

MIKLÓS ESZTER GERDA
Bűn-e a vakság?
Borbély Szilárd drámáiról

Egy fontos kép

Idősebb Pieter Bruegel feltehetően 1568-ban készült, *Vakok* című képén hat férfi követi sorban egymást. Az egymás mögött lépdelő vakok láncszemekként kapcsolódnak össze azáltal, hogy mindegyik a sorban előtte lévő vállán nyugtatja kezét, illetve egy bot két végét fogják. Közülük az első, a vezető már hanyatt esett egy árokparton, míg az utolsót még teljesen nyugalmi helyzetben ábrázolja az olajfestmény. A középen elhelyezkedő négy személy különböző, az elkerülhetetlennek látszó elesést megelőző testhelyzeteket vesz fel: a sorban második már elvesztette egyensúlyát és előredől, a harmadik ugyan még nem mozdult ki függőleges pozíciójából, de a levegőbe emelt egyik lába már érzékelteti törekény egyensúlyát és instabilitását. A negyedik és ötödik személy látszólag stabilan áll a lábán, ám a tény, hogy ők ketten fogják az előttük lévő vállát, mintegy szorosabbá teszi közöttük a kapcsolatot, valamint hangsúlyozza kiszolgáltatottságukat. Az összekapcsolódás módozatai nem csupán a kapcsolat létesítését, hanem az akadálymentes haladáshoz szükséges távolság fenntartását is célozzák. A kartávolság minimális és egyben maximális megtartása ily módon egyszerre biztosítja a sor láncként való működését. Az összekapaszkodó személyek pillanatképként rögzített állapota érzékelhetővé teszi azt, ahogyan a vezető árokba zuhanása által kifejtett erőhatás személyről személyre továbbadódik, és néhány pillanat múlva végül magával rántja az egész sort.¹

A sor kialakítása, az egymáshoz kapcsolódás éppen a biztonság iránti vágyból, illetve abból a feltételezésből fakad, hogy a vakok egymás lépteit követve nagyobb valószínűséggel kerülhetik el a veszélyforrásokat. Az eredeti szándék azonban visszajára fordul: a magányos tévelygés kiszolgáltatottságának megszüntetésére irányuló igyekezet következtében válnak a sorban részt vevők még kiszolgáltatottabbakká. Az elgondolás célja akkor teljesülhetne, ha a sor élére olyan személy állna, aki a többiekhez képest nagyobb kontrollal rendelkezik környezetét fölött, mivel nem veszítette el teljesen látását. A kép címe (más fordításban) *Vak vezet világtalantként* is ismert, s ez jobban kifejezi az eredeti címben - *De parabel der blinden* - szereplő parabola-jelleget, amely Máté evangéliumára utal: „Hagyjátok őket, világtalanok vak vezetői! Ha pedig vak vezet vi-

¹ Vö. KUKLA Krisztián, *Okuláris okulás: Id. Pieter Bruegel Vakok című festményének interpretációi*, Gond, 1999/18–19, 167–178. <http://www.c3.hu/~gond/tartalom/18-19/jegyzetekesek/kukla.html> (Letöltés ideje: 2015. december 12.)

lágatant, mind a ketten gödörbe esnek.” (Mt, 15,14). A farizeusokra vonatkozó bibliai kijelentés kapcsán Kukla Krisztián – Carl Gustaf Stridbeck tanulmányaira utalva – sorra veszi azokat a képi elemeket (a patak mint a bűn jelképe; a lusta életet jelképező hangszer; a nőszírom által szimbolizált erény elérhetlensége stb.), melyek hozzájárulnak ahhoz, hogy a vakokat bűnösökként azonosíthassuk.² A flamand címadás egyrészt a sort vezető vak felelősségét, másrészt az őt naivan követők téves döntését emeli ki. A vakok ebben az értelmezésben nem vétlen – a betegségért vagy balesetért felelősségre nem vonható³ – áldozatokként válnak kiszolgáltatottá, hanem a vezetőjét rosszul megválasztó tömegként önként mondanak le a vezetés felelősségéről. A kiszolgáltatottság e kétféle eredetét olvassa össze a Bruegel-képpel Borbély Szilárd *Avakok* címen a Litera.hu *2flekken* sorozatában közölt esszéje.⁴ Bruegel vakjait egyrészt a közösség számkivetettjeként azonosítja Borbély, s magukra hagyatottságukat, a „nyugodt, békés falutól” történő eltávolodásukat hangsúlyozza. Másrészt viszont, közéleti vonatkozásban, „az illúziók és a vádaskodások ködében élő országról” szólva azon töpreng, vajon a tömegek „miféle vezetőket képesek maguk fölé emelni”. A kiszolgáltatottak vétlenek és száanalomra méltóak, de ezzel egyidejűleg önhibájukból adódóan vakok, ami téves döntésük oka is – Borbély leírja a vakság mindkét aspektusát.

A Bruegel-festmény látható Borbély Szilárd 2011-ben megjelent gyűjteményes drámakötetének⁵ borítóján is; s egyértelmű, hogy a kép önértelmező szerepű a drámaszövegek számára. A vakok egymáshoz kapcsolódó sora nem csupán a kiszolgáltatottságot jeleníti meg, hanem az erőhatás közvetítettségére is ráirányítja a figyelmet. Ily módon a borbélyi drámaszövegek egyik alapvető élményére utal: a közvetlen tapasztaláson alapuló látással szemben a vakság mint áttételes, közvetítő tényezőkön keresztüli ismeretszerzés jelenik meg. A közvetítettség két alapesete áll a drámaszövegek középpontjában: egyrészt az emlékezés imperatívusza, másrészt a hírközlő médiumok kritikája. A közvetlenség és közvetettség kettősségére hívja fel a figyelmet Imre László *Szemünk előtt és múltunk mélyén* című recenziójának bevezetőjében is, elsősorban a jelen érzékelhetősége és a múlt tapasztalatként való megismerésének lehetetlensége közötti feszültséget állítva előtérbe.⁶

² Uo.

³ A sorban második alak szemét művi úton távolították el, feltehetően lopásért járó büntetésként, így az ő esetében a vétlenség nem feltétlenül áll fenn. Vö. Tony-Michel TORRILHON, *La pathologie chez Bruegel*, Orvostörténeti Közlemények, 1973/69–70, 24.

⁴ BORBÉLY Szilárd, *Avakok*, Litera.hu, 2009. március 11. <http://www.litera.hu/hirek/avakok> (Letöltés ideje: 2015. december 14.)

⁵ BORBÉLY Szilárd, *Szemünk előtt vonulnak el*, Bp., Palatinus, 2011. A kötet fülszövege a *Vak vezet világatant* címet használja a borítón szereplő festmény megnevezésére.

⁶ „A kötet címe és címlapja a négy drámát összefűző alapélményt jeleníti meg. Szemünk előtt vonulnak el a jelen azon traumatikus eseményei, amelyek a közeli és távolabbi múlt feldolgozatlan öröksége miatt az értelem és a humánium világossága helyett a gyűlölet és az erkölcsi-érzelmi analfabétizmus vakságában tartják fogva a XXI. század emberét. Ahogy Pieter Bruegel *Vak vezet világatant* című festményének nemcsak a kiszolgáltatottság és a szenvedés a tárgya, hanem az ember számára adott világerzékelés

Látás, vakság, láthatatlanság

A gyűjteményes kötet címadó drámaszövege a *Szemünk előtt vonulnak el*. A cím egyrészt hangsúlyozza a látás, mint érzékelési mód jelentőségét, másrészt utal a „nézők” passzivitására, illetve a többes szám első személy alkalmazásával közösségi szintre emeli a tétlenséget. Ha pedig a fent elemzett Bruegel-képpel együtt olvassuk, feltűnhet, hogy a vakság következménye, a kiszolgáltatottság és a látáshoz kapcsolódó passzivitás egyidejűleg mutatkozik meg. A drámaszöveg⁷ *Előbeszédében* aztán további értelmezést nyer a cím: Platón barlanghasonlatára utalva a „szemünk előtt elvonuló” fogalmak – melyek ezúttal nem is árnyai valaminek – ismét a közvetítettségre és a kiszolgáltatottságra irányítják az értelmezői figyelmet. A dráma központi alakja is a nem-látott, csak közvetítőkön – követeken, kengyelfutókon, titkos tanácsoson és titkos ügynökön – keresztül „megtapasztalt” Herceg. A *Godot-ra várva* beckettii alaphelyzete, vagyis a várakozás valakire, akinek létezéséről csak áttételes információink vannak, Borbélynál kiegészül a követek számára kitűzött feladattal: a Herceg és az Infánsnő arcmásának kicserélésével. A Herceget ábrázoló portré az ő képviselésében eljárók hite szerint mintegy láthatóvá teszi a láthatatlant, és ezáltal szavatol a modell valóságosságáért. A *nemlétező ábrázolhatóságáról* címet viselő jelenetből azonban kiderül, hogy a Herceg valójában nem létezik, így az arckép nem láttatja, hanem megteremt az alakot.

Az *Olaszliszkaik*⁸ dramaturgiájának alapvető sajátossága, hogy a dráma csúcspontját, a lincselést és az Áldozat halálának jelenét a szöveg nem teszi „láthatóvá” (csupán a két lány egy-egy mondata utal a lincselés aktusára). A kritika egy része amellet érvel, hogy a szerkesztési megoldás a görög sorstragédiákat idéző, a francia klasszicizmusban az „illendőség elvének” (*bienséance*) nevezett szövegszerkesztés eredménye.⁹ Azonban érdemes azt is figyelembe venni, hogy a tett, amelyről a bírósági tárgyalás során az emlékezet tanúskodik, illetve amelyet a hírközlő médiumok elbeszélnek, közvetlenül nem megközelíthető a befogadó számára. Csupán a dramaturgiai hiátussal szembesülünk, ami megfoszt a közvetlen tapasztalás lehetőségétől, és kiszolgáltat a különböző nézőpontú drámai alakok elbeszélésének. A didaskáliák szintjén sem jelenik meg a lincselés aktusa,¹⁰ ami utalhat ugyan arra, hogy a szöveg az „illendőség” érdekében „hunyt

közvetlensége (tapintás és hallás útján) és közvetettsége (belső élmény az emlékezet és a képzelet erejével), úgy a drámák lényege is valami aktuálisan érzékeltesnek és örökérvényűen a múltba szövődőnek a kettőssége.” IMRE László, *Szemünk előtt és múltunk mélyén*, Hitel, 2012/8, 119.

⁷ BORBÉLY, *Szemünk előtt vonulnak el*, i. m., 179–242.

⁸ Az *Olaszliszkaik* először a *Kalligram* folyóirat közölte két részben, a 2010. novemberi és decemberi számban, majd a gyűjteményes kötetben kapott helyet: BORBÉLY, *Szemünk előtt vonulnak el*, i. m., 5–50.

⁹ KRUPP József, *A sorstalanság teátruma*, Vigilia, 2012/9, 709–714.

¹⁰ A *baleset* című jelenet a lincselés kezdetén ér véget, a kar megszólalása nem beszél el az eseménysorozatot, csupán egyes elemeire tesz utalást. A *lincselés* címet viselő jelenet a bírósági tárgyalást jeleníti meg, melyben a Bíró kérdéseire válaszolva a Vádlott felidézti az eseményeket.

szemet”, de értelmezhető úgy is, hogy megtagadja a közvetítést. Ezáltal nem magát az eseményt, hanem az elbeszélésére tett kísérleteket és azok kudarcát viszi színre.

A látásról való lemondás, illetve a látás ellehetetlenülése a „sorstalandróma” egy másik szintjén, a főszereplő Áldozat alakjában is megjelenik. A kritika jórészt konszenzusosan állítja, hogy az alak sokkal inkább típusként, semmint drámai értelemben vett jellemmel rendelkező figuraként értelmezhető. Erre utal többek között a személynév mellőzése, illetve az Áldozat és a Középső Lány között lejátszódó párbeszéd, amellyel kapcsolatban Földes Györgyi arra mutat rá, hogy a tanár „ignorálja”¹¹ a valóságot, Vári György pedig bizonyos „figyelmetlen humanizmust”, „szándékos, makacs félrenézést”¹² vél felfedezni az édesapához rendelt megszólalásokban. Mindkét értelmezés arra enged következtetni, hogy az Áldozat saját elhatározásából mond le a „látásról”, és filozófiai-etikai meggyőződésből választja a „világtalanságot”. A környéket bemutató megszólalásában figyelemre méltó alapossggal és elszánt lelkesedéssel idézi meg a táj növény- és állatvilágát, illetve a tárgyi emlékezet darabjait, de mintha valóban tudatosan figyelmen kívül hagyná a társadalmi-szociális valóság dimenzióját. Talán nem véletlen, hogy a biológia-földrajz szakos tanár nem szól arról, hogy kik és hogyan lakják a vidéket, az Áldozat ekként a társadalmilag meghatározott embert nem tekinti a környezet szerves részének. A „félrenézés” önmagában még nem lenne feltétlenül tragikus véték, az Áldozat által képviselt felvilágosító-humanista pedagógia („Az előítélet nem a szeretet beszéde.”¹³) azonban felülkerekedik a Középső Lány józan belátásán és empirikus tapasztalatra hivatkozó figyelmeztetésén („Az előítélet mindig tapasztalaton alapul”¹⁴). Egy útkereszteződéshez érve a Lány hiába érvel a szokott útvonal mellett, édesapja ragaszkodik az Olaszlisztkán áthaladó úthoz. A humanista világszemlélet „elvakultsága” mintegy az Áldozat hübriszeként mutatkozik meg, amely saját tévedhetetlenségének tudatában veti el az ellenvéleményt. Az Áldozat humanista szelídsége mögül felsejlik a tudós elbizakodottsága, amely összekapcsolódik a társadalmi-szociális dimenzió ismeretének hiányával („Ej, a fenébe. Mért az utcán játszanak? Nincs itt udvar, / vagy üres telek, egy játszótér valahol?”¹⁵), és ezáltal válik végzetessé.

A jelenvaló közvetítése és közvetítettsége Borbély legelső drámaként olvasható alkotásának, a *kamera.mannak*¹⁶ is inherens témája. A darabot bevezető didaszkáliák szerint a kamera(man) „kamerája egy zárt láncú videorendszerre csatlakoztatva kivágatokat közvetít a teremben elhelyezett monitor(ok)ra”, melyeket később vetítenek le. A virtuális előadás ily módon azt viszi színre, hogyan válik múlttá – a felvétel rö-

¹¹ FÖLDES Györgyi, *Műfaji kavalkádban vonulnak el*, Beszélő Online, <http://beszelo.c3.hu/cikkek/mufaji-kaval%C2%ADkadb-an-vonulnak-el> (Letöltés ideje: 2015. november 21.)

¹² VÁRI György, *Akárkit keresünk*, Műút, 2011/027, 53.

¹³ BORBÉLY, *Szemünk előtt vonulnak el*, i. m., 23.

¹⁴ Uo.

¹⁵ Uo., 29.

¹⁶ BORBÉLY Szilárd, *A kamera.man*, Alföld, 1998/8, 10–44. A darab később megjelent az Örkeny-ösztön-díjasok *Harmincból öt* című antológiájában (szerk. RADNÓTI Zsuzsa, Bp., Hungarofest Kht., 2003.) is.

zítése és későbbi lejátszása által – az, amit a színházi jelenben megtapasztalunk, illetve, hogy a korábban felvett jelenetek levetítése nem „ártatlan” ismétlés, hiszen azok már tartalmazzák a kamera(man) nézőpontját. A kétféle nézőpont által a közvetített kép feszültségbe kerül a befogadó egyéni emlékezetével, és ez a feszültség felülírja a közvetlen tapasztalatot.

Emlékezés és felejtés

A múlt felelevenítését az egyén emlékező aktusán keresztül viszi színre a *Debreczen Istenasszony*¹⁷ című „theátrumi bohóskodás”. A *Pályám emlékezete* felhasználásával készült drámaszöveg főszereplője az Emlékező Kazinczy, aki monologikus megszólalásokban tekint vissza Csokonaihoz fűződő kapcsolatára, epikus jellegű történetmesélését pedig időről időre, mintegy megelevenedett emlékképekként szakítják meg a szituációba ágyazott dialógusok. A dialógusokban Kazinczy néven szerepel az Emlékező egykor volt énje, aki azonban utólagosan, a visszaemlékezés időpontjából megkonstruált alak. Az emlékezés aktusával így nem képződik távolság az Emlékező és a felelevenített Kazinczy alakja között, a szövegben a narratív jellegű részek és a szituatív megszólalások elsősorban nyelvi szinten különülnek el egymástól. Azonban a felidézett jelenetek – mivel nem csupán a magánszféra eseményei, hanem a magyar kulturális közösség által ismert két alak kapcsolatának megidézői is – játékba hozzák az egyéni emlékezetet túl a közösségi emlékezetet is. Az eredeti Kazinczy- és Csokonai-citátumokat felhasználó drámaszöveg egyrészt játékba hozza azt, hogyan emlékezett Kazinczy a saját álláspontjára és a Csokonaiéra, másrészt azt, hogy a nevékhöz kapcsolt irodalmi szövegek milyen – tudatosan konstruált – képet közvetítenek róluk, illetve azt is, hogy ezek a képek bizonyos fokú feszültségben vannak azzal a képpel, amely a közvéleményben kialakult róluk.

Az emlékezésnek két alapvetően ellentétes értelmezését mutatja fel *Az Olaszliszka*. A lincseléshez kapcsolódó cselekményszálban az emlékezés a jelenléthez képest tételeződik, a közvetítés mint manipulációs aktus jelenik meg. A *helyszínelés* jelenetében, ahol a Tettesek befolyásolni igyekeznek a helyszínre érkező Rendőrt, a Kar arra hívja fel a figyelmet, hogy ha a „bűn vizsgálása” elmarad, „[...] akkor már a szó / csak a nyom, amely az emlékezetre / hagyatkozhat”¹⁸ A büntény tárgyalása során (*A lin-*

¹⁷ BORBÉLY Szilárd, *Szemünk előtt vonulnak el, i. m.*, 243–340. A darab előbb a Kazinczy Ferenc születésének 250. évfordulója alkalmából megrendezett *Kazinczy és kora* című debreceni konferencia kísérőrendezvényeként – dokumentumszínház műfaji megjelöléssel – bemutattott (2009. október 15., Debreceni Egyetem), majd a Csokonai Színház produkciójaként műsorra tűzött színházi előadás szövegkönyveként létezett. A próbák során átdolgozott és kiegészített szöveget *Kazinczy & Csokonai etc.* címmel az *Alföld* folyóirat publikálta 2010. augusztusi számában. A gyűjteményes kötet jegyzetei között a szerző utal arra is, hogy a kötet a próbák során kialakított szövegváltozatot tartalmazza *Istenasszony Debreczen* címmel.

¹⁸ *Uo.*, 35.

cselés) a Vádlott védekezésére, miszerint mások is ott voltak, azokat mégsem kérdezi a Bíró, a Kar jóváhagyólag állapítja meg: „Van benne valami, / hisz egy lincselést / miként lehet elbeszélni, / s ha elbeszélni nem lehet, mert / a sokféle emlékezet között / nincs semmi kapocs [...]”¹⁹ Az egyéni emlékezetek egymás mellé rendelődnek, és mivel a megtörtént múltbeli esemény nem hozzáférhető többé, így a megismerés csak közvetett, egyszersmind kiszolgáltatott lehet. Az emlékezést teljesen más természetűnek mutatja a darab másik cselekményszála. A településre érkező Idegen alakját középpontba állító jelenetsorban az emlékezés mint kötelesség fogalmazódik meg, szemben Falubelinek a jelen mindenhatóságát hirdető múltfelfogásával. A helyi zsidó temetőt kereső Idegen azonban nem egyszerű turista, hiszen elmondása szerint a munkáját végzi, mikor felkutatja a helyeket, melyeket a közösségi emlékezet már kezd kivetni magából. Ebben az értelemben az Idegen a közösségi emlékezet megszemélyesített alakja, aki a felejtés ellenében végzi munkáját, mikor kamerával, azaz az emlék rögzítésére alkalmas eszközzel járja a vidéket.

Bár a kétféle közvetítési mód, az emlékezés és a médiabeli tudósítás látszólag hasonló működési elven alapul, Borbély egymással ellentétes folyamatoknak láttatja őket. A hírközlő médiumok működése éppen az emlékezés ellenében hat azáltal, hogy állandóan termelve a (részben ál)híreket, felejtésre kényszeríti az embert. Az „újságíró” viszatérő alak a borbélyi drámaszövegekben, bár csupán egyetlen alkalommal találkozhatunk vele valamelyest egyénített formában. *A nagy Jászai, akit ma este a kis Krippel Mari alakít*²⁰ Tudósítója (akit biográfiai adatai alapján Adyként szokás azonosítani) a *Pesti Napló* ifjú gyakornokaként, mint beugró riportert készít interjút az ünnepezt színésznővel. A vígszínházbeli öltözőben játszódó jelenet egyrészt az újságírók korabeli társadalmi státuszára világít rá, másrészt a „sztár” és a média – máig érvényes – kölcsönös kiszolgáltatottságát példázza. A dialógus egy pontján a Tudósító Jászai és Széll Kálmán miniszterelnök bizalmas megbeszélése felől érdeklődik, melyről aztán kiderül, hogy maga a színésznő „szivárogtatta ki” a sajtónak az ügyet. Jászai és Ditrői színingazgató párbeszédében többször elhangzik, hogy a magántökeből működő Vígszínház rá van utalva a sajtó jóindulatára; ennek kapcsán beszél a színésznő arról, hogy azt feltételezi, Jókai Mór (Laborfalvi Róza férjeként) féltékenységből íratott negatív kritikát róla. Az írott sajtó jobbára úgy jelenik meg Borbélynál, mint a személyes érdekeket, illetve a színházi kis- és az országos nagypolitikát kiszolgáló szereplő.

A Szemünk előtt vonulnak el és *Az Olaszliszakai* drámaszövegeiben az újságírónak már semminemű egyénítés nem jár: a színen a Tudósítók, illetve az Újságírók kara kollektívumként jelenik meg. Előbbiben szerepel *A hír születéséről* című jelenet, melyben három Tudósító beszélget az érkező követségről: egyikük azt az információt

¹⁹ Uo., 38.

²⁰ Nem publikált drámaszöveg. Nyílt próba keretében a VI. DESZKA Fesztiválon, 2012. március 11-én ismerkedhetett meg vele a közönség. Jelen tanulmány a Csokonai Színháznak leadott első, a rendezői változtatásokat még nem tartalmazó példányt veszi alapul.

kapta, hogy „fontos, történelmi eseményekre” kerül sor, a másik azonban bevallja, hogy egyelőre nem tudni, mi járatban van a követség, illetve, hogy az elvonulók már a valódi követek vagy csupán azok előfutárai. A jelenet mégis azzal záródik, hogy az információk bizonyosságának és megalapozottságának hiánya ellenére (a műholdas kapcsolat létrejöttét kihasználva) gyorsan elindulnak tudósítani, arra hivatkozva, hogy „[c]sak a szépet és a jót! Inkább sérüljön az Igaz, mint a Való!” A hírközlő médiumok működési mechanizmusainak látteleletét adja az abszurdba hajló jelenet: „a hír születéséről” szóló részben valójában nincsenek tények, csupán feltételezések, vélemények, ellentmondások és gyanúk. A tudósítás révén ezek „hírként”, vagyis tényközlésként jelennek meg a közösség számára, ily módon manipulálva a társadalmi valóságról szóló beszámolókat. Az Újságírók kara néven az antik dráma kórusát lépteti fel *Az Olaszliszkai*: a média állandó kommentáló jelenléte, ahogy végigköveti ugyan az eseményeket,²¹ de azokba nem avatkozik be aktívan, ezt a dramaturgiai hagyományt idézi meg. Újságírók karának didaktikus szólalmai azonban preskriptívak is, így a sajtó véleményformáló hatalma is megmutatkozik bennük. Megszólalásaik mindemellett erősen önreflexívek is, hisz azok egy része magát a „hírré válást”, a médiafogyasztói szokásokat, a közvetített és a valós események közötti distanciát, illetve az események közvetíthetőségének korlátozottságát tematizálja.

Színházi recepció

Számos recenzens regisztrált bizonyos „távolságtartást” a drámaíró Borbély Szilárd és a színház, a színháziság nyelvi és intézményi feltételrendszere között, és magyarázta azt (többek között) a szerző költői nyelvének sűrűségével, ami nehezíti az azonnali befogadást, alakjainak allegorikus sematikusságával, dramaturgiájának epikus jellegével, illetve esetlegességeivel. A távolságtartást Borbély egy interjúban azzal indokolta, hogy darabjait „klasszikus könyvdrámáknak” tekinti, lévén azok „szépirodalmi igénnyel készült drámák, amelyek nem egy élő színházi közegben nyernek alakot, hanem az irodalmi szövegformálás hagyományait követve”.²² Ezt olvashatjuk úgy is, hogy a drámaíró Borbély óvatosan feloldotta a színház és a kortárs dráma egymásrautaltságát, illetve felmentette a színházat a kortárs drámáért vállalt (vélt vagy valós) felelőssége alól, miközben a dráma számára sem a színházat nevezte meg a befogadás elsődleges közegeként. Radnóti Zsuzsa viszont (egy nagyon fontos tanulmányában) „várakozó listás” szerzőnek nevezte Borbélyt, amivel nem a színházi szerző intézményi kiszolgáltatottsá-

²¹ A jelenetek nem kronologikus rendben követik egymást, így az Újságírók kara már az első jelenetben (*Haggáda*) megszólal, míg később, *A helyszínelés* címűben a Rendőr jövő időben utal a sajtó megérkezésére: „Ott lesz az összes tetves újságíró, a nyakkendősökkel, jön egy halom tévé [...]”. (Uo., 34–35.)

²² „Erről ma hazánkban nem lehet beszélni” (Borbély Szilárd válaszol Kornya István kérdéseire), *Műút*, 2011/029, 32–37.

gát kívánta hangsúlyozni elsősorban, hanem a magyar színház önmagá ellen elkövetett hibáját: a progresszív, szellemi, stiláris változásokról való „lemaradás” veszteségét.²³

Borbély az 1995-ben megjelent *Mint. minden. alkalom* címet viselő verseskötet után lépett a nyilvánosság elé drámaszöveggel,²⁴ amit még hangsúlyosabbá tett, hogy *A kamera.man* szövegével 1998-ban elnyerte az Örkény István drámaírói ösztöndíjat. A darabért előbb a Színházi Dramaturgok Céhének elismerésében, majd „elsődrámás” kategóriában Szép Ernő-jutalomban részesült. A kedvező színházszakmai fogadtatás biztató előjelnek mutatkozott a drámaírással kísérletező Borbély számára, azonban *A kamera.man* 1999-es debreceni ősbemutatóját nem követték továbbiak. *A kamera.man* műsorra tűzése jól illeszkedett a színház akkori vezető rendezője, Pinczés István koncepciójába, amely évadonként két-három kortárs dráma színre vitelét tűzte ki célul. A debreceni színház által meghirdetett program (a kortárs dráma előtérbe helyezése) és a hazai előadáselemzés drámaközpontúsága kikerülhetetlenné tette a kritika számára az előadásban szereplő szöveg műnemére való rákérdezést.

Alapvető kételyt fogalmaz meg Urbán Balázs azt illetően, hogy a Borbély-szöveg drámaként lenne azonosítható: „[ú]jabb fiatal szerzőt avattak Debrecenben. A »drámaíróra« valahogy nem áll rá a szám (és a kezem); nem is annyira azért, mert Borbély Szilárd alkotását mind olvasva, mind nézve inkább lírai, mint drámai alkotásnak éreztem – hanem azért, mert nem tűnt úgy, hogy ez az első drámának tekintett mű a távolabbi jövőben is érvényes, folytatható dramaturgiát teremtett.”²⁵ Ezzel szemben Tarján Tamás beszámolója éppen a mű drámaként való kategorizálására fut ki: „[d]e keletkezett, kétségtelenül, egy új magyar dráma.”²⁶ A két ítélet jól mutatja a kritikai fogadtatás szélsőségeit: míg Urbán a borbélyi dramaturgia zárvány-voltát prognosztizálja, addig Tarján az új magyar drámaírók köszönti személyében. A 2001-ben – szintén az Örkény alkotói pályázat keretében – készült *A kredenc*²⁷ című drámaszövege viszont már nem kapta meg a szakmai bizalmat, a hazai színházak nem vállalkoztak színrevitelére. Ezt követően Borbély nem jelentkezett drámával mintegy egy évtizeden keresztül, de Radnóti Zsuzsa tanulmányának adatolása szerint párhuzamosan dolgozott a gyűjteményes kötetben megjelent négy darabon.

A Borbély-életmű színházi karrierje 2009-ben érkezett újabb fordulóponthoz: Vidnyánszky Attila a *Halotti pompa* és a *Míg alszik szívünk Jézuskája* című kötetek szövegei alapján készített színpadi produkciót. Ezúttal nem drámai szövegek voltak az előadás kiindulópontjai, a produkció mégis azt jelezte, hogy a színházi alkotók felől megjelenhet az igény a Borbély-szövegekkel való foglalkozásra. Radnóti Zsuzsa szerint

²³ RADNÓTI ZSUZSA, *A titokzatos Borbély Szilárd-drámák*, Jelenkor, 2013/6, 604–608.

²⁴ A szerző a fent idézett *Műút*-interjúban beszélt arról, hogy korábban is kísérletezett már a műnimmel.

²⁵ URBÁN Balázs, *Képtelenség*, Színház, 2000/1, 23.

²⁶ TARJÁN Tamás, *Meta.F*, Criticai Lapok, 1999/12.

²⁷ Nem publikált drámaszöveg.

a találkozás Borbély költői és Vidnyánszky színpadi nyelve között²⁸ esélyt jelentett arra, hogy kialakuljon egy olyan hosszú távú együttműködés, amelyben a színházi alkotó kidolgoz egy olyan színpadi megszólalásmódot, mely illeszkedik a borbélyi szövegvilághoz. Az együttműködés azonban nem folytatódott, és a következő években csupán elszórtan tűztek műsorokra Borbély-darabot a hazai színházak. 2009 decemberében *DEA Debrecen* (rendezte Csikos Sándor) címmel szintén a Csokonai Színház mutatta be az *Istenasszony Debreczent*. Majd 2012-ben a debreceni társulat felkérésére, Ráckevei Anna számára készült el *A nagy Jászai* című dráma, amelyet *Jászai*²⁹ címmel tűztek műsorra (rendezte Galambos Péter). Ez utóbbi két előadás nem keltette fel a kritika figyelmét, azonban érdemes megjegyezni, hogy a *Halotti pompa*, a *DEA Debrecen* és a *Jászai* révén Borbély színházi szerzőként kezdett együttműködni egy társulattal. Három különböző rendező, illetve dramaturg vagy színpadra alkalmazó munkatárs mellett vett részt (kisebb-nagyobb mértékben) a próbafolyamatokban, a szerzőként jegyzett szövegek színpadi előkészítésének folyamatában. A „könyvdrámáknak” minősített, kötetbe foglalt szövegek színpadra állítása mellett elindult tehát egy másféle színházi recepció is, amelyben a színház aktív, együttműködő, közös munkára kész partnerre talált Borbélyban.³⁰ A kétféle szerzői gyakorlat találkozásáról és kölcsönhatásáról csupán a *DEA Debrecen* tanúsodik, melynek esetében a színpadi szöveget utólag publikálta a szerző, *A nagy Jászai* többszörösen átfirt szövegkönyve végül nem jelent meg nyomtatott formában.

A *kamera.mannal* kezdődő első és a *Halotti pompa* által bevezetett második szakaszt követően egyfajta cezúra következett be, amely a szerzőnek országos ismertséget hozó regény, a *Nincstelenek* sikeréhez köthető. Az országos siker ugyanis egyrészt szélesebb körben ismertté tette a szerző munkásságát, másrészt a prózaíróként (is) történő kanonizálódás a színházak figyelmét is az epikai munkák felé irányította. A regényből kiindulva készített a Színház- és Filmművészeti Egyetemen Máté Gábor előbb beszédvizsgát, majd vizsgaelőadást, ami megalapozta a 2015-ben, a budapesti Katona József Színházban ősbemutatóként³¹ műsorra tűzött *Az Olaszliszakai* című előadást. A színház és a dramaturg Borbély-életmű kapcsolatában beállt szünetet tartósította a szerző halála: a *Nincstelenek* berobbanása s alig néhány hónappal később az életmű tragikus lezárulása más megvilágításba helyezte a korábban be nem mutatott darabokat is.

²⁸ A „találkozás” fontosságát hangsúlyozza Sz. Deme László kritikájának bevezetője is: „Vidnyánszky Attila többrétegű szertartásszínháza talált partnerre Borbély Szilárd rendkívüli kérdéseket felvető verseiben.” Vö. Sz. Deme László, *Egymásba kötött ellentétek*, Revizor Online, 2009. szeptember 10. <http://www.revizoronline.com/hu/cikk/1290/borbely-szilard-halotti-pompa-csokonai-szinhaz-debrecen-iii-deszkafesztival/> (Letöltés ideje: 2016. január 3.)

²⁹ Borbély kérésére a színházi kommunikáció nem jelölte őt szerzőként.

³⁰ A színházi „vérkeringésbe” való bekapcsolódást bizonyítja, hogy Botho Strauss *Meggyalázás* című előadása (Zsámbéki Színházi Bázis, 2011. június 23., rendezte Lucie Málková) alapjául szolgáló fordításra – a darab első magyar nyelvű átültetésére – is Borbély Szilárdot kérték fel. Nem publikált fordítás.

³¹ 2011-ben a Pécsi Országos Színházi Találkozó Nyílt Fórumán felolvasó színházi előadás (rendezte Forgács Péter) készült belőle, ugyanebben az évben a Kossuth Rádió hangjáték formájában is bemutatta.

Borbély Szilárd halála traumatikus élmény volt a hazai irodalmi és színházi közegnek, s ennek nyomai – egyelőre – megkerülhetetlenek a Borbély-szövegekkel való foglalkozás során. A drámaszövegek és a szerzői biográfia összekapcsol(ó)dása szempontjából különösen érdekes *Az Olaszliszkai* színpadra alkalmazása, ugyanis a darab két cselekményszála mellé a rendező Máté Gábor egy harmadikat is elhelyezett: a szerzői élettörténetből kinyerhető cselekményszálat. A színpadi cselekmény kibővítését a szerzői életrajzzal Török Tamara, az előadás dramaturgja azzal indokolja a *Színház* lapjain közölt tanulmányában³², hogy az olaszliszkai lincselés és Borbély személyes tragédiája párhuzamba állítható, ami erősíti a konkrét eseménytől való elvonatkoztatást, az általánosabb szinten folyó reflexiót a társadalmi problémákról.

A debreceni *Halotti pompa* és a budapesti *Az Olaszliszkai* azzal a dramaturgiai megoldással élt, hogy különböző stílusú és műnemű szövegrészek kompilálása révén dolgozta bele az előadásba a szerzői életutát.³³ Az eljárás hasonlósága egyrészt arra hívja fel a figyelmet, hogy az életrajz – továbbra is erősen, talán egyre erősebben – meghatározza a Borbély-szövegek olvasását, másrészt arra is, hogy a kortárs színház számára a borbélyi univerzum teljességében talán érdekesebb, mint egyes különálló darabjai. Izgalmas és tudományosan is releváns kérdés, hogy a hazai színházak kísérletet tesznek-e a hagyományos drámai formában írt szövegekkel az elkövetkező időben – ahogy az Árkosi Árpád debreceni *Akár Akárki*-rendezése³⁴ tette 2015-ben –, vagy továbbra is a borbélyi szövegvilág sok szállal összekapcsolódó egészét tekintik kiindulópontnak.

ESZTER GERDA MIKLÓS

Is blindness a sin?

Notes on the plays by Szilárd Borbély

The dramatic texts of Szilárd Borbély, who was canonized as a poet and later as a prose writer, have been left beyond the vantage point of contemporary theatre. Zsuzsa Radnóti notices this distance when she refers to Borbély as a "wait-listed author", and a "loss" for Hungarian theatre. Besides the examination of recent theatrical performances – most of which are based on prosaic works –, the paper attempts to highlight different approaches to Borbély's plays and the legitimacy of the unique dramatic solutions of the texts by reading the dramatic oeuvre from the thematic opposition of seeing and blindness.

³² TÖRÖK Tamara, *A riasztó valóság költőisége*, Színház, 2016/1, 14–18.

³³ Ezt az eljárást kifogásolja Hermann Zoltánnak *Az Olaszliszkairól* készült kritikája (melyet Tompa Andrea és Kovács Natália kommentárjai egészítenek ki többhangú kritikává). Hermann szerint a Borbély-dráma legizgalmasabb „poétikai” jellegzetességét, a kihagyásos, balladisztikus szerkesztésmódot számolja fel az előadás azért, hogy a vendégszövegekkel egyfajta keretbe foglalja azt. A recenzens abból az alaptételből indul ki, hogy az eredeti drámaszöveg „nem jó darab”, mégis folyamatos hivatkozási pontként alkalmazza, ami összességében arra enged következtetni, hogy szerinte *Az Olaszliszkai* bármilyen formában való színpadi feldolgozása eleve kudarcra van ítélve. Vö. HERMANN Zoltán, *Fél. Igazság*, Színház, 2016/1, 10.

³⁴ Bemutató: 2015. január 23., Csokonai Színház, Debrecen