. Fojtott, füledt párbeszédük azt sugallja: szeretők. Úgy tűnik, George arra gyanakszik, hogy

a nő viszonyt folytat az orvossal, Henryvel. Aztán kiderül, hogy minden másképp van, mint hittük...

Henry, a fogorvos – immáron egyedül – betessékeli George-ot a kezelőbe, beülteti a rettegett fejtámlás székbe, és rémséges fogászati eszközökkel riogatja. Közben egyértelműen kétértelmű célzásokat tesz felesége, Prudence és George viszonyára. George belezavarodik a részletekbe, egyre valószínűbb, hogy bűnös, nem véletlenül kerül szóba saját felesége, Mary is. Amikor aztán a kegyetlen fogorvos berendeli az imént látott asszisztensnőt, kiderül, hogy ő nem más mint az előbb emlegetett Mary. Mialatt George-ot „kezelik”, Henry megosztja kínvallatás árán frissen szerzett információit az asszonnyal, és a fogorvosi szék mögött – ahová a felpeckelt szájú férj szeme nem, csak füle követheti őket – nyíltan flörtölni kezdenek.

George megkínzottan, verten távozik. A váróban kényszeredetten rámosolyog a páciensekre, és lám: középső metszőfoga hiányzik. Azok visszamosolyognak: nekik is...

Ez a könnyű kis darab a vicces kedvű Stoppard fölényesen teljesített iskolakúrje. Középpontban örök vígjátéki téma: a megcsalt férj bosszúja; csakhogy a „fogat fogért” elv most az egyszer szinte szó szerint kerül át a gyakorlatba, és ebbe mindannyian beleborzongunk, mert alig van elemibb erejű rettegés, mint amit a fogorvosi székben él át minden halandó. Ezen az üdítő extremitáson és néhány szellemes replikán kívül azonban nem különösebben említésre méltó mű. Betölti feladatát, de nem lesz belőle lexikon-szócikk.

Hihetnénk, hogy a *Rosencrantz* fenomenális sikerének hátán Stoppard azonnal belovagolt a drámaírók paradicsomába. Így is lett ez, meg nem is. Bár világszerte megismerték a nevét, folyamatosan dolgozott, és műveit egyre-másra játszották, a következő szenzáció – amely a valódi (értsd: nem „egydrámás”) szerzők közé emelte – majd’ öt évig váratott magára. A hosszabb kihagyásnak számos oka lehet. A hirtelen nyakába szakadt hírnév pszichés terhével nyilván meg kell küzdenie az írónak és a magánembernek egyaránt; nehéz jól zsonglörködni a megszorított felkérések, kötelezettségek, utazások, meghívások – a közszereplés – és az elmélyült munkára számítható *magánidő* perceivel; és persze az is lehet, hogy az előző

évek feszített tempója után a szerző „kiürül” – vagy egyszerűen csak jól esik egy időre hátradőlnie. (Ráadásul éppen ez idő tájt Stoppard magánélete nem alakult a legharmonikusabban.) Mindez – és még ezeregy ok – közrejátszhatott ebben a konkrét esetben, de mint látni fogjuk, Stoppard életében nagy általánosságban is igaz, hogy négy-ötévenként – vagy még annál is ritkábban – mintha egyszerre érne be a különféle területeken elindított munka gyümölcse. A közbülső idő az aprómunkáé és a kevésbé látványos eredményeké.

A *Rosencrantz és Guildenstern* teremtette konjunktúra mindenesetre két West End-bemutatót is hozott gyors egymásutánban. Doris Cole Abrahams elérkezettnek látta az időt, hogy – Stoppard nem túl nagy örömeire – 1968 márciusában bemutassa a *Vízenjárás-t*, amire korábban kétéves opciót szerzett. Az átkeresztelt – *Íme egy szabad ember* (*Enter a Free Man*) címen futó – és némiképp ismét átdolgozott darab méltán langyos fogadtatásban részesült. Júniusban azonban a szerző legjobbainak sorába illő szatirikus-parodisztikus krimikomédia került színre.

(bulldog az egérfogóban)

Az **igazi Bulldog hadnagy** (*The Real Inspector Hound*) első vázlatait Stoppard még a hatvanas évek legelején, bristoli újságíróként vetette papírra. A darabkezdeményt hol elővette, hol újra félretette, de végül csak 1967-ben fejezte be. Időközben különféle címekkel próbálkozott: *The Critics* (Kritikusok), *The Stand-Ins* (Beugrók), *Murder at Mousetrap Manor* (Gyilkosság az Egérfogó kúriában). Egyik cím jobb, mint a másik, hisz mind a lényegre utal – és ez rögtön föl is veti a kérdést: mi a lényeg? (Negyed századdal később az *Árkádia* egyik jelenete ezzel a kérdéssel majd igen frappánsan játszik el: egy bizonyos Nightingale nevű szereplő kénytelen újra és újra megszakítani nagyívű kiselőadását, és amikor megkérdi hallgatóságától, hol is tartott, ki-ki az addig elhangzottak más-más aspektusát kiemelve)

ad egymásnak homlokegyenest ellentmondó választ, mert a *lényeket* mind másban ragadja meg.) Mindhárom korai címvariáció telitalálat hát, hiszen a *Bulldog* igazi főszereplői a kritikusok, akik egyben „beugrók” is, méghozzá kettős értelemben: egyrészt a rangidős kritikust helyettesítik, másrészt a darabbéli darabba „ugranak be” a kiesett szereplők helyett. Ez a *belülső* darab ráadásul egy udvarházban játszódó krimi – középpontjában egy (egy?) gyilkossággal –, amely nem mellesleg kísértetiesen emlékeztet Agatha Christie *Egérfogó*-jára. E bonyolult szőtt krimikomédia központi kérdése pedig – kívül és belül – nem más, mint hogy *ki is az igazi Bulldog hadnagy?*

A színpadon egy színpad, a nézőkkel szemben másik nézőtér, első sorában két kritikus. Munkájukat végzik, *tehát* nem törődnek vele, hogy színházban vannak: eszegetnek, folyamatosan kommentálják a látottakat, „fontosabb” témákról fecsegnek. Egyikük, Hold azon kesereg, hogy „másodhegedűsként” lapja első számú kritikusa, Dicks árnyékában él (miközben a „harmadhegedűs” Puckeridge nyilván őt gyűlöli ugyanúgy, mint ő Dickset). Ítész-társa, Herrkatz szenvedélye viszont (noha nős) az ifjú, tehetséges színésznők „felfedezése”. Mindkettejüket láthatóan az izgatja legkevésbé, mi történik a színpadon.

A valódi és a színi nézőtér között közhelyes krimidíszlet: Lady Muldoon szalonja; kellős közepén, a földön egy hulla. Közhely-takarítónő lép be, egy telefonálóval – és mindenekelőtt velünk, nézőkkel – közhely-mondatokban tudatja a legfontosabb tudnivalókat. A holttestet *természetesen* nem veszi észre, pamlagot tol fölébe, láthatatlanná teszi. Munka közben bekapcsolja a rádiót, és mi *természetesen* közhely-közleményből értesülünk arról, hogy veszélyes szökevény bujkál a környéken. Majd belép egy fiatalember – Simon –, akire *természetesen* tökéletesen illik az iménti személyleírás. A Ladyhez jött, de sajna a Lady barátnője, Felicity is a házban vendégeskedik. Utóbbi színre lépése nem csak Simont érinti kínosan, de a zsöllyében ülő Herrkatzot is: a darabbéli Simon a darabbéli Felicityt bolondította – miközben már a Ladyt, Cynthiát szereti –, Herrkatz viszont előző este épp a Felicityt alakító művésznőt „fedezte fel”.

Megjelenik Cynthia (a színésznőbe Herrkatz első látásra halálosan beleszeret), majd a Lady tíz éve eltűnt férjének nemrégiben felbukkant nyomorék fivére, Magnus őrnagy is. Kulturált társalgás, kártyajáték folyik, de lassan

kiderül, mindegyikükben forr annyi indulat, hogy Simont megölné. Belép a veszélyes gyilkos után nyomozó Bulldog hadnagy, véletlenül fölfedezi a pamlag alatt rejtőző hullát. Most Hold kiált föl kétségbeesetten: a halott nem más, mint feljebbvalója, a kritikus Dicks. Simon magára marad a színen, épp telefonál, amikor kintről lövés dördül. Holtan rogy össze.

Újra megcsörren a telefon, Herrkatz besétál a díszletbe és fölveszi (aggódó felesége keresi: kénytelen megnyugtatni, hogy minden rendben, épp *dolgozik*). A szalonba visszaérkezők magától értetődő módon *azonosítják* Simonnal, a korábban látott jelenetsor újra lepereg, de mostantól a kritikus játssza a néhai Simon szerepét. A „szerelmi háromszög” megkettőződik: Herrkatz *mint Simon* a Lady és barátnője között kénytelen lavírozni, míg Herrkatz *mint Herrkatz* a két színésznő között. Ismét eljutunk a halálos lövésig.

Ekkor Hold rohan oda, hogy kollégája holttestét megvizsgálja. Őt viszont azonnal Bulldog hadnaggal azonosítják a színre visszaözönlő szereplők. Hogy a gyilkosság vádja alól tisztázódjék, a maga vezette „nyomozás” során megpróbálja a gyanút a halott Herrkatz-Simonra terelni. A meggyilkolt Simon és a korábban eltűnt Bulldog időközben kívül a „nézőtérre” és ugyanúgy *lábjegyzeteli* a cselekményt, ahogy korábban a két kritikus.

A nyomoréknak vélt Magnus őrnagy felpattan tolokocsijából, és letépi álszakállát: nem a ház eltűnt urának fivére, hanem maga Lord Muldoon. Sőt: ő Puckeridge, Hold lapjának (korábbi) „harmadhegedűse” is. Rezzenéstelen arccal tüzel, golyója leteríti Holdat. Mindenkit eltakarított immáron az útból: Simon és Herrkatz személyében a Lady – illetve az őt alakító színésznő – csábítóját, valamint Dicks és Hold személyében a két rangidős kritikust. Nincs előtte akadály.

De hogy ki az igazi Bulldog hadnagy, azt továbbra sem tudjuk...

Elsőrangú krimi-paródia, színház-paródia, színikritikus-paródia, még hozzá igazi bravúrral megfejelve: a duplán kifordított – közhelyesnek *tűnő* – bűnügyi játék nemcsak mulatságos, de visszanyeri talányos-izgalmas karakterét is. Stoppard úgy tesz, mint a jó bűvész, aki figyelmeztet: „Vigyázat, csalok!” Szemérmetlenül halmoz egymásra – figuráz ki – dramaturgiai közhelyeket, de ezalatt sikerül úgy csavarintania a szálakat, hogy az utolsó pillanatban mégis a legkézenfekvőbbben váratlan megoldással hökkentse meg a közönséget. Elaltatja a néző éberségét: miközben

A darabot „Nagy Szimat, avagy az igazi mesterdetektív” címen – Ungvári Tamás fordításában és Lengyel György rendezésében – a Madách Kamaraszínházban mutatták be 1970 márciusában. A két kritikus szerepét Márkus László és Bálint András alakította. A szöveg a Nagyvilág 1969 januári számában jelent meg.

Az Európa Kiadó 2002-ben kiadott gyűjteményében Hamvai Kornél új fordítása olvasható.

nevetünk a „szájbarágott”, sztereotip bűnügyi történet paneljein, később vesszük észre, hogy az *igazi* krimi – a kritikusok szerelmi ügyei, szakmai féltékenysége és gyilkolódása – milyen szövevényes, meglepő és mennyire *nem* könnyen átlátható. Hogy a szerepátvétellel megtöbbszöröződött alakok és a szerepösszevonással létrejött figuraesszenciák cselekménysíkokat átjáró táncában milyen finom koreográfia teljesedik ki. Mellesleg: merész ítésez, aki ezek után ki mer kezdeni egy olyan szerzővel, aki nemcsak kritizálja, de a színpadon halomra is öli a kritikusokat. Az *igazi Bulldog hadnagy* producerei egyébként a londoni színházi gyakorlatban akkor még ismeretlen megoldást importáltak a Broadwayről. A hivatalos premiert megelőző előbemutatók sora alkalmat adott rá, hogy az előadás a közönség reakcióit is figyelembe véve csiszolódjon, egyben elterjedjen a darab híre – miközben a kritikusokat (mármint az *igazi* kritikusokat) még távol lehetett tartani a színháztól.

(ember a hídon!)

Az először 1967-ben sugárzott *Albert hídja* (Albert's Bridge) Stoppard drámai csúcsteljesítményei közé tartozik – és nem csak a rádiójátékok sorában. Az akkor modernnek számító technikát, a térhatású hangzás lehetőségeit magától értődoően aknázza ki – hálás feladat például a hídon dolgozó munkások elhelyezése és mozgatása a hang-térben –; az általánosabb értelemben vett rádiós *drámatechnikát* még ennél is elegánsabban használja. A helyszínváltások, a jelenetek fölé úsztatott belső monológok *így* csakis hangjátékban érvényesülhetnek. Gondolat, érzelem és humor pedig olyan egyensúlyba kerül ebben a darabban, amire Stoppard színpadi műveinél még sokáig kell majd várni.

A cluftoni öbölhíd (Clufton Bay Bridge) a város nagy büszkesége, nemhiába a lelkiismeretes karbantartás. Négy festő dolgozik folyamatosan a hídon; két év alatt végigmázolják az egész szerkezetet, aztán kezdik előlről – egész életre szóló feladat. Hanem valamelyik városatya egy

nap korszakalkotó javaslattal áll elő: vegyenek négyszeres áron négyszer olyan tartós festéket – amely tehát nyolc évig is állja a viszontagságokat –, és onnantól elég lesz egyetlen munkást fizetni. A négy alkalmazott egyike sem vállalja így a munkát, de a filozófus-hallgató Albert – aki nyári szünetben dolgozott már a hídon – annál szívesebben. Albert amúgy is különös fiatalember: nem kér a szülői támogatásból, apró lakásba költözik gazdag családja egykori cselédjével, akit teherbe ejtett. A hídfestés mániája azonban fokozatosan elhatalmasodik rajta, egyre kevesebbet törődik a „világgal” – és benne feleségével és gyerekével –; utóbb már szabadnapokon is dolgozik, szinte egészen a hídra költözik.

Egy nap öngyilkos-jelölt mászik föl mellé, de végül – noha Albert nemhogy vissza nem tartja, de kifejezetten biztatja az ugrásra – letesz szándékáról, és békésen leereszkedik a földre. Később aztán többször is visszatér: odalent úgy érzi, el kell dobnia az életét, de idenfentről minden más, elkeseredése egyből elpárolog. Albert féltékeny, ez az *ő hídja*, az *ő magánya*. Hátországa amúgy is megszűnt: felesége mostanra megelégtelte a viselkedését, gyerekestül elköltözött tőle.

A városban közben dagad a botrány: a hőn szeretett híd egyre rosszabb állapotban van. A felelős vezetők ugyanis elszámították magukat: tény, hogy az új festék nyolc esztendeig is kitart, csakhogy az előző – két évre szánt – réteg nem tudja „kivárni”, amíg Albert nyolc év alatt végez az átfestéssel. Végül – jobb megoldás híján – úgy döntenek, hogy ezernyolcszáz munkást a hídra vezényelnek, aki egyetlen nap alatt befejezheti a munkát.

Albert hisztérikus – már éjjel is dolgozik –, úgy érzi mindez az *ő* kismizmizésére tett kísérlet, hisz *ő* minden tőle telhetőt megtett. A már jól ismert öngyilkosjelölt épp nála „vendégeskedik” odafönt, amikor lent hosszú tömött sorokban megjelennek az új munkások. Dübörgő léptekkel masíroznak fel a hídra; a hatalmas szerkezet először beleng, majd annak rendje s módja szerint leszakad.

Albert nagyon is beleillik Stoppard esendő, önérvényesítésben gyenge, ugyanakkor erős szándékú, mániákus hőseinek sorába, de személyisége bonyolultabb (ennek megfelelően a hallgató érzése is ambivalensebb), mint e korai Stoppard-korszakban általában. A hídon dolgozó munkásokról illetve Albert családjáról festett portrék szokatlanul „realisták”, miközben Albert (valamint az öngyilkosjelölt Fraser) – persze – a fellegekben jár, és

úgy is *fest*, a város komolykodó előjáróinak gúnyrajza viszont a provinciális nagyotakarás remek szatírjává kerekedik.

A balul elsült hídfestés-reform történetében – sok más mellett – a stoppard *hiba-dramaturgia* és a szerzőre jellemző egyéni színezetű konzervativizmus is érett, kifejtett formáját mutatja. Mint annyi más darabjában, a bajok eredete egy támadhatatlan logikával fölépített *hibás* gondolatmenet: egyszerű képlet, tiszta okfejtés győzi meg a döntnököket (és szinte biztosan a hallgatót is) arról, hogy egy *hatékonyabb* festék jó szolgálatot tesz a városnak. Csakhogy valamit kihagytak a számításból (valamit *mindig* kihagynak a számításból): a kiinduláskor elfelejtették a másik oldalról (a híd másik oldaláról) is megvizsgálni a dolgot. És onnan kezdve, hogy elkövették az eredendő hibát – egy jól működő, régen bevált rendszerbe meggondolatlanul belenyúltak –, a végső *összeomlás* elkerülhetetlen. Ha a fizika alapvető szabályait figyelmen kívül hagyjuk, sem az egyszemélyes festőbrigád, sem egy egész festő-tömeg nem mentheti meg a hidat. Majdnem mindegy, hogy az idő *vasfogának* szerepében hitelesen fellépő kicsinyke rozsdá falja föl apránként, vagy a hullám-interferencia óriás-réme dönti *hullámsírba*.

Az *Albert hídja* sok más elismerés mellett egy prágai nemzetközi rádiójáték-fesztiválon is díjat nyert – történetesen épp 1968 májusában. A győztesnek kéthetes prágai tartózkodás is járt, de a meghívást Stoppard nem fogadta el. Később invitálták a nyári nemzetközi színházi fesztiválra, illetve felmerült, hogy következő tavasszal a híres *Divadlo Na zábradlí* Stoppard-bemutatót tartana. Sosem fogjuk megtudni, létrejött volna-e az előadás, mert augusztusban megjelentek a baráti tankok Prága utcáin, és a kérdés többé föl sem merülhetett. A „hazatérés” ezúttal elmaradt.

Bartos Tibor fordítása a *Csataszimfónia* című hangjáték-antológiában jelent meg (Európa Kiadó, 1979, szerk.: Lékay Ottó, Maráz László, Mesterházi Márton). A magyar változatot a Magyar Rádió 1969 októberében sugározta először Charles Lefeaux (BBC) rendezésében. A dramaturg Mesterházi Márton volt, Albert szerepét Sztankay István játszotta. Egyéb fontos szerepekben Vas Éva, Básti Lajos, Mezey Mária, Balázs Samu tűnt fel.

(*nincs kiszállás*)

Házassága romokban hevervén Stoppard egyre közelebb került (akkor még szintén házas) leendő második feleségéhez, Miriamhez, akit korábban bristoli barátain, Anthony Smith-éken keresztül ismert meg. Végül 1969 decemberében fogta két fiát, és elköltözött az addigra súlyos neurózisban szenvedő Josétól; 1970 elején megindította a válópert, augusztusban pedig összebútorozott Miriammel. A válás két évig húzódott, végül 1972 februárjában zárult le, hogy három nappal később Tom és Miriam Stoppard összeházasodhasson, mielőtt első fiuk márciusban megszületik. Ez a házasság tizennyolc éven át tartott, második közös gyermekükkel együtt négy fiút neveltek. Miriam ismert orvos, televíziós személyiség és könyvszerző (nálunk is több művét adták ki nagy példányszámban), a családot és a karriert összeegyeztetni képes sikeres nő mintapéldája; kettősük hosszú ideig a figyelem középpontjában álló, irigyelt álompár volt.

Stoppard életében egyáltalán nem szokatlan módon 1972 elején összesűrűsödtek az események. Egy válás, egy házasság, a *Salto mortale* sikeres bemutatója és egy fiú születése: mindez alig öt hét leforgása alatt – méghozzá azután, hogy az előző évek nagyobb szenzáció nélkül teltek.

Ha zajos sikert nem is aratott, az 1968-ban sugárzott *Neutral Ground* (Semleges terep) – amely Philoktétész tragédiáját mai kém-történetként meséli el – Stoppard legjobb formáját mutatja, és azt bizonyítja, hogy a tévéhez pont ugyanolyan mesterfokon ért, mint a rádióhoz vagy a színpadhoz. Sok-sok visszatérő témája közül is az egyik első számú kedvenc a kémek, ügynökök élete és személyes-politikai identitásvesztése. Írt belőle később rádiójátékot (*A kutya húzta a rövidebbet*) és színpadi művet is (*Hapgood*), de legfajsúlyosabb talán ez, a „sorozat” legkorábbi darabja.

Egy meg-nem-nevezett kelet-európai országból *valódi* hamis papírokkal megszökik egy kém: Philo. Bécsben találkozik azzal a brit ügynökkel, aki tizenöt éven át az összekötője volt. Eltökélte, hogy „kiszáll”, és nem is kívánna semmit, csupán brit állampolgárságot (vagyis: hazát) – de „tartói” megtagadják a kérését, mert azt hiszik, átállt: talán lebukott, és az ellenfelek „megfordították”.

Hosszú éveken át egy semleges közép-európai országban él, elrejtőzve a világ elől. Iszik, tönkrement, mindenből kiábrándult, végtelenül bizalmatlan. Aztán egyszerre csak túl sokan „találják meg”. Bérgyilkosok, kémek, gyanús „civiliek” tolonganak a küszöbén. Egy Acherson nevű férfinak rendkívül bonyolult manőverekkel végül sikerül a bizalmába férkőznie. Philo rájön, hogy Acherson is a „cégnek” dolgozik, de becsületesnek véli. Véletlennek látszó eltervezett mozzanatok, minden számítást keresztülhúzó váratlan fordulatok után sikerül Acherson ördögien szövevényes terve: Philo újra beáll a sorba, hogy tovább küzdjön a „jó” ügyért. Csakhogy a túlbonyolított ügynök-játszmában már nehéz eldönteni, mi is a *jó ügy*, és azért hogyan is kellene harcolni.

Bár – ahogy majd’ minden művében – ebben a történetben is bőven akadnak mulatságos tévedések, komikusan filozofikus párhuzamok, rejtélyes ikerfigurák és megduplázott cselekményfordulatok, a *Semleges terep* a legtöbb Stoppard-darabnál komolyabb, sötétebb tónusú, egyszersmind feszültebb és izgalmasabb. És szokatlan egyértelműséggel érződik ki belőle a tömény ellenszenv, amelyet a cél nevében minden eszközt szentesítő, egész működésüket a becsapások kibogozhatatlan szövevényére alapozó szupertitkos szolgálatok iránt érez a szerző. Nyilvánvalóan nem véletlen, hogy kém-történeteinek főszereplője általában igyekszik megszabadulni a szervezettől, miután hasztalan próbálta kibogozni, *ki kivel van* – és főleg, hogy ő maga ki is valójában.

Ez a tévéjáték világosabb szerkezetű, egyszerűbben követhető, formailag fegyelmezettebb, gondolatilag egyértelműbb, mint Stoppard rádiós és színházi darabjainak többsége – márpedig ez bölcs önmérsékletre és fölényes (öszönös?) anyagismeretre vall.

A tévé jóval kevésbé épít(het) a néző odaadó részvételére, mint a színház, kevesebbet hagy(hat) a közönség képzeletére, mint a rádió. A színpadon felvázolt, illetve a csak hangokkal megteremtett univerzumban még a realizmus is – akár a legaprólékosabban kidolgozott részlet – valami olyan (elvont) képzet szolgálatában áll, amit a közönség által e hang-kép-térbe belelátott és beleemelt (értelmező?) elemek alakítanak véglegessé. A televízió lefényképezett (és kicsinyített!) világa viszont természeténél fogva (ál)valóságközelibb, kontúrosabb: a helyszínek, szereplők – így a mondatok is! – sokkal inkább reális, mint költői térben jelennek meg. Mindehhez jönnek az eltérő („fogyasztási”) környezetből, a másfajta nézői attitűdből eredő különbségek. Durva egyszerűsítéssel azt mondhatjuk: a televízióban célszerű egyértelműbben, világosabban – ugyanakkor lebilincselőbben – fogalmazni. Stoppard megmutatja, hogy ért az „egyszerű” feszültségteremtéshez, tud történetet mesélni – még hozzá izgalmasan. Ehhez persze elsőrangú kiindulási pont Szophoklész riasztóan mainak mutatkozó tragédiája, amelyet végtelenül szabadon kezel ugyan, de sosem árul el, nem csúfol meg. Nem úgy, mint társai a történet hőseit: az egykor eltaszított és most „újrafelhasználásra” szánt harcost, akinek valódi választása nem marad, csak az örökre rámért kozmikus frusztráció.

A *Semleges terep* túl jó anyagnak bizonyult ahhoz, hogy hagyják „elveszni”, ezért később színre is vitték. De csakúgy, mint Stoppard más elsőrangú tévé- vagy rádiójátékainak (*Albert hidja*, *Fekete kerítés fehér hómezőn*) szimpla „színpadiasított” változata, ez sem aratott zajos sikert. Pontosan azért, mert értékei a választott médiumhoz tökéletesen illeszkedő megoldásokban rejlenek. Sok példa van rá, hogy Stoppard egy témát (sőt egyazon történetet!) eleve többször ír meg és több formájában visz sikerre – de olyankor *valóban új mű* születik.

(*hová tűnnek a szép emlékek?*)

Miután három drámai műfajt sikeresen meghódított, mi sem logikusabb, mint hogy Stoppard a filmírással is megpróbálkozott. Már a *Rosencrantz* bemutatója után megkeresték a nagy stúdiók, 1969-től aztán több forgatókönyvön is dolgozott, de az első néhány évben egyik sem jutott el a megvalósulásig. Ezek közül a legnagyobb kihívás Bertolt Brecht Galilei-darabjának átírata lett volna; a feladat annyira izgatta, hogy amikor ez a terv meghiúsult, Stoppard többször hozzáfogott, hogy valahol, valamilyen formában – filmen vagy színpadon – mégiscsak megvalósítsa (az ötlet még jó húsz év múltán, 1993-ban is újra előkerült). Stoppard idővel filmíróként is bekerült az első ligába, de addig még sok mindennek kellett történnie.

A rádiózás viszont kezdettől szerzőnk „sikerágazatának” számít. 1970 januárjában – miután a *Bulldog hadnagy* óta új Stoppard-dráma nem került a közönség elé – a BBC bemutatta a *Where Are They Now?* (Merre lehetnek most?) című rádiójátékát.

A helyszín egy bentlakásos fiúiskola ebédlője; a jelenetek negyedszázadot ugranak előre-hátra az időben. A szereplők tizenhárom éves diákok, valamint kissé túl szigorú tanáruk, Dobbs 1945-ben, illetve ugyanezek a „fiúk” ugyanott egy banketten 1969-ben – velük együtt az elmaradhatatlan Dobbs, továbbá az igazgató és egy tévedésből odakeveredett idegen. Az ilyenkor szokásos nosztalgikus múltidézésbe – miután megemlékeznek egy hete elhunyt franciatanárukról is – hirtelen keserű felhangok vegyülnek, és egyre hevesebben törnek fel a diákélet kellemetlen, nyomasztó élményei. Nyilvánvaló, hogy az iskolai drill – a sok szükségtelen megaláztatás – mindannyiuk személyiségén mély nyomokat hagyott. Nemcsak a barátság, de a *bajtársiasság* – vagyis a közös szorongás – is összekovácsolta annak idején a középpontban álló három fiú (becenevén: Groucho, Chico és Harpo) kis együttesét.

A középkorúvá érett férfiak történetét finoman festi alá a mára szenilissé lett egykori tanár és a vadidegen „vendég” – két mérges öregúr – acsarkodása (aminek csak az vet véget, hogy kiderül: utóbbi eltévedt, meghívója egy emelettel lejjebbi rendezvényre szólt).

Valamelyik vendiáknak váratlanul eszébe ötlik, hogy mégis csak volt annak idején közös életükben egy boldog pillanat – de felidézni már nem tudja...

Ez a félórás darab – ha nem tartozik is a kiemelkedő Stoppard-művek sorába – megint tökéletesen aknázza ki a műfaj lehetőségeit. És ha azért kritizálják, mert nem elég „stoppardos” – nos ez igaz; annál nyilvánvalóbb, hogy a szerző választásai – itt és máshol is – tudatosak. Hogy nem véletlenségből vagy modorosságból fakad mindaz, ami őt *általában* sajátosan jellemzi. Lámcsak, tud úgy írni – ha akar –, mint minden „normális” ember.

(majdnem szabad színház, majdnem ingyen)

Stoppard életműve nagy területeket fed le – és ez nemcsak a műfajok és médiumok változatosságára értendő, hanem arra is, hogy például a különböző léptékű és eltérő módon működő színházi közösségek és alakulatok között mindig is jóval rugalmasabban mozgott, mint pályatársai többsége. A világsikerhez vezető első lépcső egy fesztiválon bemutatott diákelőadás volt – ez idáig még nem példa nélkül álló eset. De hogy a West Endet és a Broadway-t dicsőségesen megjárt szerző egy bizonytalan helyzetű, parányi társulattal kezdjen dolgozni – méghozzá nem mintha híján volna a „rangos” felkéréseknek, hanem éppenséggel egy nagyszabású munka kellős közepén –, az szokatlan. Miközben a *Salto mortale* nehezen és lassan készülő szövegével bíbelődött, Stoppard két rövid darabot is írt a Londonban élő amerikai Ed Berman (művésznevén: Dogg) színháza számára.

Berman egy ösztöndíjnak köszönhetően érkezett Oxfordba, aztán Angliában ragadt, és 1968-ban színházi kollektívát alakított beszédes névvel: *Inter-Action*. Rövid darabokat adtak elő ebédidőben. Első helyszínük az *Ambiance Theatre Club* volt, majd a *Green Banana* (Zöld banán) étterembe költöztek, aztán 1971-ben megteremtették saját színházukat, *Almost Free Theatre* néven.

Stoppard egy régi bristoli barátja, Geoffrey Reeves – aki időközben az *US*, az *Oedipus* és az *Orghast* című produkciókban Peter Brook asszisztense, majd párizsi nemzetközi színházi kutatóközpontja társigazgatója volt – 1970 áprilisában a *Zöld banánban* megrendezte a *Magritte után* (After Magritte) című bohóságot.

A színen egy vasalódeszka, rajta hanyatt fekvve, letakarva Anyuka (mindvégig nem tudhatjuk biztosan, melyik szereplő anyja), fején fekete úszósapkával, hasán keménykalappal. Thelma nagyestélyiben négykézláb a földön. Férje, Reginald egy széken áll meztelen felsőtesttel, elegáns nadrágban, gumicsizmában; feje egy bonyolult csigarendszerrel szinten tartott mennyezeti lámpabúra alatt. Az ablakon egy rendőr bámul be.

Miután e képtelen nyitókép megmozdul – és mindenre magyarázatot kapunk –, a család tagjai hosszasan és hevesen vitatkozni kezdenek. Szeretnék eldönteni, ki lehetett az a féllábon ugráló furcsa jelenség, akit a Magritte-kiállításról jövet az utcán pillantottak meg (ha igaz) fehér körszakállal, egyik kezében sétatobbal (vagy mégsem?), a másikban furcsa tárggyal (élőlénnyel?) – hisz mindhárman teljesen másnak látták.

Hogy még nagyobb legyen a kavarodás, idővel belép a fölényeskedő Láb főfelügyelő, és olyan bünténnyel vádolja őket, ami – mint majd kiderül – meg sem történt. Legvégül azonban lelepleződik minden eddigi furcsaság racionális oka, sőt arra is fény derül, hogy a rejtélyes utcai figura nem más volt, mint Láb, akinek borotválkozás közben jutott eszébe, hogy pénzt kell dobnia a parkolóórába, ezért sebtében beleugrott a pizsamanadrágjába (mindkét lábával az egyik szárába!), és arcán borotvahabbal, felesége retiküljét egyik, ernyőjét a másik kezében fogva kiszökdécselt a kocsához a zuhogó esőben.

A darab címe természetesen megint kettős értelmű: egyrészt a „konfliktus” magvát képező utcai találkozás a Magritte-kiállítás *után* történt, másrészt az indító kép és néhány további mozzanat meglehetősen szürreális – ha úgy tetszik, azt sugallja, ez a vízió Magritte *nyomán* született. De a híres belga festővel ellentétben Stoppard itt nem valóságos elemek különös egymás mellé rendezéséből alkot egyedien szürreális víziót, hanem éppen azzal

A *Magritte után* az Európa Kiadó 2002-es Stoppard-kötetében jelent meg először magyarul Ruttkay Zsófia fordításában.

játszik, hogy az első ránézésre szürreális, a valóságtól látszólag teljesen elrugaszkodott képek, irreális jelenség(ek) minden hajmeresztő részletére tökéletesen racionális magyarázatot ad.

Egy interjúból mellesleg tudhatjuk, hogy a darab ötletét valóságos élményből merítette a szerző: amikor egy bizonyos George Brown nevű producer négyszázéves vidéki házának kertjéből kirepültek a születésnap ajándékba kapott fácánok, és az út túloldalán telepedtek le, Brown úgy, ahogy volt, félig borotváltan, pizsamában átszaladt az úton, hóna alá kapta őket, úgy várta az elhaladó autókat, hogy újra átkelhessen az úton. (Hiába, nem minden a kitaláció: efféle *találni*, ehhez is Stoppardnak kell lenni.)

A darabot – stílszerűen – képtelenül hősies körülmények között tartották műsoron a *Zöld banán* nevű vendéglátóipari egységben a Soho kellős közepén. Hajnali ötkor megjelent egy teherautó a *Magritte* díszlet-elemeivel és kellékeivel megrakodva. Ezeket meglehetősen szűk lépcsőn hordta le két díszletmunkás a pinchhelyiségben működő étterembe, ahonnan viszont fölpakolták a teherautóra az éjszakai üzemmenethez szükséges vendéglátós berendezést. A két ember aztán fölépítette a „színpadot” a tizenegy órai kezdésre. Negyed háromkor a teherautó visszatért, hozta az asztalokat, székeket, lámpákat, úgyhogy vacsoraidőre a *Zöld banán* újra magára öltötte „rendes” külsejét, mint étterem és night club.

1971 decemberében megnyílt az Almost Free Theatre, amelynek neve a „free” szó kettős jelentése miatt *Majdnem szabad*, illetve *Majdnem ingyenes színház*-ként is fordítható; előbbi összhangban van a működési körülményekkel és a képviselt elvekkel, utóbbi értelmezésre alapot ad, hogy belépő gyanánt mindenkitől annyit kértek, „amennyit megengedhet magának”. Stoppard – miközben nyakig belemerült következő nagyszínpadi bemutatójának előkészületeibe – újabb művet írt Berman – alias Dagg – truppja számára.

A *Dogg's Our Pet* (Kedvencünk, Dogg) egyszerre lendületes színházi diákréfa és mulatságos nyelvfilozófiai tanulmány (a teljes cím mellel a *Dogg's Troupe* – „Dogg-féle társulat” – anagrammája). A darab jórészt *dogg-nyelven* íródott, azaz a replikák olyan – értelmes – szavakból állnak össze, amelyeket a szereplők a szokottól eltérő jelentésben használnak. A néző – valamint az egyik színpadi figura – az egyidejű cselekvések és szavak alapján kénytelen megfejteni az elhangzottak értelmét, megtanulni a nyelvet. Két fontos hatás járult hozzá – a társulat felkérésén túl – e darab megszületéséhez. Miközben a *Salto mortale*-n dolgozott, Stoppard alaposan beleásta magát Wittgenstein írásaiba; a *Dogg* alaphelyzete tulajdonképpen egy wittgensteini példázat ügyes színpadiasítása. A másik inspiráció Peter Brook híres *Orghast*-ja volt; 1971 nyarán Stoppard látta az egyik próbát Perszeopoliszban, és a *Times* irodalmi melléklete számára interjút készített Ted Hughes-szal, aki a perszeopoliszi kísérleti előadáshoz – részben halott nyelvekből merítve – csakis hangzó anyagként működő, azaz köznapi értelemben jelentés nélküli drámai nyelvet kreált.

Az *Orghast* a Peter Brook vezette Nemzetközi Színházi Kutatóközpont (Centre International de Recherche Théâtrale) első nyilvános előadása volt. Peter Brook és Ted Hughes (1930-1998) közösen alkotta meg a – nagyrészt a Prométheusz-mítoszra alapuló – cselekményt. Hughes a drámához mesterséges nyelvet alkotott, amelyet *orghast*-nak nevezett el, ez lett később az iráni Perszeopoliszban 1971-ben rendezett fesztiválon bemutatott mű címe is.

A *Kedvencünk, Dogg* előkészületei közben Berman fölvetette, hogy indítsanak busz-színházat. 1972-re meg is lett az emeletes *Fun Bus*, amellyel Berman a várost járta és előadásokat tartott, Stoppard pedig becsülettel szállította a fedélzeti minidramát: a *Hamlet* tizenötperces sűrített változatát *Dogg's Troupe Hamlet* címen. Ez a zanza végül csak 1976-ban került közönség elé, akkor is az új Nemzeti Színház teraszán, Stoppard viszont később is írt ennek az „alternatív” társulatnak. 1976 áprilisában Berman honosításának alkalmából bemutatták a két egymásba skatulyázott szatírából álló „ünnepi darabot” *Dirty Linen and New Found Land* címen. 1979 májusában pedig a *Cahoot's Macbeth* következett. Ez utóbbi, valamint a *Dogg* és a *Hamlet-zanza* többszörös át-, végül egybegyűrése révén Stoppard egyik legkülönlegesebb színpadi műve állt össze: *Dogg's Hamlet and Cahoot's Macbeth* (A Dogg-féle *Hamlet* és a Kohout-féle *Macbeth*).

A sűrített *Hamlet*-et *Valami büzlök Dániában* címen, Prekop Gabriella magyar szövegével először a Szegedi Nemzeti Színház színpadán játszották el Ivo Brešan *Paraszt Hamlet* című rusztikus tragikomédiájának előjátékként 1980-ban. A címszerepet Vass Gábor alakította, az előadást hárman jegyezték rendezőként: Böhm György, Seregi Zoltán és Ruszt József, asszisztensük Upor László volt.

(a nagy mutatvány)

Az egymással valamelyest mindig is rivalizáló két nagy „nemzeti” színházi alakulat – a Royal Shakespeare Company és a Nemzeti – nemhivatalos pontversenyében a hetvenes évek elején az RSC állt jobban, miután Peter Brook Stratfordban 1970 végén bemutatott *Szentivánéji*-rendezése 1971-72-ben hatalmas siker lett a londoni Aldwych színházban – és világszerte. (A Barbican Centre, amely nemcsak hatalmas – két koncerttermet, három mozit, könyvtárat és éttermeket magában foglaló – kultúrközpont, de egyben az RSC fővárosi bástyájaként is működik, csak 1982-ben nyílt meg). A Nemzetinek tehát nagy szüksége volt egy zajos sikerre. Ezt a feladatot volt hivatott betölteni a *Salto mortale* (Jumpers).

Az 1925-ben született Peter Brook vitán felül a háború utáni világszínház egyik legkiemelkedőbb alakja. Mielőtt a hetvenes évek kezdetén megnyitotta párizsi nemzetközi színházi kutatóközpontját, sok nagyhatású produkciót rendezett – Angliában leginkább a Royal Shakespeare Company égisze alatt. Az 1962-es *Lear király* és az 1971-es *Szentivánéji álom* az egész világot bejárta, a magyarországi színházi közéletet is alaposan felrázta, közvetve óriási hatással lett a honi színháztársra.

Stoppard keményen birkózott az anyaggal; 1971 nyárutóján – az új szezon vészes közeledtével – Kenneth Tynan szokatlan ötlettel állt elő: arra kérte Stoppardot, hogy olvassa föl a még csak kézírásos formában létező első változatot. Későbbi visszaemlékezéseikben mindketten katasztrofális eseményként idézik föl a nagy mutatványt, amidőn Tynan, Laurence Olivier és John Dexter jelenlétében Stoppard igyekszik megfelelni a kihívásnak. Plasztikusan írják le, ahogy hősiezen zsonglörködik egy nagy paksaméta kéziratlappal, valamint azokkal a kártyákkal, amelyeken az épp megszólaló szereplő nevét igyekszik a megfelelő pillanatban fölmutatni – miközben egy sarokban a kimerült direktor, Olivier egyre mélyebb álomba szenderül.

(Ha megpróbáljuk a szöveggel imígyen kétszeresen is birkózó szerzőt magunk elé képzelni, nem csupán a *Salto mortale* szánandó filozófus-figurája, George jut eszünkbe óhatatlanul, de Az igazi frusztrált írója, Henry is, sőt a *Rosencrantz* moziváltozatának két értetlen címszereplője, akit a színjátszók *szélnek eredt* kéziratlapjai varázsolnak át Helsingörbe, vagy akár a *Brazil* című

film nagyvárosi partzán-hőse, akit az Információs Minisztériumból elszabadult papírlapok *valóságosan* felfalnak.)

Amikor a megvalósítás végre elérhető közelségbe került, Olivier Peter Woodot szemelte ki a *Salto mortale* megrendezésére. Wood később így mesél az első megbeszélésről: „Amikor megkérdeztem Stoppardtól, miről szól a darab, azt mondta, arról, hogy valaki megpróbál megírni egy tudományos előadást. Én ezzel szemben úgy láttam, arról, hogy valaki megpróbál megírni egy tudományos előadást, *miközben a másik szobában a felesége egy hullával van összezárva.*” Amint kimulattuk magunkat e két szellemesen nagyvonalú sűrítés frappáns szembeállításán, rögtön rájövünk, hogy nagyonis a *lényegnél* tartunk. Egyrészt nehéz persze eldönteni, mi a „legfontosabb” – mire kell kiemelten odafigyelnünk – e sokfelé ágazó darab olvastán/láttán; másrészt a fent oly könnyedén vázolt különbség természetesen súlyos dramaturgiai-színházi konzekvenciákkal jár.

Wood egyébként itt akaratlanul is lényeges érvet ad azok kezébe, akiket nem győz meg az az általános kritikai nézet, miszerint Stoppard írásaiban a szó és a ráció uralkodik, drámáiból hiányzik az érzelem – sőt, a *drámaiság*. Hiszen sem a szerző, sem a rendező játékos megfogalmazása nem a darabban valóban megfogalmazódó *ideákra*, nem a bőséges *szóözönre* koncentrálnak. Egyikük a kínlódó-szenvedő-töprengő filozófus, a másik e frusztrált tudós és szorult helyzetbe került felesége vergődését állítja középpontba. Mindkét hőse pszichésen aktív – nagyonis átélhető! – drámai helyzet: meg kell oldaniuk egy megoldhatatlannak tűnő problémát. Márpedig ez az alapja és kulcsa tragikus és komikus – mélyen tragikomikus – történetüknek, minden további megnyilvánulásuknak. A szavak innen indulnak, és ide hullanak vissza.

A nem túl sikeres filozófus George Moore fiatal felesége, Dotty nagyszabású estélyt ad a radikális liberálisok

választási győzelmének örömére. Dotty valaha a zenés színpadok sztárja volt, de idegösszeomlása óta nem lépett a világot jelentő deszkákra – ez az este egyben a visszatérése is lehetne. Ám nemcsak ő vall kudarcot énekes produkciójával, de egy ismeretlen merénylő golyója az összegyűlteket szórakoztatására megjelent artistacsoport (egyben a filozófiai tanszék professzori testülete) egyik oszlopos tagját is leteríti.

Másnap, miközben George épp egy (számára) rendkívül fontos filozófiai szimpóziumra készülvén nagyszabású előadást igyekszik tollba mondani, a házhoz nyomozó érkezik, egy bizonyos Csont felügyelő. Miután George-nak fogalma sincs róla, hogy felesége szobája egy hullát rejt – ellenben az éjjel névtelenül följelentette saját magukat csendháborítás miatt, és ezért némi büntudat gyötri –, készséggel együttműködik a felügyelővel, és „mindent magára vállal”.

A filozófia tanszék – azaz az ugrócsoport – polihisztor feje, a charmeur Archibald Salto eközben beveszi magát Dotty szobájába, és amikor George többször is alig félreérthető helyzetben talál rájuk, ő rendre különféle – tökéletesen logikusnak tűnő, de nehezen hihető – magyarázatokkal hárítja el a férj minden gyanúját, és küldi ki a „feleslegesen lábatlankodót”. De ugyanilyen megfellebbezhetetlen szemérmelenséggel győzködi, majd zsarolja meg Csont felügyelőt is (aki mellesleg Dotty művészetének régi rajongója), amíg az kénytelen lezárni a nyomozást.

George mindvégig a morál mibenlétéről, a jóról és a rosszról, valamint Isten létezéséről szóló káprázatos bonyodalmas és nem kevésbé zavaros értekezésével küzd – amikor épp meg nem zavarja ebben a felügyelő, vagy saját lelki beteg felesége. Csak a végkifejletben veszi észre, hogy a munkanapja kezdetén rosszkor, rossz felé kilőtt nyílvessző – amely dolgozata egyik sarkalatos tételét lett volna hivatott demonstrálni – épp kedves nyulát, Dobbancsot sebezte halálra. És mert Dobbancs tetemével van elfoglalva, véletlenül agyontapossa másik kedvencét, a Pat nevű teknőst (a két szerencsétlenül járt állat mellesleg egy másik demonstrációban kapott volna főszerepet). George kétségbeesetten zuhan a földre, s e szomorú bukást lázas látomás – kóda – zárja le: hőszünk szürreális szimpóziumon szólal fel, ahol rajta kívül megjelenik a történet összes szereplője, valamint akrobaták, asztronauták, sőt maga Tarzan is.

Szívszorító hálósoba-komédia, filozófiai bohózat, tettes nélküli krimi – papírforma szerint nem túl vonzó az (állítólag) egyértelmű jeleket és „tisztá” műfajokat kedvelő nagyközönségnek.

A dráma szövege
magyarul az Európa
Kiadó 2002-es
válogatásában jelent
meg először, Upor
László fordításában.

Ráadásul mintha az arányokkal is baj volna: ki gondolná, hogy átlagos színházba járók képesek türelmesen végighallgatni és megemészteni tíz-tizenötperces, súlyos morálfilozófiai fejtegetéseket, még ha azokat revüszámokkal, akrobatikával, bohózáti kellékekkel, szerelmi-magánéleti konfliktussal fűszerezve tálalják is nekik? A papírforma nem jött be, a *Salto mortale* nem bukott meg, sőt.

Valószínűleg nemcsak az a merészség (szemtelenység?) nyűgözte le a közönséget, hogy Stoppard ilyesmit – és ennyi szóval! – egyáltalán színpadra mert álmodni, s nem csak az az ügyesség, amellyel a lét legnagyobb kérdéseit „földközébe hozta”. Úgy tűnik, érzékenyen beletalált valamibe. Olyasmibe, ami mélyen érinti és szorongással tölti el a hívőt és az istentagadót, a jobb- illetve baloldali gondolkodású felelős polgárt, a tudomány és a technikai haladás feltétlen hívét és a szkeptikust egyaránt. Nevezetesen, hogy mi is történik – na nem a világegyetemmel, *csupán* az emberiséggel –, ha elveszítjük az abszolút mércét, az égi-földi igazodási pontokat. S habár a darab filozófus-hőse, George semmire nem jut, személyében olyan esendő igazságkereső bukik, akinek magánéleti fájdalmait, sorozatos megaláztatásait, kétségbeesett szellemi csetlés-botlását és agytörő gondolatmutatványait – ha mulat is rajtuk – csakis együttérzéssel figyelheti a néző. Ahogyan a kezdetben hisztériás primadonnának tűnő, ellentmondásos személyiségű, de érzékeny Dotty szenvedését is, akinek talajvesztése ugyanott gyökerezik, ahol férjéé: ő abba roppant bele, azt nem tudja ép ésszel feldolgozni, hogy az ember Holdra lépésével egy örök *jelkép* – és vele bizonyos fokig a költészet – végérvényesen a kézzelfogható, *materiális* világ része lett.

A próbákat övező aggodalmak ellenére – és annak dacára, hogy a darabon még tíz nappal a bemutató előtt is jelentős változtatásokat hajtottak végre – az 1972 februárjában bemutatott *Salto mortale* hatalmas siker lett. Ennek egyik fokmérője, hogy a

dráma szövegét estéről estére sok néző megvásárolta. Némi kajánsággal eltöprenghetünk, vajon csak azért vitték-e, mint a cukrot, mert úgy föllelkesítette őket az előadás, vagy talán abban a reményben is, hogy utólag, olvasva talán megérthetik a színpadon elhangzott kacskaringós okfejtéseket – mindenesetre már az első hónapban majdnem ezeröttszáz példány fogyott belőle, ami szinte precedens nélkül való.

A *Salto mortale* írása előtt és közben Stoppard – szokásához híven – rengeteg szakirodalmat olvasott, számtalan forrásra támaszkodott, amely közvetlenül vagy közvetve beépült a szövegbe. Nem először és nem utoljára vagyunk tanúi, hogyan sikerül Stoppardnak sokfelől vett építőkövekből egyénien egységes stílusú, szilárd drámai katedrális emelnie.

A fő tananyag ezúttal a filozófia széles tartománya – és Stoppard morál-tragikomédiája távolról sem csak azon bölcselők gondolati konstrukcióit világítja be (vagy épp forgatja ki) a szokásos eleganciával, akikre név szerint is hivatkoznak a szereplők. A cselekmény és a szereplők megformálása szempontjából azonban a két legfontosabb előzmény Stoppard saját regénye – illetve a részben abból kinőtt tévéjáték, *A Föld is csak egy hold* –, valamint Václav Havel 1968-ban született darabja, *A koncentráció nehézségéről*, amelynek hőse egy morális kérdéseket feszegető nagyszabású előadásnak nekigyürköző inkompetens akadémikus.

A *Lord Malquist és Mr. Moon* lapjain kelt életre, és azóta vándorol a központi figuráknak ez a szívszorítóan ismerős „szerelmi háromszöge”. A szebb reményű Moon ugyanazzal a tragikomikus tehetetlenséggel csetlik-botlik és viseli el a csapásokat, mint George, a *Salto mortale* filozófus-hőse; felesége, Jane ugyanolyan ártatlanul kegyetlen, mint az érzékeny ex-primadonna Doty; a fess Lord hasonlóan arcátlan közönnyel csörtet keresztül az életen és fejti ki önző cinikus nézeteit amott,

Angliában kortárs drámát nem szokás „csak úgy” kiadni, a bemutatott új darabok szövegét viszont megjelentetik, könyvesboltban és a színházban is árusítják – általában egy színházjegyenél jóval alacsonyabb áron. Néhány év óta például a Royal Court könyvespultjánál a náluk játszott drámákat a bolti ár harmadáért-negyedéért, nagyjából a szünetben árult jégkrémmel azonos összegért (körülbelül 2 fontért) megkaphatjuk.

mint a dendi tanszékvezető Archie emitt – miközben majdnem-helytálló érveivel ugyanolyan nehéz vitába szállni.

A Föld is csak hold és a Salto mortale cselekménye, alapképlete nagy vonalakban megegyezik, noha az előbbi talán nyersebb (néhol fájdalmasabb), egyértelműbb, kevésbé kifinomult. Hőse, Penelope, harmincas nő, aki nem kel fel az ágyából, amióta az ember a Holdra lépett. Férje, Bone (azaz: Csont, ahogyan a *Salto mortale* detektívje) a másik szobában küszködik tudományos munkájával: a világtörténelmet akarja megírni, de még semmire nem jutott (ez nemcsak a regénybeli botcsinálta históriás Moonnal, de például az *Íme egy szabad ember* főhősével is rokonítja). Penelope ezen a reggelen kilökte az ablakon dadáját/társalkodónőjét, ezt a gyilkosságot fogja majd eltussolni „orvosa”, Albert, aki ugyanolyan gyanúsán bejáratos hozzá, mint Dottyhoz a mindentudó Archibald Salto. Stoppard módszeréről, gondolkodásáról, hibátlan stílusérzékenységéről sokat elárul az, ahogyan például ez a motívum-csomag vándorol és módosul a regény lapjaitól a tévéjátékon át a színpadig.

A bemutató után sokan ragadtak tollat, és mert a *Salto mortale* (egyik) főhőse filozófus és (egyik) főtémája a filozófia, nem kevesen jórészt erre az aspektusra koncentráltak, tehát a darabban megjelenő *filozófiát* bírálták – minősítették felszínesnek – , vagy dicsérték komoly értekezésekben. Ez megtisztelő lehet, hisz a diskurzust igen magas régióba emeli. Ugyanakkor a Stoppard-recepció egyik legnagyobb csapdája is, már ekkor és az elkövetkezendő évtizedekben: miután a szerző nagy előszeretettel ássa bele magát a filozófia, a filológia, a fizika vagy épp a tájkeresztet témájába – és szereplői gyakran e területek vagy más diszciplínák megszállott kutatói –, a néző (és főleg a hivatásos néző, a kritikus) hajlamos a darabokat tudományos traktátusként, akadémiai előadásként, nem pedig színházi alkotásként kezelni és elemezni. Bár Stoppard maga hívja ki a sorsot önmaga ellen, némiképp ártatlan áldozattá is válik. Szereplői *szakirányú tudásáról*

A logikai pozitívizmus filozófiai mozgalmának egyik vezéralakja, A. J. Ayer (1910-1989) hosszú cikkben méltatta Stoppard darabját, és elemezte nemcsak a filozófiai vonatkozásokat, hanem a szatirikus filozófus-portrét is. Ayer és Stoppard között komoly barátság bontakozott ki, a *Salto mortale* későbbi felújításához szerkesztett műsorfüzet pedig idézett a filozófus cikkéből.

általában több szó esik, mint ezen esendő színpadi figurák döntéseiről vagy döntésképtelenségéről, a drámai szituációk belső dinamikájáról, a – gondolatok mögé rejtett – dramaturgiai finomszerkezetről. Márpedig a „civil” nézőre nyilván ez utóbbi hat, nem tudja – nem is kell, hogy érdekelje –, mi működteti a drámát, neki elég, ha „jó” darabot lát, és elégedetten térhet haza.

A *Salto mortale* révén mindenesetre Stoppard végérvényesen megszűnt egydrámás szerző lenni - a kritikusok és a színházbjárók szemében egyaránt.

(lépcsőnjárás)

Úgy tűnik, a szorgos aprómunkával töltött évek után időről időre jön egy kiemelkedő évjárat a maga rekordtermésével. A *Salto mortale* bemutatójának évében, 1972-ben elkészült az újabb mesterien csiszolt egész estés rádiójáték: *Fekete kerítés fehér hómezőn*. (Az eredeti cím – Artist Descending a Staircase – jellemző módon sokféle utalást rejt, nem könnyű lefordítani; a Magyar Rádióban készült felvétel mindenesetre a fenti címet kapta.) Stoppard ismét bravúrosan bánik a hangjáték lehetőségeivel, és minden korábbinál egyénibb időstruktúrát dolgoz ki. Drámáinak szerkesztése, dramaturgiája – habár történeteiben döntő szerep jut a véletlennek (sőt, nyilván épp ezért) – sosem véletlenszerű, inkább nagyon is precízen kimunkált (de nem „kiszámított”). Sehol nem felel meg azonban olyan világos matematikai (vagy ha úgy tetszik: zenei) sémának, mint ebben a rádiójátékban. A tizenegy jelenet különleges lépcsősort alkot: az elsőtől a hatodikig fokozatosan lefelé (értsd: az időben visszafelé) lépdelünk, a legmélyebb szintről azután újra fölkapaszkodunk; a hetedik jelenet a félbemaradt ötödik folytatása, a nyolcadik a negyediké, és így tovább, a befejező kép a legelsőt zárja le. (És milyen érdekes: a cselekmény szempontjából *életbevágóan* fontos egy bizonyos lépcsősor – sőt mindjárt kettő...)

A főszereplők művészek, egyikük neve: Beauchamp. Stoppard címeleménye nyilvánvalóan Duchamp híres képe, a Lépcsőn lemenő akt – angolul: *Nude Descending a Staircase* – címének persziflázsa. A magyar változatban ez a játék mégsem működhet. A „Lépcsőn lemenő művész” például nem állja meg a helyét, hiszen Donner végzetes zuhanására nem volna adekvát ez a kifejezés (miközben az angol „descend” ige jószerivel bármilyen lefelé mozgásra, süllyedésre alkalmazható).

A kiindulási pont – mint oly sokszor – egyszerű „krimi”: egy rejtélyes haláleset, amelynek okozójáról csak a legutolsó pillanatban hull le a lepel. A „lényeg” persze ezúttal sem e sajnálatos esemény – mint végül megtudjuk: baleset, véletlen zuhanás –, hanem az, ahogyan négy egymásba sodródó emberi sors kibomlik, amint közös életük kerete lassan elbomlik. Az ígéretes ifjúságtól az örömtelen öregségig ívelő történet, amelynek középpontjában egy *másik* – a jelenbelinél sokkal tragikusabb, mindannyiuk sorsát végzetesen meghatározó *nagy zuhanás* áll. A *Fekete kerítés fehér hómezőn* három művészhőse sosem heverte ki, hogy mindannyiuk rajongásának tárgya, a szerelmében csalódott Sophie évtizedekkel korábban kivetette magát egy ablakon. A dráma itt és ebben (tehát a személyes gyötrelemben) ragadható meg, noha a szerepők – ismét csak szokásos módon – hosszú, szenvedélyes vitákat folytatnak, ezúttal leginkább a művészetéről. Hiszen – úgy tudják – az tölti ki az életüket. Azt csak mi érzékeljük, Stoppard jóvoltából, hogy igazán mégsem ez *irányítja* őket – hazudjanak bármit egymásnak vagy önmaguknak.

A hetvenes éveiben járó és fiatal kora óta elválaszthatatlan három művész-jóbarát – Martello, Beauchamp és Donner – közös lakásában Martello és Beauchamp a lépcsőfölgjáró tövében holtan találja Donnert. Baleset, vagy gyilkosság? Mindketten az utóbbira gyanakszanak, és arra, hogy a *másik* a tettes. Erre alapot is ad egy magnófelvétel, amelyen Donner szelíd hortyogása, majd dühödte felkiáltása hallatszik („Na megállj!”), ezt követően nagy csattanás, aztán csend. És csak a hangjáték legvégén derítik ki hőseink, hogy nem barátjuk hortyogását hallották, hanem a mikrofon közelében röpdöső légy zümmögését, a kiáltás nem a belépő „gyilkosnak”, hanem a légynek szólt, az ütés sem Donnerrel, hanem a légyvel végzett, az öregember pedig légycsapójával hadonászva egyensúlyát veszítette, és lezuhant a lépcsőn.

De nem ez az egyetlen zuhanás – és nem is az egyetlen végzetes félreértés – ebben a műben. A három férfi életében jó ötven évvel korábban megjelent egy fiatal nő – Sophie –, aztán sokáig velük maradt, majd amikor eljött a kényszerű búcsú ideje, kiesett (vagy kivetette magát) a csukott ablakon. Elfelejtteni azóta sem tudják. A valaha avantgárd Donner vénségére megtért a „szép” művészethez,

és Sophie idealizált képét festi megállás nélkül, Martello pedig – az *Énekek éneke* után szabadon – megpróbálja Sophie portréját különböző tárgyakból „összerakni” (a fogait például gyöngyből).

Arra pedig csak nemrégiben – Donner balesete előtt két héttel – jöttek rá, hogy a vak lány egy félreértés (igazi *érzéki* csalódás) folytán volt két éven át Beauchamp partnere (egészen a végzetes elválásig), nem pedig Donneré, aki mindvégig tévesen hitte, hogy reménytelenül szerelmes Sophie-ba. Donner most, fél évszázad után is teljesen összeomlik, ahogy tudatosul benne, hogyan packázott velük a sors.

Ráklépésben araszolunk a múlt felé, mignem visszaérünk egészen 1914-ig, amikor is barátaink gyalogosan járták be Franciaországot. A világban zajló eseményekről mit sem tudván alaposan meglepődtek, amikor Verdun közelében katonai teherautók sora száguldott el mellettük és géppuskák kelepelték a fülükbe. Egy legyintéssel el is intézték: ah, háború nem lehet, az biztosan nem...

Sok komponens adja a rádiójáték különleges varázsát. Izgalmas, titkokat rejtő szerkezet, amely bár feltűnő, mégsem tolakszik az előtérbe. Képtelenségek, félreértések és tévesztések bőséges tárháza; pontosan, élesen megfogalmazott kételyek, nehezen feloldható dilemmák. Szelíd humor, szellemes emelkedettség. És az eljátszott vagy fel nem ismert lehetőségek fölött érzett mély szomorúság: miben rejlik az igazi művészet értelme, lelkünk melyik rekeszéből hívható elő az igazi szerelem – ha az élet, a sors, a *vak véletlen* így játszik mindannyiunkkal?

Cseppben a tenger: Sophie Nagy Tévedése a Stoppard-életmű egyik legjellemzőbb, legteljesebb élet-metaforája. A világtalan lány, midőn először találkozik személyesen a három festővel, megvallja, hogy korábban – amikor gyengén még látott – elment első közös kiállításuk megnyitójára, és ott azonnal beleszeretett *egyikükbe*, aki saját festménye előtt pózolt a terem távoli sarkában. Akkor nem hallotta, mostanra viszont nem látja őket, így bizony nehéz azonosítania álmai lovagját. De mint mondja, az a bizonyos kép fehér oszlopokat ábrázolt, a háttérben fekete éji égbolttal. „Közvetett bizonyítékok” alapján mégis sikerül tehát e késleltetett párválasztás, Beauchamp elfogadja a lány

A hangjátékot Upor László fordította, Zoltán Gábor rendezte, a dramaturg Mesterházi Márton volt. Az először 2005 júniusában sugárzott felvétel főszereplői: Für Anikó, Gera Zoltán, Kézdy György, Sinkó László.

szerelmét, és egy ideig – csak rövid ideig – fenntartható a boldogság illúziója (persze: a csöndben epekedő Donner szenvedése árán). Aztán Beauchamp számára terhessé válik a viszony, és a csalódott-elhagyott Sophie *kilátástalannak* érzi a folytatást. De amikor az ablakon kizuhan, nemcsak ő szegi nyakát, a három művész és három barát addig egységes világa is darabokra törik – onnan kezdve csak a lassú erózió állandó. És évtizedekkel a lány halála után döbbennek rá, hogy valószínűleg egy *másik képről* lehetett szó, amelyen szintén fekete és fehér függőleges sávok váltakoztak, mert a festmény témája fekete kerítés fehér hómezőn. Következésképp a lány egy *másik művésztől* – nem Beauchamp-ról, hanem Donnerről – álmodozott. Csakhogy ez a tudás *mára* semmit sem ér. (Ez a központi szerepet játszó, fájdalmasan abszurd félreértés inspirálta a rendezőt a címadásban a magyar változat felvételekor.)

A *Fekete kerítés*-t többször szerették volna színpadra állítani, a szerző mindannyiszor ellenállt, végül 1988-ban beadta a derekát, és egy marginális társulatnak engedélyezte a bemutatót, ami aztán akkora siker lett, hogy végül a West Endre is átkerült. A darab ennek ellenére elsősorban hangjátékként érvényesül – épp, mert Stoppard a műfaj sajátosságait a legkomolyabban véve alkotta meg. Az azonban nem ritka, hogy egy korábban elejtett szálát újra felvesz, egy már megpendített témát továbbvisz, más műfajban újjáalkot egy művet. Noha ilyesmiről itt nincs szó, a *Fekete kerítés* és a *Travesztiák* közeli rokonsága szembeszökő. Sem a két történet, sem a szereplők között nincs „átjárás”, ez utóbbi komédia szereplői mégis néha a hangjátékból szó szerint átvett passzusokkal vívják adáz viadalukat a konzervatív, illetve modern művészetfelfogás védelmében. Vérré menő vitákat folytatnak a művészet értelméről – a művész felelősségéről –, formákról és formabontásról, háborúról és forradalomról. Ugyanazok a mondatok persze egészen más visszhangot vernek egy teljesen más térben, de óhatatlanul visszacsengenek mindazok fülében, akik nem először hallják őket.

Nemcsak fontosnak vélt gondolatok megismétlésére, de afféle perújrafelvételre – bizonyos érvek új megvilágítására – is alkalmas ez a komoly játék.

(találkozások)

A *Travesztiák* megírásával Stoppard régi adósságot törlesztett. Annak idején, amikor a Royal Shakespeare Company opciója lejárt a *Rosencrantz*-ra, és a darab végül a Nemzeti Színháznál kötött ki, Stoppard ígéretet tett a művészeti vezető Trevor Nunnak, hogy következő drámáját az RSC-nek írja. Ha a második sikerdarabot nem is, de a harmadikat, a *Travesztiák*-at az Aldwych színházban mutatták be 1974 júniusában – mellesleg a Nemzeti-beli *Salto mortalé*-t jegyző Peter Wood rendezésében.

A *Travesztiák* színpadán a szerző képzeletének – és a darabban megjelenő Henry Carr csalfa emlékezetének – köszönhetően összetalálkozik James Joyce, Lenin és Tristan Tzara, egybefolyik a múlt század eleji Zürich kávéházainak és könyvtárainak bohó világa a *Bunbury* vad wilde-i bohózatának színes álmával – míg a háttérben ott ködlik az első világháború rémálma. Ez a bizonyos Carr – egyébként ugyanolyan valóságos személy, mint Joyce, Tzara vagy Lenin – nyilvánvalóan nem sokat ért az *egészből*, így aztán nem csoda, ha rendre összekever minden részletet, de rendíthetetlenül rendet akar tenni.

A Stoppard-tükör jellemző torzítása nagyítja föl Carrt: a *Travesztiák* jelentéktelen brit diplomata-hivatalnoka nem az egyetlen Stoppard-figura, akit nála nagyobb nevű szereplők visszfénye állít a fókuszpontba – legyen szó valós vagy kitalált személyekről. Rosencrantz és Guildenstern stoppard-i történetében nagy jóindulattal is csak másodhegedűs a különben mitikus hős, Hamlet. Az *Árkádia* minden egyes szereplője hálás lehet a színen meg sem jelenő Byronnak; *A szerelem mint találmány* nyúlfarknyi szerepben megidézi Oscar Wilde-ot, aki itt legfeljebb a főszereplő Housman valamiféle intellektuális tükörképe. A *Travesztiák*

kisembere, Carr is azért látszik olyan nagynak, mert (megidézett emlékeiben) ilyen kicsi lett Tzara, Joyce és Lenin.

Hogy Tzara és Lenin lakott egyszerre Zürichben, arra a régi bristoli barát, Smith hívta föl Stoppard figyelmét még a hatvanas évek elején. Azt már ő maga fedezte föl, hogy ugyanekkor Joyce is a városban tartózkodott – ezt viszont Smith aknáztta ki egy regényében. Stoppard közben nyomára bukkant egy angol nyelvű *Bunbury*-előadásnak, amelyet Joyce éppen az idő tájt hozott tető alá Zürichben – a brit követség némi támogatásával –, így került a képbe Henry Carr. A többi már igazi Stoppard-munka, hiszen ki tudja a *többnyire* valós tényeket nála mesteribben úgy csoportosítani, keverni, átszínezni, hogy a fikció ne csak szórakoztató legyen, hanem olykor a valóságnál is valóságosabbnak hassék – de legalábbis hihetőnek? És szerzőnk nem volna az, aki, ha nem szőné bele a *Travesztiák* önmagában vékonyka cselekményébe a *Bunbury* fordulatait, ha nem kopírozná egymásra „saját” darabja és Wilde bohózatának szereplőit.

Zürichi közkönyvtár. Tzara papírlapra írott szavak, egy olló és egy kalap segítségével költi legújabb dadaista véletlen-versét, kicsit odébb Joyce az 1904-es dublini utcajegyzékre és az Odüsszeiára támaszkodva írja nagy regényét, Lenin pedig az imperializmusról szóló soros főművén dolgozik, és éppen most értesül Krupszkajától, hogy otthon, Oroszországban kitört a (februári) forradalom. Egy Gwendolen nevű ifjú hölgy – mint később kiderül, Henry Carr húga és Tzara vágyai tárgya – Joyce-nak segít odaadón, Cecily, a szigorú könyvtároslány Leninnek. A két nő *véletlenül* (de a nézőtérrel jól láthatóan) elcseréli a készülő művek legújabb fejezetét rejtő két dossziét.

Helyszín- és időváltás: az idős Carr mintha afféle memoárt fogalmazgatna, próbálja felidézni az ifjúkori szép napokat – találkozásait Leninnel, Joyce-szal és Tzarával 1917 elején Zürichben. Innen kezdve (is) mindent az ő – nem egészen megbízható – emlékezete idéz elénk, nem ritkán több különböző változatban, meglehetősen anekdotikusan színezve. Elbeszélése hősei hol ilyen, hol olyan sztereotip külsővel, viselkedéssel és szavakkal lépnek színre (mely utóbbiak olykor a *Bunbury*-ből csengenek vissza). Ezekben az újra és újra visszapörgetett jelenetekben mindenesetre egyre plasztikusabban

rajzolódnak ki a (mellesleg Gwen kegyeiért is) versengő Joyce és Tzara homlokegyenest ellenkező nézetei a művészet lényegéről, értelméről, társadalmi szerepéről. És persze Carr nézetei mindkettejükről. Az ismétlődő képek közötti hosszú pillanatokban viszont Carr inasa, Bennett tart eligazítást aktuális világtörténelemből.

Egy minden korábbinál reálisabbnak tűnő jelenetben aztán Joyce szerepet ajánl Carrnak a *Bunbury* tervezett előadásában (egyben némi anyagi hozzájárulást is kér tőle). Amíg ők elvonulnak a részleteket tisztázandó, Tzara végre megvallhatja tiszta szerelmét Gwendolinnak – és viszont. A felvonás lezárásaként a visszatérő idős Carr hosszasan elmereng, milyen is volt, amikor eljátszotta Wilde darabjában – na nem Győző szerepét, hanem *a másikat*.

Ismét a könyvtár; a *Bunbury* előadásának másnapján. Miután Tzara korábban önmaga bátyjaként, Jack néven mutatkozott be (nehogy a baloldali körök mint anarchista-dadaistát kiközösítsék), Carr most éppen azzal férkőzik Cecily kegyeibe – és mellesleg: Lenin közelébe –, hogy Tristan Tzarának hazudja magát. Cecily és Lenin jóvoltából alaposan megismerheti (s vele a néző is) a bolsevizmus művészetfelfogását; a „személyiségrajzokat” és a nézeteket ismét többszöri ismétlés-visszapörgetés árnyalja. A Lenin-házaspár hajmeresztőbbnél hajmeresztőbb terveket eszel ki, hogyan utazhatnának titokban Oroszországba. Carr – akinek épp ezt kellene megakadályoznia – hiába fültanúja mindennek, inkább Cecilyvel törődik.

Előbb-utóbb persze elkerülhetetlen, hogy a „két Tzara” összetalálkozzék, illetve, hogy Cecily és Gwen a férfiak távollétében féltékenyen hajba kapjon – hisz mindketten *Tristan Tzarát* szeretik. Ahogy az is elkerülhetetlen, hogy Carr és Tzara, a két felkért ítéssz, lesújtó kritikával illesse Lenin illetve Joyce írását – miután a két lány egyiküknek sem a megfelelő dossziét adta, hanem *a másikat*. Végül aztán minden félreértés tisztázódik, csak Joyce és Carr keveredik (később pereskedésbe torkolló) heves vitába a *Bunbury*-előadás körüli anyagiak fölött.

Hőseink kitáncolnak, majd betáncol a színre az idős Carr-házaspár: Henry és – igen! – Cecily. Az asszony aztán elmondja: ez mind vagy nem *úgy* történt, vagy nem *akkor*. A jó öreg Bennett például nem inasa, hanem főnöke volt a diplomáciai hivatalnak Carrnak, hősünk pedig sosem találkozott Leninnel és Tzarával. (Kár...)

A jelenetek újrajátszatása, a találkozások, párbeszéddek – néha sorsfordító személyes pillanatok, súlyos történelmi

következményekhez vezető kitüntetett mozzanatok – alternatív-kreatív átrendezése, újraszínezése más- és más világításban, néha üdítően önkényesen: többször használatos stoppardizmus. Legfényesebb korai példája a *Bulldog hadnagy*, legpolitikusabb kiteljesedése *A kör négyszögesítése* című tévéjáték a nyolcvanas, legfinomabbra hangolt megjelenése *A szerelem mint találmány* a kilencvenes évekből. Variációk, változatok egy jól ismert – vagy épp csak most megismert – témára, *elsősorban* mulattatás céljából, más szóval: travesztia.

Travesztia: átköltés, paródia, kifacsarás, csúfokodás. Henry Carr szerint például a jog megcsúfolása, hogy Joyce bizonyos színházjegyek árát hajtatná be rajta bíróságilag, miközben ő komoly költségekbe verte magát, jelmez vásárolt Algernon szerepéhez. A jelmez – történetesen egy bizonyos nadrág – jelentős súllyal tűnik fel Carr némiképp torzult emlékképeiben. Előfordul, hogy a háborúról, a frontról is az jut elsőként eszébe, milyen pantallót viselt a lövészárokból (a háború egyébként csak úgy szerepel a darabban, mint ami *másokat* érint). A lelkiismeretes hivatalnok önnön vaksi kívülállását némiképp meghazudtolva ostromozza a léha művészeket: Zürichben – egy semleges országban – élni háború idején kiváltság; de művészként – *eleve* kiváltságosként – Zürichben átvészelni a háborút, ez már arcátlanság, véli. A művészek amúgy is megkapják a magukét ebben a darabban – elsősorban egymástól, aztán a „politikusoktól”: Lenintől és Carrtól. Azok meg a művészektől.

Bárki szája formálja is a szavakat (és mindé milyen jól!), a toll persze Stoppard kezében van. Nincs kitérés, nincs felmentés, kevés minden érdem, hogy gúnyolódó kedvétől megmeneküljenek. Senki nem lehet elég okos, hogy a görbe tükör ne torzítsa képtelenül mulatságossá a vonásait; másrészt egy sem válik annyira nevetségessé, hogy ne legyen *valamicske* igaza.

Nem holmi kénytelen vállalt sportszerűség ez Stoppard részéről, hanem önérdek (lásd még: írói hitelesség) és egy teljes életműben kiérlelt filozófia. Noha személyes rokonszenve néha

A darab szövege magyarul először Vajda Miklós fordításában jelent meg a <i>Színház</i> című folyóirat 1998. decemberi számának mellékleteként. Az Európa Kiadó 2002-es válogatásában Varró Dániel fordítása szerepel.

megmutatkozik abban, ahogy *hajszálnyival* szimpatikusabbnak állítja be az egyik szereplőt – és elveit, érvelését –, mint a másikat, soha nem hirdet győztest és vesztest. Következésképpen láttatja-képviseli: nem hiszi, hogy a világ egyszeriben, egyetlen kitüntetett, mindenható módszerrel megváltható, sem hogy a „dolgokat” – az ember, a társadalom, a művészet problémáit – egyetlen oldalról szemlélve közel juthatunk az igazsághoz (ha van olyan egyáltalán). Tény, hogy a valóban jó drámaírók és drámák többségéről elmondható hasonló. Stoppard különlegessége abban is áll, hogy az ellentétes pólusokat szinte „csomagolatlanul” ütközteti, szikráztatja össze, miközben – legjobb pillanataiban – a humor tükrös-trükkös dialektikájával *egyszerre* sikerül a feje tetejére és feje tetejéről a talpára állítania a legsúlyosabb gondolatokat.

(*notórius átíró*)

Stoppard – főleg drámaírói karrierje első évtizedében – gyakran indul ki már ismert művekből – ha tetszik: élősködik a világirodalom *testén*. A *Rosencrantz* nem jöhetett volna létre Shakespeare segítségével, a *Bulldog* részben Agatha Christie-parafrázis, a *Semleges terep* Szophoklész-átirat, a *Dogg-féle Hamlet* nevében hordja „alapanyagát”, és aztán itt a *Travesztiák*. De ahogy a drámatörténet legjobb korszakai és legtehetségesebb szerzői esetében, ez a parazitizmus nem okozza az alaplátványok vesztét: nem vesz el belőlük, nem csonkítja meg, nem is lehetetleníti el, nem érvényteleníti vagy teszi fölöslegessé őket – mint arra modern kori feldolgozások esetében akad példa. Stoppard nem takarozik elődeivel, és nem is tolakszik eléjük. Közkinccsé vált műveiket közkinccsként kezeli: úgy bánik velük, mint *értékes és közös* tulajdonnal. Addig szemezget belőlük, *játszik* velük, addig forgatja, meríti őket saját gondolataiban, amíg már értelmetlenné válik a kérdés: melyik ötlet kitől származik, mi (ki) *honnán* jön. Megszületik az új konstrukció: olyan bonyolult és áttetsző szerkezet, amelyben világosan kimutathatók a gondosan megőrzött

– másutt talált – elemek, de amelyből büntetlenül immár soha ki nem szerelhetők.

Stoppard sosem próbál okosabbnak mutatkozni azoknál, akiken „élősködik”; helyzetét – nevezetesen, hogy övé az utolsó szó – nem használja ki arra, hogy kommentálja, kiforgassa, csúfondárosan kikezdje a bedolgozott műveket; felszínes viccekkel nem próbál pontokat gyűjteni. És az életből vagy drámaíró-kollégáitól kölcsönzött figurákból – ha kinevetteti is őket olykor – nem csinál bolondot. Ahogy a *Rosencrantz* nem *Hamlet*-paródia és a két főhős nem karikatúra, úgy a *Travesztiák* sem teszi idézőjelbe a *Bunbury*-t, hanem épít rá, a szereplők pedig nem történelmi mintájuk torz-, csupán görbetükör-képei. Hogy Stoppard viccelődéséből hiányzik minden otrombaság, és hogy milyen „humánusan” bánik legmulatságosabb szereplőivel is, annak ékes bizonyítéka, hogy Henry Carr özvegye a bemutató után fölvette vele a kapcsolatot, sőt miután megnézte az előadást, valamiféle baráti viszony is kialakult közöttük. Noha az idős asszony talán nem mindent értett a darabból – erre levelében utal is –, láthatóan nem érezte bántónak vagy kegyeletsértőnek a színpadi Carr alakját.

Hogy a *Travesztiák*-ból, illetve a *Salto mortalé*-ből (vagy egyik-másik későbbi Stoppard-műből) ki mennyit ért, az amúgy sűrűn visszatérő kérdés lesz. A *Travesztiák* bemutatójára nagyjából kialakult – és nagyon sokáig tartotta magát – az az általános vélekedés, hogy Stoppard „intellektuális” író (az angol színházban nem feltétlenül dicsérő minősítés!); drámái inkább tanulmányozásra valók, mint tömeges „fogyasztásra”. Pedig Stoppard rendkívüli mértékben számít a közönségre, és nagyon figyel a reakciókra. Tiszteletben tartja a nézőt – a „nagybetűs” Közönséget általában, és az egyes bemutatók konkrét befogadóit is. Notórius átíró; a *Travesztiák* szövegét is számtalanszor átdolgozta – a Broadway-premierre, majd a későbbi amerikai bemutatókra például a tengerentúli közeg vélhetően eltérő igényeit és műveltségi szintjét szem előtt tartva. Ez olykor némi zavart is okoz, mert a

reprízok alkotógárdája nem tudja eldönteni, melyik a „végleges” változat. Stoppard válasza igen egyszerű és egyértelmű: *nem létezik* ilyen. Több interjúban, előadásban és cikkben kifejtette, hogy a drámát nem irodalmi szövegnek, hanem egy (adott) előadás alapanyagának tekinti.

Ez természetesnek, sőt evidensnek tűnik a magyar – és nagy általánosságban: a kontinentális európai – színházértő számára, de saját összefüggései rendszerében fontos deklaráció. Egyrészt mert a brit színház *általában* az író, a szó színháza, ahol a darabba „belenyúlni” eredendő bűnnek számít; másrészt mert Stoppard bonyolult szövegkonstrukcióit kicsit is megbolygatni valóban istenkísértésnek tűnhet. De hogy drámáit mennyire élő, alakítható anyagnak tekinti, s hogy ő maga mennyire nem „bort iszik, és vizet prédikál”, azt a nyolcvanas években forgatott *Rosencrantz*-film példája is bizonyítja: amikor arra próbált magyarázatot adni, miért vette magára a rendezés feladatát, kifejtette, hogy talán egyedül ő tud a szükséges *tiszteletlenséggel* hozzányúlni ehhez a hatalmas karriert befutott húszéves darabhoz. Amikor pedig azt kérdezték, mi a legfőbb különbség a színpadi és a filmváltozat között, azt felelte: az, hogy a szöveg felét kihagyta. Tudjuk, hogy Stoppardnak lételeme az efféle *bon mot*; mégis, a szellemesen kitérő válasz mögött is egyértelmű a szándék: a szentnek és sérthetetlennek tartott szöveg leemelése a piedesztálról, leszámolás az író nimbuszával, annak megerősítése, hogy a dráma kollektív műfaj, amelyben fontos szerepet játszik a szerzői alázat és „kiszolgálói hajlam”.

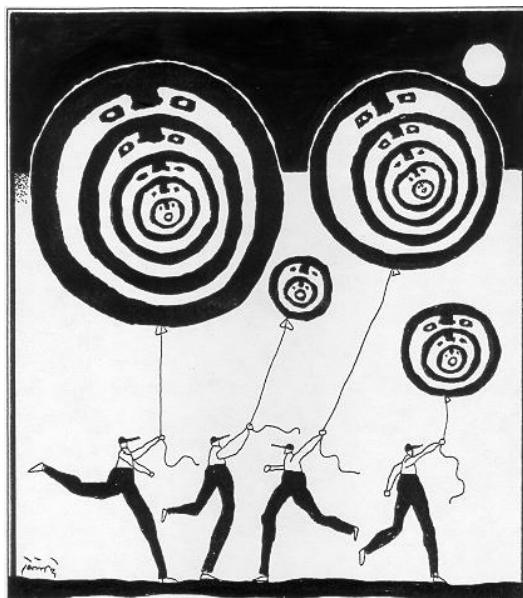
A szerkezetileg, szemléletében és kissé stílusában is sok rokonságot mutató két *idea*-darab – a *Salto mortale* és a *Travesztiák* – kiteljesítette, amit a *Rosencrantz* megkezdett, és egyben le is zárta ezt a szakaszt. Stoppard sosem kapkodta el a drámaírást, és ha úgy érezte, önisméltés nélkül nem mehet tovább az addigi úton, a váltásra is mindig megvolt benne a hajlam (ezt többször tapasztaltuk és fogjuk is még tapasztalni). Immáron három

„nagy” és pár kisebb színművel a tarsolyában volt ideje gondolkodni, merre tovább, s közben röpködhetett szerteszét a világban, hogy kedvenc hobbijának hódolva újra és újra átírja saját szövegeit, és hol itt, hol ott járuljon hozzá okos-fanyar tanácsaival az épp esedékes bemutató sikeréhez.

1976 őszén, az új Nemzeti Színház ünnepi megnyitóján a királyi család tagjai is megjelentek. A tűzijáték és az obligát beszédek után Erzsébet királynő és férje az Olivier színházba vonult, hogy Goldonit nézzen, Margit hercegnő pedig a Lytteltonba ült be a *Salto mortale* felújított előadására. Utána gratulált a szerzőnek, idővel össze is barátkoztak.

Az egykori csehszlovák bevándorló negyvenéves korára nemzeti kincs lett Nagy-Britanniában...

A londoni Nemzeti Színházban három színházterem működik: a közel 1200 főt befogadó Olivier, a 900 személyes Lyttelton és a 300 nézőre méretezett Cottesloe. A Temze-parti épület tetején a bemutatók előtt hagyományosan tűzijátékot rendeznek – ezt a hagyományt még Ralph Richardson kezdeményezésére honosították meg.



III. Ez lesz az igazi? Egy lépés a realizmus felé

(szél ellen)

A drámaírók és színházcsinálók 1956-tól nagy robajjal betört nemzedékei a (színpadon addig nem ábrázolt) nyers valóságot igyekeztek felmutatni a közönség hagyományos rétegeinek és az újonnan megnyert nézőknek. Stoppard első három „egész estés” műve ilyen értelemben a legteljesebb mértékben szemben haladt a korszellemmel. Egy agyonjátszott klasszikus tragédia kifordításából induló filozofikus tragikomédia, egy tragikomikus filozófus és önmagából kifordult felesége vergődései a radikális politika alakította fiktív közeljövőben, a klasszikusok és a radikálisok fiktív találkozása egy agyonjátszott komédia világába *belefordítva* – egyik sem éppen a „dühöngők” és követőik zászlajára tűzött harcos valóságábrázolás mintapéldája.

És amikor már mindenki elkönnyvelhette Stoppardot „apolitikus”, konzervatív szerzőként, ő szembeszökően irányt váltott. A *Travesztiák* mindenesetre mintha lezárt-beteljesített volna egy utat; a következő bő egy évtizedben született drámák a korábbinál jóval kézzelfoghatóbban kötődtek a színházon kívüli realitáshoz. Ráadásul megjelent bennük (sőt Stoppard „civil” fellépéseiben is) az a köznapi értelemben vett politikum, amit kritikusai eddig olyannyira hiányoltak. Más kérdés, hogy a becsülendő írói szándék, a nemes cél, az érvényes morális-politikai állásfoglalás önmagában nem jelent esztétikai értéket is.

Miközben színpadon, rádióban és tévében megjelenik az „új” stoppardi hang, az önálló művek szüneteiben szaporodni kezdenek a fordítások illetve adaptációk, valamint az immáron megvalósuló forgatókönyvek. Stoppard még 1973-ban elkészítette a *Bernarda Alba háza* új angol verzióját a Greenwich Theatre számára, és ugyanitt, ugyanebben az évben megrendezte Garson Kanin *Born Yesterday* (kb: Naiv teremtés) című vígjátékát. Bár az előadás nem bukott meg, Stoppard ezután jó ideig nem

próbálkozott rendezéssel. Fordítással viszont egyre gyakrabban – ahogy forgatókönyv-írással is. 1975-ben Clive Extonnal közösen jegyzett egy tévéjátékot – *The Boundary* (A határ) –; televízióra adaptálta Jerome K. Jerome írását – *Hárman egy csónakban* –, és forgatókönyvet írt Thomas Wiseman regényéből – *Egy romantikus angol nő* – Joseph Losey rendező számára.

A következő színpadi bemutató apropóját a Dogg néven közismert Ed Berman angol állampolgárrá avatása adta. A *Dirty Linen* (Szennyes) című satíra egy parlamenti bizottságra húzza rá a vizes lepedőt. Stoppard először csak az Almost Free Theatre számára készült újabb matiné-darabot írni, de közben „megszaladt a tolla”, és egész estés vígjáték született, amely magában foglalja a *New Found Land* (Újhaza; szó szerint Új-Fundland, ill. Megtalált új haza) című betétet is. Berman honosításának napján, 1976 áprilisában mutatták be a Sohóban, de hamarosan átkerült egy West End-színházba, és az alkalmi darabnak indult fricska-játék bel- és külföldön egyaránt Stoppard egyik legsikeresebb komédiája lett.

Parlamenti albizottság ül össze, amelynek feladata tisztára mosni a törvényhozás szennyesét, miután a sajtó egyre nagyobb terjedelemben és részletességgel teregeti ki a képviselők magánéleti kisiklásait. A hírek szerint a végzet valamely titokzatos asszonya „mint csipkés bugyogóban járó fűnyírógép” arat a Tisztelt Házban. A jelen ülésre nemcsak a teljes bizottság cserélődött le (a korábbi tagoknak „rejtélyes okból” le kellett mondaniuk), de titkárként is egy – ebben a tekintetben – kezdő ifjú hölgy, bizonyos Maddie debütál. Aki teheti, még az ülés előtt, aki nem, csak közben oktatja ki titokban Maddie-t, miről kell hallgatnia. Kapkodó *félrék*, konspiratív utasítások, sebtében gazdát cserélő intim ruhadarabok – nem kíván sok időt és túl komoly kombinációs készséget, hogy a néző rájöjjön, éppen Maddie az, aki az egész felfordulást okozta; a négy tiszteletre méltó honatya, valamint az egy szem képviselő hölgy mindegyike *érintett*.

Miután senki nem érdekelt a tisztázásban, sebtében végeznének is, ha az ügymenetet nem lassítaná két apróság. Az egyik, hogy Maddie kissé hadilábon áll a gyorsírással, így aztán szinte szótagolva kell beszélniük. A másik, hogy az egyik bizottsági tag szabadidejében a független újságíró-

szakszervezet elnöke is (elvégre valamiből meg kell élni), ezért kénytelen ellene szavazni minden indítványnak, ami az újságok nyakába varrná az egész botrányt. Mégis jól haladnak, ám jelentős késéssel berobban a minden szempontból érintetlen French, aki szeretne *valóban* az ügy végére járni. Hatalmas kavarodás támad, Maddie lelkiismeretesen sorolni kezdi, ki mindenkivel akadt dolga: megnevezi a fél parlamentet, valamint a kormány, sőt a királyi család számos tagját is. A kínos helyzetbe hozott bizottság szünetet rendel el – ami elégnek bizonyul arra, hogy Maddie a buzgó Frenchet is *megettérítse*. Így aztán a pihenő után épp French javaslatára vadonatúj – Maddie sugallta – jelentést fogadnak el, ami csupán azt deklarálja, hogy a magánélet mindenkinek a *magánügye*.

Mialatt ők szünetet tartottak, a parlamenti dolgozószobát egy másik, kéttagú bizottság foglalta el: az ő feladatuk egy különös – soféle módon a közösség javára tevékenykedő – amerikai férfi állampolgársági kérelmének elbírálása volna. A valódi tárgyról *természetesen* szót sem ejtenek. Egyikük szenilis öregember, aki réges-régi történetével hozakodik elő újra meg újra, a másik egy zöldfülű, aki vég nélküli szóáradatban dicsőíti a végtelen Amerikát és az *amerikaiságot*. Az állampolgársági folyamodványt mellesleg rutinszerűen elutasítanák, ha a döntés pillanatára odaérkező belügyminisztert nem hozná zavarba a szünetről visszatérő „erkölcsvizsgáló” bizottsággal belibbenő Maddie látványa. Mint korábban a képviselők, ő is igyekszik elkendőzni a nőhöz fűződő nyilvánvalóan kompromittáló viszonyát. Sietve aláírja hát a honosítási kérvényt, hogy hamar eltűnhessen a porondról. „Egy amerikaival több vagy kevesebb, nem mindegy?” – von vállat, és már ott sincs.

A *Szenyves* kiváló komédia, amelyben álszent „megélhetési politikusok” hablatyolásával szemben egy épeszű lény – egy hétköznapi lány – szemérmetlen józansága diadalmaskodik. Társadalmi szatíra és „nadrágletolós” bohózat; átlátszóan kétértelmű szituációk, helyzetkomikum és kivételes nyelvi sziporka; nyaktörő sebességgel előadott virtuóz nyelvtörők. Stoppard – noha sok kifinomultabban szellemes darabot írt – a szórakoztatás szellemét talán egyetlen darabjában sem engedte még ennyire szabadon. Joe Orton, aki a *Rosencrantz*-ról olyan lekicsinylően szólt annak idején – és aki a köz- és magánerkölcsök

tabuit olyan előszeretettel döntögette fekete humorba pácolt bohózataiban – valószínűleg a tíz ujját megnyalta volna, ha láthatja.

Stoppard komolyabb és komolytalanabb darabjaiban az utolsó – mindennek értelmet adó – mozaikkocka gyakran csak a legvégső pillanatban kerül a helyére. Egy korán felvillantott, elfelejtett mozzanat döntőnek bizonyulhat a végjátékban. A híres-neves „csehovi puska” bohózáti megfelelőjeként így sül el végül a jó korán beélesztett poén. Ez az előre odakészített patron a *Szennyes* című komolytalanságban egy intim női fehérnemű. A darab legelején Maddie a szemünk láttára húzza föl azt a csipkés bugyit, ami az erkölcsbajnok French zsebéből kerül majd elő, mielőtt a függöny legördül.

A beékelt darab, az *Újhaza* a maga módján szintén írói bravúr – azon túl, hogy a jeles alkalomhoz illően utal az angol állampolgárságot elnyert Bermanre – Stoppard alig látott arcát mutatja. A két hivatalnok fiatalabbikának többperces szózuhataga inkább prózavers, kanyargó tudatfolyam, mint drámai monológ: a parttól-partig Amerika közhelyeken táncoló himnusza, döbbenetesen éles meglátásokkal, sokatmondó részletekkel.

Az imígyen *megénekelte* Amerikából jött el a darabban meg sem jelenő szakállas különc, aki most brit állampolgárságért folyamodik (és azt épp szakállá miatt nem kapná meg, ha a belügyminisztert nem készítené bűnös sietségre Maddie kínos felbukkanása). És abból a bizonyos áldott-átkozott Amerikából érkezett Londonba a frissen elnyert állampolgárságát Stoppard darabjával ünneplő Ed Berman is. Akinek fura mániái vannak: színházat alapítani, és ott szórakoztatni; kisközösségek kulturális életét szervezni; a kultúrát tanításra, gyógyításra, közösség-építésre *használni* iskolákban, tereken, vagy épp elmegyógyintézetekben. A Berman-féle pöttöm színházi matinéklub háziszerezője pedig nem más, mint Tom Stoppard, világszerte játszott szerző, a West End és a Broadway egyre állandóbb vendége.

„Együtt él bennem egy magas árfekvésű és egy olcsó szerző – úgy, ahogy mondjuk egy muzsikus is fölfüggeszti néha a komponálást pár napra, hogy pusztán élvezetből zenét szerezzen egy macskaeledel-reklámhoz. Isten bizony nem tudom elképzelni, hogy a nagyvilágban vagy Angliában zajló események egyszer csak arra kényszerítsenek, hogy soha többé ne írjak mondjuk egy ötvenperces bohócságot Ed Berman számára.”

(keleten a helyzet...)

Ha a *Szennyes* belecsípett kicsit a brit parlamenti politikusok ülepébe, a kelet-európai kommunista rendszer hivatalosságai komolyabb (bár nyilvánvalóan pont ugyanannyira hatástalan) farbarúgást kaptak a következő pár évben. Az *Every Good Boy Deserves Favour* (A jó fiú jutalmat érdemel) a szovjet, a *Professional Foul* (Fault) és a *Cahoot's Macbeth* (A Kohout-féle Macbeth) a csehszlovák diktatúrát állítja pellengérré. A brezsnyevizmus utolsó nagy európai erődemonstrációját – a Szolidaritás megalakulásából sarjadt változások erőszakos elfojtását – majd az 1984-es *Squaring the Circle* (A kör négyszögösítése) „örökíti meg”.

Noha – és erről később sok szó esik még – írásai jórészt alapvető *morális* kérdéseket feszegetnek, Stoppard azelőtt nem írt „politikai” darabokat, sőt éppenséggel azt hangoztatta, hogy nem hisz a politikus művészetben. (Figyelem! Ezekben az évtizedekben a mértékadó színházcsinálók jellemzően nyíltan és harcosan baloldaliak Angliában...). Nem túl valószínű, hogy a kivételesen okos és tájékozott Stoppard előtt a hetvenes évek közepén tűnt volna fel egyszeriben a világ egy addig rejtett oldala. Nyilvánvalóan a művészet és a művész jelentőségét illetően sem változott meg alapvetően a véleménye – Auden kijelentését, miszerint költészete egyetlen zsidót sem mentett meg a

gázkamrától, Stoppard többször idézte –, egyszerre mégis úgy érezte, *bizonyos* esetekben, *bizonyos* határon túl, *bizonyos* dolgokat nem lehet szó nélkül hagyni, és az írónak (is) hallatnia kell a hangját.

1976-ban a Trafalgar téren mondott beszédében a szovjet ellenzékiek pszichiátriai kényszer-gyógykezelése ellen tiltakozott; a másként gondolkodók jogait védelmező petícióval vonult a szovjet követség elé. 1977-ben az Amnesty International egyik vezetőjével Moszkvába, Leningrádba és Prágába utazott: találkozott üldözött, betiltott, illetve korábban bebörtönzött ellenzékiekkel, és személyesen is megismerkedett Václav Havellel (akit mint gondolkodót és író-kollégát addig is nagyra becsült). Tapasztalatairól, a másként gondolkodók üldöztetéseiről országos lapokban publikált terjedelmes cikkeket; 1978 őszétől az *Index on Censorship* (kb: Indexre a cenzúrával) című – a sajtó- és szólásszabadságot sértő eseteket feltáró – időszaki kiadvány egyik tanácsadója lett. De ami az író Stoppard szempontjából természetesen a legfontosabb, a téma drámáiba is utat talált.

Az inspiráció – mint annyiszor – most is többfelől érkezett, *A jó fiú jutalmat érdemel* egymástól nagyon távol eredő elképzelések (és ígéret-teljesítések) metszéspontján született. Amikor az Amnesty International 1977-re meghirdette a lelkiismereti okból bebörtönzöttek évét (Prisoner of Conscience Year), Stoppard vállalta, hogy tévéjátékot ír ez alkalomból. Szeptemberben adásba is került a *Fault*, de előbb még létrejött a korszak egyik legkülönösebb színpadi műve. 1976-ban, miközben a tévés forgatókönyvhöz gyűjtött anyagot, Stoppard találkozott Viktor Fajnberggel, akit öt éven át tartottak fogva egy szovjet elmeegógyintézetben. Ez a találkozás adott teljesen új irányt egy korábbi tervnek. André Previn zeneszerző ugyanis már régebben fölkérte Stoppardot, hogy írjon egy darabot, amelyben teljes nagyzenekar szerepel. A régóta csiszolódó, félig-meddig kiforrott ötlet szerint ez a bizonyos zenekar egy örült triangulum-játékos

1968. augusztus 25-én a Szovjetunió hét állampolgára tiltakozott a Vörös téren Csehszlovákia megszállása ellen: két író, két nyelvész, egy középiskolás diák, egy fizikus és egy lakatos. Sokéves büntetés, munkatábor várt rájuk, de először a KGB által mozgósított csőcseléknek szolgáltatták ki őket. Viktor Fajnberget összevisza verték-rúgták. Sérülései miatt nem tudott megjelenni a bíróság előtt, távollétében határozatlan idejű pszichiátriai intézeti kezelésre ítélték. (Forrás: Libuse Moniková: A foganatosítható gyanúsítás művészetéről)

fejében szólna (emlékezzünk: a triangulum volt Stoppard hangszere valaha az iskolai zenekarban). Fajnberg példája és a Szovjetunióban tett látogatás érlelte meg aztán az új elképzelést: legyen a hallucináktól gyötört zenész kórtermi szobatársa egy politikai fogvatartott.

Stoppard színpadi hősei között sokszor tűnnek föl hasonmások, árny- vagy tükör-alakok, egymással valamiképp összetéveszthető, felcserélhető figurák. Ebben a darabban nem kevesebb, mint három Alexander Ivanov szerepel. Kettő egy pszichiátriai intézet kórtermében van összezárva, a harmadik – egyikük fia – még iskolába jár.

Ivanovot azért tartják zárt osztályon, mert azt képzei, hogy egy komplett nagyzenekar szól a fejében. Szobatársnévrokonát, Alexandert azért ítélték kényszergyógykezelésre, mert nyilvánosan fellépett az ellen, hogy néhány barátját efféle intézetekben tartják fogva – márpedig aki azt állítja, hogy normális embereket bolondokházába zárnak, nyilvánvalóan bolond. A KGB egyik büntető-elmegyógyintézetében eltöltött évek után helyezték át erre a „civil” klinikára, ami biztató fejlemény, mert innen elvileg el is engedhetik.

„Kezelőorvosuk” – melleleg maga is hegedűs egy amatőr zenekarban – mindkettejüket ki akarja gyógyítani a rögeszméjéből. Ha Ivanov nem hajtogatná tovább, hogy a fejében zenekar szól, Alexander meg nem emlegetne bizonyos igazságtalanságokat – vagyis, ha beismerné, hogy igenis bolond (volt), és a kúra használt –, máris hazaengedhetnék őket.

Alexander azonban nem tágít: éhségstrájkba kezd. Mindent megpróbálnak, hogy meggyőzzék, még iskolás fiát, Szását is beviszik hozzá, hogy térítse jobb belátásra – hiába, Alexander makacsul kitart. Patthelyzet – szeretnék elbocsátani, de nem engedhetik, hogy ő győzzön. Végül egy felettes (nyilvánvalóan belügyes) „orvos” szenilitása avagy zsenialitása oldja meg a problémát. Alexandertől megkérdezi, hogy szól-e a fejében nagyzenekar, Ivanovtól meg, hogy szerinte tartanak-e elmegyógyintézetben épelméjűeket, s miután az így feltett kérdésre mindketten őszintén válaszolnak nemmel, mehetnek isten hírével.

A színen a kórterem, az orvosi szoba és egy iskola jelzései, valamint a színpad legnagyobb részét elfoglaló igazi zenekar, amely több – *egy másba játszó* – zenekar szerepét alakítja. A *képzelt*

szimfonikus műbe, amelyet csakis ő hall – meg olykor mi, a nézők – tökéletesen illik Ivanov *élő* triangulum-játéka. Az ő fülébe viszont az a zene nem jut el, amit Alexander *álmodik*. Szása egy *valóságos* iskolai zenekarban játszik triangulumon (muszájból, de nem jól). Az intézeti orvos – amatőr hegedűs, aki éppenséggel a zenészek közül bukkan elő! – megint csak másik zenekar tagja. Mindezen felül néha a drámai hatást erősítő „egyszerű” kísérő zene szól – akik játszanak, ilyenkor egyszerű *színpadi muzsikuskok*. A zenekar szerepváltásai nem keltenek zavart, hanem éppenséggel szorosán hozzátartoznak a formai kísérlethez. Hogy a zene a valóság illetve az érzékelés mely szintjén szólal meg, azt a dráma logikája határozza meg, és viszont: ahogy a többi drámai figura többszöröződéséhez hasonlóan a zenekar is önmaga hasonmásává vedlik át, úgy nyernek jelentést az „áthallások”.

Hiába a lidérces valóságból vett komoly téma, a darab – a szerzőhöz híven – csupa szellem, csupa képtelen bakugrás, elegáns formai játék. És csupa fájdalom, persze – a groteszk látásmód nem elfedi, hanem kiemeli az ábrázolt világ abszurditását. Szása és apja páros jeleneténél megrendítőbb alig akad az egész Stoppard-életműben. (Szása csak az egyik a sok ártatlan, bölcs és szenvedő gyerek közül, akire Stoppard óriási drámai súlyokat terhel.) Az évekig gyötört, s most az éhségsztrájkjától végletesen legyengült Alexander balsorsa pedig olyan hirtelen – és váratlan egyszerűséggel – fordul reménytelire, hogy hisszük is, meg nem is. És nemcsak a közelmúlt történelmének ismerete okán: maga a darab sugallja, hogy az efféle boldog vég legfeljebb csak *meseszép* álom lehet.

Az egyszerinek szánt előadás helyszíne a Royal Festival Hall volt 1977 júliusában. A hatezres nézőtér előtt a nyolcvantagú London Symphony Orchestra és a Royal Shakespeare Company néhány vezető színésze játszott. Rendezőként az a Trevor Nunn jegyezte a produkciót, akinek Stoppard régóta tartozott egy darabbal (és akivel majd még sok közös bemutatón dolgozik

együtt) – ez volt tehát a harmadik irányból érkező erős motiváció. Az előadást később tévére vették, majd szűkebb színpadon, kisebb zenekarral újra előadták – Stoppard erre az alkalomra átírta az utolsó jelenetet –, ez a változat külföldön is turnézott.

Alig heverhette ki a Royal Festival Hall közönsége a torokszorító élményt, kényelmes otthoni foteljából hasonlóan letaglózó és hasonlóan frivol politikai vádiratot – újabb jellegzetes Stoppard-alkotást – nézhetett végig. Az 1977 szeptemberében műsorra tűzött *Fault* a műfaj adottságait remekül kiaknázó, gazdag szövésű tévéjáték: politikai élű krimi izgalmas cselekménnyel, amelyben majdnem ugyanannyi szerep jut a focinak, mint a filozófia és az emberi jogok kérdéseinek. Kissé talán didatikus és végkicsengésében indokolatlanul optimista – a hatalmas közönséget megcélzó tévés műfajtól általában egyik sem idegen –, mindenesetre mesterien komponált lelkiismereti tragikomédia, amely egyszerre hat az értelemre és az érzelmekre, ahogy a nagykönyvben meg vagyon írva. A bőségesen szórt információ-morzszákból szokás szerint hiába igyekszünk kiszemezni a *lényeg*et, csak lassan jövünk rá, hogyan kapcsolódnak össze – fedik *föl* vagy *el* egymást – a látszólag teljesen független mozzanatok, hogyan találkoznak össze a sokfelé ágazó szálak, hogyan kapnak döntő szerepet az épp csak felvillantott tárgyak és rejtett szándékok.

Három brit professzor repül Prágába egy filozófiai kongresszusra. A pusztán szakmai érdeklődésen túl más is hajtja őket. A szórakozott és némiképp enervált Anderson rejtett szándéka, hogy a cseh-angol kupameccs idejére elszökik a szimpóziumról; a csendes, fegyelmezett Chetwyn titokban cseh ellenzékiekkel készül találkozni; a tudálékos, karrierista McKendricket viszont csak a nők érdeklik – egzotikus kalandot remél a vasfüggöny mögött –, meg van róla győződve, hogy a másik kettő is valami nőügy miatt blicceli el pont az ő korszakos előadását.

Andersont a szállodában fölkeresi korábbi diákja, a cseh Holler, és arra kéri professzorát, hogy csempéssze ki az országból veszélyesnek ítélt doktori disszertációját. Anderson ezt – általános érvényű erkölcsi elvekre és a

vendéglátókkal szembeni lojalitásra hivatkozva – megtagadja, de hajlandó éjszakára magánál tartani az írást.

Amikor ígéretéhez híven másnap megjelenik Holler címén, ott egy házkutatás kellős közepébe csöppen: tanítványát előző este letartóztatták, őt magát szelíden maradásra bírják. Valójában független szemtanúi minőségben fogják ott, csakhogy ebből a nyelvi korlátok miatt egy szót sem ért, ezért mindezt személye elleni atrocitásként éli meg (mint ahogy a megfélemlítés és erődemonstráció szándéka nyilvánvaló is). Idővel megérkezik egy joviális, angolul jól beszélő nyomozó, és előzékenyen bekapcsolatja a rádiót: Anderson végighallgathatja, hogyan szenved csúfos vereséget az angol válogatott... De amikor a rendőr sarokba szorítja – tudja, hogy hozott valamit Hollernek –, Anderson halálos nyugalommal húzhatja elő (diákja dolgozata helyett) az undok McKendrick értekezésének kéziratát, amelyet az korábban rátukmált.

Este a szállodában megjelenik Holler felesége és angolul folyékonyan beszélő kisleány, Szása. Anderson tőlük tudja meg, mi történt Hollerrel, ekkor világosodik meg mindaz, amiből korábban szinte semmit nem értett.

Éjszaka a lerészegedett McKendrick tettlegességig fajuló durva vitába keveredik a vesztes angol csapat játkosával és a kiküldött sportújságírókkal – úgy kell visszacipelni a szobájába. Anderson miatt viszont a szimpózium másnapi ülése fullad botrányba, miután előre benyújtott előadása helyett azt olvassa föl, amit éjjel a politikai morál és az egyéni erkölcs viszonyáról írt. Az ülést végül drasztikus eszközökkel berekesztik.

Hazafelé a prágai repülőtér jól informált egyenruhásai alaposan megmotozzák Chetwynt és Andersont, találnak is náluk egy-egy gyanús borítékot. Chetwyné csehszlovák ellenzékiek tiltott írásait tartalmazza – emiatt fel is tartóztatják –, Andersonéból viszont csak McKendrick pajzán férfimagazinja kerül elő (ami a szocialista erkölcs szempontjából megvetendő ugyan, ámde nem minősül veszélyesnek). De vajon hol lehet Holler inkriminált disszertációja? Hát McKendrick csomagjában, ahová Anderson az éjjel becsempészte...

Krimi-szerű cselekmény, Stoppardnál eddig ritka érzelmi töltet, valamint az elmaradhatatlan, de itt feltétlenül fogyasztható mennyiségben adagolt szellemi tornák és szócsaták: egyforma hévvel és hitelességgel védelmezett ellentétes álláspontok kiegyensúlyozott harca. Ellenpontok, ütközések, tükrözések. Elvi síkon vív a morál abszolút és változ(tathat)ó felfogása, éles

helyzetben csap össze az elvont erkölcs és a mindennapi tisztesség. Egy amerikai és egy francia professzor nyelvfilozófiai vitája kulturális szakadékokat tár fel. Egy erkölcsfilozófiájában talán kissé túlzottan pragmatikus tudós (McKendrick) a fociból *elvi kérdést* csinál: a pályán tapasztalható laza morálnak tudja be a lelátói csöcselék elvadulását – ezért aztán *összeverekszik* egy futballistával. Egy cseh nyomozó bravúrosan cselez, sorozatosan rúgja a gólokat a tehetetlen moralista Andersonnak, és filozófusokat megszégyenítő eleganciával bizonyítja be a fehérről, hogy fekete. Egy nyolcéves fiú – ahelyett, hogy a grundon focizna – tudós felnőtteket kénytelen ráébreszteni, milyen világban élnek. Olyanban, ahol – lassan megértjük – az egyéni szabadságot a központilag meghatározott és ellenőrzött kollektív szabadság határozza meg (erről szól a kisfiú apjának „bűnös” doktori értekezése is). Olyan világban, ahol egy rendőr, ha nem talál bűnt, maga kreál *bűnjel* (jelen esetben „engedély nélkül tartott valutát” helyez el Holler lakásában), vagyis az állami faultért nem jár tizenegyes, mert a bíró szabálytalankodik, és büntetőt is ő ítél. Igen: olyan világban élnek, ahol egy filozófiai kongresszust a megrettent elnök hamis *tűzriadóval* rekeszt be, mielőtt fellángolna a vita az egyéni szabadságról és az emberi jogokról...

A tévéjáték az 1977-es prágai út után került a nézők elé, de a forgatókönyv már előbb elkészült, és Stoppard hazatérve már nem is változtatott rajta. Írt viszont egy cikket a cseh ellenzékéről és a chartásokról – különös tekintettel Václav Havelre, akinek személyét és műveit régóta nagyra tartotta (már a hatvanas években olvasott tőle), és akivel most végre személyesen is megismerkedhetett. Máig tartó barátság alakult ki közöttük, a századra – mindkettejük groteszk *cseh* sorsára – jellemzően bizarr állomásokkal. 1977 tavaszán a Havel szabadon engedését követelő petícióval érkező Stoppardot még nem fogadták a londoni csehszlovák követségen (az ezerkétszáz aláírás egy rangos londoni fringe-színház Havel-produkciójának előadásain gyűlt össze). Pár

hónappal később a már szabadlábon lévő Havel találkozott Stopparddal, aztán 1983-ban, amikor a toulouse-i egyetemen kellett volna díszdoktori címet átvennie – de legújabb börtönbüntetését frissen letudván nem utazhatott –, Stoppardot kérte meg, hogy vegye át helyette az oklevelet. Röpke évtizeddel később a prágai premierjére érkező angol drámaíró már cseh barátja elnöki konvojával hajthatott saját szülővárosába.

Két fontos Stoppard-drámát ihletnek majd még a '68 utáni cseh állapotok. Az egyik a még ugyanebben a korszakban, 1979-ben készült *Kohout-féle Macbeth*, amely két – már korábban összeöltött – szösszenettel (*Kedvencünk Dagg, A Dagg-féle Hamlet*) egybevarrva bonyolult szövetű shakespeareiádát adott ki. A másik a legfrissebb, 2006-os keltezésű *Rock and Roll* – amelyet a Royal Court mutatott be – jelenkori számvetés *akkori* önmagunkkal, és azzal, amivé azóta lettünk. Nem váratlan, de nem is új fejlemény, hogy Stoppard igyekszik újra fölvenni élete cseh fonalát: bő évtizede egyre látványosabban talál vissza gyerek- és fiatalkorának helyszíneire.

(tűzvonalban)

Noha Stoppard írásai következetesen *nem-önéletrajzi* jellegűek, korábbi drámáiban is fel-felbukkannak az életéből ismerős mozzanatok. Emlékszünk, a mínuszos híreket gyártó, sihederkorú bristoli újságírógyakornok arról álmodozott, hogy adáz géppuskatűzben a földön hasalva írja szenzációs jelentéseit, és küldi a háborús tűzfészekből egyenest a nagy lapok címlapjára. Egy-két évvel később a ranglétrán fölfelé haladó fiatal újságírót hónapokra eltiltotta a szakszervezet, mert nem csatlakozott kollégái sztrájkjához. A *Night and Day* (Megállás nélkül) ifjú riporter-hőse történetesen egy kisvárosi lap sztrájk törő munkatársa, aki polgárháborús övezetből tudósít, és végül géppuskasorozat áldozata lesz.

A friss hírekre éhes nyugati média figyelme egy polgárháború szélére sodródott képzeletbeli afrikai országra összpontosul; a „szabad világ” Mageeba elnököt, a kommunista országok vezetése viszont a lázadó Shimbu ezredest támogatja. A szerencsés brit újságírónak kész főnyeremény az itt élő befolyásos angol üzletember, Carson. Először is: a házában telexgép működik, ami behozhatatlan előnyt jelent a konkurens riporterekkel szemben (figyelem: a CNN, az email és a műholdas telefon előtti időkben vagyunk!). Ráadásul ügyesen egyensúlyoz, és sikerül normális kapcsolatot fenntartania a volt angol gyarmat kormányával és a lázadókkal egyaránt, ezért Mageeba elnök egyenesen hozzá invitálja meg reggelivel egybekötött titkos tárgyalásra ellenlábását. Ha egy riportert véletlenül jelen lehetne, élete nagy tudósítását küldhetné haza...

Wagner, a sikeres és törtető tudósító éppen erre játszik. Szeretne javítani kissé megtépázott renoméján, miután lapja, a *Globe* címlapján egy ismeretlen ifjú titán, bizonyos Milne szenzációs riportja jelent meg. Milne szerencsés volt: a lázadók fogságába esett, hosszú heteket töltött velük, kiismerte a helyi viszonyokat, meginterjúvolta az ellenzéki vezér Shimbu ezredest. Hogy most Wagnernek és a független fotóriporter Guthrie-nek sikerült az üzletember Carson házában kikötnie, az is a tejfölösszájú Milne érdeme.

Wagner szeretné megleckéztetni a fiatal kollégát, egyszersmind előnyösebb pozícióba kerülni: addig mesterkedik, amíg el nem éri, hogy Milne helyett őt küldjék Shimbu ezredeshez Mageeba elnök üzenetével, de amikor megneszeli, hogy Carson házába magát az elnököt várják, „nagylelkűen” lemond a lehetőségről, és mégis inkább marad. Így aztán sikerül „meginterjúvolnia” az elnököt – aki hol a Londonban tanult művelt és mérsékelt politikus, hol a legvérengzőbb autokrata arcát mutatja. A várt találkozó viszont elmarad: a két futár nem jutott el Shimbu táborába. Géppuskatűzbe kerültek, és Guthrie már csak Milne holttestét tudta visszahozni. Mageeba – aki a meghívással egyébként is csak csapdát akart volna állítani ellenfelének – dolga végezetlen távozik.

Carson felesége, Ruth független, okos nő, aki nagyon nem érzi jól magát a bőrében. Csöppet sem szíveli a sajtót – úgy általában –, de ez nem akadályozta meg abban, hogy legutóbbi londoni útján alkalmi szexuális kalandba keveredjen Wagnerrel. Kellemetlenül érinti, hogy a férfi most felbukkant az otthonukban, de ezt még kezelni tudná, viszont a fiatal és ártatlan Milne váratlanul mély vonzalmat ébreszt benne. Amikor Guthrie meghozza a fiú holttestét, majd mindenki elhagyja a házat, és Ruth kettesben marad az

ellenszenves Wagnerrel, a depresszió elől mégis nála keres időleges menedéket...

Az először 1978 novemberében színre került *Megállás nélkül* több szempontból is újdonságnak számít. Ez az első olyan Stoppard-darab, amely egy producer felkérésére egyenest a West Endre készült – vagyis eleve komoly jegybevétel ígéretével. Ennek is betudható a szokásosnál átláthatóbb drámai szerkezet és a jól követhető, egyszerű cselekmény, úgyszintén a nyilvánvaló törekvés, hogy a nézőt elkápráztassa a dzsipek és helikopterek – csak ezután divatba jött – lenyűgöző színpadi felvonultatása. Ez az első olyan Stoppard-színmű, amely – ha fiktív országban játszódik is – teljesen valószínű helyzetből indul ki, és lényegében meg is marad a realista történetmesélésnél. Mindkét felvonás első jelenetéről kiderül ugyan, hogy amit láttunk, nem történt meg, viszont mindkettőre van „igazolás”: az első Guthrie, a második Ruth álmában-képzletében játszódtott le.

A sajtó szerepe és szabadsága, a tájékoztatás felelőssége, súlya és jelentősége háborúban és békében, demokratikus vagy totalitárius országokban – ezek a kérdések valamelyest mindenkit foglalkoztatnak, mindenesetre szélesebb körben, mint mondjuk az erkölcsfilozófia elvont problémái (*Salto Mortale*). Ahogyan ezt a témát körüljárja, számtalan oldalról megvizsgálja, ahogyan az egyformán érvényes érveket egyforma hitellel képviselő vitázók – a két rivális újságíró és Ruth – szócátáit megkomponálja, az viszont már hamisítatlan Stoppard. És az is, hogy mindig csak *kicsit* engedi valamelyik irányban elbillenni a nézői szimpátia mérlegét, de szinte rögtön vissza is billenti. Amikor aztán az addig kívülálló Ruth bölcs szkepszissel teszi fel a kérdést, vajon érdemes-e, szabad-e egy tudósításért emberi életet kockára tenni, a maga álláspontját körömszakadtáig védő két férfi minden addigi érve jelentéktelenné zsugorodik, és hajlamosak vagyunk jelentéktelennek minősíteni az egész vitát. Végre sikerülne erre a viszonylagos nyugvópontra eljutnunk, csak hogy a despotikus

Mageeba elnök brutális föllépése (nem utolsósorban a szabad sajtó ellen), majd Milne halála ismét fordít a helyzeten. A törékeny szabadság elvesztésének réme és a rokonszenves ember elvesztése fölötti szomorúság újra kezdi építeni az újságírás hősi mítoszát. Az áldozat egyszerre erősíti bennünk a hiábavalóság keserű érzését és a romantikus, dacos tennivágyást.

A *Megállás nélkül*-t a közönség lelkesen, a kritika hűvösebben fogadta, a West Enden mindenesetre hamarosan komoly konkurenciája akadt: a „dühös fiatalokkal” együtt indult, de sem velük, sem mással egy kalap alá nem vehető Harold Pinter legújabb drámája, az *Árulás*. Érdekes, hogy Stoppardhoz hasonlóan Pinter is többéves kihagyás után jelentkezett új egész estés művel (a *Senkiföldje* 1974-ben került színre), méghozzá szintén olyan darabbal, ami a tőle megszokottnál egyszerűbb, „emészthetőbb” lett. Mintha ez a két drámaíró-hatalmasság egyszerre érezte volna szükségét annak, hogy megszabaduljon a saját nevével fémjelzett „izmus” – a stílussá érett egyediség – szorításától, és „hétköznapi” drámát írjon. Pinteré a korábbiaknál (és az ezután következőknél) kevésbé rejtélyes-nyomasztó, Stoppardé kevésbé agyafűrt és szerteágazó. A két – idővel jóbaráttá lett – kivételes drámaszerző élete egyébként sok ponton találkozott, hosszú pályájuk során nem ritkán állították párhuzamba – vagy épp szembe – kettejük példáját: elveit, műveit.

(a szokásos szünet)

A *Megállás nélkül* után a következő egész estés dráma – immár mondhatjuk: Stoppardhoz híven – négy teljes évig váratott magára. Amikor aztán bemutatták, *Az igazi* afféle mérföldkőnek bizonyult: ennek a tragikomédiának köszönhető, hogy szerzőnket végre érett drámaíróvá fogadta az uralkodó kritika.

A felkészülés, anyag- és erőgyűjtés évei ismét sokféle „egyéb” munkával teltek. Utólag könnyű volna elméleteket

A <i>Megállás nélkül</i> után egy héttel bemutatott <i>Árulás</i> egy fordított időrendben elmesélt, de amúgy Pinteről szokatlanul világos és szinte „realista” stílusban elmesélt szerelmi háromszög-történet.

gyártani. Bebizonyítani, hogy Stoppard ilyenkor komótosan-tervszerűen építkezik magában; vagy épp ellenkezőleg: holtpontra ért, és némi időre van szüksége, hogy kimozdulhasson. Rámutatni, hogy talán a hírnév, jómód és látványosan nyugodt családi légkör válik a művészi továbblépés akadályává, netalán a korábbiakhoz képest szokatlanul aktív közéleti-politikai tevékenység nem egyeztethető össze az elmélyült alkotással. Vagy fölvetni, hogy alkalmasint a „szomszédos területekre” tett kirándulásokban keresett (és talált) ösztönzést a színházi folytatáshoz. Igaz lehet ez is az is, mind együtt, vagy egyik sem. Mindenesetre tény, hogy Stoppard mindig hosszasan készül egy-egy új drámára, mielőtt akár a legelső sort leírná.

Tény, hogy a *Megállás nélkül* bemutatója után Stoppard azt nyilatkozta, úgy érzi, kicsit ki kell vonulnia a színházból. Tény, hogy a család óriási birtokot – és rajta az ezerhétszázhuszas években épült nagy házat – vásárolt; Stoppard rendkívül sikeres feleségével, Miriammel és a négy fiúval pompás környezetben rendezkedett be, ahol nagy számban megfordultak a kulturális élet jelesei Peter Halltól Harold Pinteren és Roald Dahlon át a filozófus A. J. Ayerig.

Az is tény, hogy Stoppard továbbra is nevét adta különböző emberi jogi kampányokhoz, és részt vett több tiltakozó akcióban – például a szovjet ellenzékiek illetve a csehszlovákiai chartások elleni atrocitásokra, vagy a Szovjetunió afganisztáni háborújára válaszul. Bizonyos döntéseivel ugyanakkor nem kis vitát kavart. Nem csatlakozott például a Dél-Afrika elleni bojkotthoz. A szólásszabadság korlátozása ellen tiltakozó petíciót a hetvenes évek közepén aláírta többek közt Robert Bolt és Edward Bond – Stoppard viszont nem. Sőt, 1977-ben engedélyezte a *Szennyes* ottani bemutatóját, noha az eredeti produkció rendezője, Ed Berman például nem vállalta a darab színrevitelét. A hezitáló Stoppardot végül az elsőszámú dél-afrikai drámaíró, Athol Fugard érvelése győzte meg, aki szerint az efféle bemutatók letiltásával bármiféle kulturális csere utolsó esélye is megsgszűnik. Hogy a

helyzet még összetettebb legyen: egy korábbi megállapodás révén Stoppard minden külföldről származó jövedelméből – így a dél-afrikai jogdíjból is – bizonyos százalék automatikusan az Amnesty International számláján landol...

Jellemzően azonban nem az *írás helyett* próbált politizálni, hanem írói súlyát vetette latba fontos ügyek népszerűsítése érdekében. Szerencsés esetben drámái beszéltek helyette – ahogyan az abszurd csehszlovák helyzetre reflektáló, hátborzongatóan mulatságos *Kohout-féle Macbeth*, amelyben állástalan színházi emberek magánlakásokon adják elő a *Macbeth* rövidített változatát, de a titkosrendőrség akciói előtt így sem menekülhetnek.

Az alapötletet az adta, hogy Pavel Kohout csehszlovák drámaíró (akivel Stoppard még 1977-es útja során találkozott) néhány munkanélküli színész-barátjával elkészítette és Prágaszerte játszotta a megrendelésre házhoz szállítható „kompakt” *Macbeth*-et (amely nem azonos a Stoppard-darabban szereplő *Macbeth*-esszenciával).

A színen megjelenő, ezúttal névtelen detektív régi jó ismerőseink – a titokzatos Bulldog hadnagy, Láb felügyelő (*Magritte után*) és Csont felügyelő (*Salto mortale*) – közeli rokona: nem kevésbé bornírt és nevetséges, mint amazok, de távolról sem olyan veszélytelen. A pöffeszkedő és skizofrén elnyomó gépezet cinikus – tudatlan, ám a maga módján csavaros eszű – kiszolgálója, sőt hatékony eszköze. Számos, látszólag önleplező replikája – valójában a politikai abszurdítások leplezetlen megfogalmazása, egyben alig burkolt fenyegetés – keserű nevetésre ingerel.

Ez a politikai pamflet jótékonyan összeszövődött a *Dogg-féle Hamlet*-tel, ami maga is két részből áll. A *Kedvencünk, Dogg* című szkeccset 1971-ben mutatták be. A magyarul *Zanzamlet* címen is ismert *Dogg's Troupe 15-Minute Hamlet* – az agyonhasznált Shakespeare-szöveg emeletes buszon előadható negyedórás sűrítménye – pedig 1976-ban születet.

A *Dogg-féle Hamlet* kiindulási pontja egy wittgensteini gondolatkísérlet. Tegyük föl, hogy néhányan – akik nem feltétlenül beszélnek ugyanazt a nyelvet – közösen házat építenek. Időről időre utasítások hangzanak el: „Téglát! Gerendát! Cserepet!” stb. – és a munka gördülékenyen folyik, holott ugyanezen szavak jelentése más nyelven például az is lehet: „Kész! Kösz! Jöhet!” stb. Amíg a szavak mindannyiuk nyelvén jelentenek *valamit*, és mindenki pontosan ismeri a tervet, vagyis a végeredmény (véletlenül) megfelel a szándékoknak, mindez semmi gondot nem okoz. Ebben a darabban pontosan ezt látjuk...

Az eredeti példát Ludwig Wittgenstein (1889-1951) az 1945-ben írott *Filozófiai vizsgálódások* című tanulmánya első részében írja le. A szerző késői korszakának ez a főműve Neumer Katalin fordításában jelent meg az Atlantisz Kiadónál 1982-ben, majd javított kiadásban, 1988-ban.

Dogg tanár úr és néhány diákja iskolai ünnepségre készül, amelynek végén majd előadnak egy darabot (történetesen a „rövidített” *Hamlet*-et). Bejön egy teherautó-sofőr, deszkát, gerendát, egyéb szükséges anyagokat hoz. Emelvényt építenek. Csakhogy míg a sofőr angolul beszél, a tanár és a fiúk „dogg” nyelven. Ez utóbbi *rendes* angol szavakból áll, ám ezek mind egészen mást jelentenek, mint megszoktuk (a „rohadt szemét” például annyit tesz: „jó estét, uram”).

A néző kezdetben az égvilágon semmit nem ért (pontosabban: egy darabig azt hiszi, jól érti a szavakat, majd rájön, hogy mégsem), csak a fiúk viselkedése igazít el, mi mit jelenthet valójában. A szereplőket félreértések és véletlen egybeesések „tanítják”, miközben a színpadra emelt színpad rendben épül. S mire elkészülnek, a sofőr megtanulta (de legalábbis: kiismerte és praktikusán használja) a „dogg” nyelvet. Amihez képest értelmetlen, nevetséges zagyvaságnak tűnik az ünnepségre érkező politikussasszony *díszbeszéde*, a „valódi”, ámde pufogó frázisokból építkező angol.

Kitüntetések átadása következik, majd az iskolai társulat előadja a darabot. A diákok szájából elhangzó Shakespeare immáron afféle univerzális nyelvként szólal meg, amely mindenkinek egyformán szolgál. A roham-Hamlet végeztével tempósan lebontják a színpadot.

Csupa pazar nyelvi játék és friss poén, csupa lendület, csupa remek geg és börleszk-elem. Hisz az egész nem más, mint egy kis filozófiával beoltott – szinte improvizáció-szerű – diákréfa. A *Hamlet*-sűrítmény a maga nemében egyedülálló gyöngyszem:

minden benne van, amire hétköznapi halandó emlékezhet a darabból – a cselekmény összes lényeges fordulata, a szállóigévé vált híres mondatok, s végül a hullahegyek. Tempósabb bohózatot nem faragtak még tragédiából.

A *Kohout-féle Macbeth* egészen másutt, egészen máskor játszódik, mint az iménti Dogg-komédia. Mégis: a cselekmény, a nyelv – sőt a *színpad* – lassan az onnan ismert elemekkel dúsul, és végül a két világ egybeér.

Egy prágai lakás nappalijában elindul a *Hamlet-zanzáéhoz* hasonló sűrítési technikával készült *Macbeth*-kivonat próbája. Itt ma este felgördül a *függöny*. Egyszer csak becsörtet egy nevenincs Felügyelő, és leállítja a játékot. Kiderül, hogy az érkező nézőket rendőrök igazoltatják a ház előtt, a lakást bepoloskálták – egyszóval minden eszközzel megakadályozták, hogy a „gyanús elemek” (színészek!) kétes célú és megjósolhatatlan kimenetelű rendezvénye (színi előadás!) létrejöhessen. A Felügyelő „nyeregben van”, fölényeskedik, maga a megtestesült államhatalom. Némi – művészeti és politikai alapkérdéseket feszegető – vita után mégis folytatják a darabot.

Váratlanul megjelenik a korábbról ismert teherautó-sofőr, és (az első részben elsajátított) „dogg”-nyelven szólal meg. Ebből persze súlyos félreértések adódnak, a nyomozó pedig megretten. „Macbeth” és társai – vagyis a színészek, Kohouték – viszont folyékonyan beszélnek ezt a különös nyelvet. Ettől, ha lehet, a Felügyelő még jobban pánikba esik; erősítést kér, de hisztérikusan elvakkantott utasításai legalább olyan képtelenül hangzanak, mintha „doggul” beszélne. (Ha úgy tetszik: a „másként gondolkodók” saját konspiratív nyelve áll szemben a hatalom abszurd, nyers nyelvezetével.) Közben fölépül az emelvény (ugyanaz, amit a *Hamlet* végén lebontottak), és a színészek most „dogg”-nyelven adják a Macbethet.

Dogg-ék világában Shakespeare volt a közös valuta: angolnak tűnő dogg-nyelven érintkező *normálisok*, politikai bikkfanyelvet farigcsálók és normális angolt beszélő fűrő-faragók általa kerültek közös nevezőre. Kohouték a dogg-nyelvet kölcsönzik Shakespeare-nek, hogy leválhassanak, és külön-álmukat *beválthassák* az abnormális világban. Az első részben Shakespeare a „hatalom”

tiszteletére szólal meg, a másodikban a színjátszás – úgy tűnik – önmagában is politikai tett, és mint ilyen, államellenes, betiltandó.

Számtalan a párhuzam, a kereszt-utalás, az egymásra rímelő, egymást építő (olykor feje tetejére állító) motívum, a természetesen adódó metafora ebben a kétrészes, „sokrekeszes” darabban. Éles hangú pamflet a politika és a művészet viszonyáról? *Formakereső* színházi akció? Színpadi filozófiai kísérlet, egy nyelvi-ismeretelméleti tétel látványos megjelenítése? Zsonglőrködés a szavakkal? A kimondott szó és a tettek oda-visszahatását kutató *absztrakt* színház? Ez is, az is, de közben egy percig sem szűnik meg az lenni, ami alapvető lényege: diákosan szertelen tréfa, mulattató játék. Soha nem emelték a „nagy művek” rangjára (persze, erre láthatóan nem is aspirált), talán kissé aktualitását is veszítette (vagy talán – sajnos – mégsem egészen), de feltétlenül azon darabok sorába illik, amelyekben a stoppard technikája és világnézet különböző elemei tökéletes – és sok tanulsággal járó – összhangba értek.

(az író mint mesterember)

A *Dogg/Kohout*-gyöngyszemet leszámítva a *Megállás nélkül* bemutatóját követő években Stoppard leginkább adaptációkban és filmes munkákban élte ki írói ambícióit. Bár korábban is játszották két „fordítását” (*Tangó, Bernarda Alba háza*), az 1979-ben a londoni Nemzeti Színházban színre került Schnitzler-darab hozta divatba Stoppardot mint külföldi drámák honosítóját (talán mostanra gondolták úgy a színházi élet szereplői, hogy Stoppard neve – a színlap *bármely* sorában álljon is – nézőcsalogató lehet).

Az *Undiscovered Country* (Ismeretlen ország) cím a Hamlet „Lenni vagy nem lenni”-monológiájából vétetett (Arany János fordításában: „...a nem ismert tartomány/melyből nem tér meg utazó”). A nálunk *Távoli vidék*-ként ismert 1911-es kelezésű dráma eredeti címében (Das Weite Land) efféle egyértelmű

utalás/áthallás nem szerepel. Ez rá is mutat valamelyest arra az *elnézhető* hűtlenségre, amely Stoppard adaptációját jellemzi. Sem a cselekménybe, sem a szereplők jellemébe vagy a jelenetek felépítésébe nem kontárkodott bele, de a – néhol terjengős – párbeszédet kicsit szűkebbre fogta, „áramvonalasította”, ha úgy tetszik, „korszerűsítette” anélkül, hogy anakronisztikussá tette volna.

A Schnitzler-szöveghez képest jóval radikálisabb beavatkozást szenvedett el a következő „áldozat”, Johann Nestroy darabja, amelynek témája amúgyis nagy utat járt be a világ színpadain. E kacskaringós pálya főbb kanyarjai: egy John Oxenford nevű ügyvéd-fordító-drámakritikus még 1835-ben egyfelvonásos bohózatot írt *A Day Well Spent* (kb. „Jó nap volt”) címmel, és sikert aratott vele. Johann Nestroy a cselekményt egész estés társasági vígjátékká dúsította, így született 1842-ben az *Einen Jux will er sich machen* (Az úr kiróg a hámból). 1938-ban aztán Thornton Wilder is megírta a maga variációját: *The Merchant of Yonkers* (A Yonkers-i kereskedő); ezt a háború után némileg átkomponálta, az új változat címe: *A házasságszerző*. Wilder fő leleménye egy vadonatúj figura, a házasságszerző Dolly Levi felléptetése, akit aztán már senki nem menthetett meg attól, hogy a *Hello, Dolly!* címszereplőjeként reinkarnálódva a zenés színpadon is diadalt arasson.

Stoppard 1981-ben visszatért a „Dolly előtti” történethez, vagyis Johann Nestroy darabjához, de – néhol kissé a cselekményt is megváltoztatva – verbálisan erőteljesen földúsította. Az új cím *On the Razzle* (Dáridó) lett; a *bon mot*-kkal, nyelvi petárdákkal, ezreféle viccel telezsúfolt darabot az egyik legmulatságosabb Stoppard-szöveggént tartják számon. Egy kritikus egyenest luxusnak nevezte, hogy a legszellemesebb brit vígjátékíró mások sziporkadús adaptálására fecsérelje a tehetségét. A korábban is idézett mértékadó ítéssz, Michael Billington pedig új terminust iktatott be a kritikai szótárba: „to Stoppard” – azaz *stoppardizálni*, vagyis „megőrizni egy bécsi bohózat szerkezetét, gazdagon

földíszíteni szójátékokkal és kétértelműségekkel, felpörgetni, majd így küldeni színpadra”.

Mind a Schnitzler- mind a Nestroy-adaptáció nagy sikert aratott, miközben megadta Stoppardnak azt a könnyebbséget és élvezetet, hogy „csak” a mesterségbeli tudását kelljen kamatoztatnia. Az addig is sokoldalú szerző repertoárja egyszersmind újabb műfajjal bővült (a későbbi években egy Molnár-vígjáték, egy második Schnitzler, egy Havel-darab, egy Prokofjev- és egy Csehov-mű is Stoppard-változatban került színre).

„Nem nagyon hiszek a hű fordítás eszményében” – írja a *Dáridó* műsorfüzetében Stoppard. „Az író egyéni hangját a szöveg hangzásának és értelmének rejtélyes kombinációja adja. Annak biztos tudatában, hogy a fordítás legalább pár centivel mindenképp mellélő, valamivel kevésbé rémisztő a gondolat, hogy akár félméterrel is félretrafál az ember.”

Ma már természetes, hogy Stoppard nevét a mozinézők is ismerik, ezen a területen is bőségesen learatta a babérokat, de a filmes karrier kezdetén, az első jónéhány kísérlet fényében erre nem lehetett volna mérget venni. Noha az MGM már a *Rosencrantz* londoni bemutatója után lecsapott rá, hogy írjon forgatókönyvet a darabból, a sikeres drámaszerző csak sok kellemetlen élmény és kudarc után vált ünnepezt filmíróvá. Bár az a bizonyos *Rosencrantz-változat* elkészült, film soha nem lett belőle (csak egy vadonatúj forgatókönyvből évtizedekkel később). 1971-ben aztán Stoppard nagy elánnal dolgozni kezdett Brecht *Galilei-jének* adaptációján. Éveken át kísérletezett újabb és újabb változatokkal – mindhiába. Sőt: jó darabig azokban a filmekben sem telt sok öröme, amelyek végül elkészültek.

Első megvalósult játékfilm-forgatókönyvét – *Egy romantikus angol nő* – a regény szerzőjével, Thomas Wisemannel együtt írta 1975-ben Joseph Losey rendező számára, de a

végeredmény nem tette boldoggá. 1979-ben egy Fassbinder-film következett: *Despair - Utazás a fénybe*. Vladimir Nabokov művének adaptálását azért vállalta, mert tisztelte a szerzőt és szerette a regényt. A rendezővel viszont egyáltalán nem értették meg egymást, és a film – szerinte – katasztrofálisan rossz lett. Ugyanez a szomorú *forgatókönyv* ismétlődött meg 1980-ban, amikor egy Graham Greene-regény – *The Human Factor* (Emberi tényező) – filmre írását vállalta a szerző helyett és a szerző iránti tiszteletből; a nézők elé került alkotás – Otto Preminger rendezése – azonban mélyen elkeserítette. Nem is az zavarta, amit az ő forgatókönyve, hanem amit – szerinte – Graham Greene ellen vétettek a film készítői.

A nyolcvanas évek közepétől aztán sorra születtek a szűkebb vagy szélesebb körben kultikussá lett filmek a *Brazil*-tól *Rosencrantz-on át a Szerelmes Shakespeare*-ig. De ez már egy új történet.

(író ír)

1982 novemberében – négy évvel a *Megállás nélkül* után – újra *igazi* Stoppard-bemutatót tartottak Londonban. Megnyugodhatott a néző, fellélegezhetett a kritikus: komolyabb fenntartások és szégyenkezés nélkül rajonghatott egyik is, másik is. Az eddig „szenvtelen” szellemességéért, intellektualizmusáért ostromozott szerző most olyan drámával lépett színre, amelynek története fájdalmasan átélhető, ahol a szereplőkkel nagyon is lehet azonosulni – miközben mondatai ugyanolyan szárnyalóan frappánsak, gondolatai ugyanolyan mélyen ütnek, mint korábban. Stoppard mintha afféle mesehősként a fején átbucskázva: önmagát tökéletesen megőrizve, mégis egészen más alakban lépett volna elő. Persze nézhetjük más oldalról is: korábbi műveinél kevésbé *besorolhatatlan*, a brit dráma fő vonalába könnyebben belesimítható – ha úgy tetszik „lekerekítettebb” – darab *Az igazi*, nem csoda, hogy olyan egyöntetű lelkesedéssel fogadták. De ne

legyünk igazságtalanok: kétségtelen, hogy addigi pályáján ez Stoppard legkomplexebb, legkiegyensúlyozottabb színműve: nemcsak egyként hat az értelemre és az érzelmekre, de komikum és tragikum, nagy horderejű kérdések és kisszerű emberi problémák minden korábbinál finomabb összhangját, jótékony szimbiózisát is sikerült benne megteremtenie.

Mi az igazi szerelem, *melyik* az igazi szerelem? Hogy határozzuk meg az igazi hűséget? Hol ér véget az igazi megértés, a valódi türelem? Melyik *igazibb*: a megírt, vagy a megélt érzés? Mi az igazi irodalom, írói becsület, szakmai tisztesség? Ki mondja meg, hol a felelősség és a jóízlés határa munkában, szerelemben, politikában? Mit kell és mit lehetetlen földnunk, hogy az élet élheteretlenségét némiképp megszelídítsük (vagy: elkendőzzük)? Meddig terjed az egészséges önzés, és mikortól önpusztító az önzetlenség? Kérdés még számtalan megfogalmazódik a darabban, határozott válasz – Stoppard jó szokása szerint – alig. Csak a szomorúság, a fájdalom sűrűsödik lassan, de biztosan.

Amikor Charlotte hazaérkezik állítólagos külföldi útjáról, a vérfagyasztó nyugalmat árasztó Max meglöbögatja a nő otthon maradt útlevelét – a hűtlenség (látszólag) cáfolhatatlan bizonyítékát. Nagyon nehéz elképzelni, hová tarthat a kapcsolatuk, mivé lehet még a házasságuk ezek után. Nem is tudjuk meg soha. Az viszont a következő képből hamar kiderül, hogy mindez az *igazi* drámán belüli *színdarab* egy jelenete volt csupán. A *valódi* magánéleti konfliktusok csak ezután kezdődnek.

Henry – *a valóságban* az imént látott fikció szerzője és egyben Charlotte férje – a jelenetben szereplő színész, Max *valóságos* feleségével, Annie-vel folytat viszonyt (aki egyébként maga is színész). Kapcsolatuk napvilágra kerülén Henry és Annie összeköltözik – innen kezdve ők a történet főszereplői. Eleinte az egyetlen komoly gond, hogy Henrynek nem megy az írás: a boldogságról (a boldogságtól?) nem képes írni. Idővel aztán nagyobb repedések is megjelennek közös életük épületén. Annie ugyanis mindenáron szeretné rávenni Henryt, hogy eljátszható színvonalúra pofozza egy Brodie nevű kiskatona darabját, akit Annie rendszeresen látogat a börtönben. A fiút azért ítélték el, mert egy tüntetésen felgyújtotta az Ismeretlen Katona koszorúját. (Később tudjuk meg, hogy a

demonstrációról azon a vonaton hallott először, ahol Annie-vel véletlenül összeismerkedett, és csak a rajongott színésznőt akarta elkápráztatni „bátor” tétével.) Henry talán ösztönösen féltékeny is, de leginkább az elemi szakmai tisztesség nevében tiltakozik az írás dilettantizmusa és a „feladat” ellen.

Annie szerepet vállal egy glasgow-i előadásban, és az ott töltött hetek alatt fiatal színpadi partnere, Billy szeretője lesz. Henry ért a jelekből: kiderül az igazság, de Annie türelmet kér, egyikükről sem képes lemondani. Henry megadóan tűri sorsát, sőt megadja magát a másik fronton is: végül mégis hajlandó „feljavítani” a börtönben ücsörgő Brody írását, olyannyira, hogy abból tévéjátékot forgatnak – méghozzá Annie és színésztársa, Billy főszereplésével. Amikor Brodie szabadul, Henryvel és Annie-vel együtt nézi végig „saját művét”. Pökhendien, bután, sőt kifejezetten bántóan viselkedik, de ennél jobbat nem is tehetne lenézett jótévőivel. Annie lelkében ekkor dől le az évekig ápolt, (lelkifurdalásból is táplálkozó) hamis Brodie-mítosz, és talán épp ebben a pillanatban fakul meg végképp Billy – Brodie-éval finoman egybemosódott – képe is. Miután Brodie-től megszabadulnak, összebékült szomorúságban várják a folytatást. Tiszta lappal indulni, a sebeket elfelejteni képtelenség, de Henry és Annie kap még egy esélyt.

A főcselekmény mellett (igen! ezúttal egyértelműen van ilyen!) némi ízelítőt kapunk az elhagyott házastársak – Max illetve Charlotte – életének további alakulásából, sőt egy nagy súlyú epizód erejéig belép a képbe Henry és Charlotte nagykamasz lánya, Debbie is, akiről oly sok szó esik a többi jelenetben.

Stoppard darabjaiban mindig is feltűnően fontos szerepet játszottak a gyerekek. Az ő bölcs és egyenes tekintetük sokszor minden másnál pörébben mutatja meg a világ abszurditását; néha az ő józanságuk segít a felnőtteknek bárhol eligazodni és bármit túlélni – ezt példázza a „politikus” drámák mindegyike (*Fault, A jó fiú...*, némileg a *Megállás nélkül*). A korai *Íme egy szabad ember*-ben a nagykamasz Linda életteret, légvárat építő apja reménytelenül pontos mása; a sokkal későbbi *Árkádiá*-ban a serdülő Thomasina épp ellenkezőleg: jószerivel az egyetlen józan

Bart István magyar szövege *Ez az igazi* címmel a Nagyvilágban jelent meg 1984-ben. Ezt a változatot mutatta be a Vígszínház társulata a Pesti Színházban, 1995. áprilisában. Az előadást Valló Péter rendezte, a főszerepeket Kern András, Pap Vera, Lukács Sándor és Igó Éva játszotta, a dramaturg Upor László volt. Az Európa Kiadó 2002-ben kiadott válogatásában Békés Pál fordítása szerepel *Az igazi* címen.

elme a nagyúri bolondokházában, aki (tanárán kívül) bárkinek leckét adhatna.

Debbie, *Az igazi* író-hősnének tizenhét éves lánya szabadon éli világát: a modern kor gyermeke. Amikor a férfi-nő viszonyról vitázik apjával, hozzá képest az alig-középkorú Henry őskövületnek tűnik régivágású-romantikus szerelem-felfogásával. Ahogy a két nézőpont összeszikrázik, szokatlan módon nem azt látjuk, hogy mindkettőnek igaza van, inkább attól kerekedik el a szemünk, hogy egyik kilátástalanabb zsákutcába farol, mint a másik. Világos: az egyenrangú és boldog kapcsolatra nincs recept (precedens is alig). Kettejük vitája csak szóbeli megerősítése ennek a cseppnyi igazságnak, amely a darab minden mozzanatából, szereplői életének minden fordulatából szomorúan előcsillan.

El sem hinnénk, hogy a darabot Stoppard írta, ha nem volna telis-tele megkettőzésekkel, egymásra tükröző momentumokkal és figurákkal, nem látnánk, hogyan válik a valóság a színház (vagy a film) utánjátszóává – és viszont. Ahogyan a darabbéli darabban „Max” kezébe cáfolhatatlan tárgyi bizonyíték (egy otthon hagyott útlevel) kerül, úgy *az igazi* Maxnek is egy bűnös tárgy (Henry rossz helyen felejtett, gyanúsán foltos zsebkendője) súgja meg, hogy felesége hűtlen lett – de ő sajnos nem tud olyan szellemesen replikálni, ahogyan a *belső* darabban látott alteregója. Az élet szánalmasan kullog a színház nyomában. Amikor aztán *mindkét* jelenet szerzője (hisz a színpadon és az életben lejátszódott dráma mögött is ő áll!), Henry kerül hasonló helyzetbe, méltóságteljes visszafogottsággal, írói attitűdjéhez méltó szellemességgel akarná tetemre hívni Annie-t, de ő is csak félsikert arat. Annie mellesleg azzal az ifjú színésszel csábul el, akivel John Ford *Kár, hogy ká* című drámájának vérfertőző testvérpárját játsszák a színpadon, és akit ő vesz rá, hogy a (saját férjével átíratott!) tévéjátékban alakítsa Brodie szerepét. Azét a Brodie-ét, aki egyébként miatta követte el „hőstettét”. S hogy még több rétegben kopírozódjon egymásra élet és szerep, Annie-t és *párját*, Billyt egy-egy jelenet erejéig a Ford-

dráma illetve a „Brody-tévjáték” próbáján is tetten érjük alig félreérthető helyzetben – még hozzá úgy, hogy időbe telik, mire ráeszmélünk: amit látunk, csak a valóságos viszony mása, nem *az igazi*. Amely viszony viszont éppenséggel akkor veszi kezdetét, amikor Billy egy vonatút során a Brodie „darabjából” vett mondatokkal szólítja le Annie-t.

Ez utóbbi replikát egyébként alaposan megismerjük a dráma talán legmagasabb hőfokú jelenetéből. Henry hevesen tiltakozik az ellen, hogy a börtönben sínylődő „hős katona” dilettáns szövegét átírja, Annie ezért sznobnak, rugalmatlannak, önzőnek bélyegzi. Jellemző módon ez az elmérgesedő vita az első komoly súrlódás kettejük között – és rögtön milyen sokrétűen terhelt ez a konfliktus. Annie elkötelezett polgári jogi harcosként lép fel (holott nyilvánvalóan a Brodie iránti vonzalom, illetve a vele szemben érzett lelkifurdalás mozgatja), míg Henry a szavak becsületének vérmes védelmezője (miközben nyilván a féltékenység is gyötri). De mindenek fölül: nem az érzelmi motiváció a legfontosabb itt, nem a politikai állásfoglalás számít (természetesen az is), hanem az írói-szakmai tisztesség, a nyelvért érzett felelősség.

Rossz úton járunk, ha a Stoppard-drámákban bármit is *egy az egyben* igyekszünk megfeleltetni a szerző élete valamely mozzanatának, vagy saját véleményének; Henry hatalmas ívű szónoklata – afféle dühös himnusz a szóhoz – nyilván mégsem esik messze a szerző *valódi* ars poeticájától: bárhogyan legyen is, a rossz mondatra nincs bocsánat. Annál fájdalmasabb, hogy az elveiért a többi Stoppard-megszállottnál – fizikusoknál, filozófusoknál, újságíróknál – is rögeszméesebben küzdő Henry végül kénytelen kapitulálni: ha meg akarja tartani Annie-t, föl kell adnia utolsó harcállását, a nyelvből épített védvonalat is. Mert bizony a szó, a mondat tisztasága-tisztessége mindennél fontosabb – de csak amíg a szerelem mindent fölül nem ír. Hiába, ilyen kicsik vagyunk akkor is, amikor nagyokat mondunk – mutatja Stoppard bús, önironikus józansággal.

A dráma egyik lelkes nézője – bizonyos Leonard Bernstein – a tiszteletére rendezett gálán beszéd helyett hosszan idézte Henry monológját a napokkal korábban látott darabból, és csak annyit tett hozzá: ahol ebben a szövegben „szó” szerepel, kéretik helyette „hangjegyet” érteni.

Ha ebben a tragikomédiában furcsa üldözései verseny zajlik a való élet és a színpad világának eseményei között, egy körrel kijebb, a *valódi* valóságban sincs ez másképp. Az *igazi* amolyan késői függelke, a sors fintora: Stoppard a darabot feleségének, Miriamnek ajánlotta, Annie szerepét pedig – akiért a dráma író-hőse elhagyja a családját – Felicity Kendal alakította; a szerző jó fél évtizeddel később elvált feleségétől, és összeköltözött darabja sztárjával.

Nem csak a közönség, a kritika is behódolt *Az igazi* érett szerzőjének. Mindössze egyetlen aspektus miatt térdepeltették volna kukoricára némelyek, nevezetesen, hogy a protestáló Brodie-t ilyen ellenszenves fajankónak ábrázolja. Meglehet, Stoppard nem vonzódik az aktivistákhoz *úgy általában*, itt azonban – ezt csak rövidlátó doktrinerek nem veszik észre – éppenséggel nem a politikai *aktivitást* mint olyat hozza rossz hírbe. Sokkal inkább azokat, akik azt degradálják: az egyszerű kakaskodásból, hősködésből cselekvő – tulajdonképpen primitíven manipulálható – ostobákat, akik valódi kárt okoznak, valamint azokat, akik ezért piedesztálra állítják őket. Brodie tette olyan messze van a politikailag tudatos cselekvéstől, mint Makó Jeruzsálemtől.

Az 1982-es bemutató után sokan föllélegeztek, akiknek Stopparddal szemben ilyen-olyan fönntartásai voltak addig: ez az *igazi*, jöhet a következő! Kicsit csalódniuk kellett (már amennyiben nem fedezték még fel a törvényszerűséget Stoppard eddigi működésében): a következő egész estés darabra több mint öt évet kellett várniuk, az újabb kiugró sikerre valamivel több, mint tizet. Addig – a kutató- és előkészítő munkán túl – ismét felújításokkal, fordításokkal, rádió- és tévéjátékokkal, forgatókönyv-írással telt az idő, s közben megszületett Stoppard, a rendező is...

IV. A káosz mint találmány – új kiteljesedés

(*kémek évadja*)

Ugyanabban az évben, amikor *Az igazi* jegyeladási csúcsokat döntött a West Enden, a BBC drámai osztályán elkészült *A kutya húzta a rövidebbet* (The Dog It Was That Died) című új rádiójáték. Tragikomikus történet a kémek és ügynökök abszurd világáról – mintha csak a fél évtizeddel később színre került *Hapgood* előtanulmánya volna. Nincs ebben semmi rendkívüli. A motívumok vándorlása, újrafelbukkanása nem számít kuriózumnak egyetlen szerző életművében sem. A Stoppard-művek pedig mintha mind csokorban nőnének, vagy laza füzéreké kapcsolódnának össze: az egyikben megpendített melléktéma, egy alig fölvilantott motívum később valamelyik darab fővonalává erősödik. Hol egészen nyilvánvaló ez, hol csak a komolyabb elemzés fedti föl az illeszkedési pontokat. Ebben az esetben az előbbiről van szó: az 1982-ben szalagra vett hangjáték és a majdani színpadi mű szoros rokonságban áll egymással. De persze nagy a család: jó néhány Stoppard-történet szól a *megfigyelők* kétes hatékonyságú, de önfenntartó rendszereiről. Legelőször is a *Semleges terep*, ez a legújabb kori Philoktétész-variáció; bizonyos fokig aztán a *Kohout-féle Macbeth*; még később majd a *Brazil* című film; és egyáltalán nem utolsósorban a *Rosencrantz*, a vergődő kémek tragikomédiájának e legpompásabbika. *A kutya húzta a rövidebbet* ugyanabban a kettéosztott (tehát képtelen) világban játszódik, amelyben például a *Fault* is megfogant.

Egy Purvis nevű titkos ügynök szarkasztikus hangú leleplező levelet hagy maga után, majd egy hídról a folyóba veti magát. Csakhogy (bal)szerencséjére rendkívül magas a vízállás, egy uszály pedig épp akkor halad el alant. Az öngyilkosjelölt a hajón sziesztázó kutyán landol, a szegény pára ki is leheli lelkét, ő viszont néhány töréssel megússza, és szanatóriumba kerül.

Az inkriminált búcsúlevél persze nem ért célt, gondos kém-kezek kihalászták a postaládából, még mielőtt a postás begyűjthette volna, az *eset* mégis nagy kavarodást kelt. Jó volna megfejteni a megghiúsult öngyilkossági kísérlet indítékait, és hogy mi volt a kompromittáló és képtelen részletekben bővelkedő levél célja: leleplezés vagy provokáció? Rivális szolgálatok hírszerzői tárgyalnak a kialakult helyzetről és a jövőről higgadtan, baráti hangnemben – mintha egy csónakban eveznének. Erre is van magyarázat: az eset egyformán érinti őket, Purvis ugyanis kettős ügynök (volt). Több évtizednyi munka után azonban fogalma sincs már, melyik oldalon áll, kit és mit képvisel, s főleg mi célból.

Miközben „mindkét vonalon” tovább kutatják, mi történhetett az addig jól funkcionáló kettős ügynökkel – és hogy ez mennyiben módosítja az eddigi status quót –, kiderül, hogy Purvis második öngyilkossági kísérlete sikerrel járt: a szanatórium magas dombjának tetejéről tolószékestül a mélybe vetette magát. Búcsúlevele ezúttal el is jut a címzetthez, Blair nevű egyik megbízójához, aki a legtöbbet nyerhet, ha Purvis állításai igaznak bizonyulnak. Blair haladéktalanul felkeresi a legfőbb kémfőnököt (akit mellel a búcsúlevél leleplezni kíván), az pedig bölcsen összegzi a történeteket: mint Purvis felettesei, bonyolult játékot játszottak, nem csoda, ha az érintett beleőrült. „Purvis helyében én is öngyilkos lettem volna” – jelenti ki.

Lezárásképpen a néhai kettős ügynök levelének egy kis részlete szólal meg. Eredetileg képtelenül hangzó kijelentéseinek – addigra már tudjuk – meglepően nagy hányada logikus és helytálló. Úgy tűnik, Purvis jobban átlátta a helyzetet, mint bárki feltételezte volna.

Ha van téma, ami – az embertelen emberi viszonyok abszurdumára rendkívül fogékony – Stoppard tollára kívánczik, ez az; ha valaki képes maradéktalanul kiaknázni az ebben rejlő lehetőségeket, az éppen ő. Az egymásba gabalyodó, tudathasadásos titkosszolgálatok végtelen közelharcában végső soron megszűnik a cselekvés célja és értelme, marad a konspiráció mindent fölülró kényszere, és ennek megfellebbezhetetlen, kifacsart logikája. Hősünket első megbízói azzal szervezték be annak idején, hogy adott esetben nyugodtan fogadja majd el a szembenálló szolgálat ajánlatát is. Azok viszont – tudván, hogy beszervezett ügynök – úgy fogadták szolgálatukba, hogy elrendelték: továbbra is maradjon meg eredeti megbízói zsoldjában. Innen kezdve Purvist mindkét oldalról ellátták

A magyar változat 1988 augusztusában, Bárti Mihály fordításában, Mesterházi Márton dramaturgi közreműködésével, Fodor Tamás rendezésében készült el. A főszerepeket Kézdy György, Helyey László és Derzsi János alakította.

kielégítően hiteles információkkal, hogy az ellenfél elhiggye, valóban nekik dolgozik – következésképp sosem szállított olyan adatokat, amelyeket ne éppenséggel a kikémlelendők bocsátottak volna rendelkezésére.

A legfőbb kémfőnök elegáns ívű okfejtése plasztikusan vázolja föl a nagy stratégiát, és ebből bárki megértheti, hogyan függetlenedik a hírszerzői *tevékenység* a hírek valóságos beszerzésétől, s hogyan válik szövevényesen fondorlatos pszichopolitikai sakkjátszmává, amelyben a bástyák lólépésben haladnak és a gyalog hátrafelé masíroz. Valahogy így fest a dolog: miután „ők” tudják, hogy „mi” tudjuk, hogy „ők” tudják, hogy „mi”... és így tovább, a kettős ügynök kezére játszott információk nem lehetnek hamisak. De ha a valós információ helyett felkínált hamis információ gyanánt *mindig* valódit juttatnánk az ellenfélhez, a logika megfejthetővé, a rendszer kiszámíthatóvá válna. Ezért a hamisnak feltüntetett valós információk közé *néha* mégis hamisat kell keverni, vagyis *folyton* változtatni kell a stratégiát. Végző soron, hogy a bolondját járathassák a másik féllel, mindig épp az ellenkezőjét kell tenni annak, amit valójában tenni szeretnének. És így tovább a végtelenségig... Nem csoda, ha második – érvényes – öngyilkossági kísérlete előtt Purvis azt írja búcsúlevelében, nem neki kellene egy (ideg)szanatóriumba zárva tengődnie, hanem mindenki másnak. Ebben az intézetben egyébként – nem meglepő módon – az orvosok (vagy akik annak adják ki magukat) háborodottabbak, mint az ápoltak (fogva tartottak?). Üdítően kézenfekvő, hogy akad itt, aki egyedileg kreált – sifírozott – nyelven szólal meg, amelyben a szavak szótagjai megcserélődnek. Miért is volna természetes, hogy egyszerűen megértsük egymást? Egy feje tetejére állt világban miért pont a nyelv hagyományos logikájának sikerülne talpon maradnia?

Az a sok furcsaság viszont, ami Purvis első, elfogott búcsúlevelében zagyvaságnak (legjobb esetben is furán kódolt üzenetnek) hatott – hogy a legfőbb kémfőnök például titkos ópiumbarlangot tart fenn London belvárosában, vagy hogy

Purvisnek egy hastáncosnőt kellett volna prezentálnia a Buckingham Palace lakói számára –, idővel logikus magyarázatot nyer. És különben is: miért meglepőbb ez, mint hogy a hírszerzés rendszere éppen csak arra nem jó, amire létrehozták, nevezetesen: titkos információk titkos begyűjtésére és célbajuttatására? A hallgató persze – ha az amúgy is szövevényes intrikahálót tovább kívánja szőni – nyugodtan elmorfondírozhat azon, vajon Purvis végül valóban önszántából kerekedett-e a mélybe, vagy baleset, netán gyilkosság áldozata lett. Itt és most minden és mindennek az ellenkezője lehetséges.

Sok év telik még el, mire a megkeseredett, sikertelen Philo (*Semleges terep*) és az öngyilkos Purvis után a rokonszenves-rafinált Hapgood megmutatja, hogyan lehet mégis ép ésszel (és ép bőrrel) kiszállni a kém-bizniszből. Közben más hősök, más mesék, más műfajok sorakoznak.

(*mi a magyar?*)

Ha a nyolcvanas évek elején Stoppard végighordozta tekintetét virtuális drámai műnem-gyűjteményén, megállapíthatta, hogy még mindig vannak hiányok. Írt ugyan drámát színészekre és nagyzenekarra, de az *echte* zenés játék – az opera és az operett – műfajával egyszer sem próbálkozott. Bárhogyan kapacitáltak többen is – például Stephen Sondheim –, soha nem vállalta, hogy önállóan librettót, dalszövegeket írjon, viszont 1983-ban lefordította *A három narancs szerelmese* című opera szövegét. A Carlo Gozzi tizenyolcadik századi mesés színműve alapján készült Prokofjev-művet a Glyndebourne Touring Opera – vagyis a Glyndebourne-i vándor operatársulat – adta elő. Ugyanezen társulatnak szállította tíz évvel később, 1993-ban Lehár *Víg özvegy*-ének angol szöveggönyvét – de előbb még egy másik hungarikum (de)formálódott át a kezében: a *Játék a kastélyban*.

Molnár Ferenc világklasszis vígjátékának Stoppard-féle változatát *Rough Crossing* (közelítő fordításban: Viharos átkelés)

címen mutatta be a londoni Nemzeti Színház 1984-ben. A darabhoz ugyanaz az André Previn komponált dalokat, aki *A jó fiú...* zenéjét szerezte annak idején.

A helyszín az olasz tengerparti kastély helyett egy *Olasz kastély* (Italian Castle) nevű óceánjáró lett; a figurákkal és a cselekménnyel Stoppard meglehetősen szabadon bánt. Ez önmagában nem volna baj, csakhogy – és nem a túlzott drámai patriotizmus diktálja ezt a meggyőződést – az átdolgozás ezúttal inkább elvett az eredeti értékeiből, mintsem dúsította volna őket. Molnár élet-színházának könnyed és fölényes eleganciával megírt tükörijátékából Stoppard épp azt a szellemességbe csomagolt keserű szembenézést maszkolta ki, ami egyébként olyan közel látszik állni hozzá (lásd: *Az igazi*). Az elmaradhatatlan happy end itt nem az emberi viszonyok kiábrándító valóságától eltávolodó, mesés (átmeneti) megoldás, hanem pusztán vígjátéki patent. A kissé ellaposított figurák és helyzetek olyan „plusz” poénokat kapnak, amelyek – Stoppardnál igazán szokatlan módon – gyakran leválnak a jelenetekről és a szereplőkről; bizonyos mechanikus bohózati eszközök túlzott alkalmazása pedig egyenesen nehézkessé teszi a darabot. Turai briliáns ál-Sardou jelenete például – amely az éjszaka hallott kompromittáló párbeszédet hivatott „helyére tenni” – Stoppardnál egy végtelennek tűnő próba végefelé következne, de még ekkor is minduntalan közbejön valami. A felsrófolt érdeklődéssel várt jelenetke aztán még csak nem is elég szellemes – a megoldás messze elmarad a legendás „citrom” és „őszibarack” molnári zsenialitásától. Szomorú, de mintha Stoppardot épp mélységes, majdnem-cinikus emberismerete és egyedülálló humora hagyta volna cserben; a *Viharos átkelés* szinte a *Játék a kastélyban* paródiájaként hat.

(*filmek évtizede*)

1984 őszen képernyőre került a *Squaring the Circle* (A kör négyszögösítése) című tévéfilm, Stoppard kelet-európai ciklusának

André Previn zongoraművész, karmester és zeneszerző 1929-ben született (Andreas Priwin néven) Berlinben; családja a náciizmus elől az Egyesült Államokba költözött 1938-ban. Komponált gordonkaversenyt és gitárversenyt, színpadi musicalt és filmzenét (többek között négy Oscar-díjat is nyert). Számos elismerés mellett a Brit Birodalom Tiszteletbeli Lovagja címmel is kitüntették, de – mivel nem brit állampolgár – nem jogosult a „Sir” előnevet használni.

következő – egyben sokáig utolsó – darabja. A téma ezúttal a szocializmus demokratizálását („emberarcúvá” tételét) célzó heroikus és kudarcra ítélt kísérletek legszívósabbika, a lengyel változat. Hogy ezek után nem érezte szükségesnek tovább foglalkozni a kommunista országok jelenével és közelmúltjával, nemcsak a „rendszer” megrogyásának tudható be – noha Brezsnyev halálával nyilvánvalóan új korszak köszöntött be, hogy *mennyire* új, azt a nyolcvanas évek közepén még aligha sejtette bárki is –; jórészt inkább annak, hogy ebben a darabban kimondta a végső ítéletet: a kört nem lehet négyzögesíteni. Mégpedig nem azért, mert eddig még senkinek sem sikerült, hanem mert *bizonyíthatóan* lehetetlen. Ahogyan egy kör nem alakítható át vele azonos alapterületű négyzetté, ugyanúgy nem lehetséges összeegyeztetni a nyugati szabadságeszményt a szocializmus szovjet típusú eszméjével – foglalja össze a feloldhatatlan ellentmondást a tévéfilm narrátor-szereplője már a második percben.

A kör négyzögesítése valós eseményeket és valós szereplőket megidéző kvázi-dokumentumjáték, amelyben „minden megfelel a valóságnak – a képeket és az elhangzó mondatokat kivéve” (ez utóbbiról szintén a narrátortól értesülünk). A „cselekmény” leírása ezúttal szükségtelen, miután Stoppard viszonylagos hűséggel veszi sorra tizenhat hónap történéseit az 1980-as gdanski hajógyári sztrájkoktól a szükségállapot 1981-es bevezetéséig. Pártfőtitkárok és miniszterelnökök jönnek és mennek, szovjet nagykövetek keménykednek, a Fekete-tengerhez vagy Moszkvába rendelt kommunista vezetők gabszulálnak. Pánikcselekvések, lejárt szavatosságú – de bármikor felfrissíthető – hatalommentő receptek, kikényszerített reformok. Korábban ismeretlen munkásvezérek példátlan karrierje, az események után kullogó ellenzéki ideológusok közreműködésével kiépülő független szakszervezeti mozgalom hihetetlen sikere, egy lehetséges új út ígérete – amíg csak be nem következik az elkerülhetetlen.

A kör négyszögesítése a Stoppardtól megszokott bonyolult és sziporkázó darabok árnyékában kissé szürkének, szimplának tűnik, de azért magán viseli a szerző félreismerhetetlen kézjegyét. Legsórákozottabb – egyben a politikai szükségszerűségeket és machinációkat leglátványosabban leleplező – pillanatai éppen azok, amikor hagyja, hogy fanyar írói énje önzőn felülkerekedjen, és fittyet hányjon a téma megkívánta objektív és kissé patetikus hangnem vélt követelményére. Bizonyos részleteket *visszajátszat*, magyarán egy-egy rövid jelenetet – egészen más stílusban és tartalommal – újra megmutat. A két – néha három – változat olykor azt sugallja: nem úgy zajlottak az események, ahogy elsőre látni véltük, hanem egészen másképp; máskor meg azt: mindez éppenséggel *így is történhetett volna*. Pusztá fikció, gondolati játék, szomorú (noha néha nagyon mulattató) sorsdemonstráció ez is az is, hisz a néző már rég tudja, akár így volt (lehetett volna), akár úgy, a befejezés rég megíratott.

Ezeket a megejtően stoppardai ismétléseket, kisiklásokat ketten prezentálják: egy narrátor – afféle nyugati tévériporter, aki be-betolakszik a képbe, és hol intelligensen, hol tudálékosan kommentálja, korrigálja a látottakat –, továbbá egy „szemtanú”. Ez utóbbi helybeli, az ország történelmét, az eseményeket és szereplőket jól ismerő figura – aki a jelenetekben afféle fregoliszereplőként gyakran maga is feltűnik; ő nem az eseményeket, hanem azok bemutatását (magyarán: a narrátor nézőpontját) véleményezi, korrigálja, így tereli új irányba a szemünk láttára készülő filmet, amelynek „belső” főhőse két fokozatosan felnövő drámai alak. A népvezérré lett – és idővel saját bázisát, táborának radikálisait is megfékezni képtelen – Lech Walesa, valamint a keményvonalas kommunistákat egy darabig pórázon tartó vezénylő pártfőnök-tábornok: Wojciech Jaruzelski.

A dokumentátor Stoppard helyébe egyszerre a vérbeli szerző lép, a forgatókönyv utolsó negyedében valóságos dráma bontakozik ki: mintha mindkét vezető azért küzdene, hogy a

másiknak sikerüljön, amit akar, és így az országos összeomlás elkerülhető legyen. Mindhiába.

Stoppard komoly kálváriát járt ezzel a forgatókönyvvel (is). Még 1982 elején – a lengyelországi szükségállapot bevezetése után nem sokkal – kezdte tervezgetni a Szolidaritás történetét feldolgozó dokumentumjátékot. Rengeteg kompromisszum, a gyártó stúdió, a producer és a rendező cseréje után az 1983-ban (immáron Amerikában) elkészült változatot olyannyira hűtlennek és méltatlannak érezte eredeti írásához, hogy letörölte nevét a stáblistáról. Komoly változtatások, némi újraforgatás és alapos újravágás után végülis olyan hibrid készült el 1984-ben, amely – bár a szerző még mindig rendkívül elégedetlen volt – minden érintett beleegyezésével került képernyőre.

Azt képzelhetnénk, ezek után kétszer is meggondolja valaki, mielőtt újabb tévés, vagy filmes munkába belevág. Mégis: a következő évben mozikba került a *Brazil*. Az előkészületek nem jártak kevesebb konfliktussal, mint korábban, és a rendezőtárs szerzővel sem alakult felhőtlenül az együttműködés, de a végeredmény annál örömtelibb lett. A film kultuszt teremtett, és Stoppard ezzel – néhány kellemetlen kudarc után – a hetedik művészet panteonjába is bemasírozott. A *Brazil* Oscar-jelölése és több kritikus díja aztán végképp kurrenssé tette a nevét hollywoodi körökben.

A *Brazil* – bár a forgatókönyv első változata jóval azelőtt készen állt, hogy őt bevonták volna a munkába – letagadhatatlanul Stoppard-mű is. A stáblistán három szerző szerepel – egyikük ráadásul a rendező Terry Gilliam –, nehéz tehát minden kétséget kizáróan eldönteni, mi az, amiért egyiküket vagy másikat illeti dicséret, de a szellemes párbeszéd, valamint a történet néhány jellegzetes fordulata erősen Stoppardra vall, és maga Gilliam is elismeri, hogy a cselekmény egységét megteremtő motívumokat Stoppard „szállította”.

Egy félelmetes hatékonysággal működő, mindazonáltal primitív hibákat vétő bürokratikus-militáris elnyomógépezetben kilazul egy fogaskerék: egy Sam Lowry nevű informatikus egyszer csak szembefordul azzal a rendszerrel, amelynek eddig kissé slendrián és pipogya, de lelkiismeretes kiszolgálója volt. Miközben azon igyekszik, hogy jóvátegye főnökei fatális tévedését (egy bizonyos Tuttle helyett egy Buttle nevű férfit tartóztattak le és „vallattak” halálra), az áldozat szomszédjában arra a lányra ismer (neve: Jill), akit álmában már számtalanszor látott – és mentett ki szörnyek karmai közül.

Innen kezdve új küldetést talál magának: a valóságban is megóvni (és persze meghódítani) Jillt, aki a többséggel ellentétben a maga feje után megy – ami már önmagában is *főben járó* vétség. Csodák csodája: sikerül is kisiklaniuk a hálóból – de csak addig, amíg a Nagy Rendszer masinériája könyörtelenül be nem fogja őket. A Robin Hood-szerű szabadsághősként meg-megjelenő Tuttle segítségével még ekkor is lehetséges a menekülés – de már csak a csodás álmok világában. Ha – és amint – az álmok szertefoszlanak, marad a halott Jill és egy kozmikus méretű üres betonsíló közepén álló vállatószerkezetben kataton befelé bámuló Sam.

1985-ben a szürreális és bizarr *Brazil* Orwell szelleméhez hívebb *hommage* lett, mint az egy évvel korábban kötelező penzumként leforgatott – tisztességes, de érdektelen – *1984*. Feltétlenül köszönhető ez a korábbi Monty Python-os Terry Gilliam egyéni látásmódjának, mindenekelőtt a film elementáris képi világának: az építmények, tárgyak, ruhák megjelenésében a múlt század közepének és legvégének párás Metropolis-utópiája szövetkezik, hogy nyomasztóan megülje a néző lelkét. De letagadhatatlanul ott van mindezek mögött és mellett Stoppard szívbe markoló fekete humora, az ábrázolt világ logikátlanságára reflektorozó éles dramaturgiai logika (ami jótékony szimbiózisban él Gilliam szertelen látomásaival), és sok kis jellemző ötlet, számtalan többretegű verbális és nem verbális poén.

A *Brazil* után Stoppard egy sor élvonalbeli rendezővel dolgozott, sok forgatókönyvet „kalapált ki” (a filmiparban

Bár Orwell klasszikussá vált negatív utópiájából már 1954-ben forgattak televíziós, 1956-ban pedig filmváltozatot, valószínűleg „elkerülhetetlen” volt, hogy 1984-ben kijöjjön az *Ezerkilencszáznolcvannégy* legfrissebb változata. A John Hurt és Richard Burton főszereplésével készült film azonban nem lett revelatív erejű. A *Brazil* nyilvánvalóan az Orwell-regényre épít, de alaposan el is rugaszkodik tőle, és ez javára válik.

„doctoring”-nak nevezik, ha a felkért író más forgatókönyvét kimozdítja a holtpontról, illetve tökéletesíti: átszabja, áramvonalasítja, ötletekkel dúsítja), számosat jegyzett társszerzőként, vagy egyedül. Hol több, hol kevesebb elismerést kapott – a legnagyobb (talán aránytalanul nagy) diadalt a *Szerelmes Shakespeare* társszerzőjeként aratta –, de *legtökéletesebb* filmje a maga rendezte *Rosencrantz* lett. Ám bármilyen jól sikerült is saját filmje, Stoppard nem módosított pályát, nem kiáltotta ki magát rendezőnek, ez a munka egyetlen, kitüntetett alkalom volt – és ugyanilyen rendhagyónak számít *Az igazi Bulldog hadnagy* esete is. Habár sokszor kapacitálták, az 1973-as greenwichi kísérlet leszámítva Stoppard sosem vállalt rendezést. 1985-ben a Nemzeti Színház színészeinek mégis igent mondott, és színpadra állította kritikusgyilkolás egyfelvonásosát. Két rövid darab adta ki a színházi estét: a *Bulldog* párja stílszerűen Sheridan szatírája, *A kritikus* lett. Utóbbit Sheila Hancock színésznő rendezte, aki egyben asszisztensként is közreműködött Stoppard produkciójában, ahogyan Stoppard viszont az övében.

Miközben már javában dolgozott következő darabján, 1986-ban Stoppard neve ismét két fordítás révén került a színlapra. Václav Havel legújabb (1985-ös keltezésű), *Largo desolato* című opuszát a Bristol Old Vic mutatta be. A két drámaíró barátsága töretlenül erősödött – 1980-ban Stoppard írt előszót *A leirat* angliai kiadásához, 1984-ben Toulouse-ban pedig ő vette át Havel díszdoktori oklevelét, miután cseh írotársát a hatóságok nem engedték utazni –, logikusnak látszott, hogy előbb-utóbb valamelyik darabját is az ő fordításában adják Nagy-Britanniában. A másik ez évben adaptált szerző is Stoppard „rég jó ismerőse”: Arthur Schnitzler. A Nemzeti Színház felkérésére készült *Dalliance* (Szerelmeskedés) az először 1895-ben bemutatott (és azóta többször meg is filmesített) botránydarab, a *Libelei* szabad feldolgozása. Az eredetitől főleg a harmadik felvonásban radikálisan eltérő változat nem nyerte el a kritikusok tetszését, és –

persze csak stoppardí mércével mérve – a közönség is hűvösen fogadta.

J. G. Ballard *A nap birodalma* című regénye 1984-ben jelent meg. Stoppard maga jelezte a filmjogokat megvásárló producernek, Robert Shapirónak, hogy szívesen megírná a forgatókönyvet. Valószínűleg nem csak a könyv színvonala, hanem a témája is szerepet játszott ebben: a történet egy kisfiúról szól, akit az 1941-es év Sanghajban ér; elszakad a családjától, és egyedül kell boldogulnia, túlélnie a háborút. „Nagyon jó regény – írta Stoppard egy levélben –, meglehetősen nyomasztó, és elég közelről érint.”

Nagyjából *Az igazi*-val kezdődően addig nem tapasztalt személyesség jelenik meg Stoppard írásaiban. Gondos elemzéssel persze eddig is kirostálhattunk a szerző elsődleges élményeire utaló elemeket bármelyik darabból, de középkorúvá érvén már gyakran választ olyan helyszíneket és történeteket, amelyek saját életéből is ismerősek.

A nap birodalma 1987 telén került a mozikba. Stoppard már 1986 januárjában letette az asztalra az első változatot, aztán jöttek a kötelező átírások, majd menetrendszerűen menesztették az eredetileg kijelölt rendezőt, Harold Beckert, hogy helyette Steven Spielberg lépjen be a képbe. Az író ezúttal szorosán együtt működött a rendezővel az előkészítő szakaszban és a forgatás alatt is. Noha mindez most sem ment konfliktusok nélkül, a közös munka barátságos és újabb megrendelésekhez vezetett. Spielberg még két forgatókönyv „kikalapálásával” bízta meg Stoppardot. Különleges tehetségének mind az *Indiana Jones és az utolsó keresztelőség*, mind a *Schindler listája* hatalmas sikerében volt némi szerepe.

(bukott ügynökök)

1988 márciusában – ugyanabban a hónapban, amikor *A nap birodalma* díszelőadásán a királyi pár is tapsolt – a *Hapgood*

meghozta Stoppard pályájának leglátványosabb színházi fiaskóját. Hiába dolgozott évekig a darabon, a közönség tömegeit nem sikerült lázba hoznia a kvantumfizika rejtélyes törvényeinek és a kém-világ obskúrus működési logikájának egybegyúrásával. A kritika pedig mintha nagyonis boldogan kapott volna az alkalmon, hogy végre leszedheti a keresztvizet a „túl okos” (no meg persze: túl gazdag és túl sikeres) szerzőről.

A *Hapgood*-ban minden a megkettőződésről, a kettősségről szól. A fontosabb figurák mindegyike (legalább) kettős életet él. A címszereplő – fedőnevén: Anya – egyszerre vaskezü kémfőnök és lágyszívű *igazi* anya. Egyik munkatársa (Blair) képzett bölcész és kém, a másik (Kerner) kiemelkedő tudós és kém, a harmadik (Ridley) *csak* ügynök, ám belőle eleve kettő van – lévén egy ikerpár egyik fele –, bár ezt senkinek nem köti az orrára. Ikerpárból egyébként – a klasszikus bohózati mintákat megfejelve – mindjárt három is akad, igaz, az egyik nem valódi. Hogy ki kicsoda és ki micsoda *valójában*, az persze – Stoppardtól és titkos ügynököktől egyképp elvárható módon – a (szerep)játék során nagyrészt rejtély marad.

Kerner a Szovjetunióban született részecskefizikus, akit – midőn illegálisan Nyugatra távozott – volt hazája titkosszolgálatára beszerzett, majd az angol elhárítás – jelesül Hapgood – „megfordított”, így azóta kettős ügynökként működik, miközben főállásban egy nagy horderejű, szupertitkos genfi kutatás vezetője. Ám legfrissebb eredményeiről egy ideje Moszkvához kicsit több konkrétum jut el, mint amennyit az angolok vele „küldenek”: valahol lyukas tehát a rendszer. Hogy kideríthessék, hol szivárog az információ, bonyolult csapdát állítanak – hol másutt, mint egy uszoda öltözőjében –, mégsem sikerül lebuktatni senkit. A *preparált* titkos anyagot tartalmazó aktatászkák – bár számos szempár figyel – ellenőrizhetetlenül cserélnek gazdát. Viszont Kerner szovjet kapcsolattartója mindjárt két példányban is felbukkan (igazak tehát a kém-ikerpárosról szóló legendák!).

A helyzet tehát nem egyszerűbb, hanem bonyolultabb lett. Wates, az angolokat segítő CIA-ügynök a

londoni iroda vezetőjére, Hapgoodra gyanakszik, Hapgood viszont egyik legközelebbi munkatársára, Ridley-re, míg az angol szolgálat főnöke, Blair a kettős ügynök Kernerre. Utóbbi nem hajlandó színt vallani, ámde tisztán logikai úton levezeti, hogy a rejtély egyetlen megoldása, ha a szovjet kémhez hasonlóan Ridley-nek is van egy ikertestvére.

Újabb, az előzőnél sokkal bonyolultabb kelepce készül (sokáig azt sem látjuk világosan, ki állítja kinek): Hapgood tizenegy éves fiát (látszólag) elrabolják, Hapgood maga eljátssza saját (nem létező) ikertestvérét, s végül mindenre fény derül. Ridley valóban két példányban létezett: az egyiket lelövik, a másikat letartóztatják a végjátékban; az egész hálózatot újra kell majd építeni. Kerner – aki mellel Hapgood tízéves gyerekének apja is – úgy dönt, hogy másfél évtized után hazatér, bármi várjon is rá otthon; Hapgood pedig valószínűleg otthagyja a szolgálatot, hogy nyugodtan foglalkozhasson a fiával.

Szövevényes kém-krimi: a néző (és a szereplők többsége) csak kapkodja a fejét, és azt se tudja, hol van. A szövetséges angol és amerikai szolgálat munkatársai mélységes gyanakvással figyelik (meg) egymást, miközben cégük csak a rivális KGB-nek köszönheti létjogosultságát (és viszont). A játszma olyan bonyolult, hogy a játékosok sem ismerik ki magukat. Amikor (hogy az igazi áruút csőbe húzzák) Kernert „sarokba szorítják”, ő „bevallja”, hogy a KGB megszarolta a fiával, és „visszafordította”. Csak a mindent tisztázó végkifejlet – Ridley leleplezése – *után* derül ki: igazat hazudott. De hogy most éppen melyik oldalnak dolgozik, maga sem tudja igazán.

Szokmája, a kvantumfizika alaptörvényének segítségével ugyanakkor megfogalmazza a kém-lét legtokéletesebb metaforáját: a kém – csakúgy, mint az elektron – végső soron sosem fogható meg igazán, mert ha tudod, mit csinál, nem tudhatod, hol van, ha viszont tudod, hol van, nem tudhatod, mit csinál; méghozzá nem azért, mert nem figyelsz eléggé, hanem mert *nem létezik* elektron, amelynek egyszerre meghatározható a pozíciója és a *lendülete*. Ráadásul – bizonyított tény! – *a megfigyelés aktusa* törvényszerűen befolyásolja a megfigyelt eseményt. A részecskefizika egyébként a megmagyarázhatatlan cselekvések, sőt az ikrek viselkedésének megfejtéséhez is nagyszerű hasonlatokkal szolgál.

És még mindig természettudomány (ezúttal gráfelmélet): hogy az első jelenetben – varietészínházba illő bravúrral – abszolvált táska-cserebere csődjére magyarázatot találjon, Kerner saját szülővárosát és a svájci (német) matematikust, Eulert hívja segítségül. A königsbergi (Kerner ifjúkorában még: kalinyingrádi) hidak nevezetes problémáját a közfürdőben történetekre alkalmazva hibátlan levezetéssel megállapítja: Ridley-ből kettő van.

Hapgoodból viszont – bár ő maga Ridley-vel az ellenkezőjét próbálja elhitetni – csupán egy. De ez az egy többel is felér. Villámkezü és pontos céllövő, éleseszű és kreatív: eminens kém, aki ugyanakkor folyton fölrúgja a szabályokat. Nem elég, hogy egykor beleszeretett az átállított orosz ügynökbe, és tőle fiút szült, ezzel a fiúval ráadásul rendszeresen a miniszterelnöknek fönntartott forró dróton értekezik; magánügyeit a szolgálat embereivel intézteti, a nemzetközi diplomáciai postát pedig arra használja, hogy fejben sakkozzon valami távoli ismerőssel. Szinte a bábszínházi közönség gyerekes örömeivel figyeljük, amint félkézzel intézi a „cég” irányítását, sebesen bogozza ki a leggubancosabb ügyeket, miközben táv-neveli a fiát, és mintegy mellékesen megleckézteti a baráti-rivális CIA krakéler ügynökét. Szerzőnk általában nem bánik mostohán a színésznőkkel, de rokonszenves, emancipált hősnői között is előkelő helyen áll Hapgood.

Stoppard régóta vonzó terepnek találta az ügynökök és kémek mitikus világát, a kvantummechanikát és a Heisenberg-féle bizonytalansági tényezőt pedig mintha egyenest neki találták volna ki. Nincs még egy drámaszerző, akinek dramaturgiájához, színi szemléletéhez a véletlen *bizonyítható* főszerepe, a „részecskék” megjósolhatatlan viselkedése, a kvantumok bakugrásokkal teli tánca ilyen közel állna. A fizika ezen izgalmas részterületéből süt a legigazibb stoppardizmus. Nem csoda, hogy a ledorongoló kritikák hatására azt mondta: „ezek után tényleg nem tudom, mit és hogyan kell írni”.

A határozatlansági reláció szabályát, a kvantummechanika sarokkövét 1927-ben fedezte fel Werner Heisenberg (1901-1976), a modern fizika egyik legnagyobb hatású, 1932-ben Nobel-díjat elnyert kutatója.

A nézők ítéletével persze hogy is vitatkozhatnánk, mégis furcsa és szomorú, hogy ez a csavaros történetű, szellemes és izgalmas *krimi* ilyen egyértelmű elutasítással találkozott. A matematika és a fizika pusztá felemlítése – tudjuk – az iskolai kudarcok emlékét idézi fel a „nagyközönség” tömegeiben, de hát korábban is előfordult már, hogy Stoppard „komoly” gondolatokkal varrta ki a dráma könnyű szövetét. Ami máskor jól működött, most mégsem vált be. A felkészülés időszakában mindenesetre – önmagához híven – rendkívül mélyen elmerült a témában. Felvette a kapcsolatot – milyen jellemző! – mindjárt *két* elsőrangú fizikussal is, és hosszasan levelezett velük a kvantumelméletről. Egyikük, Richard P. Feynman könyvéből rövid mottót biggyesztett a darab szövegkiadása elé. Fatális egybeesés: Feynman halálhíre a *Hapgood* első nyilvános előadásának napján érkezett.

Richard Feynman (1918-1988) a huszadik századi amerikai tudomány kiemelkedő képviselője. Jelentős szerepe volt a kvantumelektrodinamika nevű tudományág kialakulásában. 1965-ben fizikai Nobel-díjat kapott.
--

A drámában *természetesen* nem csak a tudományos gondolatnak és nyelvezetnek kellett autentikusnak lennie, hanem az ügynökök és kémelhárítók által használt zsargonnak is – Stoppard nem volna Stoppard, ha nem végzett volna alapos kutatómunkát ezen a téren. A darabban használt (hiteles) kém-nyelv jószereivel ugyanolyan „kínai” a hétköznapi halandó számára, mint a kém-fizikus Kerner egzakt tudományosága. Meglehet, egyikből sem értünk egy kukkot sem, mindez együtt mégis lenyűgöző és elmondhatatlanul *szórakoztató*. Mert Stoppard célja végső soron a mulattatás: a szabatosan kifejtett, ám „érthetetlen” tudós gondolatokból, az ügynökök nehezen dekódolható (kicsit affektált és túlbonyolított) nyelvi rejtjeleiből és a „köznapi” vígjátéki kétértelműségekből elmés és frappáns szöveg-szövetet alkot. Szójátékaiban rengeteg a muníció, verbális lövedékei diszciplináról diszciplinára pattognak, egyik felületről a másikra verődnek. De mint láttuk, hiába: a közönség és a kritika mindebből nem nagyon kért. Az is igaz: a kudarcból levont tanulságok biztosan hozzájárultak az eddigi legtökéletesebbre csiszolt mű, az *Árkádia* néhány évvel későbbi sikeréhez, s ha innen nézzük, talán

„megérte”. (Sőt: néhol az *Árkádia* „farvizén” evezve a *Hapgood* is valamivel sikeresebb lett, de a mai napig a keveset játszott drámák közé tartozik.)

(hosszú út Árkádiáig)

Az *Árkádia* premierjéig – csöppet sem meglepő módon – ismét közel öt év telt el, mialatt Stoppard – szokásához híven – filmforgatókönyveket és rádiójátékot írt, illetve régebbi darabjait igazította át az újabb bemutatókra készülvén. De erre az időszakra datálódik a *Rosencrantz*-film rendezése és a családi élet krízise is.

A gazdag és sikeres mintapáros – a könyvei és tévés szereplése révén rendkívül népszerű orvos, Miriam és a világhírű színpadi szerző – harmóniája a nyolcvanas évek végére megbomlott. Ugyanekkor a Stoppard-darabok állandósult női főszereplője, Felicity Kendal házassága szintén válságba került. Látványos egymás mellé sodródásuk – és persze a csodált-irigyelt Stoppard-kettős 1990 karácsonyán bejelentett szétválása – nagy szenzáció volt. Csak azért nem kapott nagyobb teret a sajtóban, mert a hír épp akkor került nyilvánosságra, amikor Thatcher miniszterelnök váratlanul lemondott, és minden lap csakis a Vasladyvel foglalkozott. A nagypolitikai földrengés és a magánéleti vihar egybeesése kivételesen nem rombolta, hanem megővta az érintettek intim szféráját.

A sors ügyesen adagolta a lapokat: Kendal és Stoppard életpályája számos ponton keresztezte egymást virtuálisan, és ez – *valóságos* találkozásuk után és következtében – Stoppard írói útját is nyilvánvalóan befolyásolta. Felicity Kendal már három hónaposan „színpadra lépett” egy bölcsőben a *Szentivánéji álom*-ban, de igazi színészi karrierje „csak” hétéves korában kezdődött. A család (eredeti nevén Bragg) főleg Indiában működő (de olykor más ázsiai országokban is turnézó) angol vándorszínész-trupp volt. Rövid angliai kitérőket leszámítva Felicity nagyrészt Indiában élte le gyerek- és fiatalkorát (kedves dadája történetesen épp a Bat’a bombay-i igazgatójánál dolgozott valamikor); a társulattal az egész

Az 1925-ben született Margaret Thatcher 1979 tavaszától 1990 őszéig töltötte be a miniszterelnöki tisztelet. Hatalomra kerülése sokakat váratlanul ért, jó tizenegy évvel későbbi – három megnyert választás után a saját párttársai követelésére bekövetkezett – lemondása még inkább. Személye, politikája erősen megosztotta a briteket, de a művészek, a színházak körében egyértelműen a Thatcher-ellenesség dominált, nem utolsósorban a Vaslady látványos kultúraellenes intézkedései miatt. Az önmagát „kisbetűs konzervatív” aposztrofáló Stoppard azonban nyíltan támogatta, és ezt pályatársai nem is vették jó néven tőle.

országot bejárta – folyékonyan megtanult hindi nyelven –, egyszer abban az internátusban is föllépett, ahol évekkel korábban Stoppard tanult Darjeelingben. Szülei akarata ellenére tizennyolc évesen otthagyta Indiát, hogy Angliában lehessen színész. Hiába volt *igazi* angol, az új helyzetben – csakúgy, mint annak idején Stoppard – ő is törvényszerűen érezte magát idegennek. Lassan mégis sikerült fölépítenie a karrierjét, egyre népszerűbb színpadi és televíziós színész lett. Stoppard-szöveget először a *Dáridó* című Nestroy-átírat nadrágszerepében mondott. Aztán eljátszotta Annie-t Az *igazi*-ban és Dottyt a *Salto mortale* nagysikerű 1985-ös felújításában. Végül néhány színpadi nőalak már kifejezetten neki íródott: Hapgood, Hannah az *Árkádiá*-ban, na és Flora Crew, a harmincas években Indiát megjárt angol költőnő.

(*költői képek*)

A BBC 1991 tavaszán sugározta először a ***Képek a régi Indiából*** (In the Native State) című hangjátékot. Stoppard még 1987-ben vállalta, hogy hosszú kihagyás után ismét ír egy darabot a rádió számára, de a következő szezonra nem készült el, aztán újra és újra türelmet kellett kérnie – részben a *Rosencrantz* elhúzódó forgatása miatt is –, míg végül a film elkészülte után négy hónappal sikerült leadnia a kéziratot. Szokásához híven mélyreható és széles körű kutatómunkát végzett, mielőtt komolyan munkához látott volna. A „tananyag” ezúttal nem a matematika, vagy a fizika, nem az erkölcsfilozófia, de nem is a kémhistóriák világa volt, hanem India.

Két helyszín, két időpont: a harmincas évek Indiája és a jelenkori Anglia. A szabad(os) szellemű, független, harmincöt éves angol költőnő, Flora Crewe súlyosan beteg, levegőváltozásra van szüksége. Húga szeretője – egy kommunista nézeteiről ismert nős férfi – tanácsára és ajánló leveleivel Jummapurba érkezik 1930-ban. India ezen része ekkor hivatalosan önrendelkező – legfőbb ura a rádza –, de nyilvánvalóan a Birodalom ellenőrzése alatt áll. Flora – bár ajánlója „gyanús” személye miatt szigorúan szemmel tartják

– éli az életét, tanulja az új kultúrát. Számtalan érdekes emberrel megismerkedik – többek közt az angolbarát rádzsával, valamint a brit helytartóval és fiatal tisztjével –, de mind közül a legfontosabb új ismerős egy Nirad Das nevű helyi festő. Flora érdekes személyisége – és nem utolsósorban női vonzereje – mindenkit magával ragad. A művész portrét fest róla, a rádza palotájába invitálja és megajándékozza, az angol tiszt hevesen udvarol neki. Flora ideje rövidre szabott, megérkezése után alig fél évvel meghal, de találkozásairól, eseménydús mindennapjairól addig hosszú levelekben mesél majd’ tíz évvel fiatalabb hűgának, Nellnek.

Ezekben a részletes – de szabadon szárnyaló – beszámolókból számtalan homályos pont maradt. Ennek ellenére – vagy tán épp ezért, hisz a tudományos munka akkor szép, ha igazi kihívás! – a nyolcvanas évek végén egy Eldon Pike nevű amerikai filológus saját lábjegyzeteivel közreadja az eltelt évtizedek során legendává nőtt költőnő leveleit. A kötet címlapjára Das szignálatlan – mert befejezetlen – Flora-portréja került. Ennek köszönhető, hogy Das fia, Anish – aki viszont egy ismeretlen nőt ábrázoló aktot talált apja hagyatékában – most felismeri a modellt egy könyvesbolt kirakatában, és megkeresi Flora idős, megözvegyült hűgát (akiről kiderül, hogy szintén évekig élt Indiában). Ketten együtt próbálják megtalálni a hiányzó mozaikkockákat, eltüntetni Nirad és Flora múltjának fehér foltjait.

Lassan – és folyamatosan módosulva – áll össze a kép a hallgató képzeletében, aztán a legvégére marad még egy csattanó. Az utolsó jelenetben Flora hűga, Nell hatvan évet „fiatalodik”: nővére sírjánál áll Indiában. A kíséretére kirendelt helyi brit hivatalnokkal, későbbi (néhai) férjével (akiről többször hallottunk már a darabban), ott, Flora fejfája fölött találnak egymásra. Így kerekedik ki Nell története is...

Az időben előre-hátra ingázó jelenetekben kibomló múlt- és jelenbeli események nemcsak párhuzamosan futnak, át is mosódnak egymásba. Flora élményeiről közvetlenül tőle – leveleiből – értesülünk: az ő mondataiból indulnak és bomlanak ki az „élő” epizódok – miközben a leveleket a filológus Pike kommentálja, „lábjegyzeteli”; a múlt többszörösen is *jelenidejűként* elevenedik meg tehát. A felidézett történetek szereplőinek ma élő rokonai – az idős angol hölgy és a fiatal indiai festő – pedig arra igyekeznek rálátni, ami a leveleken túl van: közös jelenünkben

A hangjátékot Rakovszky Zsuzsa fordításában vette fel a Magyar Rádió, és 1993 májusában mutatta be először. A rendező Székely Gábor, a dramaturg Mesterházi Márton volt. A főszerepeket Udvaros Dorottya, Tolnay Klári, Máté Gábor, Hegeüs D. Géza és Benedek Miklós játszotta.

végeznek próbafúrásokat a múltba. Sokdimenziós szöveglabirintus épül, amelyben mindig kicsit máshol járunk, mint képzelnénk.

Pedig Stoppard nem csal, csak éppen olykor visszatart vagy későbbre tartalékol bizonyos információkat, amelyek hiányában az adott pillanat *valóságos* tartalma – a szereplők és a hallgató számára egyaránt – nehezen fejthető meg pontosan, esetleg kifejezetten félreérthető. Néha mintha éppenséggel saját hőseinek magánszféráját védené – nemcsak a többi figurától, de még a közönségtől is. Amikor például Nell és Anish előtt megnyílik az eddigi titok – hogy tudniillik Das meztelenül is lefestette Florát –, közösen úgy döntenek (bár más-más megfontolásból), hogy erről a tényről (és a tárgyi bizonyítékká értékesült festményről) mélyen hallgatnak az amerikai filológus előtt. Azt persze még ők sem tudhatják – csak mi, akik tanúi voltunk mindennek –, hogy a kép csupán *emlékezetből* készült; egy olyan mozzanat hatása alatt, amely telítve volt ugyan a Flora és Das között támadt erotikus feszültséggel, ám végül mégsem „történt semmi”. Hogy *aztán* meghitt vonzalmuk beteljesült-e valaha a testi szerelemben, abba még bennünket sem avat be a szerző (ahogyan azt sem fogjuk megtudni soha, hogy Flora és a vonzó angol tiszt, illetve Flora és a finom modorú rádza viszonya túllépett-e a kölcsönös szimpátia táplálta egészséges flörtölésen).

Das aktjából mindenesetre sugárzik a szerelem *raszája*, az az elementáris-esszenciális energia, ami nélkül sem kép, sem költemény nem ér egy fabatkát sem (a szerelem csak egy a sok alapvető vágy és érzelem közül, amelynek megvan a maga *raszája*). A „ruhás képet”, a *Válogatott levelek* címlapján megjelent félkész festményt épp azért nem folytatta a művész annak idején, mert úgy érezte, nincs benne *rasza* – szerinte talán azért, mert modellje írásából is hiányzott az adott pillanatban. És valóban: Das a költőnőt alkotás közben, ihletett állapotban akarta megörökíteni; akkor (és azért) hagyta félbe a portrét, amikor (azaz: mert) azon kapta Florát, hogy költemény helyett levelet ír (persze: húgának).

A rasza a „lényeg”: az érzelmek, vágyak, lelki állapotok spirituális energiája. A tantrikus hagyomány hét-kilenc ilyen különböztet meg, például a szeretet, a gyűlölet, a félelem, az undor, a tetterő, a békesség, az együttérzés raszáját.

(a megtalált Eden)

A *Képek...* olvasóteremnyi forrása között akad egy könyv, amely maga is szerepet kap a darabban: a tizenkilencedik században élt költő, Emily Eden leveleinek gyűjteménye. Ezzel a könyvvel indul el a nagy indiai útra Emily Eden huszadik századi reinkarnációja, Flora – aki kitalált személy ugyan, de a „valóságba” alaposan beágyazva: mielőtt az Indiába tartó hajóra felszállt volna, szoros kapcsolatban állt a korszak számos művészeivel H. G. Wellstől Modiglianin át Gertrude Steinig. Olyannyira, hogy Modigliani festett is róla egy aktot (csak hogy a *rasza* valószínűleg abból is hiányzott: „amikor modellt ültem neki, úgy nézett rám, hogy lehettem volna akár egy asztal is” – meséli Flora Dasnak). Ezt az aktot azonban Flora milliomos vőlegénye még a megnyitó előtt levetette egy készülő kiállításról, és elégette (ezért aztán Flora fel is bontotta az eljegyzést); Modigliani hamarosan meghalt, a megsemmisült képet soha többé nem lehetett pótolni, (egykori) létezéséről senki nem tud, csak Das – Flora jóvoltából.

Amikor a rádza vendégségbe hívja a költőt, egy indiai erotikus miniatúrát ajándékoz neki, ezt a képet Flora az Emily Eden-könyv lapjai között tartja éjjeli szekrényén. Flora és Das heves vitába keveredik, amikor Das rájön, hogy Flora „csalt” a portréfestés közben. Flora rohamot kap, kénytelen haladéktalanul pucérra vetkőzni, és a zavart Das segédletével hideg vízben megmosdani. *Ekkor* látja őt a férfi meztelenül, *ekkor* pillantja meg az ágy mellett Eden könyvét is, s benne az erotikus miniatúrát – ami talán azt súgja neki, hogy Flora és a rádza között „lehetett valami”. A pillanat hatása alatt, de csak később, emlékezetből készült akt fennmarad – csak éppen senki nem tud a létezéséről. Viszont az évtizedek múltán előkerült festmény alapján – különösen mert olyannyira nyilvánvaló a *raszája* – téves következtetésekre juthat az utókor. Ráadásul *ezen* a festményen szerepel az a bizonyos könyv is, amelynek címlapján éppenhogy kivehető a néhány betű: Eden – ami újabb félreértésre adhat okot. A szerző neve helyett szimbolikus címnek tűnhet: *Éden*. De hogy

Emily Eden (1797-1869) fivérével, George-dzsallal érkezett Indiába, amikor az kormányzói tiszteletet töltött ott be. Két regénye jelent meg. Az *Up the Country* című kétkötetes válogatásban közreadott leveleket testvéreinek írta, midőn keresztül-kasul beutazta Indiát. Stoppardot inspirálta Eden személye és leveleinek gyűjteménye, de szövegeiből nem vett át semmit, ehelyett egész csomó „Flora Crew-verset” költött, amíg a darabon dolgozott.

az információk kétfelé tört gyűrűjét össze lehessen illeszteni, ahhoz előbb a „rasza nélküli”, befejezetlen képnek több ezer példányban a boltokba kellett kerülnie... Így játszanak bonyolult bújócskát a tárgyak és a hozzájuk kötődő jelentések ebben a darabban.

A *rasza* felismerése és tisztelete talán a legfontosabb, amire Das megtanítja Florát, de kettejük találkozásait számtalan módon gazdagítja és terheli az indiai és angol gondolkodás óhatatlan ütközése – amit csak tovább árnyal, hogy a *meggyőződéses patrióta* Das (mint megannyi vele egyívású indiai) az angol kultúrán nőtt fel. Stoppard megtagadná önmagát, ha nem aknázná ki az ebben rejlő lehetőséget, hogy a maga lefegyverző módján történelmi és kulturális leckét adjon a rádiójáték hallgatóinak. Ahány szereplő, annyi személyes hitelű nézőpont, ahány replika, annyiféle megvilágítása a rendkívül összetett helyzetnek: a birodalom liberális és baloldali kritikája angol nézőpontból; paternalista köntösben megjelenő gyarmati arrogancia és megszelídített imperializmus; hindu és muszlim nacionalizmus; gandhizmus; angolpártiság és függetlenségi mozgalmak (vagy az angol térfélről nézve: lázadások); a nyelvi és kulturális identitás megteremtésének és megőrzésének kérdései a múlt század első felében, Indiában. És mindezek „újrátárgyalása” hatvan év elteltével.

India nemcsak Stoppard – és partnere, Felicity Kendal – személyes életében játszott meghatározó szerepet, de a potenciális közönség, minden brit számára kiemelten fontos maradt alig fél évszázaddal a Birodalom széthullása után. Nagy-Britannia politikai és kulturális dominanciája – illetve annak elvesztése – ugyanúgy a mai napig élő probléma, ahogyan egyre nyilvánvalóbb az indiai kultúra visszahatása az angolra. De rendkívül fontos látni, hogy – bár a fiatal Flora beszélgetései angol és indiai barátaival, valamint Nell hatvan évvel későbbi „teadélutánjai” az Angliában élő fiatal indiai festővel magától értetődően mutatják ennek az összetett poszt-birodalmi komplexusnak különböző tüneteit – a jelenetek lényege mindig, mindkét időben a *személyes*, intim találkozás. A

darab természetesen nem a történelmi háttérről és a politikai nézetekről szól, hanem a részletgazdagon ábrázolt emberi viszonyokról.

A különféle téma-szálak (itt: gyarmati politika, költészet, festészet, kulturális imperializmus, nyugati és keleti erkölcsfelfogás stb.) egymásba sodrása nem számít különlegességnek Stoppardnál, ahogyan az egymást metsző síkok, bonyolult tükörrendszerek mesteri megkonstruálása sem idegen tőle, és az is régóta tudott, hogy birtokában van a hatások kiegyensúlyozásához elengedhetetlen ritmus- és arányérzéknek. A *Képek...* szerzőjeként egy szempontból mégis teljesen új oldaláról mutatkozik be: a szereplőket eddig sosem látott gyengédséggel ábrázolja – egyiküket sem neveteti ki! –, a frappáns jelenetek és szellemes párbeszédék humora visszafogott, a képekből minden harsányság hiányzik; a színek tompítottak. De nem valamiféle nosztalgikussá satírozott statikus pasztellkép ez a darab, inkább mintha a különböző tér- és idősíkokon finoman elrendezett, rafináltan megvilágított tüllök libbennének egymásba, fednék el vagy mutatnák meg a mögöttük sejthető teljesség részleteit. Ahogyan a Flora ágyára boruló szúnyogháló, amely egyszerre takarja el és teszi izgatóan láthatóvá az alatta fekvő meztelen testet Das – és a megfestett akt mindenkori nézője – számára.

Ez a lebegő, csupa átmenet, csupa *áthallás* szerkezet tökéletesen működik a rendkívül rugalmas hang-térben, sőt, azt gondolnánk, hogy csakis ott működhet igazán jól. Stoppardnak azonban sikerült a nagy mutatóvány: a rádióra kimunkált (a hallgató képzeletét megdolgoztató) tér- és időkezelést továbbfejlesztve – és korábbi színműveinek dramaturgiai vívmányaival ötvözve – olyan egyedien rafinált színpadi nyelvet alakított ki, ami egyszerre hat bonyolultnak és pofonegyszerűnek. Elsőre talán föl sem tűnik, milyen sokrétű hatást ér el, milyen tempósan tágítja a társított képzetek körét és hogyan hat vissza az egyes jelenetek plaszticitására az, ahogyan a két (vagy több) idősíkból illetve két

(vagy több) helyszínen párhuzamosan zajló események folyamatosan felül- és átírják egymást. Alapvetően a *Képek...* meghatározta dramaturgiára épül nemcsak a rádiójátékból született színpadi mű, az *Indian Ink* (Tus), hanem a kettő között bemutatott *Árkádia*, majd *A szerelem mint találmány* is, amely ezt az évtizednyi „korszakot” lezárja.

Az életrajz és életmű közötti közvetlen kapcsolódásokat kimutatni hálás, de kétes kimenetelű vállalás – még a Stoppardnál kevésbé rejtőzködő szerzők esetében is. Ugyanakkor vannak mozzanatok, amelyekben a „civil” és a szerzői én találkozása még akkor is említésre érdemes, ha messzemenő következtetéseket levonni nem lehet belőle. Mindenesetre érdekes, hogyan talál vissza az érett Stoppard ifjúkora helyszíneire. 1990 végén, majd fél évszázad kihagyás után például újra elutazott Darjeelingbe – de jellemző módon csak azután, hogy indiai tárgyú rádiójátéka szövegével elkészült, tehát *nem* anyaggyűjtés céljából (az út nyomán írt viszont néhány cikket Indiáról).

Nem sokkal a *Képek...* első sugárzása után élete egy még korábbi szakaszának helyszínére, Csehországba tett látogatása kifejezetten szürreális (vagy ha úgy tetszik, stoppardian képtelen) élmény volt. A *Salto mortale* prágai bemutatójára érkezett; a darab egykori fordítója ekkor épp Havel elnök sajtóattaséjaként kereste a kenyerét. A premier-bankett után a jeles angol szerzőt két másik darabja, a *Hapgood* és a *Rosencrantz* cseh fordítója kényelmes szolgálati autóján vitte a szállodába; könnyedén megtehetette, lévén a főváros főpolgármestere. Stoppard azonmód egy másik újdonsült politikai potentáttal is megismerkedett, akinek történetesen a *Lord Malquist* cseh szövegét köszönhette. Másnap a többszörösen börtönviselt ellenzékiből elnökké avansált Havel oldalán megszemlélhette a Hradzsínban a palotaórség új egyenruháját, amelyet az a Theodor Pistek tervezett, aki az emigráns Milos Forman rendezte *Amadeus* című film jelmezeivel Oscar-díjat nyert.

Stoppardnak azt kellett látnia, hogy ez az ország, ez a város, ahol a kirakatokat nem is olyan régen még elbocsátott egyetemi tanárok mosták, most a valaha indexen lévő literátorok és egyéb alkotóművészek vezetésével működik. Hogy érhetne föl ehhez a *realitáshoz* a színpadon látható *Salto mortale* akár legelrugaszkodottabb ötlete is?

(Rosencrantz és Guildenstern feléled)

Ha az Indiában játszódó rádiójáték gyerekkora helyszínére vitte vissza, első – és eleddig utolsó – filmrendezői kalandja ifjonti szerzői énjével hozta ismét össze Stoppardot. A **Rosencrantz és Guildenstern halott** megfilmesítésének ötlete majd' két évtizedes tetszhalál után éledt újra. Az előkészítés és a forgatás is sokéves keserves folyamatnak bizonyult, de az elkészült film – ha rekordokat döntögető kasszasiker nem is lett – bekerült a kánonba és komoly rajongótábort tudhat maga mögött. Mellesleg még a hivatalos bemutató előtt megnyerte a velencei filmfesztivál Arany Oroszlán-díját.

A darab megfilmesítésének jogát még 1968-ban vette meg az MGM, annak idején több forgatókönyv-változat is készült, de mindet elvetették. Stoppard később visszavásárolta a jogokat, végül a nyolcvanas évek közepén ismét megkereste egy producer, ekkor indult újra a történet. „Úgy éreztem, én vagyok az egyetlen, aki a szükséges tiszteletlenséggel képes bánni ezzel a hírneves színpadi darabbal.” – nyilatkozta Stoppard, amikor megkérdezték, miért szánta rá magát a rendezésre. „És a rendezőnek legalább nem kell folyton azon töprengenie, mi a fenét akarhatott a szerző.”

A bírálatokban visszatérő vád, hogy Stoppard drámái *csak* a nyelvben és a gondolatban élnek, szereplői nem háromdimenziós figurák – vagy másképp fogalmazva: ezek a darabok hideg fejjel (és nem szívvel) íródtak: csupán az agynak (és nem a léleknek)

A	velencei
filmfesztiválon	a
<i>Rosencrantz</i>	előtt
utoljára	1948-ban
nyert	angol film,
még hozzá	a Laurence
Olivier-féle	<i>Hamlet</i> ,
amelyben	mellesleg
épp	Rosencrantz és
Guildenstern	figurája
nem jelenik meg.	

szólnak. Máskor meg, hogy nem szín-szerűek: hiányzik belőlük a valódi teatralitás, egyedül *szó-színészet*re adnak alkalmat.

A *Rosencrantz*-film Stoppard (eddig) mozgóképes pályájának művészi csúcspontja – amellyel egyben a fenti véleményekre is csattanós választ ad. Hősei – akik persze hangsúlyozottan *konstruált* világban élnek – nagyonis valóságosak és egyéniek. A kép – a díszlet, a jelmez, a tárgyi környezet, a beállítások és kameramozgások dramaturgiája –, az egyszerű és tiszta metaforák rendszere izgalmas, élő, póztalanul hatásos. Stoppard nem szavakat – még csak nem is színházat – vitt vászonra, hanem *igazi* filmet forgatott.

Ros és Guil most is egyívású, de ebben a felfogásban markánsan eltérő két balfácán (persze néhány szereplőnek így is sikerül őket rendre összetévesztenie). Ha másképp is, de mindketten az őket körülvevő (pontosabban: őket is magában foglaló) rejtélyes univerzum titkainak megfejtésén igyekeznek lázasan. Az *egyik* szinte egy helyben lecövekelve tépelődik, teoretikusan vizsgálódik: érvel és következtet; *a másik* nyughatatlan, helyét kereső, izgága figura, környezete szembeötlő fizikai jelenségei mögé néz: megfigyel és kísérletez. Az első agytörő mutatóványok sokaságával férkőzik nagy igazságok *közelébe* (eszmefuttatásai ezért is olyan képtelenül mulatságosak). A másodiknak *majdnem* sikerül tapasztalati úton nagy (és előttünk már ismert) természettudományos felfedezésekre jutnia (működésképtelen vagy haszontalan találmányai ezért fakasztanak együttérző mosolyt). A két *slemil* tehát hajszál híján nagy filozófus illetve tudós... Elkerülhetetlen elvesztésük – ha lehet – még jobban fáj, mint megannyi bukásra ítélt stoppardí Don Quijotéé.

Bárcsak tudná a szerző, milyen óriási szerencséje van a magyar nyelvvel! Hisz ebben a filmben meghatározó szerepet tölt be az *írás*. Példának okáért „az a bizonyos”, amelyben Ros és Guil még csak mellékszereplő volt. Azon túl is: mintha minden úgy történe, ahogy az valahol *meg vagyon írva*. És emlékezzünk: a

színészek legfőbb kincse, a dráma (talán a *Hamlet*?) szövegek könyve egyes oldalai újra és újra szárnyra kelnek, hogy továbbhajtsák a cselekményt. Egy mesteri jelenetben például a kéziratlapból hajtogatott papírrepülő nagy kört tesz meg Helsingör rideg termeiben, hogy kacskaringós röppályájával az összes látható és láthatatlan szereplőt összekapcsolván végül visszazárljon a „játzásiból” ravatalon fekvő Ros (vagy Guil?) kezébe. Sőt: mindjárt az első jelenet végén egy erdei tisztáson föltámad a szél, és a föllebenő kéziratlapok „viszik át” hőseinket a várba. És épp itt, épp ebben a pillanatban szakad meg az addigi sorozat; számtalan pénzfeldobás, számtalan „fej” után megfordul a szerencse, és – először! – fölhangzik a diadalmas kiáltás, mely csakis magyarul hangzik így: „Írás!”

Angolul a fej vagy írás: „heads or tails” – kb.: fej vagy fark –, tehát ez a varázsos egybecsengés az eredetiben egyáltalán nem létezik.

1991-ben került mozikba egy máik film, az *Oroszország ház* című, John Le Carré regénye alapján készült kém-történet (főszerepben éppen azzal a Sean Conneryvel, akinek visszalépése miatt a *Rosencrantz* előző évi forgatása hónapokat csúszott). A kritikák Stoppard tömör és szellemes forgatókönyvét is dicsérték. És ugyanezen évben még egy vászonra adaptált regény: a *Billy Bathgate* E. L. Doctorow könyvéből.

„Nehezen találom ki az alaphelyzeteket és a figurákat. Úgy látszik, nagyjából három-négyévenként vagyok képes új egész estés darabbal előállni. De maga a megírás nem tart négy évig, talán egy évet vesz el az életemből, én viszont szeretem, ha van dolgom.” – magyarázta Stoppard, amikor arról kérdezték, miért vállal efféle munkákat.

(*A Sidley Park szellemes fantomja*)

Ha a *Hapgood* hullámvölgy, a következő színházi darab, az 1993 tavaszán bemutatott *Árkádia* az életmű egyik – ha nem éppen „az” – eddigi csúcsa; úgy tűnik, máris elfoglalta helyét a huszadik századi klasszikusok sorában. „Végre egyszer úgy érzem, sikerült

igazi jó cselekményt találnom” – áll a szerző egyik nyilatkozatában. „Az *Árkádia*-nak van klasszikus értelemben vett története, márpedig akár a természettudományokról írunk, akár francia cseléd lányokról, elősorban és mindenekelőtt a történetmesélés a lényeg...” Ez a (részleges) szemléletváltás valószínűleg a kirobbanó siker fontos összetevője – mellesleg talán épp a *Hapgood* sikertelenségének egyik következménye –, de azért ne higgyük, hogy a *Rosencrantz* és a *Travesztiák* írója radikálisan elmozdult a *hagyományos* történetmesélés irányába. Ilyet nem tett sosem (talán az egyetlen valódi kivétel *Az igazi*). Viszont kétségtelen: az *Árkádia* számtalan stoppardi eleme önmagában is érdekfeszítő történések köré szerveződik – és ehhez a dramaturgiai alapot a *Képek...* jól kidolgozott szerkezete adja. A két idősíkban rafináltan egymásra válaszolható események egyre inkább együtt futnak, összeérnek. Még valamit köszönhet az *Árkádia* az indiai témájú rádiójátéknak, nevezetesen azt a – stoppardi színpadon addig sosem látott – gyengéd szeretetet, amellyel az erősebbik cselekményszál két fiatal főszereplője ábrázoltatik. Nagy tévedés, hogy Stoppard korábbi „fejnehéz” drámáiból (vagyis az írói attitűdből) hiányoznának az érzelmek – és ezt mostanában már ádázabb kritikusok is hajlamosak elismerni –, de a kilencvenes évekre meglelt, vonzóan visszafogott érzelmesség valóban újdonság. Az *Árkádia* legfőbb erénye persze nem az új és még soha nem látott elemek megjelenése, nem is a régebbi eszközök ügyes alkalmazása, hanem a tökéletes egyensúly és csiszoltság. Az írói négyesikrek – az Okos, az Ügyes, a Szellemes és az Érzelmes – egyike sem tolakszik a másik elébe: együttműködésük, összhangjuk példaszerű.

Stoppard szokása szerint rengeteg forrást felhasznált a felkészüléskor, de a bemutató napjára már semmi jelentősége nincs, hol olvasott utána a Fermat-sejtésnek és a termodinamika alaptörvényeinek, miképp tanulmányozta az angol tájkertészet különböző iskoláit és a vadpopuláció matematikai képletekkel

modellezhető hullámzását, hogyan ásta bele magát Byron életébe, milyen módon találkozott a káoszelmélettel. A témák és gondolatok sokasága, a mindenfelől egybehalmozott tudás, a valóságos és fiktív történeti tények tömege úgy keveredik és érik egységes egészzé, hogy az utólag „visszakeresett” és kivont adalékanyagok külön-külön már nem is volnának értékelhetők. Itt is alkalmazható a dráma tizenöt éves kamaszlány-zsenijének érzékletes hasonlata, amellyel a fizika egy fontos törvényszerűségét fogalmazza meg pofonegyszerűen: a tejberizsbe bele lehet keverni a lekvárt, de nem lehet belőle *visszakeverni*. Könnyű vég nélkül belefeledkezni a darab elemzésébe – és valóban: újabb és újabb rétegekre, összefüggésekre bukkanunk a szövegben elmerülve –, de ami a legfőbb kérdéseket a zsöllyében eldönti, röviden megfogalmazható: az *Árkádia* kivételesen szórakoztató színpadi mű, amelyben mellest egyesülnek az Encyclopaedia Britannica, Csehov és Labiche erényei.

A káosz-elmélet gyűjtőfogalom. A káosszal, mint jelenséggel a legkülönbözőbb tudományágak kezdtek el foglalkozni az utóbbi években-évtizedekben. A káosz maga olyan – egyszerű szabályokkal leírható – rendszer, amelynek jövőbeni viselkedése megjósolhatatlan; egyrészt mert a kiinduló állapotot sem tudjuk teljes pontossággal meghatározni, másrészt mert ezen feltételek egészen kis megváltozása már rövid távon óriási eltéréseket hozhat. Metaforikusan a „pillangó-effektus” megfogalmazásával is szokták érzékeltetni ezt a jelenséget: valahol Kínában egy pillangó meglebbenti a szárnyát, mire Londonban elered az eső.

Nagyúri birtok: Sidley Park, a tizenkilencedik század elején és a huszadik század végefelé. Jelen vannak egyrészt: Lady Croom (a kastély harmincas éveiben járó úrnője), Brice kapitány (a nem túl okos grófnő fafejű fivére), Thomasina Coverley (ugyanezen grófnő fényes eszű, kamasz lánya), Septimus (utóbbi kiváló képességű, huszonéves tanítója), egy csekély tehetségű költő (bizonyos Chater), ezenkívül Thomasina bátyja, Augustus, egy Noakes nevű tájkertész és egy Jellaby nevű inas – valamint egy teknősbéka mint levélnehezék. Jelen vannak másrészt: a birtok múltját száznyolcvan évvel később (külön-külön) kutató Hannah Jarvis és Bernard Nightingale, valamint a család ma is itt élő sarjai: a huszonéves Valentine, tizennyolc éves húga Chloë, és öccsük, Gus – továbbá egy teknősbéka. Nincs jelen (a múltban) a tekintélyes Lord Croom – így aztán a Lady szabadon flörtölhet vendégeivel –; nem lép színre Chaterné – noha nagyon is *jelen van*: férje közelsége sem akadályozza meg abban, hogy füvel-fával összeszűrje a levelet –; és legfőképpen nem bukkan fel a tizenkilencedik századi szereplők rajongásának és vágyainak tárgya, Lord Byron, akinek nyomai után huszadik századi hőseink mániákusan kutakodnak.

Ez a kutakodás a két kor – a két történet – közötti legfőbb kapocs. Az irodalmár Nightingale apró, közvetett

bizonyítékok alapján igyekszik nagyszabású elméletet kreálni, amely szerint Byron annak idején megfordult Sidley Parkban, sőt ott gyilkolt is (jelesül Chatert ölte meg), ezért kellett sietve elhagynia Angliát – és ezért nem maradt nyoma sehol e látogatásnak. Valószínűtlen teóriájához (amelynek bizonyos részletei meglepő módon helytállóknak bizonyulnak) Hannah eredményeiből merít, aki viszont a kastély és a park történetét kutatván rejtélyes remete nyomára bukkant. Erről a remetéről csak az utolsó pillanatban derül ki, hogy nem más, mint a szellemes tanító, Septimus, aki azután vonult ki az újmódi divat szerint (Noakes tervei alapján) átszabott parkban épült remetelakba, hogy kedves tanítványa, Thomasina tizenhat évesen bennégett saját padlásszobájában.

A cselekmény gyújtópontja Thomasina és Septimus szellemi és lelki kapcsolata – mindörökre beteljesületlen maradt szerelme; *szép* kettősükben fut össze és nyer értelmet szinte minden más –, mégis túlromanticizálva ez a páros. Ha csupán a szereplők „érzelmi életét” vizsgáljuk, amúgy is úgy tűnhet, mintha egy profán Csehov-parafrázist néznénk, amelyben a „rengeteg szerelem” helyébe a szexuális vágyak és kapcsolatok szövevényes rendje lép: Az ostoba Chater felesége Brice kapitány szeretője, de Lord Byront is befogadja az ágyába, sőt bokor alá bújik Septimusszal, aki viszont azt állítja – talán őszintén –, hogy a nála idősebb Lady Croomra vágyik, miközben látjuk: tiszta szerelmet érez a Lady lánya, Thomasina iránt, hisz *épp ezért* utasítja el a tüneményes bakfis felkínálkozását. Mindezzel párhuzamosan, a „mai” jelenetekben – egy másik évszázadban – Nightingale rámenősen csapja a szelet Hannah-nak, de lelkipurdalás nélkül csábítja el az ifjú Coverley-lányt, Chloë-t, akinek öccse, Gus viszont szégyenlős gyermeki szerelemmel néz az *annyányi* korú Hannah-ra, nem úgy, mint bátyja, Valentine, aki – talán csak félig viccből – egyenes szóval házasságot ajánl a nőnek.

Septimus és Thomasina nem csak egymásba, a tudományba – a világ felfedezésének nagy közös kalandjába – is szerelmes. Ha tanárát leszámítjuk, egyedül a modern tudományokban otthonos késői rokon, Valentine képes felmérni, korához (a korhoz) képest milyen rendkívüliek az ifjú Thomasina Coverley

Az *Árkádia* magyar szövege – Várady Szabolcs fordítása – 1995-ben jelent meg a *Holdfény* című antológiában az Európa Kiadónál (szerk.: Upor László).

Mindmáig egyetlen itthoni színházi előadását Ascher Tamás rendezte a Katona József Színházban. Az 1998 márciusi bemutatón Septimust Fekete Ernő, Thomasinát Botos Éva játszotta, a többi főszerepet Bertalan Ágnes, Máté Gábor és Bodnár Erika alakította.

természettudományos meglátásai. Nem mintha a lány ne jeleskednék a humaniórák – mondjuk a klaszikus nyelvek – elsajátításában is. Ahogyan arról a néző – mint Septimus és a bakfislány lenyűgöző tanóráinak tanúja – a saját szemével is meggyőződhet. Más kérdés, hogy a darab közepére megtanulunk *nem hinni* a saját szemünknek, miután a tizenkilencedik században kutakodó huszadik századi hősök olykor ráhibáznak valami olyasmire, amit egy korábbi jelenet láttán mi (tévesen) képtelenségnek ítéltünk – és fordítva. Logikusnak látszó okfejtéseik nem állják meg a helyüket, alaptalannak tűnő elméleteik váratlanul igazolódnak.

A véletlen, a beláthatatlan hol megcsalja, hol váratlanul segíti azokat, akik a múlt cserepeiből akarnak teljes képet összeilleszteni. Így pottyán a helyére egy „szabálytalan” kis mozaikkocka a darab végén. A dráma leghallgatagabb (mindvégig szótlán) szereplője, Gus a remetelakról készült régi rajzot hoz elő, amelyen jól látható Septimus figurája is. Csak mi, nézők tudjuk, hogy Thomasina játékból (unalomból) firkantotta mesterét a tájkertész vázlatára – ez a kis gesztus vált aztán „önbeteljesítő jóslattá”, hisz Septimusnak esze ágában nem volt kivonulni a világból, amíg Thomasina élt. Mégis: ez a rajz – amely ilyen értelemben nem tekinthető *hitelesnek* – az egyetlen bizonyíték, hogy ki lett (később!) a remetelak lakója. Vagyis: a kutató rossz nyomon indulva ért célba. Jellegzetes stoppardí csavar.

Mi is az *Árkádia* témája? A parkok és az angol tájkertészet? Igen: kimerítő ismereteket szerezhetünk ebben a tárgyban (és ne feledjük: Stoppard egyik első meghatározó angolai élménye volt Devonshire kastélya és parkja). Vagy a termodinamika, a matematika, a geometria, illetve a természeti jelenségek egzakt, matematikai leírásának lehetőségei? Természetesen, hiszen a szereplők szájából lebilincselő magyarázatokat hallunk a Fermat-sejtesről, az iterációról, matematikai sorokról és statisztikai átlagokról (a tudomány – a fizika – ráadásul kisdíák kora óta

izgatta az autodiakta módon azóta is művelődő Stoppardot). Esetleg a klasszika-filológia, valamint a modern irodalomtörténet és irodalomtudomány, az irodalmár-körök komolytalanul túlkomoly világa? Bizony, miután nemcsak Septimus oktatja Thomasinát, de Nightingale jóvoltából valóságos szimpóziumon is érezhetjük magunkat (és pont a literátus világot ne ismerné jól Stoppard?). De lehet, hogy a téma a szerelem és a szex? Nagyon is: legalább annyira, mint bármi más. A maga nemes és nemtelen formájában egyként az a középpont, ami körül minden forog. A heves vágy, hogy a testek és/vagy a lelkek összeforranak, a szereplők legfőbb motivációja, a cselekmény fundamentuma és cementje; mellesleg a komikum legfőbb forrása és ok némi elérzékenyülésre.

Végül is *mi* az Árkádia? Intellektuális játék, agyat próbáló kaland? Igen: a legnemesebb fajtából való. Könnyű vígjáték, szerelmi intrikákkal, félreértésekkel és becsapásokkal, sűrűn nyíló-csukódó hálószoaajtókkal? Az is: ügyes és szellemes. Krimi? Ha úgy tetszik, annak sem rossz. Mindjárt *két* rejtélyre is keressük a megoldást: járt-e (sőt: gyilkolt-e) Sidley Parkban a nagy Byron; illetve ki lehet a titokzatos remete? A nyomozás egyszerre dolgoztatja meg az agyat és a nevetőizmokat. És bár sok minden talán nem világos elsőre, nem érezzük, hogy kimaradunk valamiből. Ahogy a Brice kapitányt alakító színész harsogta üdvözült képpel a londoni bemutató utáni banketten, pezsgős pohárral a kézben: „Ugye milyen szeniális darab? Egy szót sem értek belőle, de fantasztikus.”

Nem csak ő volt maradéktalanul lelkes. Ítések és nézők fogták a hasukat a nézőtéren és mosolyogtak szélesen az előcsarnokban. A Times vezető kritikusa, Benedict Nightingale – akinek alig megváltoztatott nevét viseli a darab legpojácább figurája – egyáltalán nem tűnt sértettnek; a bemutató másnapján így írt: „Ha valaki az emeletes buszon olvassa ezt a kritikát, legjobban teszi, ha azonnal eltéríti a buszt, és egyenest a Nemzeti pénztárhoz

A Fermat-sejtés a következő matematikai állítás: *Ha $n > 2$ egész, akkor nincsenek olyan csupa nullától különböző x, y, z egészek, amelyekre $x^n + y^n = z^n$ teljesül.* Ezt Pierre Fermat francia gondolkodó fogalmazta meg vélhetően 1637 táján egy lapszéli jegyzet formájában, amit Diofantosz *Aritmetiká*-jának egyik problémájához fűzött. Fermat itt arra is utalt, hogy az állítást bizonyítani tudja, ám a sejtés nyitott maradt évszázadokon át. A rendkívül nehéz és hosszú – végül 1995-ben publikált – bizonyítás a matematika egyik csúcsteljesítménye. *(A Magyar Virtuális Enciklopédia alapján)*

Miután az *Árkádia*-ban rengeteg szó esik e „máig megoldatlan” feladatról – és még javában ostromolta a közönség a jegypénztárakat, amikor a tudományos szenzáció napvilágot látott –, a hátralévő előadásokhoz újranyomott műsorfüzetbe beszerkesztették a hírt.

hajat”. A darab nyomtatott szövege hónapokon át rekordokat döntögetve fogyott. Az *Árkádia* lett az első élő külföldi szerző által jegyzett dráma, amelyet a párizsi Comédie Française színpadán valaha előadtak. New Yorkban – az *Árkádia* óriási londoni sikerének hírére – még az elátkozott *Hapgood* új bemutatójára is szétkapkodtak minden jegyet.

Ez utóbbi bemutatón – noha a darabot alaposan átírta az amerikai közönség számára – Stoppard nem tudott megjelenni, mert a PEN plzeni kongresszusán volt jelenése, ahová Václav Havel hívta meg a színház és a politika kapcsolatát taglaló kerekasztal-beszélgetésre Arthur Millerrel és Ronald Harwooddal egyetemben.

(előre a múltba)

Mintha a Sors olvasta volna a Stoppard-életművet, és megrendezte volna élőben valamely darab – mondjuk a *Fault* – egyik jelenetét. Amikor Harwoodal együtt hajnali kettőkor a PEN-szimpoziumról visszaért a szállodába, Stoppardot egy angolul alig beszélő fiú várta, bizonyos Alexandr (jé: a *Jó fiú...* és a *Fault* gyerekhősét is így hívják). Mint kiderült, Stoppard egyik anyai nagynénjének unokája. Elővett egy családi albumot, amelyben Stoppard életében először megláthatta nagyszüleit, anyját, gyerekkori önmagát és bátyját Csehszlovákiában – valamint sok egyéb családtagot. Miután Martha asszony – második férje alig leplezett idegengyűlölete miatt – kezdettől igyekezett elfeledni és elfeledtetni cseh és zsidó gyökereiket, két fia e tárgyban meglehetősen hiányos ismeretekkel nőtt fel. Stoppard – aki korábban csak homályosan sejtette, hogy apai ágon (talán valamelyik nagyapja révén) némi zsidó vér is csörgedez az ereiben – mindössze két évvel Alexandr hajnali látogatása és a fotóalbum átlapozása előtt tudta meg, hogy mindkét ágon „száz százalékosan” zsidó. Akkor egy másik nagynénjének dédunokája kereste fel, és készített neki vázlatos családfát. Innen értesült csak arról, hogy

anyjának eredetileg volt négy nővére és egy bátyja. Majd' hatvanévesen szembesült azzal a ténnyel, hogy apja és anyja kiterjedt rokonságának legnagyobb része (többek közt mind a négy nagyszülője) a náciizmus áldozata lett.

1996 őszén meghalt Stoppard anyja, majd 1997-ben a mostohaapja is, rájuk tehát már nem kellett tekintettel lennie, ha múltja fehér foltjait akarta feltárni. Miután egy bizonyos dr. Mačel – aki évek óta a Bat'a egykori zsidó alkalmazottainak sorsát kutatta, és a két fiú tudtán kívül anyjukkal is levélváltásban volt – megírta Stoppardnak, hogy megtalálta apjuk talán egyetlen fennmaradt fotóját, a két fivér 1998-ban Zlínbe utazott, és megkereste a szülői házat. Stoppard a következő tavaszon Prágába repült, hogy találkozzon annak a dr. Albertnek az özvegyével és lányaival, aki annak idején a Bat'a főorvosaként a fiatal Straüssler doktort alkalmazta, majd évekkel később a családok külföldre menekülését segítette.

A cseh túlélőktől kapott információkkal egyre teljesebb lett a kép, de az utolsó mozaikkocka ismét csak a véletlennek (igaz: az aktív kutatással kiprovokált véletlennek) köszönhetően került a helyére. Egy Leslie Smith nevű, Walesben élő férfi – miután valahol elolvasta, amit Stoppard mesélt újralfedezett múltjáról – azzal kereste föl, hogy ő vezette azt a kocsit, amellyel Eugen Straüssler 1942-ben kiment a szingapúri kikötőbe, hogy ott felszálljon a hajóra, amelyet a japánok nem sokkal később elsüllyesztettek. Közel hat évtized múltán Stoppard végre megtudta, hogyan halt meg apja. Ha csak ekkor fogott volna drámaírásba, azt hihetnénk, emlékezet-kutató, múltkereső darabjai szerkezetével, mozaik-ragasztgató dramaturgiájával az életet másolja. Arra gyanakodhatnánk, hogy a középkorú szerző saját felfedezőútjának tapasztalatait költi drámává – például abban, ahogyan az ifjú Anish Das és az idős Nel találkozásai egyre több részletet világítanak meg a majd' teljesen angollá adaptálódott Anish apjának múltjából, mialatt benne magában megerősödik az *indiai* identitás.

(újrifestett indiai képek)

A *Képek a régi Indiából...* és színpadra átírt változata, a *Tus* persze jóval megelőzte a zlíni látogatást, de még Alexandr és fotóalbumának váratlan felbukkanását is. A *Tus* Peter Wood-rendezte londoni bemutatóját az Aldwych színházban tartották 1995 februárjában – nem egészen két évvel az *Árkádia* első előadása után. A szokatlan gyorsaságot valószínűleg nem csak az magyarázza, hogy Stoppard ezúttal „kész” alapanyagot használt (ez talán az egyetlen *igazi* rádiójátékból adaptált színműve), hanem az is, hogy az *Árkádia* bebizonyította: a *Képek...* dramaturgiai szemlélete remekül beválik a rádiós hang-térből a négydimenziós színpadra áttelepítve is.

Semmit nem kellett mindenestől felforgatni, radikálisan átszabni, hogy a történet „szín-szerűvé” legyen, hiszen a cselekmény – a szereplők cselekvésének – lényege, hogy jórészt *már megtörtént* eseményeket idéznek meg, tárnak fel, értékelnek (át). Innen bomlanak ki és ide térnek vissza az egymásra felelő, egymásba fonódó képek. Adott a holtában legendává vált hősnő, aki egy sor levélben számol be a vele történekről: eleve szelektál és kommentál tehát. Hiába, hogy személyes használatra szolgál ez a levélfolyam, általa mégis üzen a jövőnek: e megszűrt és *próza*i episztolákba sűrített élmény-töredékekből próbálják mások rekonstruálni – és lábjegyzetekkel ellátni – az elmúlt valóságot. Hol mellétrafálnak, hol ráhibáznak.

Az idő fonala – ugyanúgy, ahogy az eredeti rádiójátékban – visszacsavarodik önmagába, ha lehet, egy kicsit még összetettebb módon. A legfontosabb új adalék, hogy az amerikai filológus, Eldon Pike szerepe kiteljesedik. Flora Crewe válogatott leveleinek gyűjteménye a darab kezdetén ugyanis még nem jelent meg, *most készül*: a szemünk láttára, párhuzamosan születik Flora maga-írta *magán*-története és a könyv, amely ezt *köz*-kinccsé tenné. Látjuk, amint Pike, a lelkiismeretes szerkesztő az indiai helyszínekre is

ellátogat; ez a késői nyomkövetés az „akkor és most”, az „itt és ott”, a „mi” kultúránk és az „ő” kultúrájuk sokirányú kereszthivatkozás-rendszerét még tovább bogozza. Pike ráadásul – amerikai lévén – nem csak Indiában, de Angliában is kívülálló; itt is, ott is nehezen érthető (illetve félreérthető) utalások sűrűjében fut egyszemélyes akadályversenyt. Annak is tanúi vagyunk, hogyan bukkan rá Flora portréjára, amely aztán könyve címlapjára kerül – hogy ott Das fia, Anish fölfedezze, és maga is nyomozni kezdjen apja múltja után, s végül Flora húgával együtt olyan felismerésekre jusson, amelyekre sosem jutott volna, ha nincs ez az egész, ha Eldon bele nem kezd a kutakodásba. Kivételes Stoppard-darab, amelyben senkin (senki rovására) nem mulatunk: a szeretettel ábrázolt, szerethető figurák között még a tudálékos filológus sem válik pojjává.

A *Tus* mintha a *Képek a régi Indiából* köré íródott volna: korábbi pontról indul, és távolabbra jut; a detektívtörténet még jobban kibomlik, a belső átcsoportosítások, a jelenetcserék, a hozzáadott motívumok sűrűbbre szövik a szereplőkre boruló időhálót. Kevesebb lett a narráció, több a párhuzamosság: a színpadon egymás mellett létező világok akkor is tükrözik egymást, amikor épp nincs köztük átjárás – de a szereplők amúgy is könnyen lépik meg a darab virtuális terében kicsire zsugorított sokezer mérföldes és sokévtizedes távolságokat.

(nyomozni muszáj)

Az *Árkádia* és a *Tus* után a *Szerelem mint találmány* ha úgy tetszik, logikus folytatás: a tér- és időszeltek még inkább egymásra torlónak, a síkok áttüremkednek egymásba, a sűrű, csapongó váltások a *folyamatosság* érzetét keltik. A helyszín – mint egy hangjátékban – jelzésszerű, és folytonosan változó; a szabdalt és mindkét irányban futó időszalagban váratlan hurkok támadnak: ismétlődő motívumok, visszaugrások, másképp újrajátszott

jelenetek, vándormondatok, amelyek más jelenetben (más jelentéssel), mások szájából újra elhangzanak.

Mint annyi másik, nyomozás ez a darab is, itt azonban a kutató maga megegyezik a kutatás tárgyával. A két személy egy, de az egy mindjárt kettő – Alfred Housman költő és klasszika-filológus –, aki e kettőt egész életében szigorúan kettéválasztotta. Kicsoda is volt Alfred Housman? – kérdezi a Styx partjára megérkező Alfred Housman. Ezen a ponton az igazi kérdés persze nem is (lehet) az, vajon *mi* történt, ehelyett inkább: miért nem *másképp* történt minden.

Alfred Edward Housman (1859-1936) elsősorban jeles klasszika-filológus volt, és amikor első verseskötetét – *A Shropshire Lad* (Shropshire-i legény) 1896-ban kiadta, sokakat meglepett vele. A versek sikere viszont őt érte meglepetésként. Ezen kívül mindössze még egy versgyűjteménye jelent meg életében: az 1922-ben *kiadott Last Poems* (Utolsó költemények) többnyire még 1910 előtt írt verseket tartalmaz.

Kháron egyszerre két új utast vár híres ladikjába – egy költőt és egy tudóst –, és hitetlenkedve veszi tudomásul, hogy Housman egy személyben mindkettő. Ahogy az Alvilág folyóján siklanak, megjelenik egy csónakban (ugyanazon a fiktív vízfelületen, de egy *másik* folyón) három fiatalember: az ifjú Housman mint oxfordi diák, két jóbarátjával – így evezünk át velük együtt a múltba.

Az egyetemi élet epizódjai: mintha minden csak a sport körül forogna; az oktatók főleg a krosztpályán, a diákok általában a csónakban, esetleg futóversenyen beszélnek meg ügyes-bajos dolgaikat, a kollégiumok rendjétől a klasszika-filológia és a költészet – na meg a szerelem – kérdésköréig. Ingoványos talajon járunk: az antik költészetből – az antikvitás életfelfogásából, esztétikumából és esztétikájából – nehezen retusálható ki a férfiszerelem, ami pedig tabu (sőt: főben járó bűn!) a viktoriánus Angliában. Egy diákot – aki gyanúsán egyértelmű verseket írogat tutorának – el is távolítanak az egyetemről. A szintén Oxfordban tanuló Oscar Wilde – ugyanezen professzor egyik kedvence – és az ifjú Housman viszont *ebben a tekintetben* nem szúr szemet senkinek. Más szempontból persze igen: a különc, szellemes dandit mindenki ismeri és irigyli, a mániákus latinistát mindenki a legtehetségesebbek között tartja számon. Általános értetlenség is fogadja, amikor Housman (és egyedül ő) megbukik a záróvizsgán. De talán mégsem véletlenül: így munkát vállalhat a Találmányügyi Hivatalban; miközben minden szabadidejét a klasszika-filológia köti le, együtt járhat munkába – és együtt lakhat – titkolt szerelme tárgyával, Jacksonnal. Amikor aztán sokévnnyi szoros barátság után Jackson fölfedezi Housman titkát, útjaik elválnak.

Housman rövid időre eltűnik, majd megjelentet egy vékonyka verseskötetet, később a klasszika-filológia

professzora lesz, szenvedélyes és elismert (ha éles stílusa miatt nem is közkedvelt) kutató. Ugyanebben az időben – egy nevetséges körülmények között elfogadott törvénynek köszönhetően és egy dühös provokáció nyomán – Oscar Wilde-ot elítélik, úgy is, mint a sokakat irritáló „esztétizmus” egyik bálványát. Kettejük szürreális (soha meg nem történt) találkozásának helyszíne stílszerűen a Viktória királynő jubileumára rendezett nagy folyóparti ünnepség. Hosszasan elbeszélgetnek, de közben már a Styx vizénél találják magukat. Wilde elmegy a következő csónakkal, Housman újra találkozik ifjúkori énjével, és várja az alvilági révést...

Stoppardot hosszú időn át foglalkoztatta Housman alakja (már Flora, a *Képek...* és a *Tus* hősnője is őt említi, mint kedvenc költőjét). Rengeteget kutatott, sokféle keresett – jellemző módon ismét *két* komoly klasszika-filológus szaktekintéllyel is folyamatosan konzultált –, de sokáig úgy érezte, nem formálódik kellőképpen a színpadi figura, nem alakul drámává az anyag. A végeredmény egyszerre lett zárt és rendkívül szerteágazó: a darabot tömören összefoglalni szinte lehetetlen, annyi a látszólag különálló kis történet.

Fölbukkan például három újságíró egy biliárdteremben – és csak jóval később értjük meg, miféle játszmák és intrikák vezettek a homoszexuálisokat sújtó törvény megfogalmazásáig, és miféle szerepet játszottak mindebben ők hárman. *Harmadmagával egy csónakban* elevez Jerome K. Jerome, aztán az is lassan megvilágosodik, hogy ő pöccintette meg az első dominót, amely Wilde végzetes peréhez vezetett. Housman és Jackson megnéz egy musicalt a West Enden; Jacksonnak, a műszaki embernek csak az tűnik fel, hogy a színházban villanyvilágítást használtak (ez a jövő!), Housmannak, a költői lelkű rejtőzködő homoszexuálisnak viszont az, hogy a darabban Oscar Wilde-ot és a „hasonszőrűeket” figurázták ki (ilyen a viktoriánus Anglia jelene). Egyik munkatársuk gyakorlatilag nyíltan vállalja homoszexualitását – de okosan, taktikusan viselkedik: nem hősködik (és nem hal bele!),

A Housman-dráma 2002-ben jelent meg először magyarul Nádasdy Ádám fordításában, az Európa Kiadó Stoppard-válogatásában (szerk.: Upor László)

Jerome Klapka Jerome (1859-1927) angol író legismertebb könyve a *Három ember egy csónakban* című regény.

mint Wilde, ugyanakkor nem menekül az elfojtásba sem, mint Housman (aki „csak” megszürkül, lelkileg pusztul el).

A látszólag mellékes szereplők és epizódok terjedelmes leírása sem világítaná meg a lényegét, mert az épp a kapcsolódásokban van: abban, ahogyan a külön álló elemek egymásra utalnak, összerímelnek. A határok amúgy is feloldódnak, a szereplők szinte átjárnak egymás jelenetein. Máskor a folyamatosan jelen lévő hős körül megváltozik a tér és az idő: már *másutt* van – vagy épp ő maga teremt minden átmenet nélkül új valóságot maga köré egyetlen mondatával.

A darab kezdetén a kettős énű, idős Housman éppen Kháron ladikjába száll be, az utolsó képben még várja a csónakot – a kettő között múltbéli valós és képzelt találkozások rövidfilmjei peregtek. Ha leválasztható egyáltalán a cselekménymagról a „keret”, ebben a burok-történetben egy leheletnyit ugyan, de visszafelé mozdult az idő. Ráadásul a főhős szájából néha egy jelenet kellős közepén teljesen oda nem illő megjegyzés hangzik el, a legváratlanabban úgy szólal meg, mint egy aggodalmak otthonában fekvő, deliráló nagybeteg. Bár a sokszoros fedésekkel épülő szerkezet eleve megnehezíti (illetve fölöslegessé teszi) annak eldöntését, hol húzódik a (színpadi fikción belüli) realitás határa, és mikor hágjuk ezt át, végső soron az egész dráma felfogható, mint a halál küszöbre ért Housman kihunyó elméjének utolsó villódzása.

Komor darab, de tele játékkal, derűvel, szelídséggel (és persze, mint mindig: tévesztésekkel, félreértésekkel, cseréssel). Súlyos, nehezen emészthető mű, de fogyasztását nagymértékben megkönnyíti a jeleneteket áthévítő szenvedély, az a szinte mániákus buzgalom, amellyel a többszörösen is kettős énű főhős beletemeti magát a szavakba. Nem kell az ókori költészet avatott ismerőjének lenni ahhoz, hogy a nézőre/olvasóra átragadjon az a határtalan izgalom, amellyel Housman imádata (egyik) tárgyára: a szövegre tekint.

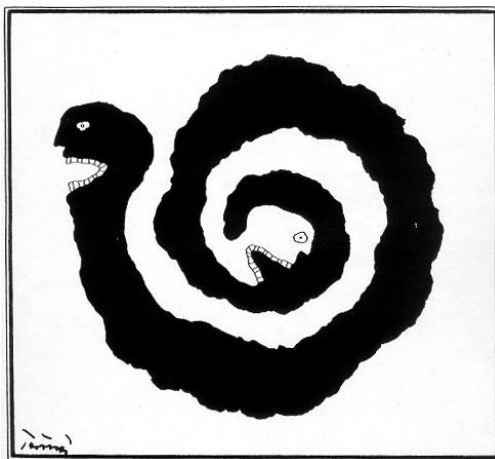
Efféle mű nyilvánvalóan nem számíthat zajos közönségsikerre, egyébként sem illenek hozzá a nagy teátrális gesztusok, valószínűleg ez az oka, hogy *A szerelem mint találmány* először a Nemzeti Színház háromszáz férőhelyes Cottesloe-termében került színre 1997 októberében – mellesleg épp Oscar Wilde börtönből való szabadulásának évfordulóján. A főszerepet sokszorosan bevált Stoppard-színész adta – John Wood, aki eljátszotta már Guildensternt és Henry Carrt is, és fellépett a szerző egy egész sor tévéjátékában –; a rendező Richard Eyre, a Nemzeti korábbi igazgatója volt. A közönség meglepően jól fogadta az előadást, így aztán mégis átköltöztették a jó háromszor akkora Lyttelton terembe, majd hamarosan annak rendje és módja szerint a West Endre.

(az emlék mint dramaturgia)

Az *igazi* bemutatójától tizenöt év telt el *A szerelem mint találmány* első előadásáig. Megint egy kiteljesedés, ismét egy végpont. Az utolsó három dráma a múlt titkos fiókjait nyitogatja, az idő finom szálait szövögeti-bontogatja, úgy, hogy ezen az úton azután nem lehet-nem érdemes tovább bolyongani: nincs talán már mit keresni. Az „emlékezés-trilógia” (nevezzük így) háromféle nyomozó-körutat jár be. A *Képek a régi Indiából/Tus* történetének szereplői még *éppen* elég közel vannak ahhoz a történethez, amelynek részletei után kutatnak: hatvan év után a még életben maradt szemtanúk külön-külön *töredékes* emlékei egészítik ki a múltból üzenő tárgyi bizonyíték – a levelek – felvázolta képet. Az *Árkádia* hősei nem érhetnek így el egymáshoz: a huszadik századból nem ugorhatnak vissza *személyesen* százötven évet, Sidley Park egykori lakói nem érik meg saját jövőjüket – még úgy sem, ahogy a *Képek* ifjú indiai festője előlép a múltból apja helyett –; de mert a helyszín ugyanaz, és Sidley Park szelleme az ő szellemük, a két *jelen-idő* mégis egymás mellé siklik, bonyolult

keringőt jár. Housman, *A szerelem mint találmány* hőse egyszerre tárgya és levezetője a vizsgálatnak. Össze is találkozik önmagával, de fiatal- és időskori énje közt félig áteresztő tükör áll: az élete végén lábát a Styx vizébe lógató Housman *felismeri* a valaha volt szenvedélyes ifjút, de nem látja többé a jövőbeni (akkor még) lehetséges utakat, a fiatalember *látja* őt, de nem ismeri föl benne a megvalósult jövőt.

Semmiféle *látványos* radikalizmus nincs abban, ahogy három drámájával Stoppard tökéletesítette magát a széttöredezett idő ábrázolásában, a dramaturgiai tükörcsapdák felállításában, ahogyan kikísérletezte, hogyan lehet úgy fölépíteni egy történetet, hogy az folytonosan átírja önmagát – mégis messzire jutott. Hogy milyen fájdalmasan viszonylagos (és korlátozott érvényű) a tudás, milyen kicsik a megismerés esélyei, és még ezeket is milyen súlyosan rontja maga a *megismerés folyamata* mint akaratlan beavatkozás, hogy mi minden múlik a véletlenen, és hogy szinte törvényszerűen vesztesek vagyunk – mindez persze örök témája Stoppardnak, csak hogy most olyan egyéni eszközt is talált (nem igaz: fejlesztett ki) magának, amely a *Travesztiák* és a *Salto mortale*, a *Hapgood* és *Az igazi* pusztító erejű vicceit, fájdalmát és filozófiáját még hatékonyabban juttatja célba.



V. Parttalan utópiák, mindhalálig lázadók – Stoppard a huszonegyedik században

Nem (bőségesen termő) babérjain békésen elücsörgő drámabeszállítóról, hanem érzékeny, gondolkodó, kutató *valódi* szerzőről lévén szó, törvényszerű, hogy Stoppardnak új irányba kellett indulnia: a nyolcvanas-kilencvenes években született kvázi-trilógiának *így* nem lehetett folytatása. A következő nagy színpadi vállalkozás egy *igazi* trilógia lett, amelyet 2002 nyarán mutatott be a Nemzeti Színház. Abban, hogy a *The Coast of Utopia* (Utópia partjai) öt évvel *A szerelem mint találmány* után került színre, tulajdonképpen nem az a meglepő, hogy sokat kellett rá várni, hanem az, hogy *csak* ennyit. A stoppardi „normális ügymenetnek” megfelelően a három egész estés drámának jó tíz év alatt kellett volna elkészülnie.

Az intenzív kutatómunka és a komótos darabírás mellett a köztes éveket most is több, párhuzamosan futó megrendelés töltötte ki, egyebek mellett három film: a *Szerelmes Shakespeare*, a *Vatel* és az *Enigma*.

(*már megint valami Shakespeare?*)

A *Szerelmes Shakespeare* – Stoppard eddigi legnagyobb forgatókönyvírói sikere – 1998-ban került a mozikba és lett egyszerre a közönség és a kritikusok kedvence (a számtalan díj közül Stoppardnak is jutott, többek közt egy Globe és egy Oscar-szobor). Innen visszatekintve szinte hihetetlen, milyen nehezen jött létre, hány leállás és vargabetű után készült el ez a film. Marc Norman forgatókönyvíró (fiától származó ötlet alapján) még a nyolcvanas évek végén írta meg az első változatot, de – hosszas egy helyben topogás után – a Universal 1991-ben megkereste Stoppardot, hogy dolgozza át a könyvet. A terv 1992-ben parkolópályára került, és csak jó néhány évvel később kezdődött a

forogtatás. Időközben olyan – Hollywoodban igen jól csengő nevű – művészek utasították vissza a felkínált főszerepeket, illetve a rendezői megbízatást, mint Kenneth Branagh, Winona Ryder, Julia Roberts, Jodie Foster, Meg Ryan, Kate Winslet, Daniel Day-Lewis. Ösztöneik – úgy tűnik – cserbenhagyták őket; nem tudni, hogy a potenciális közönségben nem bíztak eléggé, vagy a forgatókönyvben – ami időközben jócskán változott Marc Norman eredeti verziójához képest.

London fölött szüntelen ott lebeg a pestisjárvány réme, a puritánok ezért a szokásosnál is könnyebben bezárathatják a színházakat, ilyen-olyan ürügyekkel betiltathatják a társulatok működését. A direktorok mégis új darabért nyaggatják a szerzőket, legfőképp a legjobbnak tartott Christopher Marlowe-t, valamint az épp pénzügyi és írói válsággal küzdő William Shakespeare-t. Utóbbi feje fölött annyira összezsápnak a hullámok, hogy kénytelen elkezdni új darabja, a „Romeo és Etelka, a kalóz lánya” című komédia próbáit, noha abból még egy sort sem írt meg. De a sors végül megsegíti...

Először a fő rivális Marlowe-tól kap életmentő dramaturgiai tanácsokat egy kocsmapult fölött, majd összeakad egy káprázatos ifjú színésszel – bizonyos Thomas Kenttel –, aki nemcsak mint Romeo reménybeli megtestesítője ihleti meg: a varázsos tehetségű „fiúról” ugyanis hamarosan kiderül, hogy azonos a szépséges Violával, akibe hősünk első látásra halálosan beleszeretett, és nem is viszonzatlanul.

Shakespeare tolla szárnyakat kap: a Marlowe-javasolta cselekményvázlat mentén, a lángoló szerelem hevében szinte magától íródik a darab, amelynek – a Mercutiót alakító színész javaslatára – immáron új címe is van: *Romeo és Júlia*. De mert Violát gazdag apja egy vagyontalan (és érdemtelen) nemesnek szánja, és mert nő színpadra nem léphet Angliában, a szerelmeseknek két titkot kell szigorúan megőrizniük: az együtt töltött hosszú éjszakákét, és a *Romeo* férfi címszereplőjének *valódi* nemét. Az első még csak-csak rejtve marad, az utóbbi viszont menthetetlenül napfényre kerül.

A színházat bezárják, „Kent mester” eltűnik, Viola – akiről senki sem tudja, hogy ez utóbbival azonos – férjhez megy. A *Romeo* bemutatóját azonban (a rivális színtársulat szolidaritásának köszönhetően) mégis megtartják, méghozzá épp Viola esküvője délutánján. A lány a szertartás után elszökik a színházba, és bár eredetileg a nézőtérre kucorodott le, megmenti az utolsó pillanatban

újra veszélybe került előadást: a Júliát alakító kamaszfiú hangja ugyanis épp most kezd mutálni, Viola így a *helyette* Romeo szerepébe beugrott Shakespeare partnereként mint Júlia lép színre – immáron lányruhában. Hatalmas a siker, a botrány még hatalmasabb – *lehetne*, ha az inkognitóban a nézőtérrel tartózkodó Erzsébet királynő igazságot nem osztana.

De a színház csak színház, és az élet kegyetlen: Violának el kell hajóznia újdonsült férjével. A szerelmesek örökre elválnak, a bús szerző pedig azonnal új darabba fog: sietnie kell, rövid a határidő, a királynő friss megrendelése Vízkeresztre szól. Shakespeare mester már tudja is, hogy a főszereplő egy hajótörés egyetlen túlélője lesz, bizonyos Viola...

Nyilvánvalóan nehéz egzakt módon meghatározni, mi származik az ötletgazda Marc Normantól, és mi az, ami a filmben „Stoppardé” – már csak azért is, mert néha egyetlen hiányzó kapocs beépítése, egy finom új szál beleszövése, egy figura jellemének apróbb módosítása, egy kép felvillantása dramaturgiai hegyeket mozgathat. Mindenesetre – ahogy annak idején a *Brazil* esetében is – számtalan mozzanat akad, ami egyértelműen Stoppard keze nyomára utal. Feltétlenül az ő észjárása nyilvánul meg abban, ahogy az Erzsébet-kor színházi miliójából ismert, valamint a Shakespeare életművéből vett, illetve a Bárd és kortársai életéből kiolvasott (vagy abba beleképzelte) tények, kvázi-tények és nyilvánvalóan fiktív elemek rafinált utalásos rendszerű intrika-komédiává keverednek.

Amíg titkát még szíve választottja sem ismeri, „Kent mester” – az áruhás Viola – önmagának „kézbesíti” Shakespeare szerelmes leveleit, és viszont: a sajátjait Shakespeare-nek. Egészen úgy, mint a fiúnak öltözött Rosalinda az *Ahogy tetszik*-ben; még az a bizonyos zavarba ejtő csók is elcsattan a két „férfi” között, amit onnan ismerünk.

A segítőkész Marlowe nem csak az írásban megrekedt szerzőt húzza ki a csávából, de (tudtán kívül) a *szerelmes* Shakespeare-t is: amikor hősünk összetalálkozik Viola féltékenyen hözöngő vőlegényével, és az a nevet kérdi, ő habozás nélkül vágja rá: Christopher Marlowe. Ebből aztán igazi vérfagyasztó drámai

Master Kent: a <i>master</i> szó itt természetesen nem „mester”-nek, csak egyszerűen „úr”-nak értendő. A film magyar szövegében azonban a nem túl helyes „Kent mester” nevet használják, ezért a dolgozatban így hivatkozom rá.

pillanat következik, amely méltó a *Romeo és Júlia* történetéhez, ahogyan a stoppardi félreértések sorába is jól illeszkedik. Híre jön ugyanis, hogy Marlowe-t agyonszúrták egy deptfordi kocsmában (történelmi tény). Shakespeare-t szörnyű lelkifurdalás marja, mert biztosra veheti: költőtárs-vetélytársát miatta, helyette gyilkoltatta meg esélytelen szerelmi riválisa. Viola pedig majd' belehal, amikor kijelölt jövendőbelije visszataszító kajánsággal újságolja el, hogy „bálványozott költője” halott (*ki másra* gondolhatna ekkor a lány, mint Shakespeare-re?). Amikor aztán a lélekben összetört William felbukkan, a büszke vőlegény azt hiszi, szellemet lát. Később derül fény minden részletre – arra is, hogy Marlowe halálában egyiküknek sem volt szerepe.

Egy – ekkor még csak *leendő* – másik drámai nagyság, az alig kamaszodó John Webster viszont annál aktívabban segíti a balsorsot. A borzalmakért rajongó, szurtos suhanc bosszút forral, mert Shakespeare elküldte egy próbajátékról. Folyton leselkedik, így aztán tanúja lesz William és Viola intim párjelenetének. Leleplezi a lány féltve őrzött titkát, ezzel bajba sodorván hőseinket és velük szinte a teljes londoni színházi életet.

Finom anakronizmusok, mulattató képtelenségek mögül mintha ártatlan képpel, hamis mosollyal pislogna ránk a forgatókönyvíró: „Mit ingatjátok a fejeteket? Miért pont *így ne* történhetett volna?” Stoppard nem az egyetlen szellemes szerző a színház és a film világában, de egyedülálló (és nehezen utánozható) tehetsége van ahhoz, hogy egybefüggő és többszörös hatású poénláncokat fűzzön bele a cselekménybe. A gondosan elhelyezett aknáknak nem csak egyszer robbannak, (olykor tragikus) hatásuk később váratlanul jelentkezik, a szertehagyott cserepek egyszer csak értelmes formát adnak ki, míg végül kiderül, hogy minden mindennel összefügg. Stoppard a film végjátékában ráadásul régi szenvedélyének is hódolhat: a *Hamlet* és a *Macbeth* zanzája után újabb Shakespeare-sűrítményt készít. A *Romeo és Júlia* teljes cselekményén végigvágtaunk a *drámai* premier néhány vész- és

szenvedélyterhes percében. Közben igyekeznénk elfelejteni: ha ez az előadás a végtelenségig tartana, az is kevés volna, hisz a két szerelmes *színész* kapcsolata legkésőbb a taps után örökre véget ér.

És még egy: az a szeretetteljes (ön)írónia, amellyel az esendő, küszködő drámaírózseni a filmben ábrázoltatik, csakis az előd előtt *pátosztalan tisztelettel* fejet hajtó, jelentős szerzőtől (pályatárstól) telik ki. Akárhogy is: a *Szerelmes Shakespeare* van annyira stoppardí, hogy ne az egyszerű adaptációk között tartsuk számon.

(Stoppard mindenütt)

Kevésbé feltűnő (valószínűleg jóval kisebb horderejű is) Stoppard hozzájárulása a cannes-i fesztiválon 2000-ben bemutatott *Vatel* forgatókönyvéhez. A jól megírt – és főleg remekül filmre vitt – történet egy tehetséges, tisztességes és maximalista, tizenhetedik századi ceremóniamesterről szól, továbbá azokról az udvari intrikákról, amelyek (mások mellett őt is) megakadályozzák, hogy úgy végezze a munkáját, úgy élje az életét, ahogy szeretné. A stáblistán Stoppard mint Jeanne Labrune francia forgatókönyvének adaptátora szerepel – ki tudja, milyen mérvű részvételt jelent ez Roland Joffe (az emlékezetes *Gyilkos mezők* rendezője) filmjének előkészítésében.

Noha szintén adaptáció, az *Enigma* feltehetően sokkal személyesebb ügye lett. Kémek, zseniális kódfejtő matematikusok; világtörténelmet író rejtvények és talányok, szerelem, árulás. A főhősnek egyszerre két feladványt kell megoldania: feltörni a német tengeralattjárók által használt híres Enigma kódot, és rájönni, vajon miért hagyta őt el és hová tűnt a szerelme. Igazán Stoppardnak való mixtúra, biztosan élvezettel keverte megfelelő arányúra az összetevőket. Robert Harris 1995-ös regényének megfilmesítésére ráadásul személyes jóbarátja, Mick Jagger vásárolt opciót, akivel még a nyolcvanas évek közepén ismerkedett

meg és kötött barátságot. A film előkészítése és gyártása végül alaposan elhúzódott, a bemutatóra 2001-ig kellett várni.

Ha azon töprengenénk, vajon milyen drámai műfajban *nem* próbálta még ki magát Tom Stoppard, és arra jutnánk, hogy az animációs film máig feltáratlan terep, csak részben volna igazunk. Még 1994-ben ugyanis több hónapot eltöltött azzal, hogy Steven Spielberg felkérésére rajzfilmre írja minden idők egyik legsikeresebb musicaljét, a *Macskák*-at. A forgatókönyv néhány változata elkészült, a film azóta sem.

Bármilyen sokan vegyenek is jegyet akár a legnépszerűbb színházi produkció hosszú előadás-szériájára, a nézők száma eltörpül egy közepesen sikeres film közönsége mellett. Valószínűleg mindenütt a világon kevesebben hallottak *Az igazi*, vagy az *Árkádia* című darabról, mint a *Szerelmes Shakespeare* című filmről. És bár a mozinézők általában kevésbé tartják számon az író nevét, mint a színházlátogatók, ez a forgatókönyv a (*társ*)szerzőnek is komoly sikert és elismerést hozott. Igaz, a századfordulón Stoppard egyébként sem szűkölködött az elismerésben. A filmes díjesővel is fémjelzett 1998-as évet megelőző 1997 sem csak a *Szerelem mint találmány* miatt volt fontos Stoppard pályáján. Júliusban töltötte be hatvanadik esztendejét, tavasszal a francia állam a két kultúra kapcsolatának erősítésében játszott szerepéért magas kitüntetést („Officier des Arts et Lettres”) adományozott neki – valamint David Hare-nek és Christopher Hamptonnak –; és talán az sem véletlen, hogy épp ezen a nyáron ütötték lovaggá. *Sir* Tom a drámaírók közül elsőként viselhette ezt a címet azóta, hogy 1971-ben lovagi rangot adományoztak az akkorra némileg megfakult hírnevű Terence Rattigannak (igaz: John Major korábban „megkörnyékezte” Harold Pintert, de ő köszönte szépen, nem kért a megtiszteltetésből). 2000-ben aztán a királynő az Order of Merit tagjai sorába fogadta, ami a legrangosabb brit kitüntetésnek számít:

Terence Rattigan (1911-1977) hatásos polgári színművek és színvonalasan megírt forgatókönyvek szerzője (legismertebb talán *A Winslow-fű*). A harmincas évek közepétől az egyik legnépszerűbb színpadi szerző. Híres elve szerint egy darab legyen olyan, hogy azt „Mari néni” („Aunt Edna”) is megértse. Ahogy Osborne-ék feltűntek, egycsapásra az újat akarók (és az őket támogató kritika) első számú céltáblája, a konzervativizmus jelképe lett.

a rend az uralkodón kívül mindenkor huszonnégy brit tagot számlál, akik mellé külföldi „tiszteletbeli tagok” járulhatnak.

(az anarchizmus letűnt bája)

A huszonegyedik század első (sőt, mindjárt első három) Stoppard-bemutatója, az *Utópia partjai* a huszadik század történelmét majdan döntően befolyásoló tizenkilencedik századi orosz értelmiségi mozgalmak (mozgolódások) nagy körképe. A 2002 nyarán bemutatott trilógia Stoppard eddigi legnagyobb szabású drámai kísérlete – felemás eredménnyel. Ha korábban kifogásolni lehetett, hogy drámáiban mellőzi a reálisan ábrázolt szereplők arányos, párbeszédese jelenetei során kibomló egyszerű történetet, ebben a drámai monstrumban mindent bepótol.

Nem bukkan föl ezerféle, rafináltan egymásba öltött téma, nincsenek absztrakt matematikai tételek, nem kell hosszas eszmefuttatásokat végighallgatni a részecskegyorsításról, vagy töredékesen, rontott formában fönmaradt latin illetve görög verssorok (lehetőséges) helyes értelmezéséről. Polgári ebédlőasztalnál, kertben, vagy erdei tisztáson ücsörgő, szegényes albérleti szobákban és fűtetlen szerkesztőségekben didergő, idegen városok bérlakásaiban és fényűző palotáiban csoportosuló ismerős figurák népesítik be a színt, akik politikáról, irodalomról, társadalmi eszmékről és az eszményi szerelemről folytatnak hol nyugodtan intelligens, hol heves vagy épp hisztérikus vitát – miközben szeretnek, csálnak és csalódnak. Ismerős figurák, igen, csupa olyan alak, aki a klasszikus tizenkilencedik századi regények lapjait megtölti: idősek – maradiak és liberálisok –, fiatalok – forrófejűek és megalkuvók –; dekadensek, világmegváltók, tüdőbajosok. Hogy a világ – ezen belül először is: Oroszország – megváltható (megváltandó!), abban nincs köztük vita, csupán a végrehajtás módjában és kívánatos tempójában nemigen tudnak egyetértésre jutni. Ezek az olvasmány-, színházi- és filmélményeinkből ismerős alakok ezúttal – nem melleleg – az

irodalom- és történelemtankönyv lapjairól is visszaköszönő hősök, a forradalom előtti Oroszország (és Európa) értelmiségének jelesei: írók, lapszerkesztők, hivatásos politikai gondolkodók és elhivatott aktivisták. Az anarchista Bakunyin, a kritikus Belinszkij, a szocialista Herzen és még sokan mások.

A drámai triptichon egyik legnagyobb problémája éppen ez a „sokan mások”. A rengeteg másodlagos-harmadlagos fontosságú és egészen jelentéktelen figura nagy sürgés-forgása közepette szétolvad – de legalábbis rendkívül nehezen követhetővé válik – az amúgy sem kis létszámú főszereplői kar története. Ráadásul Stoppardra egyáltalán nem jellemző módon az apró epizódok, kis jelzések gyakran nem „csatolnak vissza”, sehová nem futnak, nem érnek össze; sőt még az is megesik, hogy ahol megpróbálja őket egybe sodorni, a kísérlet kifejezetten erőltetettnek, mesterkéltnek hat. Meglehetősen sommás ítélet ez persze az egészében kilenc-tízórányi *színpadi* és harmincöt évnyi *történeti* időt felölelő színi regényről. A három – eltérő szerkezetű – dráma külön-külön és együttesen is nagyon egyenetlen: hol sziporkázó, hol csikorgó, hol feszes, hol petyhüdebb, hol meglódul, hol ellankad. Mintha a szerző nem tartaná (még) olyan fölényesen kézben saját anyagát, mint általában. De ki tudja, mire jut, ha – ahogyan szokta – makacsul tovább írja, kíméletlenül átdolgozza a darabot. És miután majd’ fél évtizeddel az eredeti bemutató után, 2006 késő ősztől New Yorkban – és ami jelen esetben még sokkal fontosabb, 2007-ben, Moszkvában! – is színrekerül az *Utópia partjai*, reméljük, komoly meglepetésekben lesz még részünk. Ha mégsem, értékei akkor is megmaradnak; és nem utolsósorban, betöltötte szerepét az életművön belül: Stoppard kicsit elmozdult kiforrott stílusától, otthagya az ismerős terepet. Ismét új irányba indult – a három darab címe éppenséggel egy viharos hajóút „állomásaira” utal. Az első – a *Voyage* (Az utazás) – tizenegy év története: 1833-tól 1844-ig.

A New York-i Lincoln Center produkcióját Jack O'Brien rendezi. A trilógia három részét 2006 novemberében és decemberében, illetve 2007 február 15-én lehetett/lehet először látni. Ben Brantley, a New York Times vezető kritikusának lelkes írása és a közölt fotók alapján úgy tűnik, a szöveg mostanra valóban világosabb, áramvonalasabb lett. Az előadás – legalábbis az első két darabé – a londoninál modernebb felfogású, frissebb teatralitású, nem utolsó sorban a díszlet- és világitási megoldásoknak, valamint a statisztahadat helyettesítő különös bábuk tömegének köszönhetően.

A központi szereplő a majdan híres anarchista, a fiatal Mihail Bakunyin. Családja, barátai és „harcostársai” körében hangadó: nem igazodik senkihez-semmihez, *hozzá* igazodnak, miközben ő mindig változik, mindig keres. A felvilágosult, mérsékelt liberális apa, az öreg Bakunyin családjában és birtokán abszolút tekintélyelv uralkodik – egészen addig, amíg fiának nem sikerül a bevett rendet fölborítania.

A történet kezdetén tizenkilenc éves Mihail mindent megtesz, hogy két nővére és két húga életét (házasságát) ne a társadalmi konvenciók határozzák meg, és ezzel hathatósan hozzájárul boldogtalanságukhoz. De elvei (és némiképp: Tatyjana húgához fűződő különleges viszonya) miatt ő sem találja meg a beteljesült szerelmet. Újdonsült barátait – Belinszkijt, Sztankevicset például – rendszeresen hazahordja a családi birtokra, ahol aztán turgenyevi-csehoivi tragikomédiába illő boldogtalan-szégyenlős – vagy éppen tragikus – románcok szövődnek.

Moszkvában eközben pezseg az (intellektuális) élet: a despotikus Miklós cár ellen szervezkedő, új eszmékkel ismerkedő diákok, irodalmárok csapatát cenzorok, titkosrendőrök hada igyekszik szemmel tartani, semlegesíteni – ha kell, megfélemlíteni, betiltani, letartóztatni. Egyetlen cikk megjelenítése, egy közepesen bátor – kis példányszámú – lap beindítása is forradalmi tettnek számít. Romantikus hevület a gondolkodásban és a cselekvésben, magasröptű társadalmi és szerelmi ideák, láz és reményvesztettség. A beteg Belinszkijt Moszkvában barátnője várja, miközben ő a Bakunyin-birtokon Mihail húgaival filozofál a szerelemről. Sztankevicsebe legalább két Bakunyin-lány szerelmes, egyikük akkor is mellette van, amikor egy külföldi szanatóriumban meghal.

Huszonhat évesen Mihail is idegenbe utazik: Németországba hajózik, hogy ott csiszolja tovább a nyelvét és az elméjét (az útra Herzentől kap pénzt, akivel a moszkvai entellektüel-körökben ismerkedett meg). Az időközben megvakult öreg Bakunyin négy évvel később hivatalos értesítést kap, hogy Mihail fiát – aki addigra már Párizsba költözött – vagyonelkobzásra és szibériai száműzésre ítélik, de ebből ő már semmit nem ért. Búsán ül a kertben, ahol valaha gyerekei vették körül, s még rend és béke uralkodott...

A két felvonás képei – ha úgy tetszik, a „rég” Stoppardot idéző „matematikai” konstrukciónak megfelelően – cipzárszerűen illeszkednek: a második rész egy-egy jelnete mindig azt mutatja, ami az első részben látott két szín között történt. Ráadásul az első felvonás epizódjai mind a családi birtokon játszódnak, a második

felvonásai – a záró képtől eltekintve – másutt, többnyire Moszkvában. A nézőnek tehát meg kell dolgoznia, hogy a két – egymás után fűzött – szaggatott vonalat fejben egymásra kopírozza, és így megrajzolja a történet folyamatos körvonalát. De ez a szerkezet nem mutatja magát olyan magától értetődően, mint Stoppard legjobbjaiban, s a néző talán elveszettnek is érezné magát, ha a műsorfüzet nem volna segítségére. (A trilógia másik két részében aztán már nincs efféle formai „csavar” – mintha a szerző közben félig-meddig meggondolta volna magát, vagy mintha az anyag nem engedne efféle markáns beavatkozást.)

A második dráma, a *Shipwreck* (Hajótörés) „csak” hat év – de micsoda hat év – eseményeit beszéli el. Folytatódik a forrófejű Bakunyin, a zseniális kritikus Belinszkij, az első rész vége felé megjelent Turgenyev és a többiek története, de változik a fókusz: a középpontba Oroszország helyett Párizs, Bakunyin helyett Herzen kerül.

A kezdet: 1846, Herzenék birtoka Moszkva közelében; a család, valamint barátok, lézengők, vitatkozók – köztük Herzen legjobb barátja, Ogarjev. A téma – amikor épp nem a szerelem – ismét Oroszország sorsa, a fejlődés esélye és útja. Herzen szerint például Párizsba kell menni, mert manapság ott írják a történelmet.

Amikor már épp mindenki mindenkivel hajba kapna, megérkezik a rendőrminiszter személyes küldötte. Mindenki legnagyobb meglepetésére ezúttal nem letartóztatni akarják Herzent; engedélyt kapott, hogy külföldre utazzon, néma fiát specialistáknál kezeltetni.

Németországba, majd Franciaországba költöznek. Herzen nagypolgári lakásában együtt a „fél világ” (értsd: az orosz emigráció mindenféle-fajta irányzatának képviselői). Párizs: a forradalom ígérete – amelynek beteljesülésében senki nem hisz. Aztán következnek a forradalom reális, irreális és szurreális víziói: a valóság legalább annyira kiábrándító, mint amilyen lelkesítő volt a remény.

A „kinti” földindulással párhuzamosan a szereplők magánéletében is viharok dúlnak. 1849 nyarára Belinszkij halott, Bakunyin szászországi börtönben ül. Herzen felesége, Natalie egy névrokonába, Natasába szerelmes, miközben szeretőt tart egy tohonya piperkőc német

személyében, de férjét sem akarja elveszíteni. Beteg fiuk, Kolja – Herzen anyjával együtt – vízbe vész, amikor hajójuk egy másikkal ütközik. Natalie ezt sosem heveri ki, pár hónap múlva ő is meghal.

1852-ben Herzen és a közben szabadult Bakunyin a Csatornán továbbhajózik, ezúttal Anglia felé. Sorra veszik a levert forradalmakat – Louis Bonaparte időközben császárrá koronáztatta magát –, és jó adag szkepszissel latolgatják a jövő nem túl biztató esélyeit.

Az idő egy pillanatra visszapöndörödik: az utolsó jelenet a legelső folytatása, újra (vagyis: még) Oroszországban, a Herzen-birtokon vagyunk. Herzen nagyobbik fia (Szása) és legjobb barátja (Ogarjev) beszélget. Minden, amit eddig láttunk, ekkor még a bizonytalan jövőben lebeg...

Az összehurkolt kezdő és befejező jelenetet leszámítva az idő egyenes vonalban halad, formailag a második dráma szimplább, mint az első. Ugyanakkor tömörebb és szellemesebb; a szigorú realizmus fölszakadozik, némi szimbolizmus és csöpp abszurdba hajló szürrealizmus színezi.

A halálos beteg Belinszkij utolsó találkozásai barátaival finoman megindító jelenetek álom és ébrenlét határán. Egy kép a szabadban: Herzen meztelen felesége, Natalie és szeretője, George Herzwegh egyfelől, Herzen, Turgenyev és Herzwegh terhes felesége másfelől. A két „fél-kép” szereplői nem azonos térben vannak, nem tudnak egymásról, a nézőtér felől a színpadi *összkép* mégis teljesen nyilvánvalóan Manet „Reggeli a szabadban” című 1863-as festményét idézi – kaján anakronizmussal, hisz a jelenet 1849-ben játszódik. Még egy képi utalás: *A szabadság vezeti a népet*. Az 1848-as forradalmi forgatag közepén Natalie és vágyai tárgya, a másik Natalie egy szál trikolorba burkolózva jelenik meg, és ez – minden képtelensége ellenére – *akkor, ott* akár meg is történhet. Marx, Bakunyin és Turgenyev találkozása a Concorde téren viszont legfeljebb egy másik valóságban. Stoppard legszellemesebb színi pillanataihoz méltó az, ahogy a *Kommunista kiáltvány* még nyomdászágú példányát szorongató Marx segítséget kér Turgenyevtől („hiszen maga író”), melyik szinonimát kellene választani „a kommunizmus kísértete járja be Európát”

leghatásosabb fordításához, és hosszas töprengés nyomán a „kommunizmus szelleme”, „fantomja” és egyebek után végül a „kommunizmus lidérce” megoldásnál cövekelnek le.

A három dráma közül talán a középső, a *Hajótörés* a legszínesebb és legösszetettebb, egyben a legkomorabb is: a nagy kavalkádban párhuzamosan dől végleg romba a magán-boldogság és a politikai ideák épülete. A trilógia záródarabja, a *Salvage* (Megmenekülés) – amelynek középponti figurája Herzen marad – mind közül a legszártartóbb, legegyszerűsebb.

1853. A negyvenéves Herzen londoni házában alszik. Álmában nemcsak a korábbi ismerősök és élmények kavarnak-keverednek, hanem a jövőbeniek is előbukkannak. Felvonul a vesztes európai forradalmak sok jelese Ledru-Rollintól Kossuthig és vissza; fellengzősen udvarolnak egymásnak, fennhéjázón intrikálnak (ez a jelenet majd némi módosítással a valóságban is folytatódik). Herzen – álmában és ébren – rengeteg féle-fajta forradalmárral és világmegváltóval fog még találkozni, aki hálásan elfogadja a segítségét: mind az ő nevéből és pénzén akar megélni.

Bár már azt hitte, leszámolt a politikával, mindenféle szervezkedések kellős közepében találja magát: lapot szerkesztenek, támogatják az otthoni radikálisokat, politikai akció-forgatókönyveket gyártanak. Oroszországban eközben a felvilágosultabb II. Sándor cár kerül trónra; a legnagyobb kérdés most az, vajon a felülről kezdeményezett reformok, vagy az alulról szerveződő forradalom elősegítésén kell-e munkálkodni. De amíg Herzen, újra előkerült barátja, Ogarjev, és a Szibériából szökött Bakunyin – meg még tucatnyi más emigráns – ezen töpreng, otthon lépést vált a radikalizmus: akik Herzent valaha példaképüknek tekintették, most letűnt, konzervatív figurának látják, de már Bakunyin világforradalmi anarchizmusa sem elégíti ki őket. Az orosz titkosrendőrség – „reform-cár” ide vagy oda – persze továbbra sem tétlenkedik, a szervezkedők illegális sejtjeit otthon felgöngyölítik, Herzen és családja pedig szüntelenül költözködni kénytelen Anglián illetve Európán belül.

Feléledő ambíciók és nagy csalódás a politikában, a boldogság újra felcsillanó ígérete és sok szomorúság a magánéletben: ez Herzen egyenlege abban a tizenhat évben, amelyet a dráma felölel. Miután megözvegyült, hosszú ideig a gyerekek német nevelőnője, Malwida gondoskodik róla

teljes odaadással, szigorú rendet kialakítván. De amikor feltűnik Ogarjev, a skatulyákba beszoríthatatlan, beteg, alkoholista jóbarát, ez a rend meginog. Ráadásul Ogarjev társa most az a bizonyos Natasa, akiért Herzen felesége egykor, Párizsban annyira rajongott. A szilaj „második” Natalie nemcsak Malwidát üldözi el, de lassan Herzen szívébe is beköltözik. Ogarjev – bár barátja és felesége is igyekszik megmenteni – menthetetlenül egyre jobban leépül. Ő maga közben egy prostituáltról és annak fiáról próbál gondoskodni: eljön a pillanat, amikor őket is beköltözteti Herzen házába, így élnek mind együtt. Natasa ikreket szül Herzentől, de a két gyereket hatévesen elviszi a diftériajárvány.

1868 nyara, egy bérelt genfi kastélyban. Mindenki eljött: Herzen, nagyra nőtt gyerekei, Malwida, Natalie, a már végletesen leépült Ogarjev. Hívatlanul beállít Bakunyin is: a két „nagy öreg” az oroszországi új-radikálisokról vitatkozik. Herzen elbóbiskol, álmában Marxszal és Turgenyevvel beszélget: hárman együtt szürreális jövőképet rajzolnak föl. Amikor felriad, a két jóbarát – tudjuk, sem Ogarjev, sem Herzen nem él már nagyon soká – vált még pár keserű mondatot, aztán egy boldog családi pillanat, majd mennydörgés és sötét...

A három darabot kéthetes közökkel mutatta be a Nemzeti Színház 2002 nyarán, a régi szövetséges, Trevor Nunn rendezésében. Amikor a teljes trilógia „felállt”, időről időre úgy illesztették a műsorrendbe, hogy egymást követő estéken – ha tetszik – mindháromat végignézhesse a közönség, sőt némely szombatokon *Utópia*-maratonra is benevezhetett a vállalkozó kedvű néző: ilyenkor délelőtt tizenegy és este tizenegy között elejétől végéig „letudhatta” az *Utópia partjai*-t. Megfelelő állóképességet feltételezve valószínűleg ez a drámafolyam fogyasztásának optimális módja. Minden egyenetlenség és hiba ellenére – és dacára az előadás gyengeségeinek – a széken hátradőlve, néha el-ellankadva mégis úgy lehetett élvezni Bakunyin, Herzen és a többiek történetét, mintha *regényt néznénk a színpadon*.

(zene, kifulladásig)

Az életművek – leginkább az *élet* előre nehezen kalkulálható lefolyású végjátéka miatt – többnyire óhatatlanul „befejezetlenek” maradnak, legfeljebb bizonyos mozzanatok jelentősége átértékelődik a végpont felől nézve. Nem tudom, néhány – a zene-, irodalom- és színháztörténetből jól ismert – példát leszámítva írtak-e, írnak-e szerzők, tudatosan „utolsó” művet, a *Rock and roll* mindenesetre nyilvánvalóan nem lezáró, elkészülő darab – önmagában is bizonyítandó, hogy a hetvenedik év küszöbén Stoppard aktív és tette kész –, és ezt csak azért érdemes külön hangsúlyozni, mert *egyébként* összegző jellegű mű. Mintha a korai drámák eszes szertelensége és az idősebb korban megtalált szelíd hangnem egységbe forrna; régebről ismert formai és tematikus elemek sokasága bukkan föl, de szó sincs arról, hogy Stoppard *másodlagos frissességű*, felmelegített alapanyagokból kreálná, vagy fölösleges, bennfenteseknek szóló hivatkozásokkal zsúfolná tele legfrissebb színpadi művét.

A *Rock and roll* „családragény” – kicsit, mint a *Tus*; „eszmeregény”, mint az *Utópia*-trilógia; politikai vitadráma, mint a *Fault*; de olyan szenvedélyesen személyes, mint *Az igazi*, olyan okos és érzelmes, akár az *Árkádia*, vagy a *Szerelem mint találmány*.

Nem mozgat beláthatatlan tömegű mellékszereplőt, mint az *Utópia*-trilógia: ha töredékesen is, de teljes sorsok bontakoznak ki. Az idő nem kiszámítható egyirányúsággal araszol, de vad bakugrások sincsenek benne. A történet jól követhető ugyan, de nem kiszámítható – noha ismerősebb terepen járunk, mint valaha. Nem dühös, inkább szomorú számvetés arról, mi (nem) változott bennünk és körülöttünk a legutóbbi évtizedekben.

A szín: Prága és Cambridge. Az idő: 1968-tól 1990-ig – kelet-európai időszámítás szerint a prágai tavaszra következő csúfos augusztustól a bársonyos forradalomig. Drámai hősök: Jan, aki Csehszlovákiában született, a nácik elől szüleivel Angliába menekült, a háború után hazaköltözött, majd Angliában tanult, és

történetünk kezdetén (huszonkilenc évesen) éppen Cambridge-ben írja a disszertációját filozófiából; professzora és kollégája, Max, hithű kommunista, aki a végsőkig (és az utolsók között) kitart meggyőződése mellett; Max felesége, a kiváló klasszika-filológus Eleanor; lányuk, (az 1968-ban tizenhat éves) Esme; unokájuk (az 1989-ben tizenhat éves) Alice; valamint egy rejtélyes pánsípos alak, akiről egy ideig nem tudni, valóságos lény-e, vagy látomás. Abszolút főszereplő továbbá a (rock)zene, a politika, az etika, az esztétika, a poétika, a szemantika – és a többi.

Jan 1968 augusztusában hirtelen úgy dönt, otthagyja Cambridge-t, és hazamegy Prágába. Nem a forradalom idején érezte sürgősnek az utazást, hanem most, amikor a *testvéri tankok* bevonultak szülővárosába. Amint megérkezik Csehszlovákiába, kezelésbe veszik a belügyesek. Faggatják, fenyegetik: szemmel láthatóan nem elégedettek londoni jelentéseivel (ezek szerint hagyta magát beszervezni, de nem „teljesít”).

Otthon aztán éli az életét – munka-barátok-szerelmek –, de úgy tűnik, igazán csak a rock, az underground érdekli. Jellemző: a „máskéntgondolkodók” zaklatása elleni petíciót például nem írja alá, de amikor a Plastic People nevű legendás zenekart indexre teszik, csatlakozik a tiltakozókhoz – börtönbe is zárják emiatt. Szabadulása után egy pékségben helyezkedik el – ott is dolgozik majd egészen a rendszerváltozásig. Új remények, nagy kiábrándulás: A Charta-mozgalom, és ami utána következik

Cambridge-ben ezalatt... Max mindig mindenkivel vitatkozik – ha csak lehet, össze is vész: mint az utolsó *igazi* angol kommunista bírálja a baloldalt, bírálja a jobbot, az *eredeti* eszményeket védelmezi, ragaszkodik ahhoz, amiben mindig hitt. A pártból csak a cseh chartások lecsukatása után lép ki, de akkor is csinnadratta nélkül (közben csendben együttműködik a prágai belüggyel, és kieszközli Jan szabadon bocsátását). Felesége, Eleanor remek ember és remek klasszika-filológus. Amikor kiderül, hogy rákos, egy pillanatra sem hagyja abba a munkát, a tanítást, Max együtt érző gondoskodását is nehezen viseli.

Lányuk, Esme igazi „flower child”. Egyszer találkozik egy különös, pánsípos alakkal, aki – csak idővel derül ki – nem más, mint Syd Barrett: egykor a Pink Floyd alapító tagja, ma afféle remete. A lány csatlakozik egy kommunához, összeköltözik egy Nigel nevű felelőtlen újságíróval, akitől gyereke is születik: Alice.

Elszálltak a nyolcvanas évek is, Eleanor halott, Esme beleszürkült az életbe, immáron tizenhat éves lányával visszaköltözik a régi házba, hogy gondját viselje öregedő, beteg apjának. Max legjobb vitapartneré mostanában unokája szerelme, egy baloldali anarchista fiú.

Családi vacsorára, Nagy Kibékülésre készülődnek; Alice apja, Nigel elhozza új feleségét (az új idők asszonya: aromaterapeuta életmód-guru, agyonplasztikázott *médiaszemélyiség*). Váratlanul beállít két tiszteletbeli „cseh” családtag is: Jan, a tékozló fiú, és Lenka. Utóbbi Max feleségének kedvenc diákja volt, majd Eleanor halála után egy ideig Max kedvese – mára komoly pozíciót tölt be a Cambridge-i egyetemen. A vacsora – bár jól indult – katasztrofálisan végződik. A vendégek indulatosan távoznak, a romokon roskadtan ül a család maradéka.

Aztán felvillan a törékeny happy end ígérete: Jan visszajön, hogy magával vigye Esmét, az pedig első szóra hajlandó vele Prágába indulni. Annál is inkább, mert van már kire hagyhatja apját: Lenka úgy dönt ugyanis, hogy újra megkísérli – egyelőre csak „próbaidőre” – az együttélést Maxszel.

Csehországba pedig beköszöntött a szabadság: egy klubban a Plastic People utódai zenélnek, és Prágában lép fel a Rolling Stones...

Írtak-e már drámát a rockzene *fontosságáról*? Nem naiv bulvármesécskét vagy bánatos múltidézőt legendás pop-ikonokról, nem drámának álcázott színházi rockkoncert-librettót. Komolyan vehető, *A-kategóriás* színművet arról, hogy ez a zene egyeseknek (sokaknak) *létszükséglet*, adott esetben a független, értelmes cselekvés terepe, a szabadság (illetve: a szabadság *hiánya*) jelképe. Arról, hogy mit jelenthet 1990-ben Rolling Stones-koncerten tombolni egy olyan épületben, ahol azelőtt pártkongresszusokon (vas)tapsoltak. Arról, hogy micsoda érték volt egykor (mondjuk Csehszlovákiában 1968-ban) egy „nyugati” nagylemez.

Amikor a darabbéli Jan hirtelen otthagyja Angliát, semmit nem visz magával, csak egy csomó lemezt. Az elutazása előtti éjszakán Esme, Max kamasz lánya felkínálja neki a szüzességét, de ő becsülettel visszautasítja, s csak egy lemezt kér emlékébe. Ahogy hazaér, a cseh belügyesek – hogy megtörjék – a lemezeit kobozzák el. Később, mialatt börtönben ül, „valakik” behatolnak a lakásába, és (miheztartás végett) ripityára törik becses gyűjteményét –

egyetlen darab éli csak túl a pusztítást: az, amelyet egyik barátja (tudtán kívül) kölcsönvett tőle.

A rendszert nem az ellenzékiek, a *Havelek* zavarják, hiszen ők ellenállásukkal, demonstrációikkal épp a rendszer urai diktálta szabályok szerint játszanak – mondja Jan, amikor a Plastic People betiltása ellen tiltakozik –; az igazi *veszély* az underground, mert a független zenész (és közönsége) nem törődik a hatalommal, neki csak egy számít: hogy járhassa a maga útját. Nem korrumpálható, nem befolyásolható, nem lehet megkötni a kezét.

Vagyis: nem „intézményesíthető”. Tegyük hozzá: *semmilyen rendszerben* – így válik a *Rock and roll* teljes értékű szereplőjévé a külön Syd Barrett, aki nemcsak a korai *progresszív rock* jelképpé nőtt alakja, de a befutottak, a betagozódók, a „továblépők” örök élő lelkiismerete is. Az avantgárd dekadens angyalából lett, szülővárosában köznapi életet élő titokzatos bolygó alak – a Sidley Park rejtélyes remetéjének reinkarnációja – annyira „kézre áll” Stoppardnak, mintha ő találta volna ki. Lidérces – de Stoppard bemutatóinak sorában nem egyedülálló – véletlen egybeesés: Syd Barrett alig egy hónappal a *Rock and roll* első előadása után, 2006 júliusában meghalt. (Roger Keith Barrett 1946-ban született Cambridge-ben. Fiatalkorától festett és zenélt, 1965-ban a Pink Floyd együttes egyik alapítója lett. 1968-ig maradt a zenekarral, később kiadott néhány szólóalbumot, majd 1972-ben végleg felhagyott a zenéléssel, újra festeni kezdett. Teljesen visszavonultan élt, külseje jelentősen megváltozott, tizenöt évesen felvett „beceneve” helyett újra eredeti keresztnévét kezdte használni. Bár mindössze hét évig zenélt, és alig pár lemezen szerepel, nemcsak az ínyenc zenehallgatókra, de a rock- és popkultúra legfontosabb előadóira is rendkívüli hatással volt és van a mai napig.)

Van, aki konokul folytatja az útját, van, aki kitér az útból, mások letérnek az útról. Néha az tud megmaradni önmaga, aki folyton változik, néha az, aki mindent ugyanúgy akar folytatni,

A *Plastic People of the Universe* 1968-ban alakult. Példaképtük a New York-i underground rock két meghatározója – a *Velvet Underground* és Frank Zappa – volt (a zenekar neve is egy Zappa-szám címe). A hetvenes években eltiltották őket a nyilvános koncertezéstől – nem csoda, ha Csehszlovákiában egész underground-kultúra alakult ki körülöttük. A zenekar tagjainak 1976-os bírósági tárgyalása és bebörtönzése indította el azt a folyamatot, amely a *Charta '77* megfogalmazásához vezetett.

Havel elnök tanácsára a Charta huszadik évfordulója alkalmából a tagok újra összeálltak, és azóta – noha az alapító Milan Hlavsa 2001-ben meghalt – rendszeresen fellépnek. A kanadai Paul Wilson – aki akkoriban Prágában tanított angolt – 1970 és 1972 között a *Plastic People* énekese volt, később számos Havel-művet fordított angolra.

Stoppard darabja jellemző módon újabb érdeklődést keltett a zenekar iránt, a hírek szerint – fennállásuk óta először – Londonba is meghívták őket.

mintha semmi sem változott volna. Max, a makacs angol marxista, aki későn ébred álmaiból, anakronisztikus figura – ha úgy tetszik, erős fáziskésésben van –, de becsületesebb, mint a széllel együtt fordulók. Tanítványa is minduntalan lépést veszít: a filozófia nem alkalmazható a politikára. És mégis: mindketten belekeverednek a legköznapiabb, legszenyesebb politikai játszmákba. Amikor a végjátékban a nagy családi vacsora előkészületei közepette kettesben maradnak a Cambridge-i kertben, mindkettő megtudja, hogy a *másik is* együttműködött a csehszlovák politikai rendőrséggel. Jan különleges ajándékot hozott professzorának: Max belügyi dossziójának (azaz jelentéseinek) eredeti példányát Prágából. Ez nem mást jelent, mint hogy eltüntette a kompromittáló nyomokat; de Max nem hálás ezért, inkább feldühödik, mondván: nem kell őt megvédeni, nincs szégyellnivalója. Jan viszont bevallja, legfőképpen Maxról kellett (volna) jelentéseket írnia annak idején. Férfiasan összevesznek, de végül kicsit megbékélnek, egyszer talán még újra barátok lehetnek, ha úgy fordul a föld.

Mennyivel könnyebb annak, aki a gyorsan változó világban az *állandósággal* jegyezte el magát: Max felesége, Eleanor a Szapphó-énekekkel a végtelenségig elbíbélődhetne – de a Sors ebből a végtelenségből nagyon kis szeletet utal ki neki. Lányuk, Esme viszont a kor pillanatnyi érvényű szelíd ideáin él, akkor is, amikor szavatosságuk már rég lejárt. (Csak magyarul hangzik úgy, mitha az Esme „beszélő név” volna – de ez egyáltalán nem zavaró, sőt. Stoppardnak megint szerencséje van a magyar nyelvvel.) „Lázadó” piros dzsekijét, valamint Syd Barrettet – akivel a cambridge-i utcán minduntalan összefuthat – végül kamasz lánya, Eleanor és Max unokája örökli meg. Alice valószínűleg bármikor szívesebben beszélget el a szenvedélyesen kertészkedő, pánsípos Syddel, mint hogy a Wembley stadionban „csápoljon” a Rolling Stones öregecske milliárdos lázadóinak. Akik prágai fellépésükön viszont – mert ott addig hiányoztak, mert elérhetetlenek voltak – mintha a szabadság levegőjét kavarnák fel a hangszórók elektromos hullámaival.

(*a jövő a nő*)

Eleanor, Esme, Alice: eltéphetetlen egymástól ez a három női sors – és persze nem csak a rokonság okán. Három út, három választás egy olyan korban, amelyben felgyorsul a generációváltás, új tempót vesz az elfogadás-megtagadás-visszatalálás örök családi dialektikája. Soha nem könnyű fénylő tehetségű szülők árnyékában felnőni, de még nehezebb a „hatvannyolcasok” lázadásai, az idealista liberalizmus forradalma után következőknek: már ellentmondani sem *érdemes*, a „papa mozija” az avantgárd. Az unokáknak talán könnyebb...

A nemzedékével együtt elkallódott (ámde legvégül *kicsit* mégis önmagára talált) Esmével szemközt felsorakozik három fenyegető kortárs-alternatíva, három ellenpont is: Lenka, Candida, Magda. Egy a szüleit, egy a lányát, egy a szerelmét „veszi el tőle” – ha csak ideig-óráig is. Az első a kívülről jött (cseh származású) karrier-értelmiségi; nem vér szerinti leszármazottja, de kétszeresen is „utódja” Eleanornek (néhai professzora férjét is, egyetemi rangját is „megörökli”). A második az ellenszenvesen ügyes *igazi* „műnő”, Candida – akitől aztán meg lehet tanulni, *hogyan kell élni* – Esme lányának újdonsült „mostohája”. A harmadik rivális Magda, Jan barátnője és harcostársa otthon, Prágában. Hármukhoz képest eleve vesztesre ítélve Esme – Max és Eleanor lánya – a „láthatatlanok” keserű kenyerét eszi. De Jan, a kicsit megfakult szőkecsőrű, középkorú herceg végül mégis *érte* jön vissza.

Nőalakok, női sorsok ilyen széles panorámája még Stoppardnál is szokatlan, pedig ő meglehetősen következetességgel szaporítja a magától értetődően emancipált nők nem túl népes színpadi seregét. Teljes életet élő, *történetesen nőnemű* egyedek teljes értékű mását írja színre – minden csinnadratta nélkül: hisz ez így (volna) természetes. A stoppardai megközelítés ebben sem radikális, legfeljebb kicsit szokatlan: észrevétlen avatja normálissá azt a szemléletet, aminek abnormális ellenkezőjét szoktuk meg – és nem csak a színházban...

Nem papírmásé-figurákat vonultat fel, nem a férfiközpontú (színpadi) világ *kisegítő színészeit*. Többségük pályája-sorsa épp annyira kerek, mint az „erősebbik nem” díszpéldányaié. Ugyanolyan jók vagy rosszak és *majdnem* ugyanannyira romlottak, mint a férfiak. Ha van Stoppardban részrehajlás, semmiképp sem saját neme irányában. De „nőpártisága” nem a *gyengébb nemet* lenéző, vagy a Nőt bálványozó – egyként férfisoviniszta – homályosan-látók büntudatából vagy romanticizmusából fakad.

Ezek a lányok, asszonyok nem fél-emberek, nem függnék – sőt, mintha a férfiaknál kevésbé függnének – a másiktól. Józanok, elfogulatlanok, nyitottak. Kezdeményeznek, nem várják az irányítást, magukért, magukban cselekszenek – akkor is, ha (kettős) kötésben élnek, akkor is, ha vesztükbe rohannak, akkor is, ha áldozatok.

Akad köztük zseniális elme, ígéretes tehetség, a szellemi csaták élharcosa – Eleanor, Hapgood, Flora Crew, Thomasina például. Pionírok az emberiség felfedezőútaján, amely a külső és belső univerzum mélyére hivatott hatolni. Vannak sarokba szorítottak – mint a kallódó Esme, vagy az Idő fogságában szomorúan bölcselkedő Gladys, mint a holdutazás *traumájába* beleroppant Dotty. Tőlük is, általuk is megtanulunk valamit – éppenséggel saját határainkról, a világ roppant áthatolhatatlanságáról.

De Stoppard drámai hősnői nem *épphogy csak megtestesült ideák*, nem pusztá jelek vagy jelképek; van agyuk, szívük és testük. Méghozzá többnyire egymással összhangban.

Testükkel-lelkükkel maguk rendelkeznek. A vágy tárgyai, de nem „szexuális objektumok”. És ha mégis – mint mondjuk a *Rock and roll* jelentéktelen médiasztárja, Candida, vagy az *Árkádia* erotikus viharainak magjában álló (és a színen még csak föl sem tűnő) Chaterné – az legalább annyira közönségüket, klientúrájukat minősíti, mint őket magukat. Máskor és általában: szexualitásuk felnőtt lényük, normális életük természetes – és persze sok mindennek elébe tolakodó – része. És *mint ilyen*, gyönyörűség és

szorongás forrása: a vágy – és beteljesítése – energiával tölt föl vagy megbénít, párokat köt össze és szakít szét. Ruth (*Megállás nélkül*), Annie (*Az igazi*), Natalie (*Utópia partjai*) – és férfitársai – életébe a szerelem, a szex ugyanannyi szenvedést hoz, mint örömet; Dottyéba (*Salto mortale*) sokkal többet. Ezek a figurák nem szentek és nem szajhák, nem a világszerte játszott ócska (és hamis) választós tesztre adott közhelyes válaszok: szerető vagy feleség, dísz tárgy vagy gondolkozó-értelmes lény (és így tovább). De nem is *nemtelenek*. Stoppard színpadán nem divat az „állig begomboltak” viktoriánus erkölcs, sem a szexuális szabadság „pajzán”, kukucskálós-összekacsintós (végső soron: a büntudatot, az elfojtásokat leplező) ábrázolása. Az *árkádiai* bakfis-zseni Thomasina ártatlanságában sem aszexuális, Maddie – a *Szennyes* „bugyogóban járó parlamenti fünyírója” szexuális szabadosságában sem bűnös.

Stoppard színpadán a nők szellemesek, szerelmesek, szerencsétlenek, szóval *normális* emberek, mint mindenki – mint akár még a férfiak is! És elbuknak ők is, mint amazok – a rokonszenves mániákusok –, hisz a Sors nem ismer pardont. Csak *emezek* mintha egy picit józanabbak volnának, lélekben (sőt: sokszor testben is) egy csöppet szabadabbak. (A józan ész és a „józan test” forradalma.) Mintha több volna bennük a képesség, hogy észre térítsék az elvakultakat. Mintha – nem is kicsivel – nagyobb volna az érzelmi intelligenciájuk...

Ha a Sophie-k nem zuhannának ki az ablakon, ha a Florákat nem vinné el olyan fiatalon a tüdővész – és a Thomasinákat még fiatalabban a tűzvész –, ha a Hapgoodok kreativitása nem a kémiparban teljesedne ki, ha a Violák nem hajóznának el Amerika kietlen pusztái felé, ha az Eleanorok kicsit tovább boncolgathatnák a Szapphó-énekeket, ki tudja, talán többre jutnánk. Stoppard szerint valószínűleg jobb volna a világ, ha nők vezetnék. Pontosabban: Stoppard világában a nők *vezetnek*.

(*mégis, kinek a szerzője?*)

Ahogy a *Rock and roll*-ból is megtudjuk, ama mérföldkönek számító 1990-es Rolling Stones-koncert idején Mick Jaggert maga Václav Havel vitte városnéző körútra a fenséges Prágában. Egyikük (nagyon is) élő rocklegenda, a másik jeles író, az idő tájt foglalkozására nézve államelnök – civilben mellesleg mindkettő Tom Stoppard barátja. Mi sem természetesebb, mint hogy 2006 júniusában megjelentek a *Rock and roll* londoni bemutatóján. A sokat látott Royal Court színházban viszonylag ritkán fordul elő ilyesmi, és nem csak az illusztris nézők személye miatt: a hagyományosan baloldali elkötelezettségű szerzők provokatív-érdes drámáinak színrevitelében jeleskedő színház sem a közismerten konzervatív Stoppardnak, sem kifinomult, választékosan megírt műveinek nem természetes otthona. Olyannyira, hogy a *Dühöngő ifjúság* bemutatójának félévszázados jubileumát ünneplő programsorozat egyik kurátora le is mondott, amikor kiderült, hogy Stoppard-darab szerepel a műsortervben. Bizonyos szempontból joggal érezhette úgy, hogy ezzel megcsúfolják a ház szellemét: semmibe veszik a Royal Court történelmét, társadalmi szerepét, több évtizede a legfrissebb szerzők – nem feltétlenül bombabiztos – új drámáira épülő műsorpolitikáját.

A dilemma (bár már rég eldőlt) valóságos: nem egyszerűen egy – optimális esetben – jó darab jó előadása és annak jó fogadtatása a tét. Két egymáshoz nem nagyon illeszkedő jelképet kellene közös nevezőre hozni: a Royal Court nem „csak egy színház”, hanem „a” haladó szellem letéteményese; Stoppard sem egy a brit színpad színvonalas szerzőinek sorában: nemzeti kincs, drámaíró világnagyság, ugyanakkor – bár fiatal újságíróként is lelkes támogatójuk volt – sosem tartozhatott a „dühösek köreihez”, hiszen jól menő, kiváltságos, „nagypolgári” író. (Éppen ezért az is kérdés, lehet-e egy ilyen bemutató *csupán önmaga*, vagyis egyszeri alkalom – és ha igen, mi értelme miatta az idegeket borzolni –,

vagy jelképes lépés is egyben, netán egy új színházi konszenzus kitüntetett pillanata.)

Másfelől nézve a *Rock and roll* nagyon is való a Royal Court színpadára – ha úgy tetszik, jobban, mint bárhová. A látványosan, direkt módon politikus drámák többségénél súlyosabban szól azokról a társadalmi ideákról és ideálokról, amelyeket épp a „dühöngők” generációi kezdtek színpadra fogalmazni. Leszámol a hatvanas évek illúzióival, és egyben rehabilitálja is őket. A rokonszenves és hiteles baloldali eszméket épp csak annyira mutatja a világ rendbetételére alkalmatlannak, mint a hősei kemény érvei által kikezdett jobboldaliakat. Azt állítja – mint eddig is annyiszor –, hogy az élet sokkal bonyolultabb, mintsem hogy *érdemes* volna efféle praktikusnak látszó zsákutcákban – ideológiákban – keresnünk a megoldást. Hű önmagához: most is az a javíthatatlan moralista-esztéta-humanista, aki mindig volt. Ez az a nem-divatos alapállás, amit bölcsen (élet)képtelennek ítél, és amelyet sosem lesz képes „okosan” feladni.

(az örök kíváncsi)

Bizony, Stoppard a szó köznapi értelmében nem „politikus” drámaíró. Hőseivel egyetemben legtöbbször maga sem külső (politikai) ellenfelekkel küzd, hanem önmagában gyürkőzik olyan (morális) problémákkal, amelyekre nem tud biztos választ – leginkább, mert ilyen (szerinte legalábbis) nem létezik. Konokul nem rejti véka alá a kétségeit, és ugyanilyen konokul nem szolgáltatja ki magát maradéktalanul a bénító kételyeknek. Színpadi figurái példáján minden lehetséges módon bizonyítja, hogy a humanizmus, az erkölcs, a rend értelmetlen fogalom, miközben az olvasó/néző mindvégig azt érzi: igen, láthatóan így van, *de...* Története minduntalan azt sugallják, hogy bár a tisztesség, az értelmes szó, a szolidaritás fölösleges luxus – vagy legalábbis viláunktól idegen – az értelmetlen és tisztességtelen

viselkedés *mégsem* elfogadható. Ne ringassuk magunkat abban az illúzióban, hogy lehet a dolgokat jól csinálni, és ne higgyük, hogy a jó szándék bármit is számít, és *mégis*...

A töprengés-dramaturgia, a filozófiai mélységekbe bucskázó bohózat és magas művészettel kacérkodó nyelvi akrobatika Stoppard drámáinak különlegessége. Súlyos aggályai ellenére nem mond le a szórakoztatásról. A reménytelenség szelíd derűje lengi be műveit. Számára az írás – értsd: a gondolkodás és mulattatás – lelkiismereti kérdés (amelynek *tartalma* a morális tartás és nem a politikai állásfoglalás). De az írás gyszersmind és nem utolsó sorban: a siker eszköze is. A kettő között csak látszólag van ellentmondás – Stoppardnak azt is sikerül kibékítenie. Úgy tűnik, egy jó poénért mindent odaadna. De rossz poént a viláért sem engedne meg magának...

Rendkívülisége abban áll, hogy egyedülálló módon képes *szellemi* izgalmat gerjeszteni a színpadon és a nézőtérén. Kétségtelenül korunk egyik legnagyobb tudású drámaírója, okossága mégsem ijeszt el, mert hiányzik mellőle a gög. Fölébreszti és ébren tartja a tudásvágyat, de nem iskoláz. Felnyitja a szemünket, de nem tanít és nem „nevel” – ellenben szórakoztat, komoly felelősséggel. Mindahányszor elolvassuk vagy végignézünk egy Stoppard-művet, joggal érezhetjük: immáron a szerző is többet tud arról, s mi magunk is, hogy *nem tudunk semmit*. Az élmény mégsem csüggeszt el, nem nyomaszt, hanem újabb felfedező utakra hív. Stoppard rendkívül kíváncsi ember, és kíváncsiságát – ideig-óráig – darabírással látszik csillapítani, hogy ezzel a mi kíváncsiságunkat is felcsigázza. Meglep, felráz, elgondolkodtat, súlyos kérdésekkel és önmagunkkal szembesít, s közben – hogy legyen időnk és erőnk gondolkodni – nevetés-energiával tölti föl megfáradt szellemünket és lelkünket. Érzéki csalódásainkat megsokszorozza és felnagyítja. Ne csak más szavainak, saját két szemednek se higgy – mondja. És bár egyre

gyanakvóbbak vagyunk, és pontosan tudjuk, hogy csapdát állít, sosem kapunk időben észbe, újra és újra belesétálunk. Sőt, elismerően és hálásan nyugtázzuk, hogy sokadszor is sikerült túljárnia az eszünkön, újabb gondolkodás-klisékről rántván le a leplet.

(mégsem forog a föld?)

Stoppard csapdát állít, de nem csap be: nem állít valótlan. Nem *tittkol el* semmit, mindössze ügyesen hinti elénk a tudás morzsáit. Figyelembe veszi, kiaknázza mindannyiunk eredendő figyelmetlenségét; bekalkulálja a kényelmességet és az elbizakodottak türelmetlenségét: hogy szívesen vonunk le következtetéseket, amint úgy hisszük, elég alapunk van erre. Összecsapjuk a házi feladatot, túl korán érezzük úgy, hogy tudunk mindent. Sietünk a szaggatott vonalat, különálló pontok ismerősnek *tűnő* halmazát folyamatos vonallá *kiegészíteni*. Ő pedig komótosan és ügyesen teríti el, szórja szét azokat a bizonyos morzsákat, aztán megmutatja, hogy ugyanezen pontok érintésével egészen más (esemény)görbe is kirajzolódhat, más kép is összeállhat. Amit nem láttunk, nem biztos, hogy nincs, amit részben látunk, talán nem az, aminek hisszük; ami valószerűtlen, nem feltétlenül valótlan. A valószínű gyakran nem esik meg, a hihetetlen nem mindig lehetetlen.

Ebből építkezik a *tévedés*-dramaturgia, a *majdnem*-dramaturgia, az *ismétlés*-dramaturgia, amelynek alapköve nem a valóság-utánzó magabiztos színházi „mintha”, hanem a kérdező-elbizonytalanító „mi lenne, ha...?”. Itt valóban *nézőpont* kérdése minden. Játsszunk el egy-két gondolattal, járjunk körbe minden lehetőséget – ha lehet, többször is.

Gyakran nincs hagyományos, lineáris cselekmény, de az időrend, a folyamatosság látványos fölbontása, földülása sem cél önmagában. Mert nem az előrehaladás a lényeg, hanem a sokfelől bevilágított pillanatok teljessége. A gyakori megállás: az álló

helyzetben lassan körbeforgatott tárgy alapos vizsgálata, a melankolikus szemlélődés. Irodalomtörténet és részecskefizika, morális filozófia és gráfelmélet, krikett és poétika, történelem és pszichiátria, politika és termodinamika mind – ha nem is ürügy: alkalom, hogy a dolgok másik-sokadik oldalát is bemutassa, lehetőleg egyszerre. Stoppard képalkotása nem a hagyományos fotózásra, inkább a holográfiára hasonlít. Nem a megszokott, szórt fényben állítja ki a vizsgált tárgyat; hanem különböző szögekből célozza meg a (más-más szempontú) koherens gondolatok lézerével. A visszavert sugarak egymásra vonatkozása – az interferencia – adja ki a térhatású képet. Aminek legjellemzőbb tulajdonsága, hogy semmi sem *csak* a legelőnyösebb oldaláról látszik, hiszen *mögé lehet nézni...*

Stoppard éles szemmel látja meg mindenben a groteszket, a képtelenség költészetét. Azt, ahogy néha szokatlanul tart tükröt egymásnak a természet külső és belső képe – az igazolható tény, és ami igazolhatóan csak képzelet. Azt, ahogy szokott viszonyuk néha visszájára fordul. Stoppard életében és életművében hemzsegnek a hátborzongatóan tragikus és komikus véletlen egybeesések. Különleges érzéssel fedezi fel, gyűjti össze – vagy ha másképp nem megy „gyártja” – a sors fintorának apró dokumentumait. A megtévesztően igaznak *tűnő* hamisat a látszatnak *látszó* valóságtól elválasztó szűk mezsgyén jár.

„Vajon miért van, hogy olyan sokáig azt hitték, a nap kering a föld körül, nem pedig azt, hogy a föld forog? Nyilván azért, mert *úgy néz ki*, mintha a nap keringene a föld körül. Na de hogy kéne annak kinéznie, ha a föld forog?” – így lehetne zanzásítani azt a wittgensteini gondolat kísérletet, amelyet George, a *Salto mortale* nagyreményű filozófushőse beépít előadásába. Ez az a fogas kérdés, amely minden szinten megnehezíti a valóság megismerését – (és amely olyan profán fájdalommal költözik be George magánéletébe is: sosem fogja megtudni, mi zajlik *valójában* felesége és az undok Archie Salto között a nő behúzott

ágyfüggönye mögött). Ez a kérdés, amivel szembesülünk mind – az élet (az univerzum) legjelentéktelenebb és legkozmoszibb problémáit szemlélve egyaránt –: hogy honnan is szerezhethetünk megfellebbezhetetlen bizonyosságot, miben ismerhetjük föl annak jelét, hogy a jelenségeket helyesen értelmezzük? Az egyszerű következtetés hiba-esélye a végtelenhez közelít.

Ezek a figurák már rég nem abban kételkednek, hogy a föld forog; de annyi még a nagy kérdés! És ők legjobb esetben is csak bizakodhatnak, hogy nem zsákutcába tévedtek. A stoppardi dráma-hősök – a tanácstalanul kerengő udvaronc-kémek, a reménybeli feltalálók, a filozófusok és a filológusok, az írók, a költők a festők, és a többi – mániákusan keresnek, de (hiába támogatja meg őket a szerző valódi tudósok eszméivel és eredményeivel), sokszor csak árnyékot kergetnek. Küldetéses kutató-expedícióik során és önző magán-útjaikon ugyanúgy cáfolhatatlan bizonyítékát keresik *valaminek*, de sokszor nemigen tudják, hogyan is kellene annak kinéznie. Alapélményük az igazodási pontok nélküli létezés gyötrelme. Tévedéseik nyilvánvalóak, bukdácsolásuk legalább annyira nevetséges, mint amilyen szomorú, vakságuk fájdalmas. Tudós, vagy tudást *színlelő* bohócok. Becsülettel küzdenek, hiába rugdossa őket tompon a Sors; lisztes arccal, reménykedve merednek a távolba – ezért becsüljük is őket –, de csak ritkán vesznek észre, ami a szemüket kiböki.

(dadaista kvantumok)

Sokfelől beállíthatók azok a bizonyos lézersugarak, sok koherens(nek szánt) kísérlet célozza az igazodást, a tudás visszaszerzését. Tudományos, lélektani, művészi szempontú megközelítésekkel próbálkoznak a darabok hősei; tudományos, lélektani, művészi – és így tovább – szempontú vizsgálatnak veti alá vizsgálódásaik tárgyát, vizsgálódásaikat és a vizsgálódókat a szerző – és még egy körrel kijebb: a közönség.

Dada, gráfelmélet, kvantummechanika, káosz-teória és a többi: nem csak a szereplők *beszédtémája*, nem egy érdeklődő drámaszerző fegyvertárába innen-onnan begyűjtött „szellemi muníció” elpufogatása – noha a nyomjelzős mondatlövedékek ösztüze önmagában sem megvetendő élmény. A darab sosem ürügy, nem körítés, nem az ideák *hordozóanyaga*: Stoppard, ha teheti, mindent a dráma *szerkezetébe* épülő scenikai-dramaturgiai hatássá varázsol, amit csak talál. Persze, hogy nem épp fordítva van-e (vagyis, hogy arrafelé „keres”, ahol azt a bizonyos *ható* elemet megtalálta), nem tudhatjuk – valószínűleg hol így, hol úgy.

A *Travesztiák* szimultán kezdő jelenete maga a szintiszta dada. Valamely zürichi közkönyvtárban Tzara egy létező szövegből nonszensz-verset *aprít*, miközben Joyce egymástól idegen elemeket *olvaszt össze* nonszensz prózává; eközben segítőtje, Gwen ritmikusan hümmög, a könyvtáros Cecily pedig mint egy fegyelmező metronóm: szigorúan pisszeg; a színpad egy másik pontján ugyanekkor két furcsa figura (a Lenin-házaspár) érthetetlen nyelven (oroszul) értekezik a forradalom esélyeiről. És ez a dadaisták legszebb álmait beteljesítő kép még azelőtt terebélyesedik ki, hogy egyetlen *szó* esnék a dadáról. Stoppard eljátszik a dadával: *rápróbálja* saját színpadára, de nem dadaista művet ír, hisz esküdt ellensége a megformálatlanságnak, a drámai esetlegességnek. De a dada – ha Stoppard alig leplezett véleménye szerint nem is a megfelelő – mégiscsak *válasz-kísérlet* az előző századforduló világméretű problémáira. Olyan kísérleti válasz, ami újra-és újra előkerül, mert többé-kevésbé máig *ugyanott tartunk*.

A *Fekete kerítés fehér hómezőn* hőseinek életében *végzetes* szerepet játszik egy bizonyos lépcső. A mintájára készült *szerkezet* vezetni kilencven percen át a hallgatót. A kettészabdalt és szétcsúsztatott jelenetek szabályos lépcsősorán fokról-fokra kell *visszalépdelnünk* az idő-pince homályos mélyére, majd gyorsabb (rövidebb) szökkenésekkel emelkedünk a kiindulási ponttal egy

magasságba – de közben *előbbre* jutottunk. Nemcsak az időben: a tudásban, a megismerésben is. Sok mindenre fény derült *visszamenőleg* – nemcsak a hallgatók, a (még megmaradt) szereplők is tisztábban látnak a végére. Ehhez kellett bejárni a leföli utat. Nem muszáj tudatosan érzékelnünk, „mire jó” ez a szerkezet – a drámaíró (nem „ad hoc”) eszköze –, hogy hatni tudjon ránk.

A csalóka név ellenére a káosz-teória helyes értelmezése (és alkalmazása) éppenséggel nem a zavart fokozza, hanem a köznapi értelemben vett *káoszból* kivezető egyik út. Galaxisok viselkedését évtizedekre előre leírhatjuk, de nem tudjuk pontosan megmondani, milyen idő lesz holnap (hisz ki sejtetheti, legközelebb hol és mikor rebbenti meg a szárnyát az a bizonyos pillangó?). Egy szabályosan működő kis rendszer apró módosulása óriási változásokat hoz, és az előre sejthető kifejtettől máris fényévnnyire vagyunk: a *majdnem* helyett hamarosan *semmit* sem tudunk. Hogy ezzel megküzdjön, a folyamatos visszacsatolással végzett fokozatos közelítés (szakszóval: iteráció) módszerét alkalmazza Valentine Coverly a Sidley Park fajdpopulációjának leíráshoz, ahogy valaha élt távoli rokona, Thomasina is, amikor egy falevelet próbál egyre tökéletesebben megrajzolni. De nem csak ők, a *belső* szereplők, hanem mindkettejük megálmodója, az *Árkádia* szerzője is. A jelenetek alaphelyzetébe rendre „betáplálja” az új, a módosított információkat, így a hősöknek (és nézőiknek) egyre több tévedést sikerül kiküszöbölniük. Közben persze – mert nagy a „zaj” – minduntalan új hiba csúszik a számításba. Újabb javítás, újabb eredmény, újabb hiba: a tények körül egyre szorul a hurok. A *valóság* végül azért mégis kisiklik a markunkból: a „majdnem”, az valójában *majdnem semmi* – azért ne adjuk fel. Iteráljunk: próbaszerencse.

Mi sem *természetesebb*, mint hogy egy fizikus-kém ugyanolyan megbízhatóan kiszámíthatatlan, mint egy elektron. Az

Ember behatol az anyag *negatív végtelenjébe*, a láthatatlan részecskék még láthatatlanabb részecskéi közé, és felszínre hozza a felismert *bizonytalanságot*. Kicsi ugrás, és a kvantumok szintjén uralkodó törvényeket önmagunkra – a makroszkopikus világra – is visszavetíthetjük: fogadjuk ezt el a modern személyes univerzum (egyik) *képének*. És most nézzük meg figyelmesen egy erre a célra felállított univerzális tükörben, melynek neve *színház*. Ne tévedjünk: mélység és *mulatság* nem atavisztikus ellensége egymásnak. Ha úgy volna, a *komoly* gráfelmélet első alapfeladványa sem válhatna egy (igaz: vérre menő) „táskacserélgetős” mutatvány alaprajzává.

Vegyünk egy papírt, rajzoljunk rá néhány pöttyöt, azokat kössük össze vonalakkal, és az így kapott *éleken* haladva próbáljuk más-más módon bejárni az eredeti *csomópontokat* (a gráfelmélet lényege, hogy egészen bonyolult formációkat és folyamatokat efféle átlátható „szerkezeteken”, gráfokon modellál). Most helyettesítsük a pontokat a térben elhelyezett objektumokkal (például csapóajtókkal, öltözőfülkékkel és így tovább), a ceruza szerepét vegye át élő ember (színész), és kövesse az utasítások vonalát a papírt jelképező (világot jelentő) deszkákon. Ha az előírt pályát nem tudja bejárni, adjunk mellé segítségül egy ikertestvért – így a csalásra senki nem jön rá (legfeljebb aki ismeri a königsbergi hidak feladványát).

Kvantumfizikusoktól tudjuk (a darabbéli Kernertől is hallottuk): a megfigyelés *mint olyan* megváltoztatja a megfigyelt (részecske) viselkedését. A darabkezdő mechanikus kémburleszk-jelenetből (címe lehetne: „a megfigyelt megfigyelő”) túl sok tanulságot tehát nem lehet leszűrni, de egyet biztosan: a lebuktatni kívánt kém Ridley-ből kettő is van...

(*az emésztő tűz*)

Az ikerpáros: Ridley, *megismételve*. Láttuk: számbavehetetlenül sok az ismétlődés, a kettőződés-

többszöröződés Stoppardnál – ennek minden komikus és tragikus hozadékával. A *Jó fiú* szereplői között mindjárt három Alexander Ivanov is akad. A *Rosencrantz* főhősei: elválaszthatatlan kettős, Housman viszont (*A szerelem mint találmány*) „kettő az egyben”. A *Bulldog hadnagy* figurái egymás dublórei, ahogy a Shakespeare-be szerelmes Viola meg önmagáé.

Az *igazi* történéseiben szinte megismétlődnek a darabbeli darab jelenetei, és viszont; *A kör négyyszögesítése* újrapörgetett jelenetei a valóságra ál-valóságot (vágy-valóságot) kopíroznak; Henry Carr megismételt emlékmás-*travesztiai* valóságtól elrugaskodott, rontott kópiák; Housman Kháron lélekvesztőjén ismételtén visszaevez a régi vizekre, hogy lelkében újra láthassa az *igazit*.

A *Fault* filozófus-főszereplőjét kétszer is a kollégájától származó fals „másodpéldány” menti meg. *Másként* gondolkodó tanítványának (kettős értelemben is) *körözött* kézírata helyett először egy *másik* filozófus ártalmatlan dolgozatát húzza elő ártatlan képpel, másodsor ugyanezen filozófus *másik* dokumentumát (egy pikáns férfimagazint aktokkal). A *Fekete kerítés* hőseit két *majdnem* egyforma festmény csalja sorsfordítóan tragikus tévútra. Flora, a *Képek/Tus* főszereplője legalább három festmény modellje. Ruhástul *szerepel* egy „ártatlan” – ámde lélektelen – portrén, de készült róla két kép ruha nélkül is. Az egyik emlékezetből festett csupa-tűz alkotás (amelyen láthatatlanul, egy könyv lapjai közé zárva ott az „idegen” negyedik kép – egyben a harmadik akt: egy erotikus miniatúra). Flora másik aktja – híres művész képe – már csak emlék: egy féltékeny szerelmes tűzre vetette. Örökre pótolhatatlan.

Ahogy nem pótolható többet Byron levele sem, amelyet Thomasina büszkeségében megsértett anyja éget el az *Árkádiá*-ban. Sok itt egyébként is a levél, az írás, a kéziratpapír – és ezek ugyanolyan kacskaringós utat tesznek meg a színen, mint a *Képek/Tus* festményei. Akad köztük szellemes széljegyzet, kéretlen kézbesített kompromittáló üzenet, rossz kezekbe került éles kritika,

idővel félreérthetővé homályosuló bejegyzés és dedikáció, idő előtt felbontott búcsúlevél – és az a bizonyos utolsó: a Byroné. Egy gyertya lángjában hebehurgyán, olvasatlanul megsemmisített írás – nekünk, az utókornak felbecsülhetetlen érték, amit úgy vesztettünk el, hogy sosem volt a miénk.

Mint mondjuk az alexandriai könyvtár tüzeiben elemésztett szellemi kincsek. Septimus ugyan (a darabban láthatatlan mellékfőszereplő Byron barátja) azt magyarázza kedves tanítványának, Thomasinának, hogy nincs örökre elveszett tudás, hogy apránként és más formában ugyan, de visszatér, újjászületik minden, ha meg nem, úgy is jó: örüljünk annak, ami megmaradt.

Bár néha jobb volna egy kicsit örülni és kevesebbet tudni. Elfelejtteni például, amivel már tisztában vagyunk, mire a darab végén kettejüket táncolni látjuk: hogy ez a káprázatos tanítvány még aznap éjjel bennég saját szobájában. A tüzet valószínűleg – és nem biztos, hogy véletlenül – éppen az a gyertya okozza majd, amit most a (becsületből) frissen kikoszarozott, lángoló szívű bakfis a kezében tart. Amíg még keringőznek, nemcsak őket boldogítja, bennünket is nyugtat egy percig ez az utolsó, meghitt tánc. A lassú, derűsen elegáns valcer, ami egyébként (mert véletlenül Stoppard nem ismer tréfát!) mellesleg épp abban az évben terjedt el, amikor történetünk játszódik...

(egy utópista pesszimista)

Tom Stoppard az egyik legbizakodóbb pesszimista, akit valaha hátán hordott a föld. A világegyetem és az emberi természet megismerésére tett számtalan kísérletének sorozatos kudarca láthatóan nem töri le. Szemérmes idealista: nem a sikerben hisz, hanem a kísérletezés értelmében. Újra és újra nekigyürkőzik, eltöpreng, felveti az élet nagy kérdéseit, majd fancsali mosollyal közli: erre bizony, kedves nézőim, nemigen van megoldás – ne vessünk hát. Azzal tovább töpreng, tovább mulattat. Vagy: töprengtet, s közben a háttérből figyel és mulat? Nem valószínű.

Stoppard nem cinikus művész. Nem kezeli játékszerként sem színpadi figuráit, sem a közönséget. Nem mondhatjuk, hogy „csak játszik velünk” – noha velünk (együtt) *játszik*, pontosabban: játékra invitál. Még pontosabban: kibicelhetünk egyszemélyes sakkjátszmájához. Igen: egyedül sakkozik, de a mérkőzés mégsem előre lefutott. Úgy tudja mozgatni a bábokat, hogy – bár sosem hazudtolja meg önmagát – amikor épp a világos huszárral lép, nem tudja, mi lesz erre a sötét bástya válasza. És mintha maga sem látná előre a végkifejletet. Mindkét szín képviselőjében az életéért küzd, közben mégis és elsősorban: játszik. (Drámát azért jó írni, mert ez az egyetlen tisztes módja annak, hogy az ember önmagának ellentmondjon – mondta egyszer.) S hogy legtöbbször a két *fél* kiegyezik döntetlenben, az nem az *egész* játszma feladását jelenti, csupán azt, hogy a szerző maga is csak bizonytalanságában erősített meg. Ez pedig arra sarkall, hogy zsongó fejjel hazatérve a színházból magunk is gyorsan előkapjuk a táblát, és azonmód megpróbáljuk visszajátszani-továbbgondolni a lépéseket.

Az életmű – noha tanulmányok tömkelegét inspirálja – leveti magáról a ráerőszakolt elméleteket. Nyilvánvalóan fogyasztásra, nem tudományos célra készült (és remélhetőleg még sokáig készülő) drámai művekből épül – tartósító szerek hozzáadása nélkül. Akad köztük romlandó, de jó néhányuk sokáig – egy-kettő talán az idők végeztéig – élvezhető szellemi táplálék.

Stoppard nem egynyári szenzáció. Darabjai a színpadról, a könyvtárakból nem egyhamar tűnnek el. Munkásságát növekvő tisztelet övezi – jót is tesz ez neki, meg nem is. A művek legigazibb élete valószínűleg akkor kezdődik majd el, ha tisztelői kihalnak, és átadják a helyet a felfedezőknak.

Függelék: Tom Stoppard művei

Regény:

Lord Malquist and Mr. Moon (1966)

Színpad művek:

(ha a bemutató és az első megjelenés éve nem azonos, a premier dátumát tüntettem föl elsőként)

Rosencrantz and Guildenstern are Dead (1966)

Enter a Free Man (1968)

The Real Inspector Hound (1968)

After Magritte (1970, 1971)

Jumpers (1972)

Travesties (1974, 1975)

Every Good Boy Deserves a Favour (1977, 1978)

Dirty Linen & New-Found Land (1976)

Night and Day (1978)

Dogg's Hamlet, Cahoot's Macbeth (1979)

The Real Thing (1982, 1983)

Hapgood (1988)

Arcadia (1993)

Indian Ink (1995)

The Invention of Love (1997)

The Coast of Utopia – Voyage; Shipwreck; Salvage (2002)

Rock and Roll (2006)

Rádiójátékok:

The Dissolution of Dominic Boot (1964, 1983)

„M” is for Moon Among Other Things (1964, 1983)

If You're Glad I'll be Frank (1966, 1969)

Albert's Bridge (1967, 1969)

Where Are They Now? (1970, 1973)

Artist Descending a Staircase (1972)

The Dog It Was That Died (1982, 1983)

In the Native State (1991, 1992)

Tévéjátékok:

A Walk on the Water (1963)

A Separate Peace (1966, 1969)

Teeth (1967, 1983)

Another Moon Called Earth (1967, 1983)

Neutral Ground 1968 (1983)

Professional Foul (1977, 1978)

Squaring the Circle (1984)

Fontosabb filmek:

Egy romantikus angol nő (1975 – r.: Joseph Losey)
Despair (1978 – r.: R. W. Fassbinder)
Brazil (1985 – r.: Terry Gilliam)
A Nap birodalma (1987 – r.: Steven Spielberg)
Rosencrantz és Guildenstern halott (1990 – r.: Tom Stoppard)
Szerelmes Shakespeare (1998 – r.: John Madden)
Enigma (2001 – r.: Michael Apted)

Stoppard-művek magyarul:

Nyomtatásban:

Rosencrantz és Guildenstern halott (Rosencrantz and Guildenstern are Dead) – ford.: Vas István
Nagyvilág, 1967/12; in: Világszínpad/3 (Magvető), 1973
A nagy Szimat, avagy az igazi detektív (The Real Inspector Hound) – ford.: Ungvári Tamás
Nagyvilág, 1969/1
Albert hídja (Albert's Bridge) – ford.: Bartos Tibor
in: Csataszimfónia (Európa), 1979
Ez az igazi (The Real Thing) – ford.: Bart István
Nagyvilág, 1984
Árkádia (Arcadia) – ford.: Várady Szabolcs
in: Holdfény (Európa), 1995
Travesztiák (Travesties) – ford.: Vajda Miklós
Színház, 1998/12
Tom Stoppard: Drámák
(Európa Könyvkiadó, 2002; szerk.: Upor László)
Benne: **Rosencrantz és Guildenstern halott** – ford.: Vas István;
Az igazi Bulldog hadnagy – ford.: Hamvai Kornél; **Magritte után**
– ford.: Ruttkay Zsófia; **Salto mortale** – ford.: Upor László;
Travesztiák – ford.: Varró Dániel; **Az igazi** – ford.: Békés Pál; **A szerelem mint találmány** – ford.: Nádasdy Ádám

Rádióban:

Albert hídja (Albert's Bridge) – 1969,
r.: Charles Lefeaux
Dominic Boot összeomlása (The Dissolution of Dominic Boot) –
1976, r.: Valló Péter
M mint madár a többi közt („M” is for Moon Among Other
Things) – 1977, r.: Kőváry Katalin

A kutya húzta a rövidebbet (The Dog It Was That Died) – 1986,

r.: Fodor Tamás

Képek a régi Indiából (In the Native State) – 1993,

r.: Székely Gábor

Fekete kerítés fehér hámozón (Artist Descending a Staircase) –

2005, r.: Zoltán Gábor

Televízióban:

Szabad, mint a madár (Enter a Free Man) – 1971,

r.: Horváth Ádám

Színpadon (csak az első bemutatót tüntettem fel):

A nagy Szimat, avagy az igazi detektív

Madách Kamara Színház, 1970, r.: Lengyel György

Rosencrantz és Guildenstern halott

Nemzeti Színház, 1971, r.: Marton Endre

Íme egy szabad ember

Madách Színház 1985, r.: Szirtes Tamás

Ez az igazi

Pesti Színház, 1995, r.: Valló Péter

Árkádia

Katona József Színház, 1998. r.: Ascher Tamás

T. S. – az első hetven év

Összefoglalás

„...ez nem az én élettörténetem, hanem a főhőse (van tehát főhős, és van történet), másrészt meg semmit sem szopik az ember az ujjából” – fejtegette EP, magyar matematikus – később Kossuth-, Herder- ésatöbbi-díjas író – első könyve hátsó borítóján 1976-ban.

Tom Stoppard élettörténetének főhőse a Dráma, amely íródik, és amely egészében-folyamatában a Történő Élet megannyi motívumát vissza-, vagy előtükrözi. S épp mert ez az ő esetében nem annyira szembeszökő, érdekes (érdekes) Életet és Művet együtt vizsgálni. Mert bár sok szépet és jót kitalál, *mindent* ő sem szopik az ujjából...

Stoppard ki is látszik a műveiből, meg nem is: összetéveszthetetlen, de nem tolakodó – és főleg nem egyféle – az írói énje; olyan, mint azon ritka színészek, akik nem kandikálnak elő maszkjuk mögül, mégis képesek *egyszerre* hatni a szerep és saját személyiségük sugárzásával. Ő viszont sosem egyetlen szerepbe bújik bele, hanem egy egész világot fordít *ki és be*. Ez a ki-forgatás – és hozzá a nézőpont folytonos változtatása – a tárgy stoppardi megközelítésének lényege.

Nem „korszerű” szerző, azaz nem követ és nem alakít trendeket, ellenben folyamatosan alakul, vált: a pálya szakaszolása így egyszerre könnyű és nehéz. Szinte évtizedenként húzhatunk egy határvonalat. 1966 és 1974 között a *Rosencrantz*, a *Salto mortale* és a *Travesztiák* alkot egybefüggő sort; a következő csúcspont *Az igazi* 1982-ben, aztán majd az *Árkádia* 1993-ban – ez egyben az „emlékezés-trilógia” kezdő darabja, amelyet a *Tus* és *A szerelem mint találmány* teljesít ki. A 2002-es grandiózus vállalkozás, az *Utópia*-trilógia megint más irányba indul – felemás sikerrel. És jön a visszakanyarodás, a 2006-os *Rock and roll*.

Csakhogy ezzel aligha írtuk le híven az életművet. A kép – persze – sokkal bonyolultabb, hisz nemcsak számos „kisebb” mű árnyalja, de a kereszt-utalások, a változó, gazdagodó iker- és vándormotívumok áthatolhatatlanul sűrű szövevénye festi igazán hitelesre.

Ezt a különleges motívumrendszert – amely még a legtávolabbi darabokat is szorosan egymáshoz kapcsolja – érdemes a legtüzetesebben vizsgálni működésében, hatásában, fejlődésében. És legkifejlettebb formájában, amikor egy szerencsés pillanatban összetalálkozik az emlékezés-trilógiában „csendben” kidolgozott idő-struktúrával.

„Mondják, az írás, mint a hagyma, újabb és újabb rétegek bomlanak le róla” – variálja a Peer Gynt-i hasonlatot az ifjú EP mása a fent már idézett szövegben, aztán önmaga szavába vág: „Hát nem, az írás olyan, mint a léggömb: újabb és újabb rétegek bomlanak le róla.”

Jelen dolgozattal a céloom Tom Stoppard írásáról újabb és újabb réteget lehántani, és bizonyítani: nem pukkan szét a léggömb.

T. S. – The First Seventy Years

Abstract

„...what you are about to read here is not my life-story but that of the central character’s (so there *is* a central character and there is, yes, a story); you can’t, on the other hand, invent anything yourself“– explained /argued P.E., a *noble* Hungarian mathematician (later, an internationally renowned, multi-award winning writer) on the back sleeve of his first book¹.

The central character of Tom Stoppard’s life-story is *The Drama that is being written* and that on the whole (and in its process) reflects or *pre-flects* countless motifs of *The Life as it happens*. This isn’t so obvious in his case and, exactly *because* of this, a parallel investigation of Life and Oeuvre seems an especially worthwhile (and exciting) adventure. In his plays Stoppard might have made up all so many things beautiful and good; still they can’t be *all* his inventions...

Stoppard is and isn’t visible behind his writing. His writer *self* is unmistakable but not obtrusive. He is like those rare fine actors who never peep out from behind their masks and still *act* on their audiences with the combined charm of the character’s personality and that of their own. But Stoppard never takes on *one* character. No: he turns *not less than a whole universe* inside out – and back. This turning-out – plus the constant change of angles – is the very core of the Stoppardian attitude/approach.

Stoppard can’t be considered a “modern” author, that is, he doesn’t follow or set trends. He is continuously changing tracks and re-defining himself, though. Thus, to divide his career and label the “periods” is both easy and difficult. One can draw lines after, roughly, each decade worth of Stoppard and arrange the plays in neat little units. Between 1966 and 1974 **Rosencrantz...**, **Jumpers** and **Travesties** seem to build up to something together. The next period’s highlight, very different in style and content, is **The Real Thing** in 1982. Later comes the 1993 masterpiece, **Arcadia**, which is also the first play of the virtual “Remembrance Trilogy” (with **Indian Ink** and **The Invention of Love**). The all-too grandiose Russian venture, this time a veritable trilogy: **The Coast of Utopia**, takes a new, although uneven, path in 2002. And **Rock and Roll**, in 2006, is a certain turning back – a fascinating re-arrangement of old ideas and tools.

However, this is far from being a true picture of Stoppard’s oeuvre. Not only many other “minor” plays add more shades and details to it but also a very dense fabric of cross-references, of ever-changing and ever-developing recurring/ twin-motifs provide to the authenticity of the whole.

This very special and unique system/frame of motifs – that make fine links between the furthest-lying of his plays even – is what is worth to examine in the working, in its effects. Especially rewarding is to observe it in its fully developed form when, in a lucky moment, this motif-system meets a time-structure “quietly” developed in the Remembrance trilogy.

“They say the writing is like an onion: more and more layers can be peeled off of it” – paraphrases above mentioned young P.E.’s alter-ego the Peer Gyntian metaphor in the quoted text. Then, interrupting himself, he argues: “Not at all: writing is like a balloon: more and more layers can be peeled off of it!”

In my paper I aim to peel off more and more layers of Tom Stoppard’s writing and prove that it will not burst.

¹ Péter Esterházy – descendant of a famous family in pre-war Hungarian aristocracy – graduated as a mathematician before he became a professional writer. A pure coincidence, but the author of this paper also graduated as a mathematician...

Opponensi vélemény
Upor László:

*T. S. (Tom Stoppard) — az első hetven év:
egy épülő monográfia felállványozása*

című DLA-dolgozatról

Színház és Filmművészeti Egyetem, 2007

Írta: **Kállay Géza** (Ph.D., habil.),
egyetemi docens, ELTE, Angol-Amerikai Intézet

„Megtörtént? Megtörténhetett? Minden kétséget kizáróan: igen (Did it happen? Could it happen? Undoubtedly it could)”² – kezdi Bernard Nightingale Stoppard *Árkádiájának* második felvonását, és hallom én a magyar szöveget (ezúttal saját fordításomban) Máté Gábor felejthetetlen alakítására emlékezve. Megtörtént, megtörténhetett, hogy végre van, illetve „felállványozódik” egy magyar Stoppard-monográfia, ami egyszerre érdekes, elegáns stílusban megírt életrajz, és Stoppard eddigi műveinek élvezetes, értő, alapos és élményszerű elemzése és értelmezése, amely magába foglalja nemcsak a nálunk elsősorban ismert színdarabokat, hanem a rádiójátékokat, tévéjátékokat, film-forgatókönyveket, fordításokat, adaptációkat, rendezéseket, sőt, Stoppard regényét is? Csak azt mondhatom, amit Nightingale (akiről a disszertációban megtudjuk, hogy Stoppard élő figuráról mintázta, de ez a figura nem sértődött meg, vö. p. 133): „Minden kétséget kizáróan: igen”. Ezért rögtön előrebocsátom, hogy a tisztelt Bizottságot arra kérem, hogy a dolgot *summa cum laude* minősítéssel fogadja el.

Az opponensi vélemény nem más, mint a „minősítés” indoklása, azonban itt sem árt, ha – mint jó drámai szereplőhöz illik – tisztázom, legalább a magam számára, a „minősítő”, a „recenzens”, a „kritikus” pozícióját, azaz a saját nézőpontomat. Nos, az Egyetem jellegéből fakadóan, amelyhez Upor László disszertációját benyújtotta, a monográfia elsősorban a performanciát, az előadást, a megformálást, a műfaj történetét, azaz Stoppard darabjainak médiumait állítja a középpontba, és máris felmerül a kérdés, hogy vajon a színpadi mű, a rádió-, vagy tévéjáték irodalom-e, hiszen – most egyszerűbben szólva – az elsősorban előadásra és nem olvasásra szánt mű, azaz a színmű természetesen nem kerülheti el, hogy olvassák (a rendező vagy a színész máris nehezen lenne meg e nélkül), azonban igazi élete az előadás, ami szigorú értelemben egyszeri és megismételhetetlen. Az *Árkádia* a Katona József Színházban örvendetesen sok előadást ért meg, azonban minden estén más volt a közönség, más a színészek diszpozíciója, stb., stb. vagyis a dráma az, amely a műfajok között leginkább magán viseli az egyszeri és megismételhetetlen jellemvonásait, és leginkább kötődik a pillanathoz, illetve a „befejezett múlt” helyett „a folyamatos jelenhez”. Az *Árkádia* több szempontból is jól tükrözi a színpadi mű kettősségét: egyrészt, mint láttuk, sok félbeszakítással bár, de tartalmaz egy „tudós előadást”, egy vérbeli, bár talán vérszegény reflexiót egy irodalomkritikus-irodalomtörténész, azaz Nightingale tollából. Másrészt a darab huszadik század színtere többek között arra szolgál, hogy jelenvalóvá tegyen egy tizenkilenc századit, vagyis hogy a befejezett múltból a jelenhez kötődő jelentést teremtsen, miközben természetesen mind a tizenkilencedik, mind a huszadik század a színpad és a közönség „folyamatos jelenében” játszódik. Harmadrészt Upor László disszertációjából megtudjuk,

² Tom Stoppard: *Arcadia*. London: Faber and Faber, 1993, p. 70.

hogy paradox módon az *Árkádia* nyomtatott változatából rengeteg fogyott, igazi besztszeller lett, vagyis az emberek nemcsak nézni, hanem olvasni is akarták. Irodalom-e tehát a színpadi mű, vagy inkább művészeti kategória? Már is elénk tárul a „könyvlap” és a „színpad”, a „page” és a „stage” jól ismert kettőssége, feszültsége. Persze tudjuk, hogy a jó irodalom mindig művészet is, de tisztelnél és intézményemnél fogva azt hiszem, nekem inkább az irodalmi és kevésbé a színházi szempontokkal kell foglalkoznom, még akkor is, ha a disszertációból megtudtam, hogy Stoppard drámaíróvá érésében sokkal nagyobb szerepet játszott pl. John Osborne és Peter O’Toole, mint „akárhány irodalomóra” (p. 11) és hogy Stoppard „drámáit nem irodalmi szövegnek, hanem egy (adott) előadás alapanyagának tekinti” (p. 73).

A disszertáció fő erőssége, hogy Stoppard darabjait az életbe és az életműbe ágyazva értelmezi, s ezzel bepillantást nyerhetünk értékes alkotás-lélektani folyamatokba is. Majdnem minden szerzőről elmondható, hogy az életét írja műveibe (azaz minden darab valahol „életrajzi”), és ez Stoppardnál is igaznak tűnik. Upor László például meggyőzően mutatja be, hogyan kötődik Stoppard kettős (cseh és angol) identitása újra meg újra felbukkanó „megduplázódott szereplői”-hez, vagy hogyan bukkan fel Stoppard „indiai múltja” és az angol-indiai kettőség az *In the Native State* című hangjátékban. Nem lehet véletlen, hogy Stoppard első komoly színházi sikere, a *Rosencrantz és Guildenstern halott* két olyan mellékszereplőt avat főszereplővé, akik gyakorlatilag megkülönböztethetetlenek, és a *Hamlet*beli Rosencrantzon és Guildensternen keresztül még ők is – külön-külön – megduplázódnak. (Mint a disszertációból megtudjuk, az ötlet nem Stoppardtól, hanem örökös „ügynökétől”, Kenneth Ewingtől származott 1963 „vége felé” (p. 21), de Stoppard alkotott belőle, jó három évvel az ötlet megfogánása után, klasszikus színpadi művet). De ott van a „két Tzara” is a *Travesties*ben, a három Alexander Ivanov *A jó fiú jutalmat érdemel*-ből és még sorolhatnánk. Upor László azt is nagy meggyőző erővel mutatja be, mi a művek mögött meghúzódó stoppardi életfilozófia vejeje: az élet, a világ kiismerhetetlen, végeredményben a beckett-i értelemben vett abszurd káosz (ld. az *Árkádiában* tárgyalt káosz-elméletet), amihez a „hétköznapi ember” egyszerűen „kevés”, és már az nagy merészség, hogy ezt a helyzetet egy színpad, egy tévé- vagy rádiójáték vagy film színterének keretébe próbáljuk szorítani.

Egy pillanatra összehasonlításként: Shakespeare és kortársai még hihettek abban – persze tragikusan vagy ironikusan – hogy egy „fából készült, O betűhöz hasonló ’állványzatban’” az egész világot sikerül színpadra vinniük, ahogy Tamerlán hódítja meg a világot a színpad számára Marlowe-nál, vagy ahogy a Kórus reméli Shakespeare *V. Henrikjében*: a „fa O” a közönség képzeletének segítségével megjelenítheti „Frankhon hatalmas harcmesőit”, és – dacolva Sir Philip Sidney 1580-as esztétikájával – három, a rozsdás kardjával hadonászó katona igenis egy egész hadsereget fel képes idézni. Ugyanakkor Stoppard karakterei Beckett hőseivel szemben sok esetben nem már eleve pőrére vetkeztetett, a semmiben lebegő bohócokként (hamleti sírásókként) jelennek meg, hanem folyamatosan vedlik le mindenüket, amijük van, a szemünk láttára „üresednek ki”: fontos korai példája ennek Stoppard egy elfelejtett hangjátéka, a *The Dissolution of Dominic Boot*, ahol a főhős házassulandó vőlegényből a „színpadi idő” szerint tizenöt perc alatt válik földönfutóvá (és a darab szintén személyes élményen alapul, vö. p. 22), vagy Stoppard valóban méltatlanul elfelejtett regénye, a *Lord Malquist and Mr. Moon*, melyben Moon (erősítve a Stoppardnál visszatérő „hold-motívumot” is) egyetlen nap alatt élheti át életének összeomlását (p. 31). Ugyanígy semmisül meg George Moore metafizikus morálfilozófus is (kinek neve nyilvánvaló utalás Wittgenstein elődjére a cambridge-i professzori székben, G. E. Moore morálfilozófusra). A darabbeli Moore Isten létezésével küzd, de közben sem holt, sem élő embert vagy állatot nem vesz észre és „csattanóként” még kedvenc teknősbékáját is agyontapossa.

Minderről Upor László győz meg, ahogy arról is, melyek tehát Stoppard bravúros dramaturgiai újításokkal (állandó jelent-ellenpontozás, karakterek tükröztetése, szellemes replikák, nyelvi bravúrok, stb.) pergővé és szórakoztatóvá tett darabjaiban a legfontosabb témák. Sok mindent mondhatunk: például az *írás lehetetlensége*, hiszen a drámai alaphelyzet gyakran az, hogy a főhős késégbe esetten küszködik valaminek – pl. erkölcsfilozófiai értekezésnek, a világ történetének, egy konferencia-előadásnak – a megírásával, és a feladat természetesen meghaladja az erejét, semmire sem jut, sőt, közben olyan dolgokat tesz, amelyek épp darabbeli írásművének alapvető elveinek mond ellent. Ugyanilyen fontos, sőt ezzel rokon kérdés *nyelv és beszéd* szintén „meta-dramatikus” problémája. Stoppard jó forrásból tanulta a nyelvfilozófiát: már a 70-es évek elején alaposan áttanulmányozta Ludwig Wittgenstein írásait, és ezt kamatoztatja a *Dogg's Our Pet*-től kezdve a *Jumpersen*, a *Dirty Linen*-en, és a *Dogg-Hamleten* át egész a *Hapgood*ig. De abban is egyet értek Upor Lászlóval, mennyire mások Stoppard drámai mint egy-egy filozófiai értekezés; hiába „filozofál komédiázva” (p. 29) Stoppard már az *If You're Glad I'll be Frank* óta, és hiába barátkozott össze A. J. Ayer-rel, a veterán kort megért, még a Bécsi Kör tanait Angliában népszerűsítő filozófussal, aki mellesleg ez egész könyvet írt Wittgensteinről. Éppen nem arról van szó, hogy Stoppard színpadán egy-egy filozófiai tézist „nem kell komolyan venni” – még ha a szerző a szövegben bujkáló cinizmusa néha épp ezt sejteti is velünk –, hanem arról, hogy Stoppard a legtöbb esetben valóban jó Wittgenstein-tanítványnak bizonyul: többek közt azt mutatja be a dráma közegén keresztül, hogy amit tudunk, az a legkritikább esetben mutatkozik meg abban, amit teszünk (és természetesen a beszéd az egyik legfőbb tett), hogy szinte sohasem sikerül úgy viselkednünk, ahogy gondolkodunk, mert épp a kései Wittgenstein által olyan nagyszerűen felismert hétköznapiságunk, a „külső”, a „tett”, a „cselekedet” cáfol rá a „belsőnkre”, a gondolatokra, érzésekre. Mindig van valami a mindennapiságunkban – ide értve mindennapos nyelvhasználatunkat is –, amivel nem számoltunk, amiben elbotlunk, mint Moore a teknőseben. Csak a lábunk elé nem nézünk, pedig Wittgenstein azt tanácsolja: „Ne gondolkozz, hanem nézz!”³ Ugyanilyen fontos téma az *idő*, és az idősíkok egymásra vetítése, s ez annyira stoppadí találmány, hogy valamilyen formában a jelentős darabok szinte mindegyikében felbukkan, de kiteljesedése, mint Upor László megállapítja, valóban a három „emlékezés-trilógiában” (p. 141), a *Tusban*, az *Árkádiában* és a *Szerelem mint találmányban* történik (vö. pp. 141-142), de ide vehetjük az epikus-felépítésű *Utópiát* is.

Persze a Stoppard-darabok legfontosabb témája: *maga a színház*. Az eddigi Stoppard-életmű egyben „fejlődésregény” is: önbeszámoló arról, hogyan tanul egy egyre kiválóbb drámaíró Sophoclestől, Oscar Wilde-től, Agatha Christie-től, és persze legfőképp és újra meg újra Shakespeare-től. Azzal is egyet értek, hogy – mint Upor László megállapítja – Stoppard valóban nem, vagy nemcsak parodizálja az „eredeti műveket”, hanem épít rájuk (vö. p. 72), sőt továbbépíti őket, kiaknázza rejtett drámai lehetőségeiket.

Stoppard természetesen a ma élő egyik legnagyobb drámaíró, és kevesen tudnak úgy építkezni, feszült dialógust írni, humorral feszültséget oldani, bölcsen, és mégis gúnyolódva filozofálni, az emberi lét szánni való nevetségességét bemutatni mint ő. Upor László azt mondja, még a disszertáció elején: „Történetei minduntalan azt mutatják, hogy bár a tisztesség, az értelmes gondolkodás, a szolidaritás fölösleges luxus – de legalábbis világunktól idegen –, az értelmetlen és tisztességtelen viselkedés mégsem elfogadható. Ne ringassuk magunkat abban az illúzióban, hogy lehet a dolgokat jól csinálni, és ne higgyük, hogy a jó szándék bármit is számít, de mégis...” (p. 33). A legutolsó lapon pedig Upor László nyíltan tagadja, hogy Stoppard „cinikus művész” lenne (p. 175). Én azt a „mégis-t” – szemben az apokaliptikusnak kikiáltott Beckettal – Stoppardnál csak nagyon utalásszerűen, nagyon

³ Ludwig Wittgenstein: *Filozófiai vizsgálódások*, 2. kiadás, ford. Neumer Katalin, Budapest: Atlantisz, 1998, § 60, p. 57.

áttételesen hallom, például. még a *Fekete kerítés fehér hómezőn* című rádiójátékban is, ahol a Sophie emléke fölött kesergő három művész-jóbarát jóvoltából a közelébe jutunk annak, mi lenne az igazi szerelem. De a „szellemes emelkedettség” mellett, amit Upor László érez itt, én – mint egy Bulldog, Láb vagy Csont felügyelő – az érzelgős melodramát is szimatolom. És még Stoppard úgynevezett „komoly” vagy „realisztikus” darabjai (*Fault, Night and Day*) is csak áldozatokat, és jellegzetesen gyerek-áldozatokat vonultatnak fel. Az önfeláldozás – a készség, hogy valaki habozás és feltétel nélkül az életét adja a Másikért, mert a Másik végtelen hitellel rendelkezik nála – *Az igaziból* is hiányzik, pedig az *igazi* „szerelmi dráma”. Upor László joggal állapítja meg, hogy *Az igaziban* sem marad más, mint a kapcsolatok csődje és a szomorúság, ahogy – az én olvasatomban – a *Szerelem mint találmányban* sem. Talán mégis van egyetlen valóban tiszta pillanat, méghozzá az *Árkádiában*: amikor a kis Thomasina mesterétől, Septimustól behajtja a megígért keringőt és csendben forognak abban a végzetes gyertyafényben, amely *dance macabre*-á emeli táncukat. Lehet, hogy a padlásszobát nem is a gyertya, hanem beteljesülhetetlen szerelmük gyújtja fel, és marad valami kegyetlenül szép, amit nem tud kikezdeni senki cinizmusa. Még Stoppardé sem.

Szeretném ezzel a képpel zárni, de végezetül tisztem szerint néhány javaslatot kell tennem, hiszen Upor László a disszertációt monográfiává kívánja bővíteni. A dolgozatban a lapok margóján keretbe foglalva számos magyarázó megjegyzés található: ezek hasznosak, fontosak, de ezeket én lábjegyzetbe tenném. Az ilyen megjegyzések között van néhány, amely Stoppardot a kortársak között helyezi el, és természetesen a főszövegben is párhuzamba kerül időnként Stoppard Osborne-nal, Pinterrel, stb., de több szó eshetne más drámaírókról (Bond, Churchill, stb.) és általában is jobban be lehetne ágyazni a disszertáció főhősét a brit drámaíró hagyományba; például Beckett és Stoppard viszonya feltétlenül megérdemelne egy külön fejezetet. Az is látszik, hogy Upor László nagyon szereti Stoppard műveit: ez nagyszerű, e nélkül nem is szabad írni róla, azonban néhol talán lehetne kritikusabb is vele. És végül: nekem tetszik, hogy a disszertáció sorban halad, egyenként tárgyalva az életmű darabjait, mindegyikről tartalmi összefoglalót is adva. A kronológia jól követhető, logikus sorrendet nyújt. Azonban lehetne több olyan összehasonlító motívum-elemzés, amelyet a dolgozat utolsó tíz oldalán kapunk. Például a „töprengés-dramaturgia”, a „tévedés-dramaturgia”, a „majdnem-dramaturgia” és az „ismétlés-dramaturgia” túl izgalmas fogalmak ahhoz, hogy ne kapjanak bővebb kifejtést.

Az ismétlés-dramaturgia jegyében javaslom, hogy Upor László dolgozatát a tisztelt Bizottság *summa cum laude* minősítéssel fogadja el. Nightingale pedig előadását ezzel a kérdéssel zárja: „*Do we need to look far?*” – „Messzire kell-e néznünk?”⁴ Az én válaszom, ismét: „Minden kétséget kizáróan: igen”, és örömmel várom Upor László Stoppard-monográfiáját könyv-alakban is.

2007, április 21.

⁴ Stoppard, i.m. p. 78.

DLA pályamunka bíráló

A DLA pályamunka szerzője: Upor László
Címe: T.S.- az első hetven év
egy épülő monográfia felállványozása

Belső bíráló: Máté Gábor
Egyetemi Docens

A DLA dolgozatot védeésre alkalmasnak tartom.

A bíráló:

Végigolvastam Upor László regényét, amelyet DLA disszertációként adott be az SZFE-re. Nagyon jó témát talált, igazi sikertörténetet. Egy dél-morvaországból induló, és ha nem is a Paradicsomba érkező, de a drámaírók talán legkedvezőbb hazájába kalandos úton kerülő fiú élettörténetét. Ideális hős a főszereplője, Tom Stoppard, akit lehet szeretni, drukkolni neki, hogy megölje a hétfejű sárkányt, boldogan éljen, míg meg nem hal stb.

Drukkolunk neki, hiszen majdnem magyar Ő, itt is születhetett volna (magam is állítólag morva országbeli vagyok, serfőző lehetett a szépapám), velünk is, bármelyik közép-európaival megtörténhetett volna ez, ami T.S.-sel. Ilyenkor egy kicsit, mi is lengyelek, csehek, szlovákok, talán még románok is vagyunk... Mindenesetre olvasás közben azon kapom magam, hogy a körömöt rágom, hogy sikerüljön neki minden, és győzzön, mint a csehszlovák jégkorong válogatott a szovjetek ellen a világversenyeken.

A T.S. – az első hetven év egy épülő monográfia felállványozása.... még némi reményt is ébreszt bennem, hogy ez a morva királyfi meg sem hal, ha ez így megy tovább...a cím is érezteti nincs még vége, lesz folytatás! Születnek új drámák, új forgatókönyvek, új rádiójátékok, talán még egy új regény is. Együttal persze a cím sugallja: Upor nem gondolja befejezettnek a dolgozatát, nemcsak azért, mert hőse még él, hanem azért sem mert remélhető Upor túléli őt, és szépen befejezheti, és fontos könyvvé írhatja jelenlegi munkáját, amelyet mi most csak páran olvashattunk. Stílusosan Osztovits Levente emlékének ajánlva, aki ha élne, és ha tehetné, nyilván meg is jelentetné Upor László írását.

A szerzőnek kivételes lehetősége volt angliai ösztöndíja során egy szobában ülni, és dolgozni a hősével. Ha akkor ezt tudja, hogy felállványozni lesz módja, bizonyára nem mulasztja el, diktafonra felvenni beszélgetéseiket. Hogy mi történt, történhetett közöttük, arról Upor szemérmesen hallgat.

Nem érzem tehernek, hogy ezt a belső bírálói feladatot elláthatom, hiszen így is, úgy is olvastam volna, főleg, mert érdekelt, mert színházi ember írta színházi emberről. Mert rendeztem a *Ros és Guilt*, játszottam *Nightingale*-t az Ascher rendezte *Árkádiában*, és a Székely Gábor által rendezett *Indiai rádiójátékban* Das alakját formáltam meg, nem beszélve a *Travesztiák* már próbatáblára kiírt szereposztásáról amelyben papíron én lehettem Henry Carr, Ascher rendezésében. Érintett vagyok, megvolt nekem a szerző, sőt talán leginkább nekem volt meg ebben a színházi közegben, amiben van szerencsénk munkálkodni.

Alapos, mindenre kiterjedő írásnak vélem Upor munkáját. Ha találhatnék (mindjárt fogok egyet) benne hibát, legalább annyira kellene ismernem T.S-t, mint Upor. Tetszik, hogy jól tudom olvasni, nem kellemetlenül tudományos, ezt talán mások hibául róhatják fel. Szóval örülök, hogy nem tudom letenni. Érdekel. Olyan, mintha az írás és az irodalom, a dráma, a drámairás, a kultúrált országban élés érdekes, és nem feltétlen unalmas dolog lenne. Sőt vonzó.

Csupán ahogy ez a sok rádiójáték, amit írt, hatással volt saját drámáira, eszembe juttatja, ahogy a kultúr- és média-politika elsorvasztotta itthon a rendszerváltozás utáni idők pezsgő szellemi életét a Magyar Rádióban. Tom Stoppard sem az a drámairó lenne, akit ismerünk, ha nincs megadva, sőt ráerőltetve az a lehetőség, hogy egy normálisan működő rádiós dramaturgián újabb és újabb írásokkal álljon elő.

Tetszik a szakdolgozatban, ahogy Upor László felfedezi és felfedeztetni velem, az olvasójával, a különös, sorsszerű vándormotívumokat, átfedéseket élete és művei között. Öröm olvasni, ha a szerény magyar dramaturg előbukkan a *Rosencrantz* film kapcsán: „a diadalmas kiáltás, mely csakis magyarul hangzik így: „Írás!”. Hát még ha tudná, hogy a kronológiában következő *Oroszország, ház* című filmhez(128.old), a Katona József Színház londoni *Három nővér*, *A revizor* vendégszínháza alatt Básti Juli eséllyel castingolt a női főszerepre Sean Connery lehetséges partnereként....!

A dolgozatban a szerző természetesen nem tagadja meg vonzódását a matematikához. Külön ünnepli Stoppard lehetetlen, és drámaiatlan kísérleteit, ha valamelyik drámájában végre megjelenik egy „lebilincselő magyarázat”. A Katona *Árkádia* előadásában a Valentine-t játszó Bán János még a hetvenedik előadáson se értette az iterációt, amit egy körülbelül 5 perces magánszámában volt kénytelen levezetni.

Egyébként Stoppard a *Rosencrantz* filmmel kapcsolatos megjegyzése, hogy „talán egyedül ő tud a szükséges tiszteletlenséggel hozzányúlni ehhez ...a darabhoz”(73.old), annyira igaz, hogy a mű rendezése közben Stoppard filmes dialógusait használtam fel a készülő előadás húzott példányában.

Sajnáltam (és itt bizony hibát találtam), hogy Upor a Schnitzler darabot *Távoli ország*-ként jelzi(mintha Prekopp Gabriella fordítása került volna be az Európa Kiadó 2004-es Schnitzler kötetébe), a Katona József Színházban Lőrinczy Attila fordításában *Távoli vidék* címmel játszottuk (egyébként ennél a példánynál is tanulmányoztam a Stoppard-féle variációt).

Továbbá nehezményezem érdeklődő színházi emberként, hogy nem tudtam meg semmit a 85-ös *Bulldog hadnagy* rendezés fogadtatásáról.

Igazi kifogásaim inkább a gyakorló színházi dramaturgot érintik, mint a szakdolgozatírót.

Hogyan lehetséges, hogy a rendszerváltozás után nem mutatták be azonnal a színházak *A jó fiú jutalmat érdemel* (80.old)c. formailag is izgalmasnak tetsző nagyzenekaros darabját? Ugyanígy ezidőtájt a *Dogg-féle Hamlet* (92.old) miért nem szerepelt a színházak repertoárján? Hogy-hogy nem olvassuk a *Szennyes* című (76.old) szatírárt legalább nyersfordításként a napokban? (Engem még a Nestroy darab *On the Razzle/Dáridó* is érdekelne, érdekelt volna, az eredetivel mintegy tíz évvel ezelőtt kacérkodtam.)

Összefoglalva és ugyanakkor visszafogva magam, Upor László dolgozatát örömmel és irigykedve faltam. Egy működő ország, működő drámairodalmába pillanthattam be közel 170 oldalon. Ezt köszönöm a szakma nevében.

Ha gyakori szakdolgozat bíráló lennék, még beleköthetnék, mit írjon kis betűvel, mit dölten, de nem teszem.

A jelölthöz intézendő kérdések:

A szakdolgozat megírása után ugyanazt a Stoppard drámakötetet szerkesztette volna meg, mint tette azt 2002-ben az Európa Kiadónál?

Milyenek értékeli a magyarországi Stoppard játszást?

Budapest. 2007. április 14.

Máté Gábor
Egyetemi Docens
Belső Bíráló

VÁLASZ AZ OPPONENSI KÉRDÉSEKRE

Mit tanulhatna Shakespeare Stoppardtól? (Kállay Géza opponens kérdése)

Stoppard legelső hangjátékának hőse, Dominic Boot hoz egyetlen rossz döntést, és pillanatok alatt mindent elveszít – pont, mint Lear király. Profán az összevetés, de nem hamis. Leginkább (vagy: legfeljebb?) azt mutatja, hogy létezik az elvonatkoztatásnak, a drámai algebrának olyan szintje, ahol nagyon különböző tulajdonságú egyedek/objektumok, végtelenen eltérő történetek is azonos képletbe rendezhetők. És ez fordítva is igaz: egymás mellé zsúfolhatunk valamely kincstárból ezer jellemző apróságot, attól még nem leszünk feltétlenül hívek – pláne: hasonlatosak – e kincsek eredeti felhalmozójához. Sokan szívják Shakespeare vérét, többségük mégis igen vérszegény műveket hoz létre. Tom Stoppard nyilvánvalóan nem közjük tartozik. Viszonyuk több mint rokonszenv: éppen hogy rokonság.

Stoppard tényleg elmondhatatlanul sokat köszönhet minden drámaírók nagyon is megkoronázott fejedelmének: történeteket, figurákat, számbavehetetlenül sok motívumot khm... vesz kölcsön. Még olyan darabokhoz is, amelyeket gyanútlanul Shakespeare-hatástól mentesnek ítélnénk. Vegyünk egy triviális példát. Mi is *Az igazi* egyik fő témája? A féltékenység romboló ereje. Na és mi más lenne a bűnjel, ha nem egy *zsebkendő*? (Igaz: egy otrombán szennyes zsebkendő, mert ezúttal nagyon is piszkos – igazi – csalásról van szó...)

De nézzük, mit vehetne-venne át szívesen *Az igazi*-ból a Bárd? Talán, hogy vad és vak szerelmi csaták, bódult kavarodás után a *hepiend* csak viszonylagos? Hogy a kijózanodással a (közös) folytatás talán lehetségessé válik, de a csalódások keserű zacca megmarad? Korszerű, nyomasztó gondolat. De várjunk, ezt ő is megírta már, például a *Szentivánéji*-ben. Vagy csak mi látjuk így, csak mostanában? Akkor tehát mi az, ami tényleg tőle való, és mi az, amit mi tulajdonítunk neki?

Arra éppenséggel nem Stoppardnak kell megtanítania mesterét, hogy mindent onnan vegyen, ahol talál: fölösleges skrupulusa ez ügyben egyiküknek sem volt soha. Hogy a talált tárgy megtisztítása után a maga egyéni módján leheljen belé lelket, eljárását örökre megkérdőjelezhetlenné téve? – szintén közös vonás. És: nincs olyan tragikus téma vagy helyzet, amely ne túrná a frivol tréfát – tartja szerzőnk. Melyik is? Hasonlóságot, párhuzamot – valóst és hajánál fogva előrangatottat – rengeteget lehetne sorolni; eltérést szintűgy. Nézzük, mi az, amiben nem *azonosak* ugyan, de nem is annyira különbözőek, hogy ne irigyelhetné meg egyik a másikat.

Shakespeare vígjátékaiban – bár *mindig* rezeget a lécs – a jó végül elnyeri jutalmát, eléri, amire vágyik. A tragédiákban – ha becsülettel küzd, és hajszaal híján diadalmaskodik is – menthetetlenül elbukik, szemben valami nagyobb, hatalmasabbal. Stoppard tragikomikusan inkompetens figurái belesülnek a szerepükbe, belefagynak a shakespeare-i végkifejlet előtti pillanatba: folytonosan próbálkoznak, *majdnem* jutnak valamire (dicsőségre vagy kárhozatra), de leginkább saját elégtelenségükkel küzdenek. Forró vagy jéghideg: szobahőmérsékleten végzi mind – hogy az *Arkádiá*-ra utaljunk. Kérdés, mit kezdene a nagyléptékű és lendületes Shakespeare ezekkel az apró, köznapi Sziszüphoszokkal. Ha őt nem is, hősei mai színpadi reinkarnációját mindenképpen megtanította Stoppard (és nemzedéke) erre a bénító bizonytalanságra. Ma már Hamlet is egy kicsit Rosencrantz (vagy Guildenstern?).

Ikrek, hasonmások vannak itt is, ott is szép számmal. Shakespeare – ha valódi ikreket nem talál – olykor valamely összetéveszthetetlen hősét öltözteti be önnön alteregójának, hogy

jobban boldoguljon. Vegyük ehhez még az akkori színjáték hagyomány szerinti szerepösszevonásokat és *nemcsereket*: a mai szem a rávetítés, a metaforikus értelmezés végtelen gazdagságában gyönyörködik – bármennyit látott is ebből a szerző annak idején. Stoppard a másik utat választja: sokszoroz, mellérendel; párhuzamos lehetőségeket (szomorú lehetlenségeket) vázol fel a tükör-alakok szembeállításával. Kiegészítik egymást, ma már nem lehetnének meg egymás nélkül: ha Shakespeare elcserél, Stoppardnál a szereplők gyakran elcsereélhetők.

Perceken, métereken, pár szón mi minden múlhat! Gondoljunk csak bele: ha például Lőrinc barát üzenete időben célhoz érne... Shakespeare-nél a véletlen tragikus kivétel a szabály alól, nem mindennapi következményekkel: végzetes pecsét a Sors írta forgatókönyv zárólapján. Stoppard műveiben a véletlen (mely életet ment, vagy mindent tönkretesz) a legáltalánosabb törvényszerűség, folytonosan változó szabályokkal: számolni kell vele, de kiszámíthatatlan.

Macbeth-nek a boszorkányok nem hazudnak. Épp csak annyi történik, hogy egy végső, végzetes információ-morzsa híján mindvégig nem tudhatja a teljes igazságot, és ez szinte rosszabb, mintha semmit sem tudna: mert téves képet lát, tévesen cselekszik. Stoppard egész esztétikát alapoz az ismeret-adagolás mozaiktechnikájára: idegtépő lassúsággal illesztgeti a mozaikdarabkákat; alig várjuk, hogy végleg összeálljon a kép, ami persze egyetlen, utolsó kocka híján is mást mutat – még mindig félreérthető.

A Shakespeare-tragédia nézője elképedve, szorongva figyel, hogy játszik a hősökkel a végzet, a komédia közönsége végignézi, hogyan csapja be őket a látszat. Stoppard nemcsak a dráma szereplőit, hanem a teljes színpad-nézőtér komplexumot a szórakoztató-katartikus megcsalás terepévé és tárgyává teszi: a nézőt is „csőbe húzzák”, megpörgetik önnön tengelye körül – legfeljebb a veszteni valója kevesebb.

Ki tudja, mennyit hasznosítana Shakespeare a sokszorozott identitás kínálta lehetőségekből, a mozaik-dramaturgia, a véletlen-dramaturgia, a becsapás-dramaturgia eszköztárából, ha rendelkezésére állnának. De mert műveiben kis jóakarattal fellelhetők mindezek csírái, lehet, hogy megvolna benne a hajlandóság.

Menjünk még tovább. Shakespeare cselekménye halad rendületlenül, csak néha kapnak a hősök – és persze a nézők – egy kis *haladékot*: a megállások újabb lendületvételre szolgálnak. Stoppard viszont komótosan araszol, éppenséggel a megállások – az állva maradás – bajnoka. Tárgyát – az Embert, a Történetet, a Tudást – körbejárja, megforgatja, lefől hordozza, mielőtt tovább engedné. Állapotokat, vetületeket mutat. Szemlélődik és szemléltet. De nemcsak a tárgyat forgatja meg, az időt is...

Az Ember egy múltba vesző (de konkrét) pillanatban megjelölte az addig jelöletlen Időt, és irányt adott neki. (Gladys mondja egy korai Stoppard-hangjátékban: az idő nem emberi találmány, csak az idő *mérése*). Shakespeare korában az idő még egyfelé folyt: előre haladt, nagyjából kiszámíthatóan. Ha ő azt mondja, az idő kizökken, az „csak” annyit tesz: megáll, megbolondul; a világ irracionálissá válik, nem érvényesek a legalapvetőbb törvények. Stoppardnál az idő meggörbül – sőt visszagörbül, önmagára hajlik, rétegződik. A párhuzamos idősíkok – máskor: a párhuzamos valóságok/lehetőségek – párbeszédet folytatnak, módosítják egymást.

Shakespeare tér- és időkezelése rendkívül ökonomikus. Hű tanítványa fátyoltechnikájával, az idő-szövet felbontásával sokat nyerhetne – nyilván lenyűgözné ez a vadonatúj lehetőség –; kérdés, volna-e kedve elpepecselni a Stoppard-féle idő-pókhálóval...

Kérdés persze az is, hogy – már amennyiben a természet törvényei ilyesmit megengednének – jó lenne-e bárkinek, ha remek drámaszerzők egymástól alaposan kiokosulván elkezdenének hasonlóan írni? Szerencsére, ennek nem sok reális veszélye van. Bár...

A hálás tanítvány – mert mást nem tehet – általában nem tanárának viszonzozza, hanem tanítványainak továbbítja (lehetőleg feldúsítva) mindazt, amit kapott (ahogy a gyerek se szüleinek fizeti vissza, hanem utódainak adja tovább „hozományát”). Stoppardnak ez kevés: túlcsondul benne a hála. Nem elég, hogy egy sor sikeres művével tovább öregbíti a Bárd hírnevét (sőt: *divatos* szerzővé teszi!), de élve határtalan hatalmával fogja magát, és – ha csak egy film erejéig is – *beköltözik* az Erzsébet-korba: megtanítja Shakespeare-t Stoppard-mód élni és írni. Aztán utána a *Vízkereszt*...

Milyennek értékelem a magyarországi Stoppard-játszást? (Máté Gábor opponens kérdése)

A legkézenfekvőbb válasz alig néhány szó: Magyarországon *Stoppard-játszás nem létezik*. Az idén hetvenéves szerző négy évtizedes drámai munkásságának honi színházi „mérlege”: négy színmű és egy nyúlfarknyi szkeccs premierje 1970 és 1998 között. Ez a sorozat az előadások minőségétől függetlenül sem minősíthető jelentős tradíciónak. A felújítások száma elenyésző – kőszínházban tudtommal csak a *Rosencrantz*-nak volt érvényes második (illetve harmadik) bemutatója –, így aztán az eltérő megközelítések, átértelmezések témáját is hamar kimeríthetjük. A magyarországi Stoppard-játszásnak tehát múltja alig van, jelene éppenséggel nincs, jövője ezért kérdéses. Ha általános tanulságot levonhatunk, az legfeljebb annyi, hogy a magyar színház *mint olyan* nem óhajt tudomást venni Stoppardról *úgy általában*. Marad tehát a maroknyi létrejött produkció felidézése, valamint némi morfondírozás e nyilvánvaló érdektelenség okairól.

Nem – vagy nehezen – reprodukálható eseményekről, *színházról* lévén szó, nem beszélek olyan előadásokról, amelyeket nem láthattam (ehhez a megfelelő és hiteles dokumentáció is hiányzik, erről később bővebben).

Ezért az első két premiert csak tisztelettel megemlíteni, regisztrálni tudom, fölleveníteni sajnos nem. Az úttörő a jelen bizottságban is helyet foglaló Lengyel György rendezése, a *Nagy Szimat, avagy az igazi mesterdetektív* volt 1970 márciusában, a Madách Kamarában; az áttörést pedig meghozhatta volna Marton Endre egy évvel későbbi *Rosencrantz*-bemutatója a Nemzetiben. A Stoppard-bomba úgy látszik mégsem robbant elég nagyot; szép hosszú szünet következett ezután, aminek biztos megvannak a maga okai. (Egy lehetséges összetevő: a *Salto mortale* talán, a *Travesztiák* biztosan nem számíthatott volna örömteli fogadtatásra a műsorengedélyezők részéről).

A *Dogg's Hamlet* című Shakespeare-esszencia „Valami bűzlik Dániában” címen a *Paraszt Hamlet* szegedi előadásának „kísérődarabja” lett 1980-ban. A Brešan-dráma kolhozparaszt-hősei a városi színészeket megirigyelvén saját előadást próbálnak összetákolni. A horvát legények megbámulta minta-Shakespeare-t a szegedi verzióban a *Valami bűzlik...* volt hivatott jelezni. Frappánsnak szánt, de dramaturgiailag problematikus, logikusan nehezen indokolható elképzelés. A Stoppard-negyedóra viszont önmagában mintaszerű volt. Az eszeveszett Hamlet-rohamban a replika-morzskákkal tökéletes összhangban pillanatokra felállt, kimerevedett, majd továbbmozdult egy-egy jelenet-váz, egy-egy jellemző tabló. Fegyelmezett színházi idézetek, pontos jelzések, csöppet sem idétlen felidézés, a tempóval *idéző* jelzett idő: a pillanatragsztóval egybeforrasztott cserepek görbetükör-képe nemcsak fejtetőre állította, de elképesztő mód tartalmazta is az eredeti művet. (A Stoppard/Brešan-előadás terheit az igen elfoglalt Ruszt József a külföldre távozott Hules Endrétől „örökölte”. Két ifjú kollégát vett maga mellé, és a végeredmény egészében nagyon vegyes lett, de az „előjáték” remekül sikerült.)

Legközelebb 1985-ben, a művészsínházi presztízsét addigra jórészt elveszített Madáchban került sor Stoppard-bemutatóra. A szerző legelső – és talán legkevésbé egyedi – darabját „fedezték fel”, pedig időközben megszületett a *Salto mortale* és a *Travesztiák*, a *Szennyes* és a *Night and Day*, sőt a legfrissebb világsiker, az *Ez az igazi* már magyarul is olvasható volt. Az *Íme egy szabad ember* többszörösen is „biztonsági kúr” volt. A könnyen követhető cselekmény, a szellemes párbeszéd – és nem utolsósorban a Miller-áthallás – miatt nem kellett félni a nézők értetlenségétől (ráadásul a Horváth Ádám-rendezte tévéjáték-változat korábbi sikere is megágyazhatott a népszerűségnek). Az eleve kissé erőtlén, de Szirtes Tamás rendezésében fájdalommentesen gyengített tragikomédiában mindvégig bársonyos

középlágében szólt a tragédia is, a komédia is: ebből a nevetős-szomorkás polgári színjátékból hiányzott minden érdes, kegyetlen, vagy groteszk elem, ami pedig – ha még kifejezetlenül is – benne van ebben a korai Stoppard-darabban. Ez az érzelmes előadás teljesen érzéketlen maradt Stoppard finomságai iránt. Az ily módon lejáratos mű átértékelésének – gyanítom – nem egyhamar leszünk tanúi.

Ahogy annak is ki kell tennie magáért, aki a Pesti Színház 1995-ös *Ez az igazi*-fiaskója után megpróbálná a darab erényeit kidomborítani. A nagynehezen kikönyörgött magyarországi bemutató ugyanis egysíkú és bágyatag bulvárdarabnak mutatta a sokrétű, dühösen és keserűen szellemes magánéleti katasztrófakomédiát. Kern András – aki után pedig ordítana ez a szerep – a frusztrált író-főhős megformálása helyett enervált sztárszínész-önmagát mutatta Valló Péter kelletlen rendezésében. Kettejük ihletelő kedvetlenségének árnyékában nőtt satnyára a többi alig-megformált szerep is. Nem a próbák során kezdődtek a bajok, hanem még az olvasópróba előtt, amikor a rendező és a főszereplő – saját íráskészségében és dramaturgiai érzékében jobban bízván, mint a szerzőében – „kijavította” a darabot, még mielőtt alaposabban megismerte volna (és itt a hangsúly ezen a *mielőttön* van). Majd az így született művet folytonos – és most már némiképp jogos – hiányérzettől hajtva tovább alakíttatta, miközben egyre mélyebb meggyőződésévé lett, hogy gyengécske darabbal küzd hősiesen. Jött tehát az álmegoldások, fölösleges rátétek gondos kidolgozása, a tar gondolatlanságot elfedő színi paróka feltupírozása. A kezdeti fanyalgás afféle önbeteljesítő jóslattá vált: a Pesti bemutatója lényegtelen előadás lett – sőt, ami még rosszabb: elment a lényeg mellett.

Alig egy évvel korábban és párszáz méterrel odébb, a Kamrában egy csapat színész és egy színész-rendező viszont nagyon is ráérezett Stoppard lényegére. A *Rosencrantz* újító felújítói játszva filozofáltak, bután agyaltak, nagyon szórakoztatóak és nagyon elkeserítőek voltak, tükröt tartva, mintegy, természetünknek – orrunkat beleverve saját *hülye* kiszolgáltatottságunk világmasszájába. Póztalanul ötletdús, egészségesen túlmozgásos előadás volt, s benne nem infantilis bennfentes geg, hanem a shakespeare-i/stoppardi Möbius-szalag méltó színi fordítása, hogy a parazita-darab szereplőit ismert színészek adják, míg az alap-klasszikus figuráit ismeretlen arcok: civilek, „amatőrök”, főiskolások – afféle betolakodók, idegenek a Kamra világot jelentő nyolcszögében. Ahol az előadás az épp műsoron levő *Hamlet* díszletében játszódott (sőt: jelmezeit és némiképp gesztusait is föl- és kihasználva). A Takács-id. Máté-páros szerepeltetése epilógusként kedvesen idéltlen *truváj*, a legjobb Stoppard-előadás megfejelése. Elkerülhetetlen a szembe dicsérés: mindennek agy- és lélekmotorja a többszörösen is *főbűnös* Máté Gábor volt – egykoron kaposvári Hamlet (sőt „Paraszt Hamlet” is!), ez idő tájt ama *másik* előadásban Claudius, a vérnősző testvérgyilkos élősdi.

Ugyanő pár évvel később Nightingale, a tudományos életművész pojáca-macsó Stoppard *legtündéribb* tudós-darabjában, az *Árkádia*-ban: az ártatlan-érett bakfiszseni Thomasina és a cinizmusában is érzékeny ifjú Septimus ellenpontjaként – a szintén ambiciózus, de szelíd és sérülékeny Hannah *oldalán*. Kiegyensúlyozott, telített stílusú előadás volt Ascher Tamás 1998-as rendezése – működött benne minden, amit Stoppard előír: iterált szexkomédia, irodalomtörténettel megspékelt csoport- és termodinamikai kurzus, amelyet egy tűzvész előre látható visszfénye kurzivál; szépek és bolondok tempós kavargása a színpadon: pontosan megkoreografált idő-keringő. Talán csak a fényes replikák ragyoghattak volna még szebben – de ezen a téren még a legjobb magyar színháznak is vannak hiányosságai. (Nemcsak Stoppard, Shakespeare, vagy Szép Ernő is panaszt emelhetne emiatt.) Mindenesetre az *Árkádia* jól vizsgázott, fogadtatása is rácaffolt a kétkedők és aggódók kórusára.

Mert ez a kórus nagyon is zeng. Az eddigiekből látszik: tulajdonképpen nem is a megvalósult előadásokkal van a baj. A sikerültebb és gyenge produkciók aránya nem elkésztő. A hiány, a meg-nem-született előadások tömege annál inkább. Miért nem tartjuk műsoron a *Rosencrantz*-ot, miért nem bukkan föl újra és újra az *Árkádia*, miért nem kerül megint színre a *Bulldog hadnagy*-ra átkeresztelt *Nagy Szimat*, hogyhogy nem akarjuk *igazán* átélni az *Ez az igazi*-t, és persze: meddig várat még magára a *Travesztiák* – ne adj isten a *Salto mortale* – magyarországi bemutatója? És akkor a lefordíthatatlan darabokról még nem is beszéltünk...

Mint gyakorló dramaturg, számtalanszor hallottam sommásan lesújtó véleményt Stoppard egy-egy drámájáról. Rendezők, igazgatók szájbiggyesztve lépnek túl a témán, a jámbor javaslat néha rövid ideig a „levegőben marad”, de komolyan a legritkábban fontolják meg, a szükséges agyi energiát szinte sosem hajlandók/képesek rászánni a szóban forgó darab alapos vizsgálatára, figyelmes (újra)olvasására. Anélkül pedig nem megy (*ez sem* megy). Stoppard rendre drámának látszó objektumokat helyez ugyanis elének, amelyekről általában hamar kiderül, hogy valami „nem stimmel” velük. Vagy soha nem tanult meg *rendes* drámát írni (egyetlen gyanúsán látványos kivétel az *Ez az igazi*), vagy tőlünk igényelne némi plusz ráfordítást, hogy szabálytalanul komponált darabjaiban a színházat is meglássuk a szón túl.

A szó – a „túl sok” szó – egyébként is gyanús. Mifelénk nem szokás hinni a ritmus, a dikció, a plasztikusan fogalmazott és poentírozott (nem poénra *játszott*) szöveg erejében és érvényében. (Nem mellékesen: legtöbbször a megfelelő technika is hiányzik hozzá...) Természetesen a stoppardi figurák ugyanúgy tesznek-cselekszenek, gyötörnek és gyöttrődnek a szavakkal és a szavak által, mint minden valamire való szerző hősei. Annyi csak, hogy itt talán máshogy kellene keresni a kulcsot. De épp ehhez a kulcskereséshez vagyunk lusták gyakran. Ahogy – nyilván – lusták volnánk egy Csehov-, Brecht-, vagy Ibsen esetében is, ha nem bizonyították volna tehetséges elődök, nem figyelmeztettek volna hivatásos *élesszeműek*, hogy igenis, érdemes azt a kulcsot keresni.

De Magyarországon többnyire elkerülik Stoppardot ezek a bizonyos élesszeműek. A kritikusok jórészt (persze: nem kivétel nélkül) ugyanolyan fanyalgóan sajnálják le Tom Stoppardot, mint a fékezett érdeklődésű és vállalkozó kedvű direktorok. Szerintük Stoppard vagy „túl intellektuális” (értsd: érthetetlen, érdektelen, játszhatatlan), vagy – mert műve tele van frivolitással – „bulvár”: a mi kényes ízlésünknek, magas művészi igényeinknek nem megfelelő szerző. Szegény sehogy se tud jól tenni nekünk: vagy nem elég közérthető, vagy *túl* közérthető. Gyakran elég annyit mondani – ilyet ráfogni a legkönnyebb, és ez a legnehezebben lemosható vád –, hogy okosnak *látszó*, de valójában felszínes író.

A gondolkodni lusta, felületesen elemző kritikusok nem csak az élő színházművészetrel, de a regisztrált színházzal, a színháztörténettel szembeni felelősségükre is fittyet hánynak, amikor hatásosnak szánt pökhendi mondataikkal rövid úton elintézik egy előadást, egy darabot, egy szerzőt (különleges pályaalkalmatlanságról tesznek tanúbizonyságot, amikor – nem ritkán – egy gyengébb előadás mögött a darab értékeit sem képesek fölfedezni). Pedig csak tőlük tudjuk-tudtuk, hogy milyen volt, milyen lehetett egy ma már sosem látható előadás, milyennek *tűnt* egy új darab. Tehát orientálnak (el-, vagy felbátorítják a nézőt és színházi alkotót). A máról a holnapot ők informálják.

De van egy jó hírem is: a Magyar Rádió mindmostanáig példásan elvégezte a házi feladatát. Lényegében minden fontos Stoppard-hangjátékból elkészült a magyar változat – vélhetően jórészt Mesterházi Márton kitartó igyekezetének köszönhetően. Ezeket az akusztikus előadásokat megőrzi a szalag (vagy a lézerdizk), bármikor újra sugározhatók – lennének, amennyiben a romokban heverő Rádió ki tudná fizetni a minimális jogdíjakat...

MELLÉKLET: néhány részlet korabeli kritikákból

Íme egy szabad ember – Bányai Gábor, Színház (1985)

Tom Stoppard méltán lehetne akár háziszerezője is a Madách Színháznak. Mindketten félúton vannak ugyanis: valahol a lektúr és az irodalom között az egyik – valahol a lektúr és a színház között a másik...

(ugyanitt, a Rosencrantzról szólván:) ... már ott érezni lehetett, hogy Stoppardnak nincs filozófiája: ami annak tűnt, az divat és titokzatosság volt, csillogó elfedése a hamleti sorskérdéseknek. Ami Stoppardot izgatta, az valódi probléma volt – ahová kifutott a darab, az katarzis helyett érzelmosséget kínált...

Ez az igazi – Dömötör Adrienne (1985)

Az Ez az igazi című kesernyés vígjáték nem tartozik az izgalmasabb Stoppard-alkotások közé. Ha nem írja meg az előzőeket, aligha sikerült volna egykönnyen eladnia ezt a banalitásokból szőtt, laposka poénokkal tarkított, hosszadalmas dialógussorozatot a poprajongó negyvenes íróról, aki magánéleti problémákkal küzd, hippilányáról, színésznő feleségeiről, szintén színész barátjáról, és a feleségek barátjairól (sic!), akik közt kiemelt szerep jut egy álforradalmár ifjoncnak.

Árkádia – Bán Zoltán András, Színház (1998)

Tom Stoppard darabja amolyan jól megcsinált társalgási darab, amely hajlamos rá, hogy ne csak addig nyújtózzon, ameddig dialogikus takarója ér. Ez nem feltétlenül tesz jót neki, mert olyan mélységekkel telíti a szöveget, amelyekről rendre kiderül, hogy valójában csak felületességek. Hibrid dolog az Árkádia, és kevert érzéseket kelt: aki elsősorban szórakozásra vágyott, éppúgy csalódik, mint aki magvas gondolatokra számított, vagy netán emberi sorsok, átélhető élethelyzetek megjelenítését várta az előadástól. Talán e kevertség miatt lett végül unalmas és sótlan az estém. Stoppard játékrontó, megzavarja felhőtlen szórakozásomat, és az előadás végén nem tudom pontosan, miről is szólt voltaképpen a dráma.

És egy „pozitív ellenpélda”

Rosencrantz – Nemzeti Színház, 1971 - Koltai Tamás

Stoppard lengé és levegős filozófiája a kisember belesodródásáról a nagy dolgokba egy finoman ironikus pamflet mezében jelenik meg... Az irodalmi utalások másodlagosak. Ami létrejött, új minőség: bő humorú, angolosan elegáns, és csillogóan fölényes.....játék. A darab lendítőerejét mutatja, hogy a rendező Marton Endre el tudott szakadni tőle, és szövegét drámai librettóként fölhasználva lényegében új művet bontott ki belőle, akár Stoppard Shakespeare-ből. Az előadás hallatlanul mulatságos és nekünk szóló.

Rosencrantz – Kamra, 1994 – Koltai Tamás

Stoppard darabja szellemi fürdő azoknak, akik érzékenyek az áthallásokra, a fanyarságra és a játékra. Máté Gábor rendezése ezt kínálja. Egy színész-értelmiségi szarkasztikus véleményét nem a két pitiánerről, hanem saját léthelyzetünk pitiánerségéről. Rosencrantz és Guildenstern mi vagyunk.

Ugyanazt a kötetet szerkesztem-e ma, amit 2002-ben? (Máté Gábor opponens kérdése)

Legszívesebben teljes, kritikai, alaposan jegyzetelt életmű-sorozatot jelentetnék meg, amelyben az összes rádió- és tévéjáték mellett egyik-másik forgatókönyv is szerepelne, és minden, amit Stoppard – bármekkora terjedelemben, bármilyen státuszú társulat számára és bármilyen típusú térbe – kifejezetten színpadra írt.

Ez a vágyam a tárgyalt dolgozat fényében nyilván senkit nem lep meg. De még nem vesztettem el *teljesen* a realitásérzékemet, belátom, hogy ilyen nagyvonalú ajándékot nem várhatok a sorstól (talán majd Stoppard századik születésnapja alkalmából). Hajlandó volnék tehát kompromisszumokra: először a forgatókönyvekről mondanék le, aztán a tévéjátékokról, de a hangjátékokért már sűrű könnyet ejtenék. Ha aztán még a drámák közt is szelektálnom kellene, biztosan pánikba esnék, és elkezdenék kapkodni fűhöz-fához: hol ezt, hol azt hagynám ki, majd csalnám vissza – és ez így menne a végtelenségig, vagy amíg a határidőm le nem jár.

Bármilyen fájdalmas, az efféle antológiák terjedelme erősen limitált – a 2002-ben megjelent kötet ívszáma nagyjából a maximum, amit egy ilyen puha kötés elbír. Ha tehát komolyan veszem a kérdést – hogy tudniillik eltérne-e egy új kötet ama régitől –, azt kell megnéznem, mit hagynék ki, s helyette mit vennék be egy *másik* válogatásba, amennyiben a párhuzamos valóságok valamelyikében visszatérhetnék a kiindulási pontra.

Van pár könnyen kipipálható tétel. Most is biztosan az *Íme egy szabad ember* és a *Megállás nélkül* hullana ki leghamarabb a rostán. Továbbra sem terhelném meg a kötetet az *Utópia*-trilógiával, noha mostanra, úgy tűnik, sokat javult. Talán egyszer egy külön kis kötetben...

Most is úgy gondolnám, hogy a *Rosencrantz* nélkül nem lehetséges Stoppard-kötet, de mert sajnós ma már nem él a kiadó akkori igazgatója, aki ebben a kérdésben nem engedett, biztosan újrafordítatnám – valószínűleg Hamvai Kornállal, aki erre öt éve is boldogan vállalkozott volna. Ma is beválogatnám az *Ez az igazi*-t – de nem biztos, hogy újra Békés Pált bíznom meg, aki Bart István nem-elég-szellemes szövegénél sajnós csöppet sem produkált jobbat. Biztosan megjelentetném a *Travesztiák*-at – még hozzá ugyanúgy a rémségesen megbízhatatlan, de remek Varró Dániel kongeniális szövegével –, már csak azért is, hogy ezzel noszogassam a színházakat, szíveskedjenek végre eljátszani a darabot. És biztosan most is megörvendeztetném barátaimat és üzletfeleimet a *Bulldog hadnagy*-gyal, még hozzá úgy, ahogy van, Hamvaistul.

Talán elbizonytalanodnék – ahogy annak idején is –, vajon a *Magritte* befér-e a legjobbak közé. Azt hiszem nem. Viszont valószínű – bár nem biztos –, hogy ma is ugyanúgy érvelnék: a *Magritte* a *Bulldog*-gal együtt színre kerülhet, külön-külön kevés az esélyük. És hát tessék: ama kötet megjelenése óta egyetlen új bemutató volt magyarul a területen, a *Bulldog* és a *Magritte* együtt, Kolozsvárott... A *Magritte* mellett még egy titkos érv szólt: mindenképpen be akartam válogatni egyet a Dogg társulata számára írt alkalmi darabok közül. Hogy akkor miért nem régi nagy kedvencem, a *Dogg/Kohout* jelent meg? Két okból. Egyrészt gyanítom, hogy minden épeszű fordító inkább választaná a spanyolcsizmát, mint ezt a feladatot, másrészt sokáig azt gondoltam, ez a sokfíókos darab csakis a bonyolult szellemi konstrukcióktól hozzáam hasonlóan meghatódni képes maroknyi színházi perverzre hat elemi erővel. Utóbbi ma már kicsit másképp gondolom, és szerkesztőként is könyörtelenebb lettem: a fordítók hadd szenvedjenek. Tehát: ki tudja... Hasonlóképp járt pórul a *Hapgood* öt éve; beláttam (vagy: úgy láttam), nem erőltethetem rá szegény magyar közönségre a kém-

kvantummechanikát, bármennyire szeretném is. Itt tehát tessék nekem beírni egy piros pontot önmérsékletből.

A *Szennyest*-t túl angolnak, a *Tus*-t túl indiainak és poszt-birodalmi angolnak tartottam ahhoz, hogy magyar színpadon érvényesülhessen. Ahogy a dolgozat írása közben olvastam és szálagattam őket, egyre jobban sajnáltam, hogy magyarul nem hozzáférhetők. Nagyon a szívemhez nőtt mindkettő, olyannyira, hogy a *Tus*-nak ma talán helyet szorítanék. (Bár mindig is az volt az elvem, hogy minél több új darab kapjon esélyt – olyan, ami még nincs a köztudatban; márpedig a *Tus* rádióváltozata elkészült, hallható volt – nem is akármilyen színvonalú előadásban.) Helyette talán a *Salto mortale* eshetne ki. Ha meghoznám ezt a döntést, nagyon fájna érte a szívem, noha nagyon valószínűtlen, hogy az akrobatikus filozófus-darab valaha színre kerül nálunk. Annál legfeljebb a Housman-dráma esélytelenebb. *A szerelem mint találmány* tényleg csak a türelmes ínyenceknek való, szinte biztos, hogy soha nem fogják előadni errefelé. Viszont egy drámaantológia azért *könyv is*: olvasható, olvasni való szövegek gyűjteménye. Márpedig a *Szerelem mint találmány* kislámpa mellett böngészhető, félálomban lapozgatható, váratlanul meglevevő írás. Semmi szín alatt nem hagynám ki ma sem.

Elérkeztünk a legkényesebb kérdéshez: hogyhogy nem süllyed a föld alá az a szerkesztő, aki az *Árkádia* nélkül jelentet meg egy Stoppard-válogatást a huszonegyedik században? Hogy juthat ilyen eszébe egyáltalán? Valószínűleg úgy, hogy tartja magát bizonyos (önmaga kreálta) elvekhez. Pár évvel korábban, a *Holdfény* című sorozat-indító antológiában szerepelt az *Árkádia*, ezért ugyanebben a sorozatban másik kötetben nincs helye (ahogy a Pinter-kötetben a *Holdfény*-nek, vagy a Churchill-kötetben az *Iglic*-nek sincs). És ez a szerkesztő valószínűleg ma is így döntene, utána valószínűleg ma is az öklét harapdálná, hiszen semmi sem hiányzik annyira egy kicsit is teljes *Stoppardból*, mint pont ez a darab. A megoldás? Az *Árkádiá*-t külön, aranyszegélyű bőrkötésben kell megjelentetni a „Huszedik századi klasszikusok” sorozatban – ha lesz ilyen.

Egyébként pedig miért kell, hogy minden felelősség a könyvszerkesztőre háruljon? A színházak legyenek szívesek megrendelni a ma még csak eredetiben létező darabok fordítását, mutassák be őket pazar előadásban, minek következtében a nép vonuljon a Kossuth térre, és egy emberként követelje ama bizonyos életmű-kiadás megjelentetését (nem *ott*: a szomszéd házban, az Európánál).

Utóirat: Némi hiánypótlás – ha úgy tetszik, szépségtapasz –: 2007 őszén az Európa Kiadó újraindított Modern Könyvtár-sorozatában megjelenik a majd' húszéves *Hapgood* és a tavaly bemutatott *Rock and roll*.

Önéletrajz

Upor László (sz.: 1957)

dramaturg, műfordító, szerkesztő, egyetemi oktató

Két Diploma

Okl. matematikus - JATE TTK, Szeged, 1983.

Okl. dramaturg - Színház- és Filmművészeti Főiskola, 1988.

Három díj

Bálint Lajos Emlékgyűű – 1997.

Jászai Mari-díj – 2001.

Hevesi Sándor-díj – 2007.

Négy ösztöndíj

Franciaország – 1989/90

Anglia – 1993.

Egyesült Államok – 1997/98, 1998/99

Írország – 2002.

Dramaturgi munka, színház

Játékszín - 1988/89

Miskolci Nemzeti Színház -1988/89

Pécsi Nemzeti Színház - 1989/90

Madách Színház -1989-91

Vígszínház - 1991-96

Nemzeti Színház - 2002-2004

Rendszeresen dolgoztam egyéb „köszínházakban”, valamint „alternatívokkal” illetve bábosokkal is.

1998 óta időről-időre részt veszek az amerikai Double Edge színház munkájában.

Fordítás

Mostanáig jó negyven drámát és hangjátékot, pár regényt és életrajzot, valamint néhány tanulmánykötetet fordítottam magyarra. Néha filmfeliratot, szinkronszöveget is készíték.

Szerkesztés, drámakötetek

Az Európa Könyvkiadó 1995 végén újraindult drámaantológia-sorozatán egykori tanárommal, a 2006 nyarán elhunyt Osztovits Leventével dolgoztam együtt; a munka – sajnos nélküle – tovább folytatódik.

Szerkesztettem két „nem-Európás” kötetet is: *Hungarian Plays* (Nick Hern Books London, 1996); Hamvai Kornél: *Hóhérok hava* (Ulpius Ház, 2005).

Oktatás

Színház- és Filmművészeti Főiskola (előbb: Színház- és Filmművészeti Főiskola) – 1989 óta, óraadóként

Veszprémi Egyetem Színház- és Filmművészeti Szak – 1999-2001, meghívott előadóként

ELTE Angol Tanszék – 2000-2002, meghívott előadóként

Portland State University (Portland, Oregon Állam; USA) – 2002, vendégelőadóként

Publikációk

Kritikáim, tanulmányaim, beszámolóim, riportjaim megjelentek a *Színház*, az *Ellenfény*, a *Filmkultúra*, a *Kritika*, a *Nappali Ház*, a *Filmvilág*, a *Pesti Est Sűgő*, a *Holmi* lapjain. Legalább ilyen fontosnak tartom a kortárs drámaantológiákhoz írt elő-, illetve utószókat.

Egy könyv

Világszínház az egész címmel korábban megjelent (és ez alkalomból némiképp átdolgozott) esszémet adta ki 2000-ben a Palatinus Kiadó.

FONTOSABB PUBLIKÁCIÓK

Cikkek

Something Different – Barrie Stavis drámájáról; Cardozo Studies in Law and Literature 1990.

Örökszínház - Ariane Mnouchkine rendezéséről; Színház 1991. április

Kitörések - új színházi tendenciákról; Nappali Ház 1991/4

Kortársunk-e Shakespeare? – Shakespeare-darabok filmfeldolgozásairól; Filmkultúra 1992 ősz

Nyelv és gesztus - a drámafordításról; Színház 1998. augusztus

Színház az egész város - egy évad New Yorkban I-III; Színház 1998. szeptember-november

upor@nyc avagy Nyájas Olvasó! - New York-i színházi levelek; Sógó 1998. október - 1999. április

New Tendencies in Hungarian Theatre; a Hungarian Theatre c. kiadványban, ITI 1999.

Shakespeare, a keverőcsap és a londoni taxi – a kortárs brit drámáról; Nagyvilág, 1999. október

Letisztulva – a *Megtisztulva* c. Sarah Kane-dráma előadásáról; Ellenfény 2001/5

Mesélő kutyák almanachja – Kárpáti Péter kötetéről; Holmi 2005/3

Bevezető, ill. utószó az alábbi kötetekhez

Holdfény – öt mai angol dráma; Európa Kiadó, 1995. (Giles Crofttal közösen)

Titkosírás – mai amerikai drámák; Európa Kiadó, 2000.

Tom Stoppard drámái; Európa Kiadó, 2002.

Pogánytánc – mai ír drámák; Európa Kiadó, 2003.

Caryl Churchill drámái; Európa Kiadó, 2007 (Enyedi Évával közösen)

Hungarian Plays; Nick Hern Books, 1996

„Drámák” - Neue Stücke aus Ungarn; OSZMI, 1999 (Rácz Erzsébettel közösen)

FORDÍTÁSOK

Drámák színpadon, vagy/és nyomtatásban

- David Lindsay-Abaire: Örbe ügő** (Fuddy Meers)
bem: Csokonai Színház, 2005.
- Marina Carr: A Macskalápon** (By the Bog of Cats) (Háy Jánossal együtt)
bem.: Nemzeti Színház, 2005.
- Caryl Churchill: Hetedik mennyország** (Cloud Nine)
megj.: a *Caryl Churchill: Drámák* c. kötetben (szerk.: Upor László); Európa Kiadó, 2007.
- Caryl Churchill: Sokan** (A Number)
megj.: a *Caryl Churchill: Drámák* c. kötetben (szerk.: Upor László); Európa Kiadó, 2007.
bem.: RS9, 2006.
- Noël Coward: Ne nevens korán** (Present Laughter)
bem.: Játékszín, 2005.
- Brian Friel: Pogánytánc** (Dancing at Lughnasa)
megj.: a *Pogánytánc* c. kötetben (szerk.: Upor László); Európa Kiadó, 2003.
bem: Katona József Színház, 1993.; Kecskeméti Katona József Színház, 1996.; Csiky Gergely Színház, 1998.; Petőfi Színház, 2003.; Szigligeti Színház, 2005.; Újvidéki Színház, 2006.
- Julian Garner: Ébredés** (Awakening)
bem.: Gárdonyi Géza Színház, 2003.
- Terry Johnson: Freud éjszakája avagy Dalí a szekrényben** (Hysteria)
bem.: József Attila Színház, 2006.
- Tony Kushner: Angyalok Amerikában** (Angels in America)
bem.: Vígszínház, 1993.
megj.: Színház 1994. január
- Craig Lucas: A haldokló gallus** (The Dying Gaul)
megj.: a *Titkosírás* c. kötetben (szerk.: Upor László); Európa Kiadó, 2000.
- Patrick Marber: Közelebb** (Closer)
megj.: *Átváltozások*, 19. szám (2000)
bem.: (*Egymásban* címen) IBS, 2001.; (*Közelebb* címen) Vidám Színpad, 2006.
- Martin McDonagh: Leenane szépe** (The Beauty Queen of Leenane)
bem.: Vígszínház, 1997.; Csiky Gergely Színház, 1998.
- Conor McPherson: A gát** (The Weir) (Harangozó Eszterrel közösen)
bem.: Csíki Játékszín, Csíkszereda, 2004.
- Paul Mercier: És ez így megy** (Down the Line)
megj.: a *Pogánytánc* c. kötetben (szerk.: Upor László); Európa Kiadó, 2003.
- Gregory Motton: A sátán förtelmes hangja** (The Terrible Voice of Satan)
megj.: a *Holdfény* című kötetben (szerk.: Upor László); Európa Kiadó, 1995.
- Thomas Murphy: Ki kicsoda** (The Gigli Concert)
bem.: Budapesti Kamaraszínház 1995.
- William Nicholson: Árnyország** (Shadowlands)
bem.: 2002.
- Terje Nordby: Jégzirom** (Iskblomst)
megj.: *Színház*, 1998. augusztus
bem.: Vörösmarty Színház, 2006.
- Eugene O'Neill: Párbajhős** (A Touch of a Poet)
bem.: Budapesti Kamaraszínház, 2001.
- Harold Pinter: Porrá lesz** (Ashes to Ashes)
megj.: a *Harold Pinter: Drámák* c. kötetben (szerk.: Upor László); Európa Kiadó, 2000, 2005.

Drámák színpadon, vagy/és nyomtatásban (folyt.)

Lisa Schlesinger: Danny Winston és Rib Ann Magee csontjai (The Bones of Danny Winston and Rib Ann Magee)

megj.: Nyílt Fórum Füzetek, Zalaegerszeg 1994.

bem.: Gárdonyi Géza Színház, 1996.

Sam Shepard: Hazug képzelet (A Lie of the Mind)

bem.: Új Színház, 2003.

Tom Stoppard: Salto mortale (Jumpers)

megj.: a *Tom Stoppard: Drámák* c. kötetben (szerk.: Upor László); Európa Kiadó, 2002.

George F. Walker: Zastrozzi

bem.: Globe Színház, Budapest, 1991.; Ódry Színpad (Színművészeti Főiskola), 1992.

Tennessee Williams: Aranybogár (Tiger Tail)

a *Tennessee Williams: Drámák* c. kötetben (szerk.: Upor László); Európa Kiadó, 2001, 2006.

Doug Wright: De Sade pennája (Quills)

megj.: a *Titkosírás* c. kötetben (szerk.: Upor László); Európa Kiadó, 2000.

bem.: Csokonai Színház, 2005.

Hangjátékok

(bemutatók: Rádiószínház, Magyar Rádió)

Shmuel Huppert: Lefeküdni és holtan ébredni fel (Lie Down and Wake Up Dead), 1994.

Thomas Murphy: A Gigli-koncert (The Gigli Concert), 1995.

Bernard Farrell: Szálljon el Gleesson! (Gliding With Mr. Gleeson), 1998.

Tom Stoppard: Fekete kerítés fehér hómezőn (Artist Descending a Staircase), 2005.

Könyvek: esszé, életrajz

Martin Esslin: A dráma természetrajzához (The Nature of Drama)

megj.: folytatásokban, *Színház* 1993-94

Germaine Greer: Shakespeare

Akadémiai Kiadó, Budapest, 1996.

William Goldman: Mit is hazudtam? (What Lie Did I Tell?)

Európa Kiadó, 2002.

Marlon Brando: E dalra tanított anyám (Songs My Mother Taught Me)

Európa Kiadó, 2006.

Könyvek: regény, lektúr

Jeffrey Archer: A tékozló lány (The Prodigal Daughter)

IPM Könyvtár, 1991.; GABO, 1996.

J. H. Marks: Összeesküvés-elmélet (Conspiracy Theory)

INTERCOM, 1997.

M. C. Bolin: Armageddon

INTERCOM, 1998.

Richard Stark: Visszavágó (Point Blank)

INTERCOM, 1999.

William Goldman: Fivérek (Brothers)

Európa Kiadó, 2004.