

AZ EGÉRFOGÓ

BÁNYAI JÁNOS

Ophelia: Mit jelent ez, főséges úr?

Hamlet: E biz alattomos hókuszpókusz: gonoszt jelent.

Shakespeare

Hamlet szerint a színjátszó-jelenetnek („színház a színházban”?) *Az egérfogó* a címe. A gyilkos király (nem a *színpadi* király) kérdésére („Hogy is hívják a darabot?”) válaszol, miután megnyugtatta a királyt, a *gyilkost*, hogy a darabban nincs semmi bántó, „hiszen csak tréfálnak, tréfából mérgeződnek; semmi bántó a világon”. Értelmezi is a címet: „Képletesen” hívják így a darabot, amely „egy Viennában történt gyilkosságot ábrázol”, tehát „Gonosz egy darab, az igaz; de hát aztán? Felséged lelkiösmerete tiszta, a miénk is; minket hát nem érdekel: kinek nem inge, ne vegye magára.” Hamlet *kettős* cselszövése ez; egyrészt az egérfogót csak játéknak nevezi, tréfának, s ebben tökéletesen igaza van: a *színpadi* király nem a *gyilkos* király, ha gyilkol, egy bizonyos Gonzago fejedelem álarcában, „csak” a színpadon gyilkol, játszik tehát, *meg*-játszik valamit, amit mondjuk művészetnek szokás mondani. A művészet tréfából mérgeződik. Másrészt azonban a „mindenki lelkiismerete tiszta” képletre vetítve rá a darabot, csapdát állít. Mindent előkészített, a színészek nem akármit játszanak, a „Gonzago megöletése” előadására készülnek (ezt a darabot mutatja be Hamlet a királynak *Az egérfogó* címen), mégpedig úgy, hogy „bele szúrnak” egy „tíz-husz sorból álló mondókát”, amit maga Hamlet „csinál meg”, és Horatiót is megbízta: „Lesd a királyt jól”, hogy a színészi „beszédre” „rejtett bűne” kiugrik-e. „Törnek” készíti elő tehát Hamlet a „tréfából mérgeződő” darabot, egérfogónak és csapdának „Hol a király, ha bűnös, fennakad..” Mégpedig azért, mert:

Hallottam én, hogy nagy gonosztevőt
Színházban a csupán költött darab
Úgy meghatott lelkéig, hogy legottan

Önként feladta bűnös tetteit;
Mert, nyelve nincs bár, a gyilkos merény
A legcsodásabb szerven tud beszélni.

Hamlet saját kételyeit („A látott szellem ördög is lehet”) kívánja eloszlatni a gyilkos király tetemrehívásával; gyötrődéseinek és mélabújának, tetteinek és sorsának akar biztonságos (reális) alapot teremteni. De elég biztonságos felismerést nyújthat-e a művészet, még akkor is, ha Francis Fergusson szerint a színjátzó-jelenet a *Hamlet*ben valójában mindenki számára előkészített egérfogó, amely a király lelkiismereténél sokkal többet fog meg. (*The Idea of a Theater*, 1968) Tetemrehívás-e a művészet, felismerései vajon bizonyítékok lehetnek-e az egyetemes bűnösséget vizsgáló per iratai között? Hamlet meghalt. Ez a tetemrehívás igazságát bizonyítja, vagy sem? A művészet (a szín-játszás) hatalmát vagy csődjét? „Az élő én nem elég: átélő lény szükséges”, mondja Breterter György.

A *Forgatókönyv*, Örkény István darbaja, Hamlet egérfogójának mintájára: *csapda*. „Képletesen.” „Gonosz egy darab.” „...alattomos hó-kuszpókusz...”

A címe már csak ezért sem tekinthető műfaji megjelölésnek. (A darabnak egyébként is van — szerzői — műfajmeghatározása: *tragédia*.) A darab címét valahogy így kell érteni: olyan *könyv*, amely *forogat*. Embereket, sorsokat, történelmet, évszámokat, emlékeket és botrányokat *forgató könyv*. A cím ilyen értelmezésére a darab szövege többszörösen is feljogosít: „Mintha minden *forogna* körülöttem...” mondja Barabás, és csak néhány mondattal később: „Magammal vitázom, és magam körül *forogok*, mint egy örvény.” A Mester pedig a vádlott Barabás megsegítésére a bíróság nevében „fölkínálja az idő *visszaforgatását*.” A forgás ily módon központi — antropológiai?, kritikai?, történelmi?, dramaturgiai? — kategóriája a *Forgatókönyv*nek. Forgó, forgás, forgatás... A történelmi események és tények éles kontúrjait áttetszővé váltó *megforgatás* itt a drámai cselekmény lényege. De nem a tények elemzése, értelmezése; ellenkezőleg, rejtett — történelmi és politikai — tartalmuk és értelmük feltárása, láthatatlan összefüggéseik felismer(*tet*)ése (tetemrehívása) céljából. A szemantikai ambivalencia: a forgatás mint az örvény „cselekvése” és a forgatás mint pl. filmforgatás — itt lényegét tár fel; lényege e kettősségnek (a kettős, többszörös értelmezés lehetőségének) a *csapda*, az egérfogó; mint a színészjelenet.

A darab színhelye — a Fővárosi Nagycirkusz porondja — szintén forgást jelöl, már csak kőralakja miatt is; pl. a lovak vad vágóját körbe-körbe. A porond — a *színhely* — azonban arra is utal, hogy itt játék készülődik; ami a cirkuszban történik, az mind játék, szemfényvesztés, illúzió. Sőt! Ha valakit a *színházi* játék vagy éppen a *filmjáték* „komolyságával” meg is téveszthet, meg is rémíthet, hiszen a művészet-

nek megvan az a képessége, hogy valami mást is megszólaltasson azonkívül, amit szó szerint mond: pl. Misi bohóc trombitája az Örkeny-darabban („Megmondtam: a művészet hatása előreláthatatlan. Még egy trombitának se lehet parancsolni; azt fújja, amit fújni akar.” És: „Ha ő egyszer rákezd, annak nincs vége.”), amelyből, ha a bohóc belefúj egy zenekar szólal meg, akkor a cirkusz jóval kevésbé rémisztő, a cirkusz „komolyságának”, a szomorú bohócnak, a szenvedő és verejtékező erőművésznek, az életével játszó artistának, bármilyen mélységesen azonosul is vele, senki „dől be” úgy, ahogyan például a *Macskajátéknak* vagy a *Tótéknak*. A cirkusz „előreláthatatlanságában” is biztonságosabb, sőt cenzuraállóbb is, mert klisék szerint működik, mindenki előtt ismert játékszabályok irányítják; meglepetésre nincs hely a porondon; csak a sikernek van ott helye. A *Forgatókönyv* éppen ezért került a porondra; olyan játékot mutat meg, amelynek jól kidolgozott szabályrendszere van, minek következtében a hatása is előrelátható. Ezért tiltja le az Artista Szövetség Misi bohócot, és ezért teszi meg jegyszedőnek: „Szerintük a trombitám megboldondítja a nézőközönséget, mert megszólaltatja a csendet, szóra bírja a szólni nem merőket, kimondatja a titkaikat, föltámasztja elfelejtett és eltemetett emlékeiket.” „Ami — szerintük — a fennálló társadalmi rend elleni izgatás.” A színpad, a vers, a regény kevésbé szabályszerű, ezért a hatását (a Misi bohóc trombitájával egyenértékű hatását) is nehezebb előrelátni, ám nehezebb ki is csíholni. Először el kell sajátítani a szabályait; meg kell tanulni „olvasni” a verset, „nézni” a darabot. A cirkusz a homlokán viseli önnön szabályait; nem mond életet a játékra, sem valóságot a fikcióra.

Am éppen kidolgozott szabályrendszerének köszönve szertartászerűbb is. A rituálist — a rituális játékot is — mindenki által ismert (jól ismert, ha úgy tetszik, „örökölt”, egészében tradicionális) szabályok, jelek előre megszabott összefüggése és sorrendje teremti meg. A cirkusz ezért rituálisabb minden más művészi kifejezésformánál. A bohócnak előírt öltözéke van, alaposan kikísérletezett arcszíne és lábbelije, pontosan megfogalmazott mozdulatai, artikulált vagy artikulálatlan szavaihoz kétséget kizáró jelentésű beszédgesztusok fűződnek. Éppígy a porondmester. Az artista. A dekoráció-lányok. Itt csak árnyalatnyi eltérések lehetségesek, az individualizáltság minimuma. A nagyobb eltérés a cirkusz önmegsemmisítése, rituális jellegének megszüntetése. Viszont szertartás nélkül a cirkusz nem cirkusz. Hanem színház.

A *Forgatókönyv* úgy teremt színházat, hogy elfogadja a cirkusz szabályszerűségét. Azzal, hogy itt mégsem egy mindennapi cirkuszi játékot elevenít fel. Egy nem mindennapi esetet inkább, a Mester jutalomjátékát, egy „ünnepi esetet”. Persze, a jutalomjátékoknak is előírt szabályai vannak, a cirkuszban. Még akkor is, ha a Mester bejelenti: „Engedjék meg, hogy ezen az ünnepi estén kivételesen ne az önök soraiból szólítsunk önként vállalkozókat a porondra, hanem vednégeinket, barátainkat, a Mes-

ter-duó törzsközönségének tagjait kérjük föl a közreműködésre.” Ez a „kivételesen” nem szünteti meg a (cirkuszi) jutalomjáték rituális jellegét, hiszen akik fellépnek e játék során, önkéntes vállalkozók, mert *beleegyeznek, belemennek* a játékba, vállalják a porondi örvénylést, a *megforgatást*. A különbség csak az, hogy közös (nem cirkuszi, vagy csak részben cirkuszi) múltjuk van a Mesterrel; a „játékosok” többet tudnak egymásról, mint az esetleges kiválasztás során jelentkező önkéntes vállalkozók.

A jutalomjáték résztvevői úgy vállalják a megforgatást a porondon, hogy belépnek a cirkusz illúziókeltő játékszabályai által előírt szertartásba; egy rituál szereplői lesznek. Ez a rituál pedig, mint minden szertartás, *szimbolikus*. Szimbólumai (allegóriái?) könnyen azonosíthatók, a forgás (a megforgatás) a történelem sorsokat meghatározó és előíró örvénylése; a porond a történelmi események felidézésének és lejátszódásának egyidejű színtere; a hipnózis vállalása az emberi (egyéni és közösségi) szabadság feladása és megvalósítása is egyúttal és egyidőben; a múltba való vissza- és a jövőbe való előrelépés nem pusztán a hipnózis teremtette szabad lebegés az időben, hanem a létezés bármennyire is fájó realizálása a jelenre ítélt életben... Csakhogy e könnyű azonosítások félrevezetők. Miért éppen így és miért nem „amúgy” értendő a forgás, a porond, a hipnózis... *Úgy* is értelmes. Különösen, ha a rajta (benne) lejátszódó emberi cselekvés nem szabad cselekvés, hanem szertartásos, tehát lényegében nem az egyes emberre, az egyes ember teherbíró képességére, szabadságára, sorsának (és szabadságának) vállalására kérdez rá, hanem általánosítva (rituális játékot teremtve) az absztrakcióra, a metafizikai minőségekre. Meghatározott időpontban való gyakori ismétlődésével a szertartás mindig ezt teszi, kiiktatja az individuálisat az általános (és az egyénre kötelező érvényű) törvényszerűség nevében.

Francis Fergusson — mások elemzéseire hivatkozva — a színjátszó jelenetet *tükörjátékként* írja le, amelyben Hamlet a központi „tükör”: „Jól megfigyeld” a király arcát a játék során, mondja Horatióknak, és hozzáteszi:

Mert én arcába kapcsolom szemem;
S majd összevessük a látszat felől
Kettőnk ítéletét.

A „látszat” itt „tükörképet” jelent: a játék hatásának visszfényét a király arcán és ennek regisztrálását, „tükröződését” Hamlet, Horatio, Ophelia, a Királyné és végül magának a Királynak a tudatában. (A sorrend is Fergussoné.) A Király azért tartozik ebbe a sorba (is), mert végül öneki is rá kell döbennie, hogy elárulta magát, hogy a rejtett bűntény az ő reagálásával vált nyilvánvalóvá és „bizonyítottá” (?) is.

A színjátszó jelenet tükörjátékként való értelmezése azért tartalmas, mert a *közönséget* — a királyi udvart — „hozza játékba”. És szó sze-

rint: „játékba hozza”. Mint a felhúzzható bábut, mint a bekapcsolható készüléket, mint a színészt a rendező. Ennek a játékba hozásnak azonban van egy furcsa körülménye: a közönség — a gyűlölt királyi udvar — csak akkor lép be a játékba, amikor világgossá válik a skandallum, a ráolvasás botránya, előtte (a botrány előtt) — Fergusson mondja — minden úgy játszódik le, olyan semlegesen és naivan, langyosan és jókedvűen, mint bármelyik broadwayi színházban. Ám a botrány után minden komolyra fordul... Mint Misi bohóc trombita-jelenetében. Amíg a trombitából meg nem szólal az Egmont-nyitány („a művészet hatása előreláthatatlan”), Misi bohóc, mint minden más bohóc-jelenetben, láthatatlanná kívánja tenni a trombitát, esernyőnek mondja, nem tudja, hogy hol kell belefújni... Minden a hagyományos bohóctréfa előírásai szerint. Az Egmont-nyitányig. Illetve, a *botrányig*. (A cirkusz előírászerű jelrendszere az ilyen botrányt is előrelátta. A trombitával nagyon ügyetlenkedő bohóc rendszerint kiváló trombitás. Ezzel az előírással meg is szelídítette, némileg semlegesítette a botrányt.)

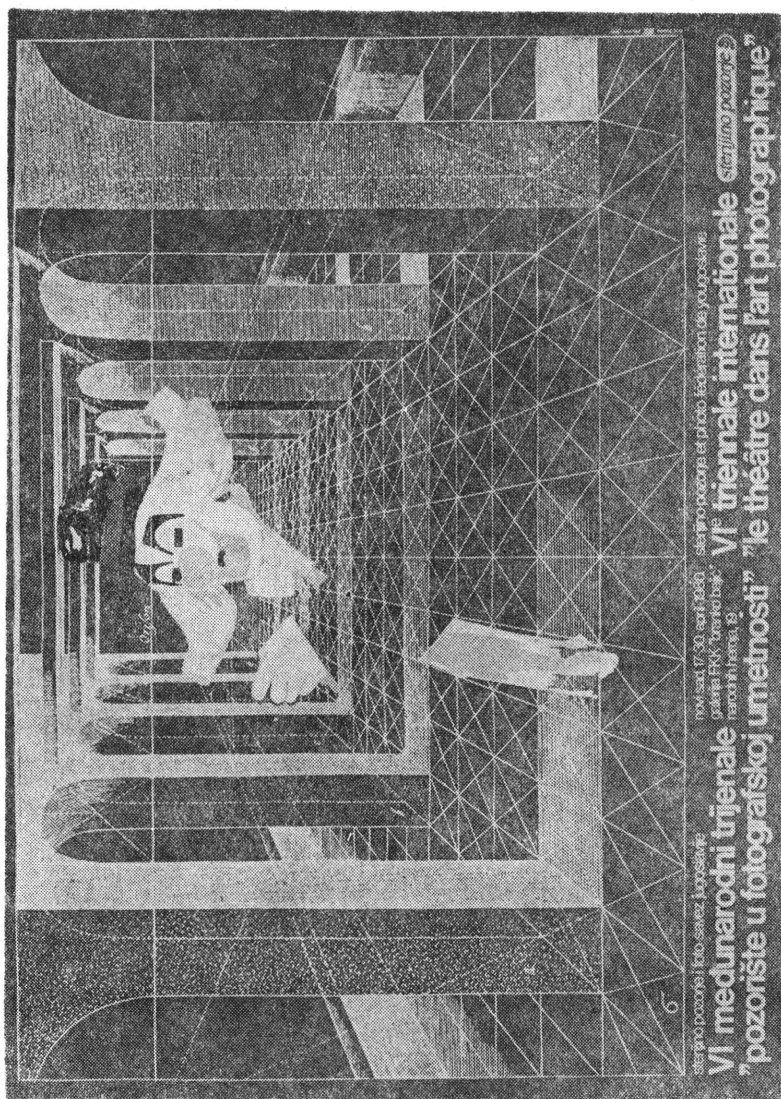
Orkény István a *történelem botrányáig* — nem is kell talán felsorolni a közelmúlt történelmének botrányait, a fasizmust, a sztálinizmust, a mindkét oldalon kiépített táborokat, a zsidók irtását, kirakatpereket, az ártatlanok kivégzését és nyom nélküli eltüntetését, a fantasztikus méretűvé fejlesztett besúgó-rendszert — fejleszti a Mester-duó cirkuszi jutalomjátékát, mégpedig a hipnotikus mutatványok számára előírt játékszabályok szerint: akaratátvitel, jellem- és személyiségváltás, jövőbe látás, a múltnak jelenként való megidézése, mindaddig, amíg a játék látszólagos töredékességéből össze nem áll a botrány teljes képe, egy kimondatlan (és kimondhatatlan) *metafora*, ami a történelem örvénylésének (és botrányának) egyetlen lehetséges neve: *az egérfogó*.

Minek (és kinek) a tetemrehívása a *Forgatókönyv*?

A történelemé? A történelem ilyen vagy olyan (alakító és elszenvedő) részeseié, a múlté, aminek megismerése a jelen számára kényszerítő és mulaszthatatlan? Vagy egyszerűen a megmaradottak (az átélők és túlélők) tetemrehívása? Azoké, akik ölbe tett kézzel, vagy éppen cselekvő ujjongással, ám belső rémületet rejtegetve várták ki a végét? De minék a végét?

Kérdések, melyek azért vannak, mert a *Forgatókönyv*, *Hamlet* színjátészó jelenetének modelljét a cirkuszi mutatvány szertartásosságával elegyítve, feltette őket; választ azonban nem kínált fel, szerencsére. Mert ha egyetlen választ is megkockáztatott volna, közönséges propaganda-darabbá, vagy — jobbik esetben — kabaré-produkcióvá merevedett volna.

Hozzá kell tenni azonban ehhez a (talán megengedetten) patetikussá megnövelt kérdéssorhoz azt is, hogy a pátosznak (szónoklatnak) nyoma sincs a *Forgatókönyv*ben mégpedig *ironikus dramaturgiája* eredményeképpen. A semlegesített botrányt tettük zárójelbe Misi bohóc trombita-



színház, Széchenyi téren, Budapest

1978. május 17-30. est 7 óráig

színház, Pozsony, Lehotská utca, Pozsony

VI. nemzetközi triennale "pozoriste u fotografskoj umetnosti" **VI. triennale internationale "le theatre dans l'art photographique"**
 Pozsony, Pozsony, Lehotská utca, Pozsony

A Színház a foromtészterben c. kiállítás plakátja

jelenetének felemlítése után. A zárójel egyrészt arra szolgált, hogy a (készülődő) patetikus kérdések (látványossá, vagy éppen mutatványnak képzelt) izzását jó előre lehűtse, másrészt pedig arra, hogy az előadás (mondjuk a cirkuszi produkció, vagy a színpadi lejátás) előírt dramaturgiáját a darab (színház a színházban, illetve a cirkuszbán) megformálásának teremtő elvévé léptethessük elő. Mert a *Forgatókönyv* dramaturgiája nem semleges, ellenben *semlegesítő*. Ami azt jelenti, hogy tevékeny, cselekvő. Mégpedig formaként „cselekszik”. A darab látható jelentésszintje — a nagyszabású cirkuszi produkció, a Mester jutalomjátéka — árulójának, vagy — maradjunk a színpadi gondolkodás fogalmkörében — cselszövőjének szerepében lép fel. Ez az *ironikus* dramaturgia a *Forgatókönyv* igazi „porondmestere”, ugyanaz a szerepe, mint Hamletnek a színjátszó-jelenet irányításában. Demiurgosz. Mindent szabályszerűvé tesz, minden — a szertartás lényege követeli ezt meg — hibátlanul „funkcionál”. Éppen ez az ijesztő. Az, hogy funkcionál, és a funkcionálás egyre további funkcionálásokra törekszik”. (Martin Heidegger a technikáról a *Spiegelnek* adott híres interjújában) Ezt biztosítja az ironikus dramaturgia. A szertartáshoz szükséges szabályszerű és hibátlan funkcionálást. Ezért válik aztán ijesztő hatalommá. Az egymást kiváltó funkcionálás-sorok — gondoljunk a *Hamlet* színészjelenetének tükörjátékként való értelmezésére — árulják el a Mester jutalomjátékát, a cirkuszt, a porondot és alakítják át a mutatványt és látványosságot tetemrehívássá.

Am ez a tetemrehívásnak mint igazságszolgáltatásnak a megkérdőjelezése is. Lehet-e a művészetnek „ilyen” szerepe? „Törre” válhat-e a „tréfából mérgeződő” darab? Az ironikus dramaturgia mint formateremtő drámahős (fiktív hős) éppen azt mondja ki, hogy semmi sem mondató igazságként és evidenciaként, csak játék, lejátás és megjátás formájában. Misi bohóc trombitajelenetéből mintha az derülne ki, hogy Örkény István hisz a művészet világteremtő (igazmondó) szerepében és lehetőségeiben. A *Forgatókönyv*ben működő ironikus dramaturgia azonban bölcsességre inti, reménytelen tartózkodásra; arra figyelmezteti, hogy ez mégiscsak játék, játék, amit a Mester rendez, önnön képességeit csillogtatva, a történelmi botrány előadásává.

Így a cirkusz és a porondjára állított történelmi botrány-játék (a kététes értékű és érvényű tetemrehívás) belső lényege szerint (dramaturgiájának szerepe következtében) ironikus játék, ami nem nélkülözi sem az abszurd, sem a groteszk megjelenési formáit: itt valami olyasmi játszódik le, ami csak a cirkuszbán lehetséges, *hipnózis alatt*, történelmi vonatkozásai (allúziói) tehát eleve kérdésesek és a *Forgatókönyv* valami olyasminak a kimondására vállalkozik és törekszik, olyan elementáris közlésre, amit intellektuális szeméremértés nélkül csak ironikusan lehet kimondani. Minthogy a *Forgatókönyv* nem politikai szónoklat és nem történelmi értékezés, hanem szín-játék.

Ezért kell itt még a darab allúzió-rendszeréről is szólni. Minden játék, minden kimondott vagy elhallgatott szó valamire vonatkozik (vagy vonatkoztatható), ám arra sohasem vezethető vissza, *azzal* sohasem azonosítható. Az végül is érintetlen marad a kimondás után, tény vagy hazugság voltán a kimondás mit sem változtat. Ez azonban semmiben sem nyirbálja meg a kimondás kényszerét. Csak egyszerűen beállítja a szót saját képességei és lehetőségei rendszerébe. „... a történeti tény kimeríthetetlen, mind a sokféle megközelítés, mind a szüntelenül változó perspektíva miatt, amelyben a múltat szemléljük” — mondja a történész. (A. J. Gurevics: Mi a történeti tény? in: *Történetelméleti és módszertani tanulmányok*, 1977) Ezekre a „kimeríthetetlen” tényekre, múltbeli eseményekre és jelenségekre *utal* a művészet, és ez a legkevésbé érdekes oldala. Mert a *Forgatókönyv* hősei köthetők bizonyos történeti személyekhez, jelenetei olvashatók úgy is mint történeti jelenségek és események (mindig inadekvát és hiányos) „tükörképei” — a *tükörjáték* nem ezt próbálta megmutatni! —, ám ebből semmi sem olvasható *ki*, semmi sem állapítható meg, semmi számottevő és releváns, sem az etika, sem a történetiszemlélet értelmében, mivel az, ami így *kiolvasható és megállapítható* (amire a darab *utal*), porszem csupán, ami a művészet szemét még könnyezésre sem ingerelheti.

Hát mégsem hívja tetemre a történelmet a *Forgatókönyv*? A történelmet igen, de nem azokat a konkrét és a történész módszereivel rekonstruálható személyeket és eseményeket, amelyekre *utal*. Itt lép fel cselekvőként. A történelemben és nem a konkrétumok viszonylataiban. Mert azt is megteremti, amire *utal*, semmit sem vesz át, semmit sem kap készen.

Van allúzió-rendszere a *Forgatókönyv*nek; ám azt is maga teremti meg — minthogy *művészet* —, amire *utal*. Így maradhat csak erkölcsileg (és intellektuálisan) is tiszta. Önmagát kérdőjelezi meg ezzel, nem veszi fel a döntőbíró pózát. Világot teremt, ami előtte nem volt, ami csak utána van és lesz. Múltat teremt a jelenben való létezés elviselhetősége érdekében. Allúziói a cirkusz illúziókeltő csillogása csupán, a porond elkerülhetetlen fűrészpóra, az *I. M.* porondjának habzivacs-törmeléke. (I. Gerold László írását, *Híd*, 1980/4) Ebből nem lehet többet kiolvasni, mint amennyit minden valamirevaló újságolvasó úgyis tud. Ezért nem volna érdemes színházba (cirkuszba) menni. Azért a *másért* érdemes. Amivé az allúzió-rendszer válik, önmaga megszüntetése árán. Amikor a *színpadi király* lelépett a porondról és szerepét (kinek a szerepét?) a *gyilkos király* folytatja, ugyanazon a porondon, a királyi udvarban és a cirkuszban egyidőben. Gonosz egy szerepcsere, „gonosz egy darab”. És mindez a Mester (az ironikus dramaturgia megtestesítője?) irányítása mellett, „alattomos hókuszpókusz”.

Azt jelenti ez, hogy az *egérfogónak* legalább két értelmezését kínálja fel a *Forgatókönyv*. Először egérfogó a drámai (tragédia!) játék a törté-

nelem útján, csapda, amelybe a történelem ha belelép, megmutathatja igazi arcát, ha nem lép bele, nincs is igazi arca. Minthogy minden történelemnek van arca (sőt, van *igazi* arca), ezért szükségszerűen *belelép* a csapdába. Vagy benne is van minduntalan? Másodszor maga a történelem áll csapdának (egérfogónak) az emberi sors és élet elé. *Ennek* kivételesen sok jelenete (metaforája) van az Örkeny-darabban. Barabás és Litke üzenet-illetve levélváltása például, kettejük egymáshoz és a párthoz való viszonyulása, a hűség és a hűtlenség próbája, Hódosi öngyilkossága (megöletése?) egyetlen tanú jelenlétében, szituációk sora, amelyekből kilépni nem lehet, csak forogni benne, megforgatva lenni, örvényleni. Csapda csapda mellett, csapda csapdára halmozva. Mind egyszerre működik, s mind hibátlanul funkcionál. És egyre újabb meg újabb csapdaszerepet készít elő. Látható ebből az ironikus dramaturgia ijesztő, félelmetes mosolya? Egy mosoly, amely szabályszerű, mert a pokol is szabályszerű.

Hogyan épül egymásra ez a két csapda-értelmezés? Egybetartozó ket-tösség (*ilyenről* volt már itt szó): az egyik dramaturgiai csel, mint a *Hamlet*ben, a másik etikai (történetszemléleti) bukfenc, sorozatossága (csapda a csapdára...) miatt véget nem érő cigánykerék. (Így „gurulnak” be a bohócok is a cirkusz porondjára.) Egybetartozásuk a játékot hangsúlyozza, de — és erre talán érdemes odanézni — nem a *megját*-szást, hanem a *lejátszódást*. Mert valami lejátszódik a Fővárosi Nagy-cirkusz porondján. A mester jutalomjátéka. Nagyszerű produkció. Világ-szenzáció. Elég harsány és végtelenül sokszor megismételhető ahhoz, hogy „csak” mutatvány maradjon.

És ezenkívül?

Ezenkívül csak az van, ami nem mondható sem a porondon, sem a porondra képzelt darabról. Ami legfeljebb hazavihető. Elraktározható a tudatban. Bárgyú remény volna azt hinni, hogy ettől megjavul a történelem, vagy tanulságosabb lesz a jelenben élni.

Ezenkívül tehát csak ez van: hibátlanul működő egérfogó. Ironikus dramaturgia. Mint a *Hamlet*. Színház a színházban, pontosabban színház a porondon. Olyan színház, amely azért igazi teátrum, mert nem fér a saját bőrében és cirkusz akar lenni, és azért lesz valóban cirkusz (a történelem cirkusza), mert nem tud igazán cirkusz lenni, valahol elvétí a rituále szabályrendszerét, valahol mégis lelép az előrelátott jelsor útjáról, hogy visszalépheten önköreibe. Rést üt a színházon és a cirkuszon is, hogy formát (szertartást) teremthessen.

Aligha kell hangsúlyozni, hogy nem akármilyen (nem semleges) formát. Nem *forgatókönyvet*, hanem olyan *könyvet*, *ami forgat*. És most jöhet az egyik egyperces személyragozása. Becigánykerekezhethet a porondra.