

TANULMÁNYOK

NAGY CSENGE

A SIKER KONJUNKTÚRÁJA

Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című darabja
a Kolozsvári Állami Magyar Színházban (1989)

Kulcsszók: Kao Hszing-csien, *A buszmegálló*, kolozsvári produkció, hagyományos kínai színház, abszurd színház.

1. Bevezetés

Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámáját 1989. április 23-án vitte színpadra a Kolozsvári Állami Magyar Színház társulata. A kolozsvári produkció elemzése során a következő kérdésekre keresem a választ: A 20. század második felében játszotta-e más ázsiai szerző drámáját a Kolozsvári Állami Magyar Színház társulata? Fellelhető-e a műsorban más abszurd dráma, amelyet színpadra vittek ebben az időszakban? Miért éppen a '89-es forradalom előtt került megrendezésre Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámája, és ez mennyiben járult hozzá sikerességéhez? Továbbá az is foglalkoztat, mi volt a kritikusok és a színészek véleménye a produkcióról, ők miben látták sikerességét.

A kolozsvári produkció vizsgálata mellett ugyanakkor fontosnak tartom, hogy kitérjek Kao Hszing-csien életútjára és beágyazzam e darabját életművébe, ezáltal pedig megállapítsam, vonható-e bármiféle párhuzam a kolozsvári és a kínai előadások között, illetve, hogy a szerző élete és munkássága befolyásolta-e a dráma erdélyi színpadokon való előadását. Emellett röviden kitérek a Kínai Kommunista Párt kormányzási stratégiájára, azt vizsgálva, milyen hatással volt a kínai irodalmra és színházra, illetve Kao Hszing-csien munkásságára.

Mivel az európai (Kínához viszonyítva nyugati) kultúrában keveset tudunk a hagyományos kínai színház formáiról, jellemzőiről, hagyományairól, ezekre is kitékintek, arra összpontosítva, hogy ezek közül Kao Hszing-csien melyeket érvényesít e drámájában. Kao életére nemcsak a hagyományos kínai színház volt nagy hatással, hanem az abszurd drámáirók munkássága is, ezért erre is figyelek, arra a kérdésre keresve a választ, milyen abszurd drámákra jellemző elemeket épített be műveibe, és hogyan fogadják ezen újításait szülőhazájában.

E tanulmány írásakor külön problémát jelentett Kao Hszing-csien drámái címének magyar nyelvre való fordítása, valamint az, hogy az általam felhasznált forrásokban több város, intézmény, szervezet neve angolul szerepelt, amelyek egy részét lefordítottam magyarra (ebben az esetben zárójelben feltüntettem az angol címet, nevet is); néhány esetben azonban megtartottam az angol megnevezést a könnyebb információközelítés miatt. Mivel legtöbb művét Kao Hszing-csien anyanyelvén, azaz kínaiul írta, fontosnak találtam drámáinak címét kínai fonetikus írással (pinyin) is feltüntetni.

2. *A buszmegálló az erdélyi színpadokon*

Kao Hszing-csien egyik legjelentősebb műve *A buszmegálló* című dráma, amely Kínában 1983-ban jelent meg a *Sijüe* című kínai folyóiratban; az ezt követő évben magyarul is megjelent Polonyi Péter fordításában 1984. márciusában, a *Nagyvilágban* (Kao 1984). Az Újvidéki Színház színpadán már ugyanebben az évben, 1984. október 18-án előadták Harag György rendezésében, és néhány évvel később, 1989. április 23-án a Kolozsvári Állami Magyar Színházban is bemutatásra került Tompa Gábor rendezésében. A darab Újvidéki Színházban való előadásáról, és megrendezésének nehéz körülményeiről Franyó Zsuzsanna (1953–2017) dramaturg és az Újvidéki Színház művészeti vezetője *Az ideai irodalmi Nobel-díjas műve az Újvidéki színház színpadán már 1984-ben* című tanulmányában (Franyó 2000) írt. Ebből kiderül, hogy a bemutató előtt két nappal leállították a próbákat, arra hivatkozva, hogy meg kell vizsgálni a darabot (ebben az időben Kao Hszing-csien gyanússá vált Kínában, és menekülnie kellett az őt ért támadások elől). Franyó Zsuzsannát kérték fel a dráma szövegének lefordítására, azonban tartva attól, hogy megtiltják *A buszmegálló* színrevitelét, időközben a bemutatóra meghívták a belgrádi kínai nagykövetség tagjait. Úgy vélték ugyanis, hogy ha a nagykövetség munkatársai vállalják a részvételt az előadáson, akkor a szerző személyével sem lehet semmi gond. A bemutató napján Milenko Nikolić miniszter letiltotta az előadást. Időközben azonban megérkezett a kínai követség, így a darabot mégis bemutathatták. Nagy sikert arattak, és ezt követően az előadással eljutottak Belgrádba és Budapestre is (Franyó 2000: 1024–1025).

Öt évvel később a Kolozsvári Állami Magyar Színház rendezője, Tompa Gábor is hasonló gondokkal küszködik, ugyanis egy vele készített – jóval későbbi – interjúból kiderül: ők maguk is csodálkoztak azon, hogy az előadást át tudták vinni a cenzúrán. A rendező úgy véli, ennek oka az lehetett, hogy a hatóságok nem mertek szembenézni az előadás metaforikus jelentésével. Amikor lefordították a szöveget az ideológiai bizottság egyes tagjainak, azt állították, hogy a darabban egy buszvállalatról van szó, és azt bírálják a szereplők; így sikerült megvalósítani a bemutatót. Nem csak politikai akadályokba ütköztek, nagyon szűkösek voltak anyagi lehetőségeik is, és Tompa Gábor szerint ez volt a színház történetének egyik legolcsóbb előadása (Varga 2015). Mindezek ellenére 1989. április 23-án sor került a dráma bemutatására, amellyel talán még nagyobb sikert arattak, mint

Harag György a mű újvidéki előadásával, ugyanis a '89-es forradalom előtt néhány hónappal nagyon aktuális és igaz helyzetet írt le, amelyet mind a színtársulat, mind a közönség magáénak érzett.

Miért keltett ilyen nagy hatást ez a darab? Hogyan értelmezte a közönség és hogyan a kritikusok? A 89-es forradalom után is ugyanolyan sikeres volt? Kínában is ugyanolyan lelkesedéssel fogadták, mint Erdélyben? Ki is ez az ázsiai szerző, aki ennyire aktuális kérdéseket képes felvetni az európaiaknak? A továbbiakban ezekre a kérdésekre keresem a választ.

3. Kao Hszing-csien (nem tipikus) élete és munkássága

Ebben a fejezetben Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámáját ágyazom be a szerző életművébe, bemutatva életét, munkásságát, és érintem a támadásokat, amelyek élete során érték. Ennek bemutatására Quah Sy Ren *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theatre* (2004) című könyvét használom, ugyanis a szerző szakmai pályafutását tanulmányozva megbízható és tartalmas forrásnak találtam, amely részletezi és összefoglalja Kao Hszing-csien munkásságát, viszonyulását a kínai és a nyugati irodalmi hagyományokhoz. A szerző a Nanyangi Technológiai Egyetem (Nanyang Technological University) Bölcsészettudományi Karán tanít. Kutatási területe a modern kínai irodalom, színház és kultúra, valamint a szingapúri színház története. Munkásságában kulcsfontosságú szerepet játszik Kao Hszing-csien is, ugyanis Kaóról a fent említett könyv mellett több cikket és tanulmányt is írt ebben a tárgyban, valamint az egyetemen oktat egy olyan tantárgyat, amely Kao Hszing-csien életével, munkásságával és műveivel foglalkozik (Study of Gao Xingjian). Kao Hszing-csienről írt könyvét azért találtam fontosnak, mert bevezető részében részletesen bemutatja a drámaíró fiatalkorát, tanulmányait, munkásságát és Kínából való távozásának okait.

Quah Sy Ren könyve mellett fontosnak vélem Jianyi Li doktori disszertációját (Li 1991), amely a hagyományos kínai színházi tárgyalása mellett tárgyalja Kao életművét és kiemeli annak jelentőségét. A színháztörténeti és nyugati hatások mellett külön értekezik azokról a külföldi írókról, akik nagy hatást gyakoroltak az író gondolkodásmódjára, hangsúlyozza *A buszmegálló* bemutatása fontosságát, a művet Samuel Beckett (1906–1989) *Godot-ra várva* című drámájával is összehasonlítja.

Kao Hszing-csien életének bemutatására felhasználok Baracs Dénes újságíró cikkét is (ő a Magyar Távirati Iroda munkatársaként 1969-től több éven át tudósításokat írt Kínából, ugyanis a „kulturális forradalom” idején Pekingbe került); valamint Polonyi Péter tanulmányait, cikkeit. Ő 1961-ben végzett kínai nyelv és irodalom szakot a Pekingi Egyetemen és 7 évet töltött Kínában. Nemcsak a kínai klasszikus és kortárs irodalom foglalkoztatta, hanem külön érdekelte Kína politikája, a kínai társadalom és történelem is.

Kao Hszing-csien ifjúkorának ismertetésére Quah Sy Ren fennebb említett könyvét használom fel, ez részletes leírást nyújt az író életéről, Kínában átélt

nehézségeiről, művei fogadtatásáról, továbbá külön hangsúlyozza az író nevelése művészeti aspektusát. Munkájából megtudjuk, hogy Kao Hszing-csien 1940. január 4-én született Csianghszi (Jiangxi) tartományban, Kancsou (Jiangsu) településén. Ősei gazdag sókereskedők voltak Taizhou-ban, azonban dédnagyapja a családnak majdnem teljes vagyonát felhasználta egy állami állás megvásárlására. Apja és nagyapja a Bank of China kereskedelmi bankban dolgoztak. Édesanyja a misszionáriusok által vezetett iskolában tanult, és a Chinese Young Christians Association Salvation Drama Troupe nevű társulatnál dolgozott. Házasságkötése után ott kellett hagynia a társulatot az utazások miatt, de a színház iránti érdeklődése megmaradt. Kao Hszing-csien édesapja banktisztviselő volt, így a család társadalmi köreiből olyan értelmiségiek is beletartoztak, akiknek komoly ismereteik voltak a nyugati kultúráról, és akik az összejövetelek során néha angolul beszélgettek. Kao már gyermekkorában ki volt téve a nyugati hatásoknak, és anyja révén hamar elkezdődött a drámával, a színházzal és a színészettel való ismerkedése. Édesanyja gyakran írt drámai jeleneteket saját szórakoztatására, ezeket gyerekei, Kao és fiatalabb testvére otthon előadták. Kao már tinédzserként járt nagybátyjával a pekingi operába (*jingju*), ahol fokozatosan felerősödött érdeklődése a hagyományos kínai színház iránt. 1951-ben a nanjingi, 10-es számú középiskola (Nanjing Number 10 Secondary School) diákja lett, az ott töltött évek fontos szerepet játszottak művészi képességeinek kialakulásában. Az iskolai évek alatt otthon hegedülni tanult, az iskolában pedig az olajfestés és a szobrászat művészetét sajátította el a híres Yun Zongyin irányítása alatt, aki aztán beajánlotta őt a Központi Szépművészeti Akadémiába (Central Academy of Fine Arts). Anyja ellenezte, tudta ugyanis, hogy a Kínai Népköztársaságban a művészek munkája abból áll, hogy propaganda célú plakátokat festenek. Annak ellenére, hogy nem vált a Szépművészeti Akadémia tagjává, Kao a zenében és a festészetben való korai elmélyülése végigkísérte egész életén, sőt legfontosabb színházi elképzeléseit is a zene inspirálta. Miután befejezte a középiskolát, döntenie kellett, milyen egyetemen folytatja tanulmányait. Legfőbb vágya az volt, hogy íróvá váljon, és egy színházban dolgozzon, arról azonban lemondott, hogy kínai irodalmat tanuljon, mivel úgy vélte, ez nem fogja segíteni jövőbeli tervei megvalósításában. Azt is fontolóra vette, hogy színházi tanulmányokba kezd, erről is le kellett azonban mondania, mivel a felvételi alapkövetelménye 3 évnyi színészi tapasztalat volt; és Kao alacsonyabb is volt az előírt magasságnál. Egy cikk olvasása közben, amely a párizsi művészek romantikus és inspiráló életmódjáról szólt, úgy döntött, hogy francia nyelvet és irodalmat fog tanulni. Így 1957-ben a pekingi Idegen Nyelvek Főiskolájának francia szakán kezdte el tanulmányait. Ebben egymást követték a politikai mozgalmak, ennek következtében az egyetemi hallgatókkal különböző kampányok anyagait, valamint Karl Marx, Lenin és Mao Ce-tung műveit olvastatták. Szabadidejét Kao arra használta fel, hogy a tananyagon kívüli műveket olvasson, és mivel az angol nyelvű műveket szigorúbban cenzúrázták, az enyhébb cenzúrájú, francia nyelvű könyveket olvasta.

Egyetemi hallgatóként aktív dramaturgiai tevékenységet folytatott. 1960-ban néhány társával együtt megalapította a „*Seagull*” (Sirály) elnevezésű színjátszó csoportot, színészek, rendezők, és irodalommal foglalkozó emberek számára. Emellett társaival a pekingi Népi Művészeti Színház (Beijing People’s Art Theatre) és a Nemzeti Ifjúsági Színház (National Youth Theatre) számos előadásán vett részt. Azon szerencsés emberek közé tartozott, akik részt vehettek a Nemzeti Ifjúsági Színház próbáin. Később a színház igazgatója, Deng Zhiyi személyes tanácsadójává vált. A próbákon olyan tapasztalatokra tett szert, amelyekhez olvasmányai nem juttatták hozzá. 1962-ben végezte el az egyetemet, és fordítóként kezdett dolgozni az Idegen Nyelvi Hivatalban (Foreign Language Bureau), azonban a fordítás nem igazán érdekelte, ezért szabadidejében sokszor késő éjszakáig foglalkozott történetek és drámai művek írásával (Vö. Quah 2004).

Baracs Dénes a „nagy proletár kulturális forradalom” kitöréséhez köti azt, hogy első darabjának, amelyet 26 éves korában, 1966-ban írt, bemutatását nem engedélyezték (Baracs é. n.). A forradalom kitörése után Kao minden írását elégette, köztük 10 drámáját és befejezetlen regényét, valamint számos versét és jegyzetét, attól tartva, hogy ezek bajba keverhetik. Quah Sy Ren szerint ezt követően „1969-ben egy kádersikolába került, azonban észrevette, hogy súlyos politikai veszély fenyegeti, ezért kérte a vidékre való kihelyezését” (Quah 2004 :7). Bár Quah Sy Ren azt állítja, Kao észrevette, hogy veszély fenyegeti, és ő maga kérte vidékre való kihelyezését, a politikai háttérrel megvizsgálva azt a következtetés lehet levonni, hogy a döntést nem önként hozta, hanem kényszerítették a távozásra, mivel azon értelmiségiek közé tartozott, akik veszélyt jelentettek a Kínai Kommunista Párt és Mao Ce-tung politikájára. Quah arról sem tesz említést, hogy a továbbiakban hogyan érte el az író, hogy előbb Jiangxi tartományba, majd Anhujban helyezték tanítónak. (Valószínűnek tartom, hogy ez a tanítói állás is hasonló lefolyású lehetett, mint az átnevelő táborkokban végzett fizikai munka.) Tanítói pályaszakasza idején magányos volt, újból írni kezdett, önmonológokat írt magányossága enyhítésére. Ezeket az önmonológokat, amelyek jellemző szövegtípusává váltak, később felhasználta drámáiban is. 1975-ben visszahívták Pekingbe, az Idegen Nyelvi Hivatalba, ahol továbbra is fordítói munkát bíztak rá. A kínai fordítások szabályzatainak módosítása érdekében a francia nagykövetség tisztviselője meghívta a modern francia irodalom előadásaira; erősen hatott rá az abszurd drámával való megismerkedés. A nagykövetségen használhatta a könyvtárat, Samuel Beckett több művét is kikölcsönözte, köztük a *Godot-ra várva* című drámát is. Beckett művei mellett Jean Genet (1910–1986) és Eugène Ionesco (1909–1994) műveit is olvasta (Quah 2004: 7–8).

Itt érdemes kitérnünk arra, hogy a nyugati színházi elemek milyen hatással voltak a szerző irodalmi újításaira, amelyek miatt az következő évtizedekben támadások célpontjává vált. Li Jianyi és Polonyi Péter egyaránt kiemelik Kao azon törekvéseit, hogy a nyugati (abszurd) dráma és a hagyományos kínai dráma elemeit ötvözze, utalnak arra is, hogy emiatt hazájában a kínai hagyományoktól idegen eszközök használatával vádolták.

Dramáiban fontos újítás a párbeszédok használata; ez a nyugati színházi hagyományokra jellemző; a kínai hagyományos színházban a színészek többnyire monológok által kommunikálnak a közönséggel. A párbeszédok alkalmazása mellett Kao bevezette a narrációs technikák használatát is, annak érdekében, hogy a színészek közvetlen módon kapcsolatba kerülhessenek a közönséggel, beszéljenek érzelmeikről, gondolataikról, múltjukról.

Kao nem hajlandó követni a kínai színjátszás merev mintáit, darabjait mégis jellemzik az olyan hagyományos kínai dramaturgiai elemek, mint a tánc, az ének és a maszkok használata. Az énekek fontos alkotóelemei műveinek, de nem hagyományos kínai énekeket alkalmaz. És előadásaiba bevezeti a népzénet, valamint a nyugati stílusú dallamokat. Először *A vademberek* (Yeren) című darabjába épített be népi énekeket, és különböző hangszerekkel előadott népzénet, hogy hatásosabban ábrázolhassa a Hubei tartományban élő népcsoportok szokásait, hagyományait. A tánc és az énekek mellett többször alkalmazott maszkokat és arcfestést – ami szintén a hagyományos kínai színházra volt jellemző –, az erőteljesebb hatás érdekében. *A vademberek* című drámájában például fából faragott maszkokat alkalmaz. Végül fontos kiemelni, hogy drámáiban a színészek jelzik az idő múlását, valamint – cselekvéseiken keresztül – a tér változását is, úgy, hogy közben a színpad beállításai változatlanok maradnak.

Új drámakoncepciója révén 1976-ban a kulturális forradalom végén egyre több műve született, modern műveit azonban több folyóirat is visszautasította (Li 1991: 29). 1977-ben a Kínai Írószövetség tagjává vált, és 1978-ban megjelent első tanulmánya *Pa Csin Párizsban* címen (Polonyi 2001). Valószínűnek tartom, hogy részben a Pa Csinről (Ba Jin) írt tanulmányának köszönhető, hogy 1979-ben a Kínai Írószövetség őt kéri fel, legyen Pa Csin tolmácsa Franciaországban. Korábban nem járt Európában, mégsem lepődött meg azokon a dolgokon, amelyeket Nyugaton tapasztalt, hiszen fordítási munkájának köszönhetően irodalmi olvasmányai és tudósításai révén sokat tudott a nyugati kultúráról.

Franciaországi tartózkodása során több francia művésszel és íróval beszélgetett, akiket meglepett Beckett-ről, valamint más modern írókról való tudása (Quah 2004: 8). 1980-ban lefordította Eugène Ionesco *A kopasz énekesnő* című drámáját, amely az abszurd dráma számos jellemzőjét tartalmazza. 1981-ben *Preliminary Discussion of Contemporary Narrative Techniques* címmel írt könyvet, amellyel bevezette az olvasókat a kortárs nyugati narrációs technikákba. A mű alap gondolata, hogy a modern íróknak nem az egyén megformálására, valamint a környezet ábrázolására kell törekedniük; továbbá fontos, hogy a szerzők folyamatosan új, korszerű írói technikákat alkalmazzanak (Li 1991: 7). Bár műve két kiadást is megért, számtalan kritikát kapott, sokan azzal vádolták ugyanis, hogy aláássa a kínai realizmus hagyományait. Pa Csinnek és Xia Yannak köszönhetően sikerült kivédenie a támadásokat.

3.1. A drámaszerző pályaszakasz

1981-ben fordulópont következett életében, a pekingi Népművészeti Színház gyakornok drámaírója lett. A színház alelnöke, Yu Shizhi azonnal felkérte egy dráma

megírására, így készült el *A buszmegálló* (Chezhan) című játéka. Mivel abszurd elemeket tartalmazott, elutasították, és olyan darab megírására szólították fel, amelynek stílusa közelebb áll a realizmushoz. Ekkor írta meg *A tökéletes jel* (Juedui xinhao) című művét, ez nem tartalmazott abszurd jellemzőket. A Népművészeti Színház ezt is visszautasította, arra hivatkozva, hogy ambivalens módon olyan érzékeny kérdéseket boncolgat, mint a munkanélküliség vagy a kínai nép jövője. A tiltások ellenére a próbák titokban, a színház alelnöke támogatásával folytatódtak.

Lin Zhaohua (1936), a színház fiatal igazgatója lelkesedett Kao drámái iránt, ő ugyanis nyitott az új drámai koncepciók felé, átvette az irányítást, és egy erős csapatot állított össze, amellyel új előadói stílusokat próbált ki. 1982 és 1985 között Lin rendezte meg Kao összes Kínában előadott drámáját, és ennek az együttműködésnek is köszönhető, hogy az 1990-es évekre Lin Zhaohua Kína egyik legjelentősebb rendezőjévé vált. Az ő támogatásával adták elő 1982 novemberében *A tökéletes jel* című drámát, amelyet – bár a színház néhány vezetője gyanakvóan állt hozzá – az előadáson részt vevő vendégek pozitívan fogadtak. Így a lelkesedésre való tekintettel több mint százszor adták elő.

Ezt követően Lin és Kao előkészítették a terepet *A buszmegálló* előadására, a színház pártbizottsága azonban még mindig nem hagyta jóvá a mű bemutatását. Kao nem adta fel a próbálkozást, és megszerezte Cao Yu (1910–1996) drámaíró beleegyezését, aki a színház tiszteletbeli elnöke volt, és ennek köszönhetően 1983-ban sikeresen színre vitték a darabot. A tizedik bemutató után aztán leállították az előadását, pártellenesnek nyilvánították (Quah 2004: 8–10). A hivatalos álláspont szerint témakezelése a társadalmi valóság torzképét nyújtja, valamint hozzájárul ahhoz, hogy a társadalom bizalmát veszítse a reformokat illetően. A Kommunista Párt tézise az volt, hogy a modern irodalomban megjelenő nyugati ideológiák beszennyezik és átalakítják a kínai emberek gondolkodásmódját, ezek terjedését vissza kell szorítani (Li 1991: 10). Az írónak az őt ért támadások miatt menekülnie kellett, Yu Shizhi (1927–2013) kínai drámaíró segítségével Délnyugat-Kínába menekült, majd 1983 végén – 1984 elején öt hónapon keresztül utazgatott nyolc tartományban és hét természetvédelmi területen. Utazásai során antropológusokkal is találkozott, akik bevezették az egyes etnikumok kultúrájába. Kao határozottan érdeklődött e népcsoportok életmódja, vallásos szertartásai iránt. Utazásai során szerzett tapasztalatai hatására 1984-ben, Pekingbe visszatérve megírta *A vademberek* (Yeren) című drámáját, amely a kisebbségek kultúrájáról és a veszélyben lévő természeti környezetről szól. A darab bemutatására 1985-ben került sor, ez újból heves vitákat váltott ki, a hivatalos szervek szerint előadásmódja nem követi a pekingi Népművészeti Színház hagyományait (Quah 2004: 10). A támadások ellenére 1986-ban megírta *A másik part* című játékát, ezt is azonnal betiltották. Ezután több írása nem jelenhetett meg Kínában.

A kialakult helyzet miatt úgy döntött, hogy Franciaországba utazik. Menedékjogot kapott, és 1987-ben Párizsban telepedett le (*A Nobel-díjas...* 2010). Ugyanebben az évben Németországba látogatott a Morat Institut-ba, és itt tartózkodása idején úgy döntött, hogy továbbra is a művészetből él meg. Az írás mellett gyakran

készített kínai tusfestményeket, amelyek ekkor már ismertek voltak Nyugat-Németországban, sőt 1985-ben önálló kiállítást is volt a berlini Künstlerhaus Bethanien-ban. Ezt követően Európában több helyen is kiállították festményeit, számos európai művészeti galéria és múzeum gyűjtötte alkotásait. Míg Kínában műveinek többségét cenzúrázták, külföldön művészként ismerték el, 1983 elején a *Le monde* francia napilap megjelentette *A buszmegálló* című drámája fordítását. 1985 és 1986 között Kao különböző művészeti szervezetek meghívására számos európai országban, köztük Németországban, Franciaországban, Angliában, Ausztriában és Dániában tartott előadásokat. Aggodalmaktól, anyagi és ideológiai korlátoktól mentesen élt, Európában elismerték mint festőművészt, és írói munkáját is szabadon folytathatta.

Különböző művészeti szervezetek megbízásából újabb drámákat írt, amelyekben humanista témákat dolgozott fel. 1989-ben megírta *A menekülteket* (Taowang), amely az amerikai függetlenség napján zajló eseményeket dolgozza fel, 1992-ben Svédországban elő is adták. Ezután több drámája is született, köztük a *Halálvilág* (Shengsi jie), amelyet 1993-ban adtak elő a Renaud-Barrault Színházban; a *Párbeszéd és viszontkérdés* (Duihua yu fanjie), ezt 1992-ben adták elő Bécsben a Theater des Augenblicks-ben, Kao maga rendezte; valamint az *Éjszakai isten* (Yeyou), amelyet Avignonban mutattak be 1999-ben. További művei a *Weekend quartet* (Zhoumo sichongzou), valamint az *Incquiring death* (Kouwen siwang), amelyet 2003-ban adtak elő.

Három fontos alkotását még Kínában elkezdte, azonban csak Párizsban tudta befejezni. Témájuk szorosan kapcsolódik Kínához, a kínai életmódhoz hagyományokhoz. *A sötét város* (Mingcheng) című játékát eredetileg Jiang Qing táncosnak írta, és ezt a hongkongi táncgyűttes (Hong Kong Dance Company) mutatta be 1988-ban. A *Shanghaijing története* (Shanghaijing zhuan) megírásának oka eredetileg az volt, hogy 1987-ben elérje Kínában való maradását, művét 1993-ban tudta befejezni. Ez a dráma ősi kínai mitológiai elemeket tartalmaz.

Első regényét Kao már 1982-ben elkezdte, azonban csak 1989-ben fejezte be, és *Lélek-hegy* címmel ugyanebben az évben publikálta (Quah 2004: 11–12). A regény alapját a '80-as évek elején tett utazásai adják, benne több személyben és több nézőpontból ír önmagáról; Polonyi Péter szerint ezt a munkát főként újszerű szerkesztésmódjáért értékelté (Polonyi 2001).

E három alkotásának befejezésével Kao megszakítja minden kapcsolatát Kínával, és úgy dönt, hogy új életet kezd. Életének több mozzanatából láthatóvá válik, milyen nehezen tudott beilleszkedni a kínai irodalmi életbe; hiszen legtöbb műve nem felelt meg a politikailag előírt irodalmi normáknak, színházi és irodalmi újításai miatt is akadályokba is ütközött, sőt számtalan támadás érte, mindezek késztették végül az országból való távozásra.

Fentebb említést tettem arról, hogy *A buszmegálló* című dráma előadását nemcsak Kínában tiltották be, hanem az Újvidéki Színház színpadán is nehéz körülmények között sikerült színre vinni, figyelembe vették ugyanis Kao Hszing-csien

korabeli helyzetét. Milyen veszélyt jelenthetett munkássága, és miért kellett menekülnie szülőhazájából? Miért nem felelt meg a politikai normáknak és miért érezték veszélyesnek műveit, újításait? A továbbiakban ezekre a kérdésekre keresem a választ.

4. Politikum és művészet: Mao Ce-tung politikájának hatása a kínai kultúrára és a hagyományos kínai színház

Ebben a fejezetben röviden kitekintek a Kínai Kommunista Párt törekvéseire – hiszen Kao Hszing-csien a kormány politikájának köszönhetően gyanús, ellenséges figurává vált – annak érdekében, hogy érthetővé váljon, miért vált a támadások célpontjává a szerző, illetve Kína miért nem ismeri el a Nobel-díjra való jogosultságát a mai napig sem. Továbbá ismertetem a hagyományos kínai és az abszurd színház jellemzőit, hiszen Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámájában, valamint számtalan művében ezek motívumainak, elemeinek, stílusának és előadásmódjának az ötvözése figyelhető meg.

A fejezet első részében a Kínai Kommunista Párt és Mao Ce-tung (1893–1976) törekvéseit ismertetem röviden, amelyek nemcsak gazdasági, társadalmi és politikai káoszhoz vezettek, hanem radikális változásokat hoztak a kultúra és a művészetek terén is. Ezeket a törekvéseket Vámos Péter sinológus és történész *Mao utolsó forradalma* című tanulmánya (2011), Jordán Gyula, a modern kínai történelem kutatója *A „nagy proletár kulturális forradalom” és utóélete* (2011) című tanulmánya, valamint Juhász Ottó (1936) sinológus, volt kínai nagykövet *A modernizáció és a tradíció kérdései Kínában, 1840–2012* (2012) című tanulmánya segítségével foglalom össze.

Tanulmányában Vámos Péter (1969) Mao Ce-tung politikai tevékenységét, valamint a kulturális forradalom társadalmi és politikai hátterét mutatja be, amely szerint 1949-ben a Kínai Népköztársaság (1949. október 1.) kikiáltása után Mao Ce-tung nagy hatalomra tett szert, a „nagy ugrás” gazdasági és társadalmi mozgalommal azonban az országot szegénységbe és éhínségbe kergette. Vu Han pekingi alpolgármester történelmi drámáját 1965-ben éles kritikákkal illették, ugyanis Mao elleni támadásnak vélték. A kialakult helyzetet tovább nehezítette, hogy 1966 nyarán a diákság és az egyetemisták egy része fellázadt és az oktatási rendszer reformálását követelte. Ez a „kulturális forradalom” kezdetét jelentette, amelyet 1966-ban a Kínai Kommunista Párt szentesített (Vámos 2011). Vámos Péterrel ellentétben Juhász Ottó Mao Ce-tung tradíciókhoz való viszonyát emeli ki, amely szerint a „kulturális forradalommal” a hagyományok és a tradíciók ellen is támadás indult, és ezzel Mao arra ösztönözte a fiatalokat, hogy fellázadjanak az idősebb generációk ellen, jelentsék fel szüleiket, rokonaikat, barátait (Juhász 2012).

Jordán Gyula (1940–2012) arra hívja fel a figyelmet, hogy a forradalomnak nemcsak az volt a célja, hogy fellázza a fiatalokat, hanem Mao számára alkalmas eszköznek bizonyult arra, hogy a kialakult helyzetben könnyebben el tudja távolítani a

párt- és az állami apparátus egy részét (Jordán 2011: 14). Vámos Péter kiemeli az 1968 és 1969 közötti politikai események fontosságát, ugyanis ekkor a népítéletnek nevezett tömeggyűlések következtében sokakat halálbüntetéssel sújtottak, és a meghurcolt értelmiségiek közül többen az öngyilkosságba menekültek. A forradalom idején kialakult vörösgárdista csoportok elfoglalták a kormányhivatalokat, ezek az alakulatok azonban lassan irányíthatatlanná váltak, ugyanis egyre több ellentét és versengés alakult ki közöttük (Vámos 2011: 6).

Jordán Gyula Mao politikájának tulajdonítja a művészek, az írók és az értelmiségiek meghurcolását, szerinte ugyanis Mao, látva a kialakult helyzetet, bevetette a hadsereget¹ annak érdekében, hogy helyreállítsa a rendet. Azokat, akiket a nép ellenségeinek kiáltottak ki, javító-nevelő munkára ítélték, és vidékre száműzték. Ennek áldozatai többek között a városi fiatalok, az értelmiségiek és a vörös gárdisták voltak, akiket az alacsonyabb-, paraszt rétegek fizikai munkára próbáltak átnevelni. Ez a folyamat néhány hónaptól akár több évig is eltarthatott (Jordán 2011: 14).

1969-ben a Kínai Kommunista Párt IX. kongresszusa után véget ért a „kulturális forradalom”, ezt követően Mao Ce-tung az alkotmányba beépítette eszméit, majd kijelölte utódját. 1971 után egészségi állapota egyre jobban meggyengült, és politikai tevékenységének utolsó négy éve a radikális gondolkodású és a modernizációt támogató csoportok vetélkedése között zajlott. Csou En-laj (1898–1976) miniszterelnök halála után 1976-ban a Tienanmen téren hatalmas tüntető tömeg gyűlt össze, mivel a lakosoknak elegendő volt a szélsőséges ideológiákból. Ugyanebben az évben Mao Ce-tung halála és a négyek bandájának² letartóztatása után véget ért a Kínai Népköztársaságban kialakult káosz (Vámos 2011: 6–8).

A továbbiakban a hagyományos kínai színház fejlődésének szakaszait foglalom össze a különböző dinasztiák uralkodása idején, valamint a színjátszás jellemzőit, hogy érthetővé váljon, miért fogadták idegenkedve Kao Hszing-csien újításait és a nyugati színház elemeinek beépítését műveibe. A kínai színház hagyományos motívumainak bemutatása mellett röviden kitekintek a nyugati abszurd drámákra, azok jellemzőire is, Kao számára ugyanis ezek jelentették a fő inspirációs forrást.

5. Visszapillantás a tradícióra: a hagyományos kínai színház fejlődésének szakaszai

A kínai színház fejlődésének szakaszait Hegedüs Géza és Kónya Judit *Kecskeének azaz két és fél évezred drámatörténete* (1969) című könyve, Jianyi Li *Gao Xingjian's „The Bus-stop”: Chinese traditional theatre and western avant-garde*

¹ A Népi Felszabadító Hadsereg átpolitizálása Mao eszméinek szellemében már 1960-ban elkezdődött Lin Piao, honvédelmi miniszter vezetésével.

² Mao Ce-tung negyedik felesége, Csiang Csing (1914–1991) köré csoportosuló pártfrakció, akik a kulturális forradalom legnagyobb kezdeményezői voltak. Tagjait Mao halála után halálbüntetésre ítélik őket, azonban az ítéletet 1981-ben életfogytiglanig tartó börtönbüntetésre változtatják.

(1991) című doktori disszertációja, Peter Simhandl *Színháztörténet* (1998), valamint Révész Ágota *Lírai anatómia, avagy a színész munkája a jingju („pekingi opera”) színpadán* (2009) című munkája alapján ismertetem.

Révész Ágota (1966) 1992-ben az Eötvös Lóránd Tudományegyetem Bölcsészettudományi Karán orientalista (kínai) szakot végzett, majd 1997-ben a Színház- és Filmművészeti Főiskolán színházrendező képesítést szerzett. Jianyi Li, mint említettem, részletesen tárgyalja Kao színházi tevékenységét, valamint betekintést nyújt a hagyományos kínai színjátszásba is, hogy érthetőbbé tegye, miben tér el a nyugati és a keleti drámairodalom és színház. Jianyi Li-hez hasonlóan Hegedüs Géza (1912–1999) és Kónya Judit, valamint Peter Simhandl is úgy követi végig a keleti és a kínai színház alakulását és jellemzőit, hogy ezeket folyamatosan kontrasztba állítja a nyugati és az ókori görög színházi hagyománnyal.

Révész Ágota dolgozatának középpontjában a *jingju* („pekingi opera”) típusú színház áll. Ismerteti kialakulásának szakaszait, jellemzőit, bemutatja a különböző dinasztiák uralkodása idején kialakuló és fejlődő hagyományos kínai színházat, annak formáit és típusait is. A kínai színházi játékok legfontosabb jellemzőit, sajátosságait az előbb felsorolt négy munka segítségével ismertetem, amelyek kiemelik, és magyarázzák ezek legfontosabb elemeit.

Hegedüs Géza és Kónya Judit azt állítják, hogy a kínai drámák megjelenését illetően több vélemény is létezik, ugyanis a szakértők egyik tábora szerint már az i. e. 2200 körüli időből vannak feljegyzések néhány kínai drámáról, a többiek azt állítják, hogy csak i.sz. X. századtól vannak írásos adatok ezek megjelenését illetően. Ez utóbbiak azt emelik ki, hogy írásban rögzített drámaszövegek a X–XI. századtól kezdve vannak, azonban ezekről aligha lehet megmondani, hogy valójában mikor keletkeztek (Hegedüs-Kónya 1969: 62). Révész Ágota is az utóbbiak táborához tartozik, ugyanis szerinte ezek megjelenése és felvirágzása a Tang-dinasztiához (618–907) köthető, azonban azt is kiemeli, hogy ezt még aligha lehet színháznak, színjátéknak nevezni, mivel ezek többnyire énekes-táncos mutatványok voltak (Révész 1009: 5). Hegedüs Géza és Kónya Judit a műfajiságot illetően azt jegyzi meg, hogy a korai évszázadokban a kínai dráma három műfajra különült el: egy kifejezetten kultikus-csodálatos tárgykörű (a mi kifejezésünkkel ezek a misztériumdrámák), egy történelmi drámatípusra, amelyben háborús eseményeket jelenítettek meg, és egy szerelmi bonyodalmú érzelmes játékra. Mára már nem lehet tudni, ki e játékok szerzője, ugyanis az évszázadok során sokszorosan átdolgozták őket, és a különböző nemzedékek drámaírói hagyták rajtuk kezük nyomát. A szerzők azt is hozzátesszik, hogy ez a kezdetleges három ösműfaj később kiegészült a polgárok és a parasztok körében játszódó, realiztikus életképpel, amely sok művelődéstörténeti mozzanatot örökített meg a kínai feudalizmus korának mindennapi életéből (Révész 2009: 5).

Peter Simhandl és Révész Ágota egyaránt hangsúlyozzák Xuang Zong császár (713–755) kiemelkedő szerepét a színjátszás fejlődéstörténetében, ő ugyanis különösen

kedvelte ezeket a játékokat, annyira, hogy palotájában, az „Örök Tavasz Kertjében” a lányok és a „Körtefák Kertjében” a fiúk számára hozott létre egy speciális iskolát (Simhandl 1998:48). Gyakran részt vett a színészek kiképzésében, és a későbbiekben ő vált a színészek védőszentjévé. A Song-dinasztia (960–1127) idején a színház további változásokon ment át, és ebben az időszakban intézményesült, ekkor azonban még elsődlegesen a közönség igényeit tartották szem előtt, így olyan témájú és műfajú előadásaik voltak, amelyek a közönséget érdekelték és szórakoztatták (Révész 2009: 5). Hegedüs Géza és Kónya Judit szerint ebből a korszakból 280 dráma címe maradt fenn, míg a Kína más vidékein párhuzamosan uralkodó Jin-dinasztia (1115–1234) idejéből közel 960 drámáról találtak feljegyzéseket. Ezek közül nagyon kevésnek ismert a szövege, azonban a fennmaradt szövegekből kikövetkeztethető a dráma műfaja is (Hegedüs–Kónya 1969: 63).

A kínai színház felvirágzása a Yuan-dinasztia (1280–1368) korszakára tehető, amikor ugyan az előadások szórakoztató jellege megmaradt, erős történetmondói hagyomány is társult azonban hozzá. Li Jianyi és Révész Ágota egyaránt kiemelik, hogy a Song- és a Yuan-dinasztia idején a színjátékoknak és az előadásoknak több formája és változata volt, ugyanis a különböző régióktól függött, milyen elemeket tartalmaztak. A különböző változatok közül érdemes még kiemelni és szétválasztani a déli és az északi drámatípusokat, amelyek mind énektechnikában, mind nyelvhasználatban, mind szerkezetük és esztétikai hatásuk tekintetében eltéréseket mutattak.

A Yuan-kort követően a XVI. századtól kezdve a déli színjátékformának a *kunqu* típusa vált dominánssá és közkedvelté. Az ilyen típusú játékformának kimunkált dalszövegei és versei voltak, zenéjében pedig meghatározó fontosságú a fuvolajáték. Ebben még nem játszik jelentős szerepet az akrobatika, míg a XIX. századtól kezdődően a *kunqu* helyét lassan átveszi a *qiang* színjátékforma, amelyben már fontossá válik a mozgás, az akrobatika, valamint ütős és vonós hangszerkíséret jellemzik. A színjátéknak ez a típusa társadalom alsóbb rétegei, pontosabban a parasztok szórakoztatási formájává vált. A *qiang* későbbi változata a *jingjiu* (pekingi opera), amely az 1850-es évektől lett uralkodó szerepű a fővárosi színházi életben.

Láthatjuk, hogy a kínai színházi hagyományok hosszú évszázadok során fejlődtek ki, változtak, és vettek át elemeket más műfajoktól a XIX. század végéig. A drámairodalom és a kínai irodalom változása a XX. században is követhető, ekkor jelentős szerepe volt a belpolitikának, és a különböző nyugati irodalmi hatásoknak. A továbbiakban Salát Gergely két tanulmánya segítségével ismertetem a kínai irodalom és a színház helyzetét a XX. században. E tanulmányok a következők: *A sebestől a webnovelláig* (2013), valamint *A világirodalom és a kínai világ irodalma* (2015) című munka, amelyekben az irodalom és az értelmiség helyzetét mutatja be a szerző a XX. században, főként a kommunizmus idején, valamint azt, milyen nyugati hatások befolyásolták a kínai irodalom alakulását. Salát Gergely

(1975) véleménye, hogy a XX. század elejéig a kínai irodalom külső hatásoktól szinte teljesen függetlenül fejlődött, és nyelve alapvetően a klasszikus kínai volt, amelyet csak egy szűk írástudó réteg ismert. Emellett voltak a beszélt nyelvhez közel álló köznyelven írt alkotások is, ezeket azonban nem tartották igazi irodalmi műveknek, csupán a szórakoztatás egyik formájának. A kínai irodalomnak több évszázadon keresztül nem volt kapcsolata a nyugati irodalommal, ugyanis a kínaiak saját kultúrájukat és irodalmukat más kultúráknál sokkal magasabb rendűnek tartották. A császárság bukásával (1911) kezd megszületni a modern kínai irodalom, ugyanis az 1910–30-as években a kínai elit úgy vélte, hogy az ország elmaradottságát kultúrájának, hagyományainak visszahúzó ereje okozza, ezért fontos tanulmányozni és másolni mindent, ami nyugati. Salát Gergely ennek a változásnak tulajdonítja, hogy a következő években a klasszikus kínai irodalom háttérbe szorult, szakítottak ennek formáival, megjelentek a nyugati típusú művek, és az új irodalom nyelve a köznyelv lett (Salát 2015: 107–108). A művészek szerepe is megváltozott, ugyanis már nemcsak a hagyományok őrzői voltak, hanem a társadalmi-politikai változások szószólói, a nemzetépítés élharcosai, valamint saját egyéniségük kiteljesítői lettek. A kommunista párt kormányzása alatt Mao Ce-tung nyíltan kimondta, hogy a művészetnek és az irodalomnak csupán egy célja lehet, mégpedig az, hogy a politikai érdekeket és a párt mindenkorai irányvonalát közvetítse (Salát 2013: 27). Ezt figyelembe véve tehát nem kérdéses, hogy Mao miért küldte munkatáborokba azokat az értelmiségieket, akik nem az ő eszméit követték, és miért lett több költő, író öngyilkos.

Révész Ágota arra hívja fel a figyelmet, hogy ebben az időszakban a kínai színjátszás is politikai befolyás alá kerül, hiszen Mao Ce-tung felesége Csiang Csing színésznő volt, aki észrevette, hogy a színház ideális eszköz lehet Mao eszméinek terjesztésében. Így a kulturális forradalom idején Csiang Csing olyan forradalmi minta-operákat hozott létre, amelyek új látványvilágot mutattak be (Révész 2019: 12). Salát Gergely is kiemeli, hogy ebben az időszakban a kulturális kínálatot nyolc forradalmi opera és Maónak egy-két műve jelentette, valamint mindkét tanulmányában azt hangsúlyozza, hogy Mao halála után Teng Hsziao-pingnek (1904–1997) jelentős szerepe volt a kínai kultúra és irodalom újbóli felvirágzásában. Miután ő lett a Kínai Népköztársaság vezetője, meghirdette a „reform és nyitás” politikáját, így a művészeket és az értelmiségieket hazaengedték a vidéki kényszermunkából, újra megnyíltak az egyetemek, és újjáalakult a művészeti élet szerves rendszere. Az irodalomtörténet ezt az időszakot „új korszaknak” nevezi (2015: 109). Kína társadalmá, politikája egyre inkább változni kezdett, és ennek köszönhető az is, hogy az irodalom egyre sokszínűbbé vált. Az ideológiai kontroll is jelentősen fellazult, így mindenki szabadon kibontakoztathatta írói egyéniségét.

Salát Gergely tanulmányaiban a korszak témák szerinti elhatárolását mutatja be, amely szerint a 70-es évek végétől körvonalazódó irányzatot a „sebek irodalmának”

(*shanghen wenxue*)³ nevezik, ugyanis az alkotók ezekben a művekben az őket ért megpróbáltatásokat és szenvedéseket kívánták feldolgozni. A 80-as években az író-olvasó kínai értelmiséget az identitásválság jellemezte, így az új kínai azonosságtudat egyik fő irányzatát a „gyökerkeresők irodalma” (*xungen wenxue*) jelentette. E művek jellemzően falun játszódtak, szereplőik egyszerű parasztok voltak.

Az identitáskeresés harmadik irányzata a „kínai avantgárd” (*xianfeng wenxue*), amely szintén az 1980-as években alakult ki. Az ide tartozó írókra jellemző a nyelvvel való kísérletezés, műveikből hiányzik bármiféle eszményben való hit, és a külvilág pusztán a szubjektum kivetülését jelenti. Az avantgárd írók történetei gyakran szurreálisak, a szövegek furcsa átváltozásokat, történéseket, groteszk figurákat és titokzatos jelenségeket írnak le hideg tárgyilagossággal.

Salát Gergely e három irányzat elkülönítése mellett még olyan álláspontot is megfogalmaz, hogy ebben a korszakban a kritikai realizmus is újjáéledt, amely a XX. század első felében volt uralkodó irányzat. A kritikai realizmus azt a régi eszményt támasztotta fel, mely szerint az író dolga a társadalmi változások elősegítése, hogy a valóságot eszményítés nélkül ábrázolja. Így az ide tartozó szerzők társadalomkritikát fogalmaztak meg. Az 1980-as éveket élénk társadalmi–politikai–művészeti viták jellemezték, amelyeknek az 1989-es Tiananmen téri események vetettek véget. Ezt követően a hatalom a demonstrációk véres felszámolása mellett döntött, amely a művészetre is kihatott, és ennek következtében számos kínai író emigrált (Salát 2013: 29–35).

5.1. A hagyományos kínai színház jellemzői

Miután bemutattam a kínai színház fejlődésének történetét, a továbbiakban a drámák hagyományos elemeit, motívumait, eszközeit szeretném ismertetni, ugyanis ezek jelentős különbségeket mutatnak a nyugati színházhoz és annak műfajaihoz képest. Hegedüs Géza és Kónya Judit a *Kecskeének azaz két és fél évezred drámatörténete* című könyvének *A Távolsági drámairodalom* című fejezetében a kínai drámairodalmat összehasonlítja a nyugati, pontosabban az ókori görög drámairodalommal, és azt a következtetést vonják le, hogy míg a görögök esetében egyetlen kultikus szertartás alakult át színházi előadássá, addig a kínaiaknál több is. Így a hadisten tiszteletére és a győzelem felidézésére rendezett varázstáncokból, az időjárást befolyásolni kívánó kultikus táncokból és karénekből, valamint a természet jelenségeit jelképező szertartásokból is az évezredek folyamán különböző játékok születtek (Hegedüs-Kónya 1969: 62). Peter Simhandl is hasonló forrásokból eredezteti a kínai drámákat, azt állítja, hogy ezek gyökereit a vallási játékokban és mimikus népszokásokban kell keresni, valamint szerinte fontos szerepük volt a sámánok rítusainak és szertartásainak is (Simhandl 1998:

³ Ennek az irányzatnak első műve Lin Xinhua *Sebek (Shanghen)* című 1978-as elbeszélése, majd ezt követték az olyan művek, amelyek a munkatáborok és a börtönök hangulatát idézték.

47). E két álláspontot figyelembe véve azt a következtetést lehet levonni, hogy a hagyományos kínai színjátszás eredetét mindenképpen a népszokásokban és a különböző kultikus szertartások elemeiben kell keresnünk.

Li Jianyi azt emeli ki, hogy a kezdetleges kínai színjátékoknak egyszerű történeti vázlata, minimális cselekménye volt, és az előadásmódot az akrobatikus mutatványok jellemezték (Li 1991: 23). Peter Simhandl ehhez azt is hozzáteszi, hogy e jellemvonások mellett még kiemelkedő szerepe volt a zenének is, valamint megállapítja, hogy ezek az elemek egyaránt érvényesek voltak a bábjátékokra, az árnyjátékokra, valamint az embereket szerepeltető színházra. Továbbá mindkét szerző azt hangsúlyozza, hogy a kínai drámák témáikat a társadalmi valóságból, a mondavilágból, és a többnyire legendaelemekkel díszített történelemből merítették (Simhandl 1998: 47).

A hagyományos kínai színháznak ebben az időszakban elsősorban szórakoztató funkciója volt, amelyet Li Jianyi szerint leginkább vígjátékok és helyzetkomikum érvényesítése által valósított meg. A színháznak ezt a funkcióját az alábbi állítással támasztja alá: „Amíg nézik a műsort, a közönség szivarazhat, ehét és beszélgethet, ugyanis az előadások történetei általában familiárisak.” (Li 1991: 26). Révész Ágota ehhez azt teszi hozzá, hogy a kínai színház azért is tekintette fő feladatának a szórakoztató funkciót, mivel vidékről, az alacsonyabb rétegektől indult, ahol többnyire a vígjátékot, nem pedig a tragédiát kedvelték (Révész 2009: 24).

Peter Simhandl a kínai színdarabokban különös szerepet tulajdonít a vokális és a testi kifejezőeszközöknek, amelyek magas fokon stilizáltak és rendkívül kifinomultak (pl. a bejövételnek hatvan, a járásnak ötvenhárom, a kar mozdításának hetvenkét és az ujjakénak ötven különböző módozata van), és mindenik mozdulat jelentése sajátos. A darabokban megjelenített mozgások nem hétköznapiak, és Simhandl szerint az ázsiai színészek, köztük a kínai színészek is, már gyermekkorukban elsajátítják a művészetük lényegét alkotó mozgáskonvenciókat (Simhandl 1998: 40–48). Li Jianyi azt állítja, hogy ezek a színészek nem a valószerűségekre törekedtek, hanem az esztétikai elemek alkalmazására, hatásokra, amelyeket ezek a mozgások kiválthattak. A nyugati színészekhez viszonyítva a kínai színészeknek ilyen értelemben több szabadságuk volt a színpadon, valamint jelentős különbség az is, hogy ők nem éltek bele magukat az általuk játszott szerepekbe. Az esztétikai hatás által ugyanakkor nemcsak a szórakoztató funkciót tudták fokozni, hanem lényeges erkölcsi elveket is bemutattak. Ilyen értelemben pedig fontos kiemelni a kínai színház nevelő funkcióját is (Li 1991: 23–27). Simhandl a kínai színművek nevelő funkciójának kialakulását abban látja, hogy Kína lakosságának túlnyomó része írástudatlan, ezért a színház látta el az oktatás feladatát. Mivel az évszázadok során a konfucianizmus egyre inkább kiszorította a buddhizmust és a taoizmust, a színház feladatává vált a konfucianizmus értékeinek közvetítése; ezáltal népszerűsítette a bölcsességet, a jóságot, a hűséget, a bátorságot, a tiszteletudást és az engedelmességet.

Li Jianyi szerint a kínai drámák cselekményének szerkezete kevésbé volt fontos, a hangsúly többnyire a zenei és a költészeti elemeken volt. Az előadások során

hagyományos, konvencionális öltözetek, jelmezeket használtak, amelyek kifejezték a karakterek lényegét, a megjeleníteni kívánt társadalmi helyzetet, a nemet és életkort (Li 1991: 25). Peter Simhandl ehhez azt teszi hozzá, hogy a látványban fontos szerepük volt a fantáziadúsan kifestett arcoknak, hiszen az arcfestés színéből a felkészült néző rögtön tudta, milyen karakterű a figura. (Hét színt lehetett felfedezni az arcfestésben, amelyek más-más jelentéssel bírtak: a piros a bátorságot és a hűséget, a fekete a nyíltságot és a becsületességet, a lila a zárkózottságot, a kék a leleményességet, a sárga a ravaszságot, a zöld az alattomos cselszövőt, a fehér pedig a gazfickót, az áruját jelképezte.) A színek kombinálása és az arc különböző pontjain való elhelyezése a nézők számára mindent elárult a szereplő személyiségéről (Simhandl 1998: 48).

A díszletet illetően Li Jianyi és Peter Simhandl azonos következtetésre jut. Simhandl szerint a vándortársulatok – főképp anyagi okokból – szűkös és takarékos díszletmegoldásokkal éltek, ugyanígy az állandó színházakra sem volt jellemző a díszletezés. Háttér és oldalfalak gyanánt függönyöket alkalmaztak, és ezeken keresztül valószínűleg meg a bejárást a szereplők. A színpad jobb oldalán helyezkedett el a zenekar, ez fúvósokból, vonósokból és ütősökből állt. A berendezés szűkös volt: gyékényszőnyeg, asztal, néhány szék, és ezek a tárgyak is használati módjuktól függően különböző jelentéseket hordoztak (Simhandl 1998: 48). Li Jianyi szerint azért használtak nagyon kevés díszletet, mert a helyszín elképzelését a közönség fantáziájára bízták (Li 1991: 28).

Mint korábban is említettem, a tánc, a gesztusok, a különböző mozgások mellett a kínai színjátszásban hangsúlyos szerep hárult a hangszeres zenére és az énekekre. Az előadások fókuszában az ária előadása állt. Révész Ágota a nyugati drámákhoz viszonyítva ehhez azt is hozzáteszi, hogy a kínai színjátékokat csupán a szólóének (ária) jellemzi, nem jelenik meg benne sem a duett, sem a karének. Zenei elemeit tekintve többnyire élőzene és hangszeres kíséret jellemzi, amely nem törekszik a szimfonikus hangzásra (Révész 2009: 4). Li Jianyi a narrációs technikát illetően arra hívja fel a figyelmet, hogy a színész játssza a narrátor szerepét, aki elmagyarázza a helyzetet, leír egy tájat, valamint közvetlen megjegyzést tesz a játékról a közönségnek. A kínai drámákat nem jellemzi a korlátozott tér- és időhasználát (Li 1991: 28). Peter Simhandl a nyugati színházzal összehasonlítva azt a lényeges különbséget is hangsúlyozza, miszerint a kínai előadó nem csupán énekes és színész, mint a nyugati darabokban, hanem táncos, pantomimművész és akrobata is. A hagyományos kínai zenés színház legfontosabb típusfigurái a kínai férfieszményt képviselő *seng*, a *tan* nevű női figura, a *csing* nevű gonosztevő, valamint a *csou* nevű mókamester (Simhandl 1998: 48).

Tehát áttekintve a hagyományos kínai színházi műfajok sajátos jellemzőit, azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a kínai sok tekintetben különbözik a nyugati, európai színjátszástól, hiszen sajátos szerkezete van, létrehozói a hangsúlyt az esztétikai látványra, az arcfestésre, a finoman kimunkált mozdulatokra és a zenére fektetik, amelyek, bár elsődleges funkciójuk a közönség szórakoztatása, morális

alapelveket mutatnak be, ősi történeteket mondanak el annak érdekében, hogy a közönséget megtanítsák valamire, rámutassanak a lényeges erkölcsi kérdésekre.

Kao Hszing-csien a hagyományos kínai színházi elemekből többet is beépít műveibe. Ezt Li Jianyi azzal indokolja, hogy Kao meg volt győződve arról, ha felhasználja tudását a kínai hagyományokról, képes lesz felfedezni azokat az erényeket, amelyek a klasszikus kínai színházban megmaradtak, és ezeket saját színházi újításaiban alkalmazni is tudja. *A buszmegálló* című drámájában is alkalmaz több olyan hagyományos kínai színházi elemet, amelyet értékesnek tart, hiszen azt javasolja, hogy a dráma az előadásmódját tekintve a szereplőket eljátszó színészeknek tanulniuk kell a hagyományos színházi előadóktól ahhoz, hogy a játékot élénken, de ne mimetikusan adják elő (Li 1991: 29–32).

Emellett további három hagyományos kínai színházi jellemzőt emelnék ki, amelyeket Kao Hszing-csien szintén beépített *A buszmegálló* című drámájába. Ezek közül az egyik a szereplők öltözködésére vonatkozik, ugyanis a szereplők nincsenek megnevezve, egy-egy társadalmi csoportot képviselnek, és erre a társadalmi csoportra jellemző hagyományos kínai öltözködést viselnek. A kolozsvári társulat produkciójában is arra törekedtek, hogy ezt hitelesen közvetítsék, Krizsán Zoltán és Kalmár Pál írásaiból kiderül, hogy a jelmeztervező hétköznapi kínai öltözékeket tervezett (Krizsán 1989: 3), amelyek utaltak a karakterekre és nagyon visszafogottak voltak (Kalmár 1989: 08., 43), azonban erre részletesebben a kolozsvári produkció elemzésénél térek ki.

A hagyományos kínai színház jellemzőinek bemutatásánál az is kiderült, hogy az ilyen típusú színház nem jellemezte a túlzott díszlehasználat, és az a kevés díszlet is, amely a színpadra felkerült, különböző jelentést hordozott. *A buszmegálló* című drámában mindössze egy vaskorlát – a buszmegállót jelezve – és egy vasfüggöny, a színház tényleges vasfüggönye – a bezártság, a korlátozottság szimbólumaként értelmezhetően – szolgált díszletként.

Harmadik észrevételem a drámában megjelenő zenére vonatkozik, hiszen ugyanúgy, ahogyan a hagyományos kínai színház, Kao is lényeges szerepet tulajdonít a zenének, azonban, míg a kínai színházban a hagyományos kínai énekformát alkalmazzák, ő nyugati dallamokat is beépít műveibe (például a kolozsvári előadáson a Hallgatag férfi Bach- és Chopin-dallamokat játszik.)

6. Az abszurd színház jellemzői

Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámája a hagyományos kínai színházi elemek mellett egyaránt tartalmaz az abszurd drámára jellemző jellemzőket, technikákat, amelyekkel a szerző Quah Sy Ren szerint Samuel Beckett, Jean Genet és Eugène Ionesco művein keresztül ismerkedett meg (Quah 2004: 7).

Mit is jelent az abszurd dráma? Van-e pontos meghatározása? Kik a képviselői és mondható-e irányzatnak?

A továbbiakban e kérdésekre keresem a választ, valamint az abszurd színház jellemzőit, világfelfogását ismertetem Martin Esslin, drámaíró, újságíró *The Theatre of*

the Absurd (1960) című tanulmánya, Hermann István magyar filozófus, esztéta, kritikus *A modern színpad* (1966) című könyvének *Új drámai stílus vagy új dráma* című fejezete, Mihályi Gábor színikritikus, irodalomtörténész *Kísérletek és eredmények* (1969) című tanulmánya, Nicolae Balotă, román esszéíró, irodalomkritikus és történész *Abszurd irodalom* (1979) című könyvének *Abszurd színház* című fejezete és Ungvári-Zrínyi Ildikó színházteoretikus, színháztudományi szakíró, műfordító *Az abszurd az irodalomban* (1998) című doktori disszertációja segítségével.

Ungvári-Zrínyi Ildikó (1959) az abszurd irodalom fogalmát vizsgálva azt a következtetést vonja le, hogy e fogalom körül sok a tisztázatlanság; azt állítja, hogy gyakran ebbe a fogalomkörbe sorolják az egzisztencialista drámákat, az avantgárd drámákat, Dürrenmatt drámáit, de olyan is akad, aki az abszurd drámát a szürrealista dráma egy változatának tekinti (Ungvári-Zrínyi 1998:14–15). Mihályi Gábor (1923) és Nicolae Balotă (1925–2014) egyaránt kiemelik, hogy az abszurd drámák szerzői nagyjából egy időben, de egymástól függetlenül jelentkeztek. Balotă szerint e szerzők elutasították még az „abszurd” jelzőt is, amellyel drámáikat minősítették, hiszen nem tartották magukat irodalmi mozgalom képviselőinek, sőt némelyikük inkább „ellenirodalmi” mozgalom égisze alá sorakoztatta műveit (Balotă 1979: 405). Az abszurd elnevezés Mihályi Gábor szerint sem a drámák szerzőitől ered, hanem Martin Esslintől, aki az abszurd drámáról írt könyvében elsőként kísérlete meg összefoglalni ennek az irodalmi irányzatnak a jegyeit (Mihályi 1969: 1).

Martin Esslin (1918–2002) tanulmányában az abszurd drámák jeles képviselőiként nevezi meg Samuel Beckettet, Arthur Adamovot és Eugène Ionescót, akik állítása szerint valóban egymástól függetlenül jelentkeztek, valamint mindhárom írónak saját forrásai és saját megközelítései voltak, mind formában, mind témában. Ezek ellenére Esslin mégis több közös vonást fedez fel műveikben, úgy látja ugyanis, hogy hasonló, mély érzéseket mutatnak meg az emberi elszigeteltségről és az emberi állapot feloldhatatlan jellegéről, és mindegyik tartalmaz abszurd elemet. Szerinte az abszurdnak mindhárom szerzőnél sajátos a megjelenése, hiszen Beckettre az öregkori kiábrándulás, a reménytelenség és a hiábavalóság érzése a jellemző, Adamovnál ez sokkal agresszívabb, társadalmi és politikai vonatkozásokkal telített, míg Ionesco abszurditása sajátos fantasztikus hangulattal rendelkezik (Esslin 1960: 4). Nicolae Balotă és Ungvári-Zrínyi Ildikó úgy vélik, hogy az abszurd drámák majdnem mindegyikére jellemző a magányos ember motívuma Ezt Ungvári-Zrínyi Ildikó azzal magyarázza, hogy az abszurd írókra egyaránt jellemző volt a magány létélménye, amely onnan eredeztethető, hogy bár mindannyian Párizsban éltek, a világ különböző tájairól származtak, és ezért egyfajta idegenség-tudat jellemezte őket (Ungvári-Zrínyi 1998: 16–17).

Feltehető a kérdés, milyen technikákat, szimbólumokat, motívumokat alkalmaznak az irodalmi abszurd drámák írói, amelyek eltérnek a konvencionálisan elfogadott technikáktól, és ezekkel mi volt a céljuk.

Ungvári-Zrínyi Ildikó az identitásválságot emeli ki a modern kor problémájaként, és szerinte az abszurd dráma példázza, hogy a modern ember számára

hiányoznak a támpontok a koherens önazonosság megteremtésére. Ebben az identitás-problematikában fontos szerepet játszik az ember tárgyként való megjelenítése, amely tehetetlenségéből, áldozat-mivoltából ered, és amelynek kiegészítő mozzanataként jelentkezik akarat-nélkülisége és cselekvésképtelensége. Továbbá a modern korban az ember életérzésére jellemző a szorongás és a haláltól való félelem, amelyet az abszurd drámairodalom nagy része tapasztalatként fogalmaz meg, még akkor is, hogyha nem közvetlenül a halálról, a meghalás aktusáról szól a dráma (Ungvári-Zrínyi 1998: 16–17). Hermann István (1925–1986) és Nicolae Balotă egyetértenek abban, hogy az abszurd színház felborítja a hagyományos színházi konvenciók szabályait, ugyanis Balotă szerint ez az új színház fölbontotta a drámai konfliktust, a cselekményt, a párbeszédet, a jellemeket, és ezáltal sajátos konvenciókat, és formákat alakított ki. A szerző azt is hozzáteszi, hogy az abszurd színház minden nem teátrálistól megtisztított színháznak tartja magát, ezért a legtöbb abszurd drámából hiányoznak a történelmi, társadalmi keretek, a szereplők jellemvonásai, a tettek igazolása, és helyettük a műveket modellhelyzetek, sematikus jellemzett szereplők, egyszerű cselekvésminták jellemzik (Balotă 1969: 409–410). Hermann István jelentős különbségként nevezi meg azt, hogy míg a „régidramaturgiában” a szereplő nem ismerte fel saját körülményeit, és a közönség alkotott ítéletet, addig az abszurd színház dramaturgiájában nem a drámai hős csapódik be, hanem a közönség (Ungvári-Zrínyi 1998: 114–115). Ungvári-Zrínyi Ildikó a cselekvést emeli ki mint a modern dráma hiány-jelenségét, szerinte ugyanis a drámaforma leginkább a drámai cselekvés lehetetlenségét sínyli meg, amelyben tulajdonképpen nem is a cselekvés lehetetlen, hanem az értelemteljes, hatékony, közvetlen cselekvés lehetősége nem adatik meg a szereplőknek. Szerinte az abszurd dramaturgiájának másik specifikuma, hogy a szereplőket állapotaikban mutatja be, hiszen a legtöbbjükre a várakozás és a bezártság jellemző, valamint azt, hogy az abszurd hősöknek primér tulajdonsága cselekvésképtelenségük (Ungvári-Zrínyi 1998: 114–119).

A szerzők többsége szerint az abszurd színház eltávolodik a hagyományos színház által használt szimbólumrendszerrel és annak eszközeitől. Hermann István az abszurd színház eszköztelenségét hangsúlyozza, amelyet keresztülvisz a színpadon, eltörli az erőszakolt szimbólumrendszert és a színpadot lényegileg kiüresíti (Hermann 1966: 219). Ungvári-Zrínyi Ildikó egyetért abban Hermann Istvánnal, hogy az abszurd dráma tere vagy semleges vagy üres tér, vagy csupán annak látszik, s valójában fenyegető, rejtett veszélyekkel teli tér. Jellegzetessége a zártság és a körülhatároltság, valamint kedvelt drámatechnikai megoldása a hirtelen bezáródó, idegen helyiség, szoba, stb. Az abszurd drámákban ugyanakkor kevés tárgy van, éppen ezért ezek nem funkcionálisak, hanem szimbolikussá válnak. Ungvári-Zrínyi Ildikó az abszurd dráma által felhasznált motívumok közül kiemeli az időt, amely állítása szerint jellegzetesen abszurd motívum-csoportot alkot, ahol a cselekvésről, térről és tárgyról levált idő témává válik és kifejezési lehetőségeket keres, valamint gyakran előfordul az óra motívuma, amely a legtöbb esetben nem tölti be az időt domesztikáló funkcióját (Ungvári-Zrínyi 1998: 131–132).

Nicolae Balotă az abszurd drámát a szó drámájaként nevezi meg, ugyanis az abszurd írók a nyelvet, az emberek közötti kommunikáció és a színház kommunikációs eszközét szétbontják, mivel gyűlölik a kliséket, a közhelyeket és az üres hiteltelen fecsegést. Ennek célja az, hogy az elértéktelenedett nyelvet új értékkel töltsék meg (Balotă 1969: 407). Ungvári-Zrínyi Ildikó a nyelvet szintén kulcsfontosságúnak tartja az abszurd drámákban, ugyanis az író a nyelv abszurd használatával arra akarja felhívni a figyelmet, hogy a nyelvjátékok, amelyeket használunk, mennyire nem vonatkoznak a valóságra. A verbális nyelv már nem képes uralni az emberi kommunikációt, ezért a drámában olyan másfajta közlőrendszerek kapnak hangsúlyosabb szerepet, mint a képiség. A szerző szerint a kép az optimális hordozó közege az abszurdításnak, ugyanis az abszurd minőség lényegét verbális leírással nehezen lehet tolmácsolni a nyelv linearitása miatt, ezzel szemben a vizuális nyelven megfogalmazott fantasztikuma a térbeli elrendezésnek köszönhetően azonnal nyilvánvalóvá válik (Ungvári-Zrínyi 1998: 137–139). Ennek értelmében tehát a kevés tárgy vagy eszköz használata éppen ezért nem funkcionális, hanem szimbolikus; az abszurd dráma a látvánnyal, a képiséggel próbál meg valamit átadni a közönségnek.

Az abszurd dráma hatását és mondanivalóját illetően Balotă azt állítja, hogy egyfajta „sokkterápiát” alkalmaz; nem hangoztat tételeket, nem (vagy csak ritkán) mutat be társadalmi tényeket, mégis rámutat egy világ fekélyes sebeire, valamint szétfoszlatja az idealista illúziókat (Balotă 1969: 411). Hermann István az abszurd drámák előadásakor a közönség kritikáját tartja a legfontosabbnak, amely nem a megvetésben vagy elutasításban, de nem is a föl- vagy túlértékelésben jelentkezik, hanem abban, hogy a néző saját élettapasztalatát mennyire tudja összevetni a színházban látottakkal. Éppen ezért a szerző szerint az abszurd dráma befogadása és értéke felől fontos az aktualitás, ugyanis „minden gondolati tartalom és mondanivaló csak akkor és olyan formában érvényesül, amikor és ahogyan a társadalmi talaj ezt lehetővé teszi”(Hermann 1966: 228).

Figyelembe véve az abszurd dráma fentebb bemutatott jellemzőit, elmondható, hogy Kao Hszing-csien ezek közül többet is beépített *A buszmegálló* című drámájába; szereplőit a cselekvésképtelenség jellemzi, nehezen tudnak kitörni helyzetükből; fontos szimbólummá válik az idő; Kína politikai helyzetét figyelembe véve azt gondolom, hogy a dráma valóban aktuális helyzetet dolgozott fel, hiszen a Kínai Kommunista Párt kormányzása alatt mindenkinek ugyanolyan kilátástalannak volt a helyzete, mint a dráma szereplőinek, éppen ezért vált a mű befogadhatóvá a közönség számára.

A buszmegálló című dráma abszurd elemeinek bemutatását Li Jianyi már többször említett munkájával egészítem ki, doktori disszertációjában ugyanis részletesen taglalja az abszurd dráma fontosságát és annak hatását Kao Hszing-csien munkásságára.

A szerző – Ungvári-Zrínyi Ildikóhoz hasonlóan – a várakozás motívumát emeli ki mint az abszurd drámák egyik fő témáját. Állítása szerint ez a várakozás

megszünteti a múltat, és elpusztítja a jelent azzal, hogy a jövő fele irányul, hiszen a szereplők egy jövőbeli történésre, az ismeretlenre várnak. *A buszmegálló* című drámában ez a várokozás összekötő hídként értelmezhető a jelen és a jövő között, hiszen a szereplőknek ahhoz, hogy megvalósítsák áhított vágyaikat, véget kell vetniük a passzív, reménytelen várokozásnak. Li Jianyi szerint a várokozás és a sétálás (elindulás a városba) kontrasztba állítható egymással és didaktikus szerepet tölt be, miszerint minden ember ura lehet saját életének, ha erőfeszítést tesz, és elindul célja megvalósításának útján. Bár a dráma abszurd helyzetet mutat be, szereplői mégsem absztrakciók, hanem valóságos figurák, akik jellemzőik által egy-egy társadalmi réteget képviselnek. Tehát a mű aktualitása nemcsak a Kínai Kommunista Párt kormányzásának időszakához köthető, hanem a szereplőkhöz is, akik Kína társadalmi rétegeinek több jellemző vonását képviselik. Ebben az időszakban ahhoz, hogy valaki jó munkát találjon, jó iskolába küldhesse gyerekeit, stb. az volt szükséges, hogy jó társadalmi kapcsolatokat alakítson ki vagy megvesztessen valakit. Ezt az embertípust képviseli Ma üzletvezető, aki a pult alatt szinte bármit be tud szerezni.

A Lány és a Szemüveges a húszas éveik végén járnak, a Kulturális Forradalom idején nőttek fel, és éppen ezért megfosztották őket a tanulás lehetőségétől. Mindketten felismerik, hogy életükből hiányoznak a legszebb pillanatok, és ezek beteljesítése érdekében igyekeznek valamit tenni. A Lány a szerelemben, a házasságban keresi élete értelmét, a Szemüveges pedig kétségbeesve igyekszik behozni lemaradását tanulmányaiban. A Faragatlan fickó műveletlen fiatalembert jelenik meg, akinek egyetlen vágya, hogy joghurtot egyen a városban. A Mester hagyományokhoz ragaszkodó ember, aki arra törekszik, hogy képességeit átadja a fiatal munkásoknak, hogy mestersége hagyománya folytatódjon. Az Családanya családjáért és főként fiáért aggódik, hozzájuk igyekszik, és legfőbb vágya, hogy fiát városi iskolában taníttassa, mert a vidéki iskolák elmaradottak. A már sok mindent megélt Öregapó élete legnagyobb sakkbajnokságát akarja lejátszani, és fontos számára az, hogy idős korára elismerést szerezzen.

A többi szereplővel ellentétben a Hallgatag férfi az egyetlen olyan szereplő, aki ki tud lépni abszurd helyzetéből, hisz önállóságában, döntőképességében, és abban, hogy célja elérése érdekében tennie kell. *A buszmegálló* további hét szereplője frusztrált és ideges, mivel látszólag nem tudnak kilépni reménytelen helyzetükből (Li 1991: 60–91).

Ungvári-Zrínyi Ildikóhoz hasonlóan Li Jianyi is abszurd elemként emeli ki az idő motívumát, amely ebben a drámában is megjelenik, hiszen a szereplők tíz évig várokoznak egy olyan buszra, amely nem áll meg, és ez idő alatt nem esznek, nem isznak, stb. Li Jianyi szerint, bár ez a hosszú idő abszurd és eltúlzott, a közönség számára mégis elfogadható, mivel a kulturális forradalom is tíz évig tartott, és ez idő alatt nagyon sokan várokozásra kényszerültek, és reménykedtek egy jobb jövő eljövételében.

Tehát összegzésképpen megállapítható, hogy Kao Hszing-csien számára egyaránt fontosak voltak a hagyományos kínai elemek, valamint a nyugati, pontosabban

az abszurd színház jellemzői, amelyeket műveiben igyekezett ötvözni. Ennek következtében azonban nemcsak elismerést kapott, hanem Kínában számtalan támadás is érte, sokan ugyanis nem értették vagy felháborítónak találták színházi újításait. Nyugaton tisztelték, megbecsülték és elismerték műveit.

7. *A buszmegálló* című dráma története

Ebben a részben röviden ismertetni szeretném a dráma történetét és szereplőit.

A műnek nyolc szereplője van, akik különböző neműek, korúak, és egyenként érkeznek a buszmegállóba. A középkorú Hallgatag férfi érkezik elsőként, őt követi a hatvan év körüli Öregapó, aki megpróbál szóba elegyedni a Hallgatag férfival, ez azonban csak fejbólintással válaszol. Ezt követően sorra érkeznek az utasok: a tizenkilenc éves Faragatlan fickó, a huszonnyolc éves Lány, a negyvenéves Családanya, az ötvenéves Ma üzletvezető, a harmincéves Szemüveges és a negyvenöt éves Mester. Mindenki a városba igyekszik, és a szereplők beszélgetése során az is kiderül, hogy kinek mi célja van a városban. Az Öregapó élete nagy sakkjátékára, a Családanya férjéhez és fiához igyekszik, a Lány egy titkos találkozóra indul, a Szemüveges felvételizni szeretne az egyetemre (ezért várakozás közben is angolul tanul), a Faragatlan fickó joghurtot akar enni, a Mester műbútorasztalos, és éppen egy munkát akar elvégezni a városban, míg Ma üzletvezető vacsorára igyekszik. A Hallgatag férfi nem beszél az utasokkal, hanem közben zongorázik. Buszok jönnek és mennek, azonban egy sem áll meg, az utasok pedig egyre türelmetlenebbé, reményvesztetté válnak. A Szemüveges az órájára pillant és rádöbben, hogy már egy éve várakoznak. Kitör a pánik az utasok között, szidják a buszvállalatot és megpróbálják megállítani a buszokat, azonban mindhiába. A Hallgatag férfi útnak indul, a többi hét utasnak rögtön feltűnik a hiánya, egyikük sem meri azonban követni a példáját. Kételyek között vergődnek, attól félnek, hogy pont akkor fog megállni egy busz, amikor már elindultak. Addig várakoznak, hogy közben eltelik tíz év... Míg látszólag a külvilág megfedkezett róluk, ők egyre közelebb kerülnek egymáshoz. Ma üzletvezető hazaindul, és ahogy távozik, esni kezd az eső. A Mester elővesz egy vásznat, amely alá mindannyian behúzódnak, közben a sorsról, az elszalasztott lehetőségekről beszélgetnek. Időközben visszatér Ma üzletvezető, és ő is behúzódik a vászon alá. Az eső elálltával útnak indulnak – együtt.

8. A kolozsvári produkció

Dolgozatom utolsó részében Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámájának kolozsvári előadását vizsgálom meg és elemzem, azonban míg rátérnék ennek elemzésére, az előadást összefüggésbe hozom a Kolozsvári Állami Magyar Színház 1989-es fordulat előtti, illetve utáni műsorával. Azt vizsgálom meg, milyen műsorkínálat jellemezte a társulatot, előfordult-e más ázsiai, illetve más abszurd dráma színpadra vitele.

Ehhez Kántor Lajos és Kötő József *Magyar színház Erdélyben 1919–1992* című könyvét (1994), valamint a Kolozsvári Állami Magyar Színház által kiadott *A buszmegállótól a játszma végéig* (2000) című kiadványát használom fel, amelyben a színház tizenkét évadát ismerteti részletesen 1989-től 2000-ig. Kántor Lajos (1937–2017) és Kötő József (1939–2015) az 1940-es évek műsorkínálatából két klasszikus magyar drámát emel ki, amelyek közül az egyik Katona József *Bánk bánja*, a másik pedig Madách Imre *Az ember tragédiája*, azonban míg a *Bánk bán* végigkíséri a '40-es éveket, Madách drámáját közel két évtizedig nem játsszák. Az szerzők a műsorból Shakespeare, Molière, Csehov, Gorkij, Gracia Lorca, valamint Beaumarchais darabjait emelik ki mint klasszikus színházi szerzőket, akiknek darabjait az '50-es években iktatták a műsorba.

Megvizsgálva a '40-es és az '50-es évek műsorkínálatát, arra a következtetésre jutottam, hogy ezek mellett több szovjet/országi szerző darabja is műsorra került (például: Vszevolod Ivanov, Anatolij Szofronov, Valentyin Petrovics Katajev, stb.). Bár kisebb számban, mégis felfedezhetjük néhány olasz, amerikai, spanyol, angol, német, francia szerző művét is, ázsiai szerzőktől azonban egyetlen darabot sem találunk. A Kántor Lajos – Kötő József szerzőpáros az '50-es évek közepén három olyan darabot említ, amely beilleszthető egy nemzeti színházi műsortervbe, ezek: Móricz Zsigmond *Nem élhetek muzsikaszó nélkül*, I. L. Caragiale *Farsang*, valamint Szigligeti Ede *Liliomfi* című műve. A szerzők állítása szerint a '60-as évektől pozitív változás következett be, amelyet néhány modern szerző és színpadi mű mutatott. Ezek közül néhány: Arthur Miller *Az utazó halála* (1960. március 11.), Bertolt Brecht *Puntilla úr és szolgálója, Matti* (1960. április 8.), Friedrich Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása* (1964. április 3.), Tennessee Williams *A vágy villamosa* (1965. április 29), stb. Néhány magyar és román szerző műveit is színre vitték, például Barbu Ștefănescu Delavrancea *Fergeteg* című darabját vagy Mikszáth Kálmán, Jókai Mór, Bródy Sándor, Móricz Zsigmond műveit. Kántor Lajos és Kötő József szerint az 1970-es évektől a Kolozsvári Állami Magyar Színház elérkezett a megújulás lehetőségeihez, ebben jelentős szerepet játszott Harag György rendező szerződötése a társulathoz. Harag György sikeresen megrendezte Páskándi Géza *Tornyot választok* című darabját, Sütő András *Lócsiszar virágvasárnapja*, *Csillag a máglyán*, valamint *Káin és Ábel* című drámáit.

A műsrot megvizsgálva arra következtetésre jutottam, hogy a '70-es évek végén olyan antik görög drámaírók művei is színpadra kerültek, mint Szophoklész vagy Aiszkhülosz.

A könyv szerzőinek állítása szerint az 1980-as évek elejétől a kolozsvári színház játéktílusának megújítására napi szinten törekedtek, ebben fontos szerepet játszott Tompa Gábor is, aki 1981-től a színház rendezője lett. Ő kortárs színházat akart létrehozni, és ehhez társakat keresett. 1985-ben megrendezte Slavomir Mrožek *Tangó* című drámáját, amely színpadi metaforába épített tiltakozás volt a társadalmi erőszak, a manipulálás és a diktatúra ellen és ezt abszurd jegyekkel valósította meg. 1985-ben (Harag György halála éve) elindult egy folyamat, ugyanis kezdetét vette

a színészek elvándorlása, és nem akadt egy olyan szervező művészegyéniség, aki meg tudta volna ezt akadályozni. A szerzők külön kiemelik Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámáját, amely állításuk szerint sikeresen színre vitte az 1989. decemberi eseményeket megelőző társadalmi hangulatot (Kántor–Kötő 1994: 102–169).

Tanulmányozva a Kolozsvári Állami Magyar Színház műsorát az 1940-es évektől 1989-ig, azt a következtetést vontam le, hogy a társulat igyekezett színpadra vinni minél több magyar és klasszikus színházi darabot, valamint lehetőségeihez mérten igyekezett új, modern drámákat is játszani. A magyar és a klasszikus darabok mellett román, orosz, angol, amerikai, német, olasz stb. drámák is színpadra kerültek ázsiai szerzőktől azonban egyetlen művet sem találtam.

Tehát Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámája volt az első, két szempontból is, hiszen ebben a korszakban ez a kínai szerző az egyetlen, akinek a művét előadták a Kolozsvári Állami Magyar Színházban, valamint ez az első olyan dráma, amely a legközelebb áll az abszurd drámákhoz.

Eddig láttuk azt, mi jellemezte az 1989-es forradalom előtt a társulat műsorát, a továbbiakban azt nézem meg, hogy a '89-es forradalom után a Kolozsvári Állami Magyar Színház játszott-e új, modern darabokat, és ha igen, melyek voltak ezek. Ennek a kérdésnek a megválaszolására a Kolozsvári Állami Magyar Színház által kiadott *A buszmegállótól a játszma végéig* című könyvét használtam fel, megvizsgáltam benne az 1989 és 2000 közötti műsort. Arra a következtetésre jutottam, hogy Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámája korszaknyitó előadásnak tekinthető; nem tartom véletlennek, hogy a Kolozsvári Állami Magyar Színház tizenkét évadát bemutató kötetének címében is megjelenik, valamint azt sem, hogy ez a dráma indítja az újszerű előadások bemutatásának sorát. A többi előadást megvizsgálva észrevettem, hogy több újszerű, modern, sőt abszurd drámát is színpadra vittek a '89-es fordulat után, köztük Spiró György *Csirkefej* (1992. május 17.), *Az imposztor* (1994. június 1.), Albert Camus *A félreértés* (1993. március 5.), Örkény István *Pisti a vérzivatarban* (1993. május 21.), Láng Zsolt *A Rukmadár* (1999. május 23.) című művét, valamint több Shakespeare, Molière és Csehov darabot is játszottak. Ezek mellett pedig olyan abszurd műveket is bemutattak, mint Eugène Ionesco *A székek* és *A kopasz énekesnő*, valamint Samuel Beckett *A játszma vége* című drámái, e két utóbbit pedig Tompa Gábor rendezésében (Kelemen 2000). Tehát az 1990-es évektől változatos, színes és újszerű műsorral állt elő a Kolozsvári Állami Magyar Színház, s bár továbbra sem játszották más ázsiai szerzők műveit, abszurd drámákat sikerült színre vinni.

A továbbiakban Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című előadására, hatására, jelentőségére fektetem a hangsúlyt. Az előadás vizsgálatakor a következő kérdéseket veszem figyelembe: minek is köszönheti sikerét és miért maradt olyan nagy élmény mind a színészek, mind a közönség emlékezetében; miért érezte mindenki jelképesnek és miért volt aktuális ez a darab. Ennek vizsgálatára a két színházi műsorfüzetet (1989, 1990), az ezekben található cikkeket és különböző írásokat használok fel; a bemutató után a különböző újságokban, folyóiratokban megjelent kritikákat, cikkeket és tanulmányokat; valamint a Kolozsvári Állami Magyar Színház által kiadott –

a már korábban is említett – *A buszmegállótól a játszma végéig* című könyvet használom fel.

A hitelesebb kép kialakítása érdekében személyesen elbeszélgettem Orosz Lujza színésznővel, aki a darabban a Családanya szerepét játszotta, valamint Rekita Rozáliával, aki a Lány szerepében adhatta át a mű üzenetét. A beszélgetések során az derült ki számomra, hogy bár a bemutató 29 évvel ezelőtt volt, a színésznők emlékeiben még mindig nagyon elevenen él, és egy életre szóló élményt nyújtott nekik mind az előadás, mind a többi színésszel és a rendezővel való közös munka. Külön köszönetet szeretnék mondani Salat-Zakariás Erzsébetnek, aki több forrást is hozzáférhetővé tett számomra, köztük a dráma szövegének magyar fordítását, a már korábban említett két műsorfüzetet, valamint néhány fényképet, amelyek az előadások alkalmával készültek. A dráma szövegének sűgőkönyv-változatához sikerült hozzáférnem, amelyet Polonyi Péter fordítását tartalmazza, a fényképeket pedig Kántor László készítette. A két színésznővel való beszélgetést mellékletként csatolom dolgozatomhoz.⁴

A produkció vizsgálatához elsősorban a két műsorfüzet tartalmát ismertetném, ugyanis jelzésértékűnek gondolom, mi került bele, mit találtak fontosnak a szerkesztői, és mi a különbség, illetve a hasonlóság a két füzet tartalma között; melyek azok az információk, amelyek csak az egyikben vannak benne, vagy amelyekkel a másikat kibővítették.

Az első műsorfüzet 1989-ben került nyomtatásra, a bemutató előtt. A borítón karikatúra található, amely várakozó embereket ábrázol, azonban az alakok pontosan nem vehetők ki. Az első oldalon a *Szerző javaslatai az előadáshoz* címszó alatt kilenc szerzői tanácsot találunk, amelyek közül az első négy a dráma a zenéhez, a szimfóniához hasonló előadásmódjára vonatkozik, ahol a „főmotívumot harmóniák és variációk színesítik”. A szerző arról beszél, hogy a dráma nyugodtan használhat zenei formákat, és a rendezőnek úgy kell bánnia a részletekkel, mint a karmesternek; figyelmét a darab egészének hangulatváltozására kell összpontosítania. Ugyancsak e tanácsok közé tartozik a Hallgatag férfi muzsikájára vonatkozó utasítás is, miszerint annak egy főmotívumból és annak variációiból kell összeállnia.

A következő négy utasítás a színészekre, mozgásukra, előadásmódjukra, beszédjükre vonatkozik; eszerint a színészeknek a költőiség természetes megjelenítésére kell törekedniük; fontos, hogy a modern ember viselkedését közel hozzák, kerülve a színpadi túlzás módszereit; az előadás során a szereplők sokszor teljesen mozdulatlanok, életképszerűek, csak szavaikkal közölnek; valamint a szereplők sokszor csak a beszéd kedvéért beszélnek, ilyenkor pedig nem kell arra törekedniük, hogy mondanivalójukat világossá tegyék.

Az utolsó szerzői utasítás az előadás helyére vonatkozik, miszerint kamarszínházban, előadóteremben vagy szabad téren ajánlott bemutatni.

Tehát végigkövetve a szerző javaslatait, azt a következtetést lehet levonni, hogy a mű előadásában domináns szerepet játszik a zeneiség, a szereplők élethű, nem

⁴ Fényképek közlését a Nyelv- és irodalomtudományi Közlemények sajnós nem tudja vállalni.

túljátszott előadásmódja, és fontos az is a hatáskeltés szempontjából, hogy milyen térben adják elő.

A műsorfüzet második oldalán *Négy kérdés a rendezőhöz* címszó alatt a rendezőnek feltett kérdéseket találunk *A busz megálló* című dráma előadásmódjára, kulcsfiguráira és motívumaira vonatkozóan. A rendező, Tompa Gábor válaszaiból megtudjuk, hogy nem hagyományos művel van dolgunk, keleti (kínai) vagy európai értelemben, hanem kísérletivel, amelynek megfejtését az értelmezőkre bízák, azonban a szerző kínál néhány értelmezési és rendezési kulcsot (ezek a fennebb leírt szerzői tanácsok). Tompa Gábor a mű zeneiségét és a Hallgatag férfi szerepét emelte ki (ez utóbbit kulcsfigurának tekint), ugyanis mint rendező a Hallgatag férfi alakjában a művészet motívumát vélte felfedezni, akinek távozása csak ideiglenes lehet. *A busz megálló* előadásában nagyon fontos szerepet kapott a színészi összjáték és a játék hitelessége, a színészeknek félre kellett dobnuk mindenféle teatralitást, amely hamisnak tűnhetett, és meg kellett szenvedniük azért, hogy igaz legyen.

Tompa Gábor válaszaiból arra lehet következtetni, hogy a szerző utasításaiból több tanácsot, értelmezési és előadási mintát alkalmazott, számára is kulcsfontosságúvá vált ugyanis a darab zeneisége, a művészet kifejezőereje és létének fontossága, a színészekre vonatkozóan az volt az elképzelése, hogy hiteles és igaz összjátéokra törekedjenek, ahol önmagukat adhatják.

A műsorfüzet 3. és 4. oldalán fényképeket találunk, amelyek – amint Rekita Rozália színésznőtől megtudtam – a bemutató előtti próbákon készültek. A következő két lapon egy magyar és egy román nyelvű összefoglalót találunk Kao Hszing-csien életéről, munkásságáról, *A busz megálló* című drámája abszurd és hagyományos kínai színházi elemeiről és a szereplőkről.

A hátlapon a szereposztás és az előadásért felelős személyek névjegyzéke olvasható, amely szerint Demény Attila játszotta a Hallgatag férfit, Senkálzky Endre az Öregapót, Rekita Rozália a Lányt, Bács Miklós a Faragatlan fickót, Bíró József a Szemüvegest, Orosz Lujza a Családanyát, Miske László a Mestert és Csiky András Ma üzletvezetőt. A rendező Tompa Gábor, a díszlet- és jelmeztervező T. Th. Ciupe, a zeneszerző Demény Attila, az előadásvezető Lovász Rózsa, a sűgó Köllő Katalin, a fényeffektusokért felelős személy Czégeni Ferenc volt, a címlapgrafikát Nagy Endre, a fényképeket Kántor László készítette. Tehát a bemutató előtt megjelent műsorfüzet tartalmát megvizsgálva azt a következtetést vonhatjuk le, hogy az írások törekszenek a darab befogadása feltételeinek megteremtésére és bizonyos értelmezési mintákat szolgáltatnak (pl. a Hallgatag férfi a művészet jelképe).

A Visky András által szerkesztett második műsorfüzet 1990-ben jelent meg, miután már többször is előadták a darabot. Ebben már néhány újságból, folyóiratból átvett kritika, cikk, vélemény is található az előadásról. A '89-es színlapból megtartották a szerző javaslatait az előadáshoz, a rendezőnek feltett négy kérdést, a magyar és román nyelvű leírást Kao Hszin-csienről. Ebben is szerepelnek fényképek, ezek azonban már nem a próbákon készültek, hanem az előadások alkalmával.

Mint fennebb is említettem, ez a kiadvány már több cikket, az előadásról megfogalmazott véleményt, kritikát is tartalmaz, amelyek közül a legtöbbet a szerzők eredetileg egy-egy folyóiratban, színházi lapban, napilapban jelentettek meg. Az írásokat nem az itt megjelent részletek alapján kívánom tárgyalni, hanem a teljes szövegek ismeretében. Éppen ezért más kritikákra, újságcikkekre is hivatkozom annak érdekében, hogy teljesebb összkép alakuljon ki a bemutató, a hazai és külföldön tartott előadások hatásáról, a színészek, a közönség és a kritikusok véleményéről.

Az 1990-es műsorfüzet a következő szerzők írásait tartalmazza: Visky András (1957) író, művészeti vezető és 1990 óta a Kolozsvári Állami Magyar Színház dramaturgja; Horváth Sz. István (1951) közíró, színikritikus és műfordító; Marosi Péter (1920–1998) kritikus, szerkesztő; Valentin Silvestru (1924–1996) író, dramaturg; Kalmár Pál újságíró, valamint Tompa Gábor, aki 1981-től a Kolozsvári Állami Magyar Színház rendezője, 1990 óta pedig a színház igazgatója és főrendezője. Ezek mellett még felhasználtam a Kolozsvári Állami Magyar Színház által kiadott, *A buszmegállótól a játszma végéig* című kiadványát, amely a színház tizenkét évadát mutatja be 1989-től 2000-ig, és amelyet Kelemen Kinga szerkesztett. Ez a könyv is tartalmaz néhány cikket, kritikát a kolozsvári társulat *A buszmegálló* című előadásáról, valamint a vendéglőadásokról. Felhasználtam továbbá Krizsán Zoltán (1940–1993) újságíró, kritikus *Buszra várva* (1989); Lászlóffy Csaba (1939–2015) költő, író, műfordító *A buszmegálló a Szamos-parti színházban* (1989) és Marosi Péter *Ha a sung-fu levél pereg* (1989) című írásait.

Marosi Péter és Krizsán Zoltán fennebb említett és Horváth Sz. István *Magyar Hírek*ben megjelent írásában, valamint Kalmár Pál *A várakozás méltósága* (1989) című cikkében egyaránt kiemeli a díszlet, a tételrendezés, a fény, a színházi vasfüggöny és a színészek felállításának jelképszerűségét, amely nagy hatást tett a közönségre. Krizsán Zoltán, Horváth Sz. István és Marosi Péter írásaiból értesülünk a színpad elrendezéséről: a közönség három oldalról ülte körbe a színpadot, 115 férőhely volt, a közönség nagyon közel ült a színészekhez. A néző úgy érezte, mintha részese lenne a játéknak, mintha ő is várna a tovarohanó, soha meg nem álló buszokra, hiszen őt is meg-megszólítják *A buszmegálló* szereplői (Marosi 1989: 7). Krizsán Zoltán részletesen leírja az előadás során felhasznált díszletet, amely nem volt több, mint egy leeresztett, végül játékelemként fölhúzott vasfüggöny, egy fémkorlát, egy zongora, és a felhasznált kellékek nem voltak másak, mint néhány táskás és néhány jelmez, amelyek hétköznapi az utcán használtak, kissé kínaias öltözékre hasonlítottak (Krizsán 1989: 3). Kalmár Pál hozzáteszi azt is, hogy a jelmeztervező (T. Th. Ciupe) ruhái visszafogottak voltak, utaltak a karakterekre, és kerültek minden szélsőséget, figyelmet elterelő különcködést. Szerinte az üres tér bármennyire egyszerű volt is, tökéletesen megfelelt a játéknak, ugyanis a díszlettervező dolga nem az, hogy díszítse a játékot, hanem, hogy teret adjon annak (Kalmár 1989: 3). A vasfüggönnyel mind a négy szerző jelképes értékűnek érzékeli, sőt Marosi Péter mintegy főszereplőként emeli ki, amely az előadás végén felemelkedik (Marosi 1989: 7).

Mit jelképezhetett ez a vasfüggöny?

Visky András a *Zárt terű üres doboz* című cikkében úgy értelmezi, hogy ez a vasfüggöny jól érzékelhetően a külső korlátozottság, megvont szabadság eszköze és nagyszabású metaforája helyett az alkotói szabadság sohasem adott, folyton-folyvást feladatként jelentkező metonímiájává válik (Visky 2000). *Az áttörés* (1990) című tanulmányában továbbviszi a vasfüggöny értelmezését, amely szerint a vasfüggönynek funkciója eleinte csak technikai, csupán a teret alakítja ki, azonban az előadás folyamán felmerül az a kérdés, hogy hol is van ez a vasfüggöny. Kívül vagy belül? A vasfüggöny arra kényszeríti a szereplőket (és a nézőket), hogy összepréselődjenek, és ez eleinte iszonyatos. Évek telnek el a várakozással, és végül kiderül, hogy tulajdonképpen nem is vártak semmire, hanem hirtelen észreveszik egymást, együtt vannak. Visky András szerint *A buszmegálló* kolozsvári előadása azt a pillanatot rögzíti, amikor már sehová sem lehet eljutni egyedül (Visky 1990: 41–47). Beke Mihály András *A buszmegálló Kolozsvárt* (1989) című kritikájában arról ír, hogy ez a jelképes értékű vasfüggöny mennyire elérte a várt hatást, ugyanis, amikor az előadás végén felgördül, ezzel együtt leomlik egy szemléleti korlát, egy új dimenzió nyílik, és ebben a pillanatban a néző rádöbben arra, hogy nem szemlélője, hanem alanya, szereplője ennek a várakozásnak, és magának kell eldöntenie, hibás-e a tehetetlen várakozásért (Beke 2000:13).

Tehát a fennebb leírt értelmezésekből kiderül, hogy a vasfüggönynek több-rétű értelme is volt, arra kényszerítette a (színpadon ülő) nézőket és a (színpadon játszó) színészeket, hogy egy térben, korlátok között közel kerüljenek egymáshoz, egymásra találjanak, és abban a pillanatban, amikor felgördül a vasfüggöny, amikor megérkezik a várva várt „szabadság” és fény árasztja el a színpadot, rádöbbenjenek, hogy együtt kell maradniuk, és csak együtt tudnak továbblépni, ugyanúgy, ahogy *A buszmegálló* szereplői is együtt indulnak el a városba. Emellett pedig ez a vasfüggöny a belső korlátokat is jelképezheti, amelyeket önmagunkban építünk fel.

Visky Andrásnak *A történelmi vákuum drámája* (1990) című írása, amely az 1990-es műsorfüzetben jelent meg, valójában részlet *Az áttörés* című tanulmányából; a város és a buszmegálló jelképességét elemzi. A buszmegállót úgy értelmezi, mint a senkiföldjét, a kivetettséget, a kívülálló létet, ahol nincsenek választási lehetőségek, ez a lehatárolt lét, amely keresztény szempontból a városon kívüli keresztthalál, ahol elmarad a feltámadás. A város pedig a létezés ünnepe, a megnyugvásé, a találkozásoké, az együttlété, amely a védettség, a kultúra lehetséges asszociációja, s így az idő felett aratott győzelem jelképe, az értékek megmaradásának a helye. Bérczes László *A Kolozsvári Állami Magyar Színház a Vígyszínházban* (1990) című cikkében a várost úgy értelmezi, mint ami nem feltétlenül egy fizikailag látható hely. Szerinte felmerül az a kérdés, nem bennünk vagy embertársainkban van-e ez a város; ennek függvényében pedig önmagunkhoz és embertársainkhoz kell megtalálnunk az utat, és akkor maga a buszmegálló válhat a várossá, azzá a hellyé, ahol mindenki együtt lehet (Bérczes 2000: 13).

Ezekből az értelmezésekből nyilvánvalóvá válik, hogy ahogyan a vasfüggöny és a buszmegálló, a reménytelen várakozás a tovarohanó buszokra is ugyanazt az üzenetet sugallja az utasok, a színészek és a nézők számára. Ki kell lépni a korlátok közül, legyen ez a korlát kívül vagy belül felépített, és észre kell venni a másikat, aki segíthet a látszólag értelmetlen várakozásban. Tompa Gábor 1989-es rádióinterjújában erről úgy nyilatkozik, hogy az értelmes várakozás, emberi szolidaritás meghozhatja a maga eredményét még akkor is, hogyha a várakozás időnként tűrhetetlenül hosszúnak tűnik (Bulla 2000: 14).

A város, a buszmegálló és a vasfüggöny szimbolikus értelme mellett szintén jelképes értékű a Hallgatag férfi alakja, amelyet több kritika, tanulmány is értelmez. Ki is ez a Hallgatag férfi? Hogyan értelmezte Tompa Gábor ezt a szereplőt? Mit jelképez és mi a szerepe eltűnésének, majd újbóli visszatérésének?

1989-es interjújában Tompa Gábor azt nyilatkozta, hogy bár Harag György 1985-ben Újvidéken színre vitte *A buszmegálló* című drámát, választása mégsem ezért esett erre a darabra, és nem is befolyásolta őt Harag előadása. Rendezésében Tompa a mű egyik kulcsfiguráját, a Hallgatag férfi figuráját teljesen másképp értelmezte és tervezte meg. Erre Kalmár Pál fennebb említett tanulmányában és Pályi András *Remény a reménytelenségben* című írásában is ráerősít, ugyanis teljesen eltérő megoldásként emelik ki azt, hogy míg Harag Györgynél a Hallgatag férfi a hatalom, az erőszak emberét jelképezte, aki a „hatalom csizmájával csörtetett a színen” (Kalmár 1989: 45–46), addig Tompánál a művészt, a zenészt jelképezi, aki az előadás alatt Bach- és Chopin témákra improvizál. Beke Mihály András fennebb említett cikkében, valamint Visky András tanulmányában is hasonlóképpen értelmezi a Hallgatag férfi alakját. Kalmár Pál és Pályi András szintén. Valamennyien felfedezik a Tompa Gábor által sugallt művészet, művész motívumát, az értelmes várakozás alternatíváját. Visky András kiemeli, hogy alapjában véve ő sem különbözik a többiektől, hiszen ő is szól a buszmegállóban várakozókhoz, csak nem a szavak, hanem a zene nyelvén. Az ő jelenléte teszi értelmessé a várakozást a többiek számára, és a többiek akkor rémülnek meg igazán, amikor a Hallgatag férfi eltűnik, ők pedig magukra maradnak. Bár a Faragatlan fickó megpróbálja megszólaltatni a zongorát, a hangok mégsem olyanok, mint a Hallgatag férfi harmóniája, hiszen ő asszociálja a művészt, az értelmiségit (Visky 1990). A kritikusok egybehangzó véleménye szerint nem véletlen, hogy a Hallgatag férfi az egyetlen, aki képes elindulni a városba, ezzel pedig azt teszi meg, amire a többiek csak vágyakozhatnak. Tompa Gábor interjúiban (1989, 2015) azt állítja, ő és a színészek azt próbálták a Hallgatag férfi alakjával bizonyítani, hogy a művésznek vállalnia kell azt a küldetést, amelyet helyzete meghatároz, nem szabad elhagynia azt a szellemi térséget, amelyből vétetett, ugyanakkor az őt befogadó közegnek is érzékenyebben kell reagálnia a jelzéseire, és talán jobban oda kell figyelnie létezésére (Bulla 2000: 14). Tompa azt is hozzáteszi, nem véletlen, hogy az emberek csak akkor figyelnek fel a Hallgatag férfira, amikor már nincs ott, hiányzik, hiszen állítása szerint így van ez a művészettel és a színházzal is. Az embereknek természetessé vált a művészet és a

színház megléte, amelyet sokszor figyelembe sem vesznek, azonban ha nem lenne, mindenkinek rögtön feltűnne a hiánya.

A kritikákból, tanulmányokból és Tompa Gábor válaszaiból azt a következtetést vontam le, hogy nem véletlen a Hallgatag férfi szimbolikus jelentése, ugyanis általa bizonyosodik be a művészet hatalmas ereje, hiszen ahogyan a Hallgatag férfi a művészet jelképe – reményt adott a többi szereplőnek –, *A buszmegálló* című dráma 89-es előadása is reményt adott a közönségnek az akkori elkeseredett és kilátástalan helyzetben.

A vasfüggöny, a Hallgatag férfi és a produkció többi jelképes elemének értéke mellett a színészek alakításáról szóló kritikákat, valamint Orosz Lujza és Rekita Rozália színésznők emlékezéseit is kulcsfontosságúnak tartom, valamint azt, hogy a színészek hogyan érezték magukat az előadások alatt, mennyire élték át szerepüket, mennyire tudtak együtt, összhangban dolgozni egymással, és mennyire tudták átadni mindazt, ami Krizsán Zoltán szerint az 1983-as Kínában és az 1989-es Romániában közérdeklődést kelthetett, és aminek aktualitása volt (Krizsán 1989: 3).

Az 1990-es műsorfüzet szerkesztői fontosnak találták, hogy írjanak a szereposztásról, és arról, hogy a színészek miként alakították szerepüket; ezért közölték Valentin Silvestru, Kalmár Pál és Tompa Gábor írásait, akik pozitív véleményt formáltak az előadás módjáról, a szereposztásról, és a színészek alakításáról. Ahhoz, hogy pontosabb képünk alakuljon ki mindezekről, fontosnak érzem, hogy utaljak Krizsán Zoltán és Marosi Péter már említett írásaira, valamint Lászlóffy Csaba *A buszmegálló a Szamos-parti színházban* (1989) című cikkére.

Demény Attila (1955–2021) operarendező, zeneszerző, zongoraművész játszotta a Hallgatag férfi szerepét; ezt a szerepet Krizsán Zoltán Tompa Gábor alteregójaként értelmezi: kettős minőségben is önmagát játszotta, ugyanis zongorázott és zongorázásával mintegy levezényelte az előadást. Marosi Péter azt hangsúlyozza, hogy találó volt hozzá a némaszerep, ugyanis ennek a hallgatásnak a minőségével és milyenségével vette ki a részét a dialógusokból. Éppen ezzel a némasággal adott súlyt a jelenlétének.

Bíró József színművész (Ferencz 2016) (1960) Valentin Silvestru szerint a kétségbeesett Szemüveget, aki a busz lekésése által talán élete nagy esélyét szalasztja el, – azt, hogy egyetemi hallgatóvá váljon – kifejezően és érzékenyen jelenítette meg.

A fiatal Bács Miklós⁵ alakításáról – ő 1988-ban vált a Kolozsvári Állami Magyar Színház tagjává, tehát *A buszmegálló* című dráma előadásakor alig egy éve

⁵ Bács Miklós 1964-ben született Bukarestben. Tanulmányait 1984 és 1988 között a marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Akadémián végezte, Lohinszky Lóránd érdemes művész osztályában, 1992-ben pedig az angliai Oxford Stage Company-n részesült továbbképzésben. Alapító tagja volt 1991-ben a kolozsvári színművészeti egyetemnek. A Kolozsvári Állami Magyar Színház 2003-ban Bánffy Miklós-emlékdíjjal tüntette ki, majd 2007-ben elnyerte a legjobb férfi főszereplő díját a román komédia bukaresti fesztiválján *Az elveszett levél* című előadásban nyújtott alakításáért. (v.ö. *A kolozsvári Bács Miklós a fiatal színészek gálájának művészeti vezetője*, Krónika, 2016. február 9., <https://kronika.ro/kultura/a-kolozsvari-bacs-miklos-a-fiatal-szineszek-galajanak-muveszeti-vezetoje> letöltés ideje: 2018. június 5.)

volt a társulat tagja – megosztott a kritikusok véleménye. A műsorfüzetben alig találunk alakításáról némi információt, Krizsán Zoltán azt állítja, hogy, bár pályakezdő, játéka mégsem erről árulkodott (Krizsán 1989: 3). Krizsánnal ellentétben Marosi Péter úgy ír róla, mint aki az előadás során tényleg faragatlan, a megtestesült durvaság, vadság, aki még a vasfüggönyre is felmászik őrjöngő pillanataiban, azonban az ifjú színészt figyelmeztetni kellett arra, hogy takarékoskodnia kell indulataival, és tudatosabban kell gyakorolnia a hangváltások művészetét (Marosi 1989: 7). Marosi Miske László (Marosi 1989: 7) alakítását tartja az előadás megkoronázásának, aki funkciója szerint olyan volt, mint a legpozitívabb hős, mert el tudta a nézőkkel hitetni, hogy a Mester alakjában nemcsak mestere, művésze, hanem szerelmese is szakmájának. Ma üzletvezető szerepét is kiemeli mint a játék legbonyolultabb alakjáét, aki romlott figura és ki szeretne törni a buszmegálló kis „kollektívájából”, de a sors őt sem engedi hátrálni. Visky András jellegzetesen kelet-európai figuraként nevezi meg Ma üzletvezető alakját, aki mellett a többiek valamiféle méltósággal bírnak, szenvednek. Ő a visszavont erkölcs embere, és ő az, aki akkor is tud magyarázattal szolgálni, amikor hallgatni kellene. Ezt a figurát Marosi szerint Csíky András⁶ oly sikeresen játszotta, hogy a nézőkkel ténylegesen elhitette, hogy ő is hisz mindenféle becstelenségben, képmutatásban (Marosi 1989: 7).

Senkálsczy Endre⁷ játékát hatalmas elismeréssel fogadták. Ez abból is kitűnik, hogy az 1990-es műsorfüzetben Tompa Gábor egy róla szóló írást jelentetett meg, amelyben az ekkor 75. életévében járó színészt példamutató személyként emeli ki, akit az elkövetkezendő időkben mindenkinek ildomos lenne követni. Tompa szerint annak ellenére, hogy sokan gondolkodásmódjában és kifejezési eszközeiben egyaránt divatjamúlt színésznek tartják, előadásaiban és *A buszmegállóban* is nagyszerűen alakította az Öregapót, ugyanis teljes mértékben föl tudott oldódni, és nemcsak tanácsokat adott a nálánál fiatalabbaknak, hanem türelmesen meg is hallgatta őket. Marosi Senkálsczyt nevezi meg az előadás koordinátoraként és azt állítja, hogy bár negyvenhat éve nézője Senkálsczy alakításainak, még sohasem látta ennyire mélységesen átélni figurájának belső történéseit.

A buszmegálló című drámának két női szereplője van: egy idősödő Családanya, aki gyermekéért, Pej-Pejért siet a városba, és egy Lány, aki férjhez szeretne menni (hiszen már a húszas éveit végén jár), és éppen egy találkára igyekszik. A Családanya

⁶ Csíky András 1930-ban született Székelyudvarhelyen. Főiskolai diplomáját 1953-ban kapta a Magyar Művészeti intézetben. A Kolozsvári Állami Magyar Színházhoz 1977-ben szerződött. Emlékezetes alakításai sorában tragikus hősök, drámai figurák, tragikomédiai és bohózi alakok egyaránt előfordulnak (v.ö. Székely György 1994).

⁷ Senkálsczy Endre színész, rendező, pedagógus, színházigazgató 1914-ben született Kolozsváron. Hetényi Elemér színiiskolájában tanult 1935–1937 között, majd 1949–1954 között a kolozsvári Magyar Művészeti Intézet tanára, 1964–1969 között a Kolozsvári Állami Magyar Színház igazgatója. 1978 és 1981 között 14 oratorikus stílusban előadott görög tragédiából álló ciklust rendezett. Több mint négy évtizeden keresztül meghatározó szerepe volt a kolozsvári színjátszásban. Életének 100. évében 2014-ben hunyt el (v.ö. Székely György 1994).

szerepét Orosz Lujza⁸, a Lány szerepét pedig Rekita Rozália⁹ játszotta, alakításukról a kritikák és a cikkek is pozitívan írnak. Kalmár Pál a Lányt az asszony ifjúkori képmásaként értelmezi, és azt állítja, hogy Rekita Rozália nagyon finoman, érzékenyen alakította ezt a szeretetétől fuldokló embert. Marosi Péter is csatlakozik Kalmár véleményéhez, miszerint Rekita Rozáliának a Lány szerepében kell a legnagyobb érzelmi skálán játszania, és ez a „leánya nemcsak lelki szépségével bűvöli el a nézőt, hanem helyenként: kétségbeesésének mélységével is” (Marosi 1989: 7).

Valentin Silvestru a két női figura egymásra találásának jelenetét emeli ki, ahol Orosz Lujza családanyaként vigasztalja, csendesíti, tanácsokkal látja el a Lányt, ugyanis szerinte ebből a jelenetből tűnik ki az idősödő színésznő áttetsző érzékenysége, itt figyelhetők meg pontos intonációi, gyöngéd gesztusai, amelyek már pusztán megjelenését is a poézis rangjára emelik.

Az általam felhasznált véleményekből, kritikákból kitűnik tehát az, hogy nemcsak a rendezés volt sikeres, hanem a színészek teljesítménye is nagyszerű volt; meggyőzően jelenítették meg a szereplők helyzetét, lelkivilágát, és Marosi Péter szerint ezt a szereposztás tette lehetővé, hiszen minden figura vérmérséklete szerint élhette életét, és a közel kétórás színpadi alkotás stílusjegyében bontakozhatott ki (Marosi 1989: 7).

Az eddig leírtakból látható, melyek azok a motívumok, szimbólumok, amelyek jelképesé váltak Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámájában, valamint az is, hogyan értékelték a különböző kritikusok a színészek alakítását. A következőkben Orosz Lujza és Rekita Rozália emlékezése által szeretném ismertetni azt, hogy maguk a színészek hogyan élték meg az előadást, és az általuk alakított szerepben milyen visszajelzéseket kaptak a nézőktől az előadás alatt.

Rekita Rozália emlékeiben nagyon elevenen él ez az előadás, és annak ellenére, hogy több híres műben is játszott (például a *Csongor és Tündében* Tünde szerepét), *A buszmegállóban* való szereplést állomásként nevezi meg pályáján, mint amely véleménye szerint '89 előtt a legnagyobb, legerősebb és leghatásosabb előadás volt, hiszen az, amit akkor színpadra vittek, nagyon „igaz helyzet” volt. Ugyanúgy, ahogyan a való életben, az előadásban is minden figurának annyira megvolt a saját tragédiája, hogy senki más nem érdekelt, hiszen mindenki lemaradhatott valamiről, talán élete nagy lehetőségéről. A színésznő arra törekedett, hogy hitelesen eljátssza azt a Lányt, aki már nem a legfiatalabb, akinek a városi találka lenne az utolsó lehetősége arra, hogy kitörjön kilátástalan helyzetéből, férjhez menjen, és ne maradjon

⁸ Orosz Lujza 1926-ban született, és 1950-ben végzett a kolozsvári Magyar Művészeti Intézetben, de 1948-tól már a Kolozsvári Állami Magyar Színház tagja. 1977-ben nyugdíjba ment, de még különböző vendégszereplésekre visszatért. Pályafutása során tragikai és jellem szerepekben nyújtotta a legsikeresebb alakításokat (v.ö. Székely György 1994). A művésznő 2020-ban hunyt el Kolozsváron.

⁹ Rekita Rozália 1960-ban született, és tanulmányait a marosvásárhelyi Szentgyörgyi István Színművészeti Intézetben végezte el 1983-ban. Ezt követően a Kolozsvári Állami Magyar Színház tagja (v.ö. Székely György 1994). 2001 után a székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház, majd az Állami Bábszínház tagja, később független művész.

vénleány; azonban nem áll meg egyetlen busz sem, így reménye lassan szertefoszlik. A buszok tovarobogása, a reménytelen várakozás mély benyomást tett a színészekre, Rekita Rozália erről a következőképpen nyilatkozik: „Rettenetes és tragikus helyzet, amikor elmegy a busz, nem áll meg, és visszahozhatatlan percek tűnnek el az ember életéből [...] Akkor is nagyon erős volt az a pillanat, ami elveszett, de most, ahogy telik az idő, még erősebb.”

Tehát ezt az előadást nemcsak a kilátástalan történelmi helyzet miatt érezhették a színészek és a közönség aktuálisnak, hanem amiatt is, hogy örök érvényű emberi problémákat érintett. Az idő, a tovarohanó buszok (pillanatok) nem tesznek kivételt, hiszen Ma üzletvezetőnek sem állnak meg, aki a társadalmi hierarchiában látszólag a többiek fölött áll.

Rekita Rozália elmondása szerint nemcsak az ő emlékeikben él ilyen elevenen ez az előadás, hanem a közönségében is, egyrészt azért, mert a darab nagyon újszerű volt a zárt tér miatt, hiszen ez egyfajta bezártság érzetet adott, másrészt azért, mert az utolsó jelenetben, amikor feloldódik a bezártság-érzet, a korlátozottság, a vasfüggöny felemelkedésével ez a pillanat jelentőségteljessé, elgondolkodtatóvá vált mind a színészek, mind a közönség számára, hiszen mindenkinek ugyanolyan kilátástalan volt a helyzete, és mindenki arra koncentrált, hogyan élné meg azt a pillanatot, amikor ténylegesen felmegy a vasfüggöny, mit kezdene szabadságával.

Rekita Rozália felidézte, hogy a dráma végén elhangzó párhuzamos monológok nagy hatással voltak a nézőkre, ezeknek egyfajta lázító erejük volt, ugyanis a közönség rögtön megértette a dráma üzenetét.

A szereposztást a színésznő tökéletesen eltaláltnak minősíti, és számára az Orosz Lujzával való közös munka hagyta a legmélyebb nyomot, aki ebben az időszakban igazából is anya volt, ezért a szerepét teljesen át tudta élni, és a Lányt úgy védte, úgy vigasztalta, mint saját gyermekét (Vö. Melléklet).

A 92. életévében járó Orosz Lujza színésznő úgy mesélt *A busz megálló* című előadásról, mintha csak tegnap lett volna. A színésznő 1989-ben a darab bemutatókor már tíz éve nyugdíjban volt, évente egy-két előadásban vett részt, és számára ez az előadás egy nagyon boldog visszatérés volt. Nagyon szeretett együtt dolgozni a többi színésszel, valamint Tompa Gáborral, hiszen elmondása szerint mindenki nagyon tudott azonosulni azzal a nyelvezettel, amelyet a rendező használt. Megbíztak benne, „mert ő tudta, hogy mit kezdjen a darabbal, hogyan kommunikáljon a közönséggel”, és el tudta érni azt, hogy a színészek önmagukat adják.

A színésznő hitvallása az, hogy a színpadon hazudni nem szabad. A színésznek az a feladata, hogy a darabban, a szerepében mindig az igazságot keresse, folyamatosan törekedjen arra, hogy igaz legyen az, amit csinál, és ezáltal a közönséget is magával ragadja, hogy az együtt sírjon vagy nevéssen vele. Ez a helyzet akkor nagyon igaz volt, ezért a színészek abban a pillanatban tényleg a valós helyzetet, az igazságot mutatták be. Rekita Rozáliához hasonlóan Orosz Lujza is úgy gondolja, hogy hihetetlenül aktuális pillanatban került színpadra ez a darab. Mindenki felfigyelt rá, az ember nagyon érezte, hogy hozzá szól, és ez nagy hatással volt a nézőkre.

Orosz Lujza szerint az a megoldás, hogy a közönség körbeülte a teret a színpadon, nagyon közel hozta őket egymáshoz, mind fizikailag, mind lelkileg, és egyébe kovácsolta azt a pár embert, aki abban a pillanatban a színpadon tartózkodott, színészt és nézőt egyaránt. A közönség csendje olykor nagyobb jelentéssel bír, mint a színpadon elhangzó szavak.

A többi színésszel való együttműködésről a színész a következőképpen vélekedik: „*A buszmegálló* számunkra egy nagyszerű közös munka, és egy nagyszerű élmény volt. Élmény volt az együttműködés, és a kollegákkal szakmailag olyan dolgokat fedeztünk fel egymásban, amitől nagyon jól éreztük magunkat. Ez volt a hajtóerőnk a színpadon.”

Orosz Lujza elmondása szerint a *A buszmegálló* által úgy érezték, hogy ők is részesei lehettek annak a megmozdulásnak, ami azután következett, '89 decemberében (Vö: Melléklet).

A két színész elbeszéléseiből arra a következtetésre jutottam, hogy a darab '89-ben sokkal hatásosabb volt, mint a forradalom utáni előadások alkalmával. Elmondásuk szerint annak ellenére, hogy ugyanolyan lelkesedéssel, ugyanolyan odaadással igyekeztek átadni a mű üzenetét, a közönség többé már nem ugyanúgy reagált. Rekita Rozália szerint az 1990-es budapesti vendégelőadások alkalmával – bár kollégáik szépen fogadták, művészileg elismerték *A buszmegálló* értékét –, a játéknak mégsem volt ugyanolyan a hatása, mint a '89-es előadásoknak, hiszen a darab ekkor már elvesztette tétjét, aktualitását.

9. Következtetések

Dolgozatomban Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámájának fogadtatását, hatását, üzenetét és értelmezését vizsgáltam meg, amelyet 1989 tavaszán mutattak be a Kolozsvári Állami Magyar Színház színpadán.

Az előadás elemzése előtt elengedhetetlennek találtam a szerző élete és munkássága tanulmányozását, azt, hogy drámáját beágyazzam életművébe, és megvizsgáljam azt is, hogy Kínában hogyan fogadták a mű bemutatását, illetve, hogy vonható-e párhuzam *A buszmegálló* kínai és erdélyi előadásának körülményei és hatása között. Kao Hszing-csien életútja bemutatásakor a felhasznált források közül két kínai szerző (Li Jianyi, Quah Sy Ren) angol nyelvű munkáit helyeztem a fókuszba, Megállapításaikat olyan magyar szerzők cikkeivel, kritikáival és tanulmányaival egészítettem ki, akiket foglalkoztatott Kína irodalma, történelme, politikája és Kao Hszing-csien munkássága, műveinek magyar nyelvre való fordítása. A Kao Hszing-csienről szóló életrajzokból kitűnt, hogy Kínában alkotásai, újításai miatt a rendszer ellenségként tekintett rá, emiatt meghurcolták. Annak ellenére, hogy néhányan kiálltak mellette, drámáinak bemutatását vagy nem engedélyezték, vagy a belőlük született produkciók alig néhány előadást értek meg, mert a Kínai Kommunista Párt tézise az volt, hogy drámajátékai eltorzítják a kínai emberek gondolkodásmódját, mivel túl sok nyugati ideológiát tartalmaznak. Kao Hszing-csien nem volt hajlandó követni a párt által előírt szabályokat, műveiben általános érvényű kérdéseket vizsgált,

amelyek minden embert egyaránt foglalkoztatnak; így ellenséges figurává vált a Kínai Kommunista Párt szemében, csaknem áldozattá vált.

Első következtetésem az, hogy Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámájának, annak ellenére, hogy olyan emberi kérdéseket vet fel, mint a vágyak beteljesítése, a tétlenség, a reménytelen várakozás, a jobb jövő képzete, stb., mégis nagyon erős a kontextualitása, amely tágabb értelmezési skálát tesz lehetővé. A drámában felhasznált szimbólumok, jelképek kontextusba való ágyazása és aktualitása teszi erőteljessé az előadást és ad hozzá metaforikus, átvitt értelmet.

Mivel európai („nyugati”) kultúránkban kevésbé ismert a keleti (például a kínai) színház, csaknem ismeretlenek annak elemei, jellemzői, és mivel Kao Hszing-csien műveiben ezek közül többet is felhasznált, röviden kitekintettem a hagyományos kínai színház formáira, jellemzőire, hatáskeltő eszközeire. A szerző életének vizsgálatakor világossá vált, hogy Kao Hszing-csienre az abszurd dráma szerzőinek művei gyakorolták a legnagyobb hatást, köztük Samuel Beckett, Jean Genet és Eugène Ionesco, és a tőlük átvett abszurd drámai elemek szolgáltatták a fő inspirációs forrást a számára. Az általam vizsgált forrásokból kiderül, hogy *A buszmegálló* című drámára jellemző abszurd elemek a következők: a szereplők cselekvésképtelensége, a tétlen várakozás motívuma, valamint az, hogy olyan abszurd helyzetet dolgoz fel, amelyben a szereplők tíz évig várnak egy olyan buszra, amely soha nem áll meg (ezért nem jutnak el a városba). Arra a következtetésre jutottam, hogy bár ez a tíz évnyi várakozás abszurd elem, némiképp mégis a valósághoz kapcsolódik, ha a politikai és társadalmi kontextust is figyelembe vesszük. Éppen a már korábban említett aktualitása miatt halványul el abszurd mivolta.

Dolgozatom középpontjában *A buszmegálló* című dráma kolozsvári produkciója áll, annak befogadási kontextusa és jelentősége. A produkció vizsgálata előtt igyekeztem azt beágyazni a Kolozsvári Állami Magyar Színháznak a '89-es forradalom előtti és utáni műsorkínálatába.

Első tézisem a kolozsvári produkciót illetően, hogy a dráma két szempontból is korszaknyitó játéknak tekinthető. Egyrészt azért, mert az 1940-es évektől 1989-ig a műsorkínálatban több magyar, román, angol, német, amerikai, szovjet, stb. szerző műve is fellelhető, azonban *A buszmegálló* című dráma bemutatása előtt nem volt példa arra, hogy a Kolozsvári Állami Magyar Színházban ázsiai (például kínai) szerző művét adják elő. Másrészt azért, mert ez volt az első olyan dráma a színház történetében, amely több abszurd elemet is tartalmazott, és más abszurd drámaírók művei csak '89 után kerültek műsorra (például Eugène Ionesco *A kopasz énekesnő* vagy Samuel Beckett *A játszma vége* című drámája). Állításomat az is alátámasztja, hogy a Kolozsvári Állami Magyar Színház által kiadott *A buszmegállótól a játszma végéig* című könyv – amely a színház tizenkét évadát mutatja be 1989-től 2000-ig –, amint a cím is jelzi Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című előadásával indítja az előadások sorozatát.

A kolozsvári produkció vizsgálatakor igyekeztem a lehető legtöbb fennmaradt forrást felkutatni a dráma 1989 és 1990-es előadásairól. A két kolozsvári műsorfüzet, az előadásról írott kritikák, tanulmányok, újságcikkek, a rendezővel készített interjú,

valamint Orosz Lujza és Rekita Rozália színésznők 2018-as visszaemlékezései alapján sikerült valamelyest rekonstruálni a drámajáték megrendezésének és befogadásának körülményeit. Az első műsorfüzet a dráma befogadásának feltételeit verbalizálta, mivel a szerző életéről tartalmaz néhány információt, valamint különböző megközelítési, értelmezési módokat ír le. A második műsorfüzetből és a kritikusok írásaiból nyilvánvalóvá vált számomra, hogy a színészek alakításán és a drámában megjelenő motívumok értelmezésén volt a hangsúly. A legtöbb szerző a térelrendezést – azt a különleges helyzetet, hogy a közönség a színpadon ült, részese volt a játéknak –, a díszletet (a kissé idegen kínai öltözékeket), továbbá a vasfüggőnyt, a buszmegálló, a város és a Hallgatag férfi motívumát emeli ki. Annak ellenére, hogy nem mondják ki a mű „'89-es” üzenetét, burkoltan mégis beszélnek róla, hiszen a korlátok közül való kiszabadulást, az elnyomást, és a szabadság utáni vágyat mindannyian hangsúlyozzák. A színésznők elbeszéléseiből ezzel szemben azt a következtetést vontam le, hogy számukra a mű üzenetének hiteles és igaz átadása, valamint az a tény, hogy egy valóságos, igaz helyzetet kellett színpadra vinniük, sokkal fontosabb volt.

Második tézisem az, hogy *A buszmegálló* című dráma '89-es előadássorozata főként annak köszönheti sikerét, hogy megfelelő időben és megfelelő helyen került rá sor. Bár a mű örökérvényű emberi tanulságokat fogalmaz meg, a kolozsvári közönség körében mégis azért vált sikeressé, mert az akkori politikai és társadalmi helyzetben az embereknek reményt sugallt egy jobb jövőre nézve. A vasfüggőny nemcsak lelki korlátként értelmezhető ekkor, hanem olyan külső korlátként is, amely által a kommunizmus behatárolta minden ember életét, a város pedig nemcsak a vágyak beteljesülésének a színhelye, hanem egy olyan szabadság is, amely csak a kommunizmus bukása után következhetett be.

1989 decemberében leomlott a politikai vasfüggőny, bekövetkezett a fordulópon,t, eljött a várva várt szabadság, amely azt eredményezte, hogy Kao Hszing-csien *A buszmegálló* című drámája elveszítette aktualitását és ezáltal sikerességét a Kolozsvári Állami Magyar Színház színpadán, így 1990-ben néhány előadás után lekerült a műsorról.

I R O D A L O M

- A kolozsvári Bács Miklós a fiatal színészek gálájának művészeti vezetője.* Krónika 2016. febr. 9. <https://kronika.ro/kultura/a-kolozsvari-bacs-miklos-a-fiatal-szineszek-galajanak-muveszeti-vezetoje> (2018. 06. 5.)
- A Nobel-díjas kínai író, Kao Hszing-csien 70 éves.* Új Szó (MTI) 2010. jan. 2. <https://archivum.ujszo.com/online/kultura/2010/01/02/a-nobel-dijas-kinai-iro-cao-hszing-csien-70-eves-0> (2017. 11. 10.)
- Balotă, Nicolae 1979. *Abszurd irodalom.* Gondolat, Budapest.
- Baracs Dénes 2017. *Egy kínai író kálváriája és sikere. Találkozás Kao Hszing-csiennel.* Terebess Ázsia E-Tár. <https://terebess.hu/keletkultinfo/polonyi.html#6> (2017. 11. 11.)
- Beke Mihály András 2000. *A buszmegálló Kolozsvárt.* [Film, Színház, Muzsika 1989. július 22.] = Kelemen Kinga (szerk.): *A buszmegállótól a játszma végéig. A Kolozsvári Magyar Színház tizenkét évada.* Kolozsvár. 13.

- Bérczes László 2000. *Vendégjáték – A kolozsvári Állami Magyar Színház a Vigszínházban*. [Magyar Nemzet 1990. február 22.] = Kelemen Kinga (szerk.): *A buszmegállótól a játszma végéig. A Kolozsvári Magyar Színház tizenkét évada*. KÁMSZ, Kolozsvár. 13.
- Bodó A. Ottó 2014. *Húsz év erdélyi magyar színháza (1990–2010)*. Eikon, Kolozsvár.
- Bulla Károly 2000. *Rádió-interjú Tompa Gáborral*. [Nemzetközi Kulturális Szemle, 1989. november 10.] = Kelemen Kinga (szerk.): *A buszmegállótól a játszma végéig. A Kolozsvári Magyar Színház tizenkét évada*. KÁMSZ, Kolozsvár. 14.
- Esslin, Martin, 1960. *The Theatre of the Absurd*. The Tulane Drama Review vol. 4/4: 3–15.
- Ferencz Zsolt 2016. *Bíró József: „...azért játszom, mert számomra a játék öröm”*. Szabadság, Március 15. <http://archivum2.szabadsag.ro/szabadsag/servlet/szabadsag/template/article,ParticleScreen.vm/id/123117> (2018. 06. 5.)
- Franyó Zsuzsanna 2000. *Az ideai irodalmi Nobel-díjas műve az Újvidéki színház színpadán már 1984-ben*. HÍD 2000. november:1023-1027.
- Hegedüs Géza – Kónya Judit 1969. *Kecskeének azaz két és fél évezred drámatörténete*. Gondolat, Budapest.
- Hermann István 1966. *Új drámai stílus vagy új dráma*. = U.ö. *A modern színpad*. Színháztudományi Intézet, Budapest. 211–230.
- Honti Katalin 2018. *Az abszurd színháza*. Criticai Lapok Online 2000/7–8. <https://criticailapok.hu/archivum?id=34524> (2018. 05. 5.)
- Jordán Gyula 2011. *A „nagy proletár kulturális forradalom” és utóélete*. História 33/7: 13–17.
- Juhász Ottó 2012. *A modernizáció és a tradíció kérdései Kínában 1840–2012*. Külügyi Szemle 1/2: 75–104.
- Kalmár Pál 1989. *A várakozás méltósága*. Színház 22/8: 43–47.
- Kántor Lajos – Kötő József 1994. *Magyar színház Erdélyben 1919–1992*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest.
- Kao, Hszing-csien 1984. *A buszmegálló* [Polonyi Péter ford.]. Nagyvilág 29 /3: 348–381.
- Kelemen Kinga (szerk.) 2000. *A buszmegállótól a játszma végéig. A Kolozsvári Magyar Színház tizenkét évada*. KÁMSZ, Kolozsvár.
- Kiss Eszter 1983. *Kommunikáció a drámában. Samuel Beckett kommunikációelméleti megközelítése*. Színháztudományi Szemle 10: 7–22.
- Krizsán Zoltán 1989. *Buszra várva*. Igazság 1989.05 21., 5/119: 3.
- L.Cs [Lászlóffy Csaba] 1989. *A buszmegálló a Szamos-parti színházban*. Dolgozó Nő 45/7: 12.
- Lázok Klára 2006. *Államosított kultúra?* Korunk. <https://epa.oszk.hu/00400/00458/00110/2006honap2cikk1534.htm> (2021.09.30)
- Li, Jianyi 1991. *Gao Xingjian's "The Bus-stop": Chinese traditional theatre and western avant-garde: a Thesis Submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree of Master of Arts*. University of Alberta.
- Marosi Péter 1989. *Ha a sung-fu levél pereg*. Utunk 5/ 5: 7.
- Mihályi Gábor 1969. *Kísérletek és eredmények*. Színház folyóirat 2. /4: 1–8.
- Pályi András 2000. *Remény a reménytelenségben: A kolozsvári színház Budapestén*. [Magyar Napló 1990/3] = Kelemen Kinga (szerk.): *A buszmegállótól a játszma végéig. A Kolozsvári Magyar Színház tizenkét évada*. KÁMSZ, Kolozsvár. 13.
- Polonyi Péter 2001. *Az első kínai író, aki Nobel-díjat kapott*. Nagyvilág. http://www.inaplo.hu/nv/200101/11_POLONYI_PETER_.html (2017. 12 3.
- Quah, Sy Ren 2004. *Gao Xingjian and Transcultural Chinese Theatre*. University of Hawai'i Press.
- Révész Ágota 2009. *Lirai anatómia, avagy a színész munkája a jingju („pekingi opera”) színpadán*. Doktori disszertáció. http://www.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/revesz_agota_dolgozat.pdf. (2018.05.12)
- Salát Gergely 2013. *A sebektől a webnovelláig. Vázlat a kortárs kínai irodalomról*. Szépirodalmi Figyelő 10/2: 26–39.
- Salát Gergely 2015. *A világirodalom és a kínai világ irodalma*. Alföld 66 /3:102–114.
- Simhandl, Peter 1998. *Színháztörténet*. Helikon Kiadó, Budapest.

- Székely György (főszerk.) 1994. *Magyar Színházművészeti Lexikon*. Akadémiai Kiadó, Budapest. <http://mek.oszk.hu/02100/02139/html/> (2018. 06. 10.)
- Telefoninterjú Orosz Lujza színésznővel *A buszmegálló* című dráma előadásairól. 2018. május 4. kérdezett: Nagy Csenge
- Tókei Ferenc – Miklós Pál 1960. *A kínai irodalom rövid története*. Gondolat Kiadó, Budapest.
- Ungvári-Zrínyi Ildikó 1997. *A kelet-európai abszurd-szine és visszája*. *Hungarológia* 11: 158–164.
- Ungvári-Zrínyi Ildikó 1998. *Az abszurd az irodalomban* Doktori disszertáció. BBTE, Kolozsvár.
- Vámos Péter 2011. *Mao utolsó forradalma 1966–1976*. *História* 33/7: 6–12.
- Varga László 2015. *Nem szabad a művészet prostituálása árán megszólítani a közönséget Beszélgetés Tompa Gáborral a Kolozsvári Állami Magyar Színház vezetőjével*. *Krónika* 2015. dec. 20. <https://kronika.ro/szempont/nem-szabad-a-muveszet-prostitualasa-aran-megszolítani-a-kozonseget> (2018. 03. 10.)
- Vinczellér Katalin 1995. *A „nosztalgikus abszurd”. Egy drámatörténeti kategória alternatívája*. *Iskolakultúra* 5: 99–102.
- Visky András 1990. *Az áttörés*. *Korunk* 3 /1: 41–47.
- Visky András 2000. *Zárt terű üres doboz*. Kolozsvár.

CONJUNCTURA SUCCESULUI

Drama *Stația de autobuz* de Gao Xingjian, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj-Napoca (1989)

(Rezumat)

În lucrarea de față, autorul analizează drama absurdă a lui Gao Xingjian *Stația de autobuz* (1981) și factorii care au contribuit la succesul acesteia, pe scena Teatrului Maghiar de Stat din Cluj-Napoca. În prima parte a lucrării, se prezintă o scurtă biografie al scriitorului Gao Xingjian, cu referințe privind operele sale dramatice prezentate pe scenele chineze, inclusiv drama *Stația de autobuz*, precum și o analiză al impactului produs de acestea asupra publicului chinez. Se urmărește modul în care elementele și tehnicile teatrului tradițional chinezesc, respectiv cele ale teatrului absurd, l-au influențat pe Xingjian, precum și metodele utilizate pentru a le încorpora în propriile sale lucrări. Studiind toate acestea, s-au obținut informații care ajută în interpretarea operei dramatice a lui Xingjian și oferă un punct de sprijin în analiza succesului prezentării dramei *Stația de autobuz* pe scena din Cluj-Napoca.

Cuvinte-cheie: Gao Xingjian, *Stația de autobuz*, prezentare Cluj-Napoca, teatrul tradițional chinezesc, teatrul absurd.

CONJUNCTURE OF SUCCESS,

Gao Xingjian's *Bus Stop* at the Hungarian State Theater in Cluj-Napoca (1989)

(Abstract)

In this paper Gao Xingjian's absurd drama *Bus Stop* (1981) is analyzed along with the factors to which this work owes its success on the stage of the Hungarian State Theater in Cluj-Napoca. In the first part of the paper, a brief biography of Xingjian is presented, with references to his plays shown in Chinese theatres, including the drama *Bus Stop*, as well as an impact analysis produced by them on the Chinese public. The paper explores the ways some elements and techniques of the traditional Chinese theater, and those of the absurd theater have influenced Xingjian, as well as the methods he used to incorporate them into his own works. The information achieved in carrying out

this study may provide help in interpreting Xingjian's work as a playwright and offer a support in analyzing the stage success of his drama *Bus Stop* in Cluj-Napoca.

Keywords: Gao Xingjian, *Bus Stop*, Cluj-Napoca performance, traditional Chinese theater, absurd theater.

MELLÉKLETEK

1. Orosz Lujza színművész emlékezése *A buszmegálló* című dráma előadásairól, 2018. május 4. (Telefoninterjú részlete, lejegyezte: Nagy Csenge)

Ezt a darabot én már későn, a pályám vége fele játszottam, '89-ben. Emlékszem, nagyon aktuális volt, és mindegyikünk annyira figyelt rá. Az, hogy ez a darab '89-ben került színpadra, nagy hatással volt a nézőkre, hiszen bátorította őket, emellett pedig fontos szerepet játszott az is, hogy ezt a színpadon játszottuk, és a közönség körbeülte a mi kis terünket. Ez nagyon közel hozta az embereket hozzánk mind fizikailag, mind lelkileg, és ez fantasztikus töltést adott.

Mi színészek nagyon szerettük ezt a darabot, mert új és nagyon áthallásos darab volt abban az időben. Azon igyekeztünk, hogy magunkkal vigyük a közönséget, hiszen szakmánknak egyik fő feladata az, hogy a nézők velünk sírjanak, vagy velünk nevéssenek.

Ennél az előadásnál azt éreztük, hogy valahol mi is részesei vagyunk annak a nagy megmozdulásnak, ami '89 decemberében következett. Bár ez kicsit fellengzősen hangzik, akkor ez élt bennünk. *A buszmegálló* előadásai egyébe kovácsolták mind a színészeket, mind a színpadon ülő embereket, és egy nagyszerű élmény volt mindenki számára. Napról napra jobban vártuk ezt az előadást.

Én ekkor már nyugdíjasként tértem vissza a színpadra, évente egyszer-kétszer játszottam el egy-egy szerepet, azonban ez az előadás egy boldog visszatérés volt, és ennél éreztem azt, hogy ezt ezért csináltam egy életen keresztül. A több mint ötven év során, amit a színpadon töltöttem, úgy éreztem, az a fizetség és az ad elégtételt egy színésznek, amikor a közönséget magával viszi. Egyébe válik velük, meggyőzi őket valamiről.

Az ember sokszor feladná, mert elkeseredik, és a legkisebb kudarc is, amelyet a színpadon él meg, hosszú időn keresztül megmarad emlékeiben, azonban így van ez a jó pillanatokkal is, hiszen az ember annyira tud ezeknek örülni. Az előadásban a jó pillanatok, az igazságot kerestük, és mindannyian arra törekedtünk, hogy igaz legyen az, amit csinálunk. Nekem az a hitvallásom, hogy hazudni a színpadon nem szabad. Ha például egy gonosz személyiséget kell eljátszani, akkor azt úgy kell alakítsam, hogy a közönség azt gyűlölje. Ez egyfajta pedagógusi munka is a színpadon. *A buszmegállóval* mi ezt elértük, mert mindenki boldogan jött el az előadásra, és mi boldogan csináltuk végig. Úgy örültünk minden egyes mondatnak, számunkra ez maga volt a repülés. *A buszmegálló* számunkra egy nagyszerű közös munka és egy nagyszerű élmény volt. Élmény volt az együttműködés, és a kollegákkal szakmailag olyan dolgokat fedeztünk fel egymásban, amitől nagyon jól éreztük magunkat. Ez volt a hajtóerőnk a színpadon.

Emellett nagyszerű volt Tompa Gáborral együtt dolgozni, és 62 évesen azt a nyelvezetet beszélni, amelyet Tompa használt, mert megtalálta a mi képességeinket. Mi elfogadtunk mindent, és biztonságban éreztük magunkat, mert ő tudta, hogy mit kezdjen a darabbal, hogyan kommunikáljon a közönséggel. Bár már tíz éve nyugdíjban voltam, mégis

örültem, hogy Tompa megtanított arra, hogy 60 évesen megértsem a 40 évesek, a 30 évesek és a 20 évesek problémáit is. Óriási dolog, ha az ember bele tud illeszkedni a különböző generációk gondolkodásmódjába, érzéseibe.

'89 előtt bekeretezve, bezárva éltünk, nem tudtunk kiszabadulni, csak vártunk és reméltünk. Ez a dráma ezt a bezártságot vitte színre, azonban a forradalom után, amikor megnyíltak a kapuk mindenki számára, úgy éreztem, hogy az előadásnak már nincs olyan erős visszhangja, mint azelőtt. Mi ugyanolyan lelkesedéssel és átéléssel igyekeztünk eljátszani '89 után is, minden alkalommal, hiszen bennünk megvan az a képesség, hogy újra és újra átérezzünk olyan dolgokat, amelyek már megtörténtek velünk, és ahhoz is van erőnk és képességünk, hogy ezt közvetítsük a közönség felé. Érdekes volt akkor az, hogy mi ugyanazt meg tudtuk csinálni, mint azelőtt, de a nézőktől már nem kaptuk ugyanazt a visszajelzést. Az emberek ekkor már úgy érezték, hogy megjött a várva várt szabadságuk, és minden vágyuk beteljesülhet.

Számomra *A buszmegálló* című előadás egy élmény volt mind szakmailag, mind magánéletileg, hiszen olyan volt, mintha közönsége is lettünk volna saját magunknak. Az egész alapja a drámának az volt, hogy igaz volt. Igaz volt a közönség, igaz volt a helyzet és igaz volt minden.

2. Rekita Rozália színművésznő emlékezése *A buszmegálló* című dráma kolozsvári- és vendégelőadásairól, 2018. május 2. (Lejegyezte: Nagy Csenge.)

'89-ben már nem volt a legvéresebb a diktatúra, az előadásban senkinek nem volt jövője, kilátása. Ekkor igazából már nem is törődtünk ezzel. Nagyon jó és igaz helyzetet mutatott be ez az előadás, és az érdekelt minket, hogy hogyan éljük át a színpadon, és hogyan halunk meg nap mint nap, mert a néző lábainál haltunk meg előadásonként.

Engem a színpadon az érdekelt, hogy hogyan tudom hitelesen eljátszani a Lányt, aki már nem túl fiatal, és úgy érzi, hogy csak utolsó másodpercekben tud kitörni helyzetéből, azonban nem áll meg egy busz sem, így reménye szertefoszlik. Rettenetes és tragikus helyzet, amikor elmegy a busz, nem áll meg, és visszahozhatatlan percek tűnnek el az ember életéből. Eljátszanék sok szerepet, azonban ezeket már nem játszhatom el, mert eltelt az idő. Akkor is nagyon erős volt az a pillanat, ami elveszett, de most, ahogy telik az idő, még erősebb, hiszen mi van akkor, ha a pillanatok visszahozhatatlanná válnak?

Emellett nagyon erős volt a vasfüggöny felemelkedése is. Arra is koncentráltunk, hogy hogyan élnék meg azt a pillanatot, ha a vasfüggönnyt felemelnék, akkor mit kezdenék azzal a pillanattal, és azzal a szabadsággal. Ez úgy is lett, mivel nem mindenki tudott valamit kezdeni a megadott szabadsággal. Mi a mai napig nem tudunk úgy gondolkodni, mint a mai fiatalok, hiszen akik nem élték meg azt az időszakot, azok nem tudják, hogy mi volt akkor a helyzet.

Számomra az egyik legnagyobb öröm az volt, hogy Orosz Lujzával játszhattam. Ez egészen más volt, mint a többiekkel való ismeretség, és csak ketten voltunk nők ebben az előadásban.

Teherbe estem... És közben valójában is felment a vasfüggöny, azonban ezután már nem volt olyan sikeres az előadás. Bár Budapestre is kivittük ezt a darabot, azonban már nem az volt a tétje, ami azelőtt.

A közönség nagyon szerette ezt a darabot, sőt az a rész, ahol a párhuzamos monológok hangzottak fel, egyfajta lázítás is volt. Nagyon vette a lapot közönség, és ugyanúgy átérték, mint mi, színészek, egyszóval nagy színházi élmény volt.

A vendéglőadások alkalmával is ugyanolyan siker követte az előadást, mint Kolozsváron. Budapesten is nagyon jól fogadtak a kollegák, de ott már nem éreztük azt a feszültséget, amit azelőtt. A kollegák azt mondták, hogy művészileg szép volt.

A mi előadásunkban a Hallgatag férfi a művészbent jelképezte, akinek van átjárhatósága, akit nem lehet megakadályozni, aki mindenen túljut. Ő az, aki megtalálta az utat, a kiskaput, és egyszer csak eltűnt. Az, hogy ő egy művészt jelképezett, szerintem nagyon találó megoldás volt. A szereplőknek mindaddig nem tűnt fel a jelenléte, amíg el nem tűnt, és ugyanígy van ez a művészettel is, hiszen ha van, akkor nem veszünk róla tudomást, de ha nincs, akkor egy idő után nagyon tud hiányozni, és mindenkinek feltűnik.

A *buszmegálló*ban minden figurának megvolt a saját tragédiája, mindenki csak a saját bajával, saját magával törődött, és senki más nem érdekelt, hiszen mindenki lemaradhatott valamiről. Így van ez a való életben is. Ha ma vinnék színpadra ezt a művet, akkor bizonyára más mondanivalója lenne, hiszen ma egészen más dolgokat nem kapunk meg. A mai közönség sem azt az értelmet szűrné le, mint akkor, mert ennek akkor, '89 előtt volt a legnagyobb, legerősebb hatása.

Tompa Gábor akkor művészileg nagyon vajúdo időszakban volt, ezért akkor nagyon nehéz volt neki ezt az egész előadást lerendezni. A szereposztást illetően úgy gondolom, hogy tökéletes és eltalált volt, ezért tudtuk a várt hatást elérni. Orosz Lujzát visszahívták erre a szerepre, ugyanis ő ekkor már körülbelül 10 éve nyugdíjas volt, és neki is ugyanolyan nagy élmény volt ezt eljátszani. Mivel valójában is anya volt, ezért az Anya szerepét is nagyon hitelesen el tudta játszani, át tudta élni. Úgy óvott, védett engem, mintha az igazi anyám lett volna.

Senkálzky Endrének véleményem szerint ez volt a legtökéletesebben alakított szerepe. Bács Miklós akkor nagyon fiatal volt, és nagyon megkínlódott a dráma nyelvezetével, de a végén sikerült jól előadni.

A mai napig nagyon sokan emlékeznek erre az előadásra, hiszen újszerű volt a zárt tér miatt, addig nem nagyon történt olyan, hogy a közönség a színpadon üljön, és ez egyfajta bezártság érzetet adott. A néző ugyanúgy megélt a függöny felmenetelét, a néző is ugyanúgy eldönthette, hogy mit kezdene a szabadságával, mi lenne ezután. Tehát nemcsak mi, színészek éltük át ezt a megjelenített helyzetet, hanem a közönség is. Nekük is ugyanolyan kilátástalan volt akkor helyzetünk.

Annak ellenére, hogy abszurd dráma, akkor mégsem tűnt abszurdnak, hiszen egy élet telt el egy röpke pillanat alatt a kilátástalanságban, és úgy érzem, hogy életemben egy igazi állomás volt ez az előadás.