

Élet a nyelven innen, halál a vizualitáson túl Mundruczó Kornél: *Liliom*, 2019 (Hamburg, Thalia Theater)

MUNTAG VINCE

Molnár Ferenc *Liliom* című drámájának hatástörténete az elmúlt negyven-ötven évben világosan mutatja, hogy a mű nemzetközileg is hivatkozott és kanonizálódott klasszikussá vált. Abban az értelemben legalábbis bizonyosan, hogy miközben megőrzi történetileg örökölt idegenszerűségét az értelmezés mindenkor jelenétől, mégis meglepően éles válasszal szolgál bizonyos mai problémákra.¹ Az idők során a *Liliom* értelmezése alapjában és sokszor változott, amint erről a következőkben még lesz szó. Itt előljáróban ebből csak annyi a meghatározó, hogy a mű mint „külvárosi legenda” levált elsődleges kontextusairól és az euroamerikai színházi kultúrán belül univerzális városi mítosszá tudott válni. Itt nemcsak az 1945-ös *Carousel* című musicalre érdemes gondolni, amely azóta is jelen van a nemzetközi musicalreper-toárban, és amelyet nagy várakozások után 2019-ben végül Magyarországon is bemutattak,² hanem arra a széleskörű hatásra is, amelyet a szöveg Magyarországon túl, főleg német nyelvterületen kifejtett a kortárs színházi tendenciákra. Ez utóbbi hatás az utóbbi 20 évben már itthon is érezhető.

Mindezek alapján természetesnek kell vennünk, hogy amikor Mundruczó Kornél felkérést kap a hamburgi Thalia Theatertől, hogy 2019-ben Molnár Ferenc-művet rendezzen náluk, a színház választása – egyébként a rendező eredeti elképzelése ellenében

– a *Liliomra* esik, hiszen az magától értetődően hivatkozható az ottani közönség számára. A *Liliom* pozícióját a nemzetközi dramatikusan első vonalában újból és még inkább egyértelművé teszi, hogy az előadás előbemutatója a 2019-es Salzburgi Ünnepi Játékok keretében zajlott le.³ A Mundruczó-rendezés jelentőségének ez azonban csak a külső kerete. Az alábbiakban áttekintem az előadás formanyelvi jellegzetességeit, arra a kérdésre fókuszálva, hogyan szabja át a *Liliom* című műről való eddigi tudásunkat a rendezés. Ezt azért is fontos megtenni, mert a produkció nem jutott el Magyarországra, ezért jelentőségéhez képest magyar nyelvterületen sajnálatosan gyér visszhangot kapott az előadás.⁴

¹ Vö. Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*, ford. BONYHAI Gábor, (Budapest: Osiris Kiadó, 2003), 320–326.

² Béres Attila, *Carousel*, 2019. (Budapesti Operettszínház)

³ JÁKFAI Magdolna, „Liliom ugróiskolája”, *Revizor Online*, 2019. augusztus 25., hozzáférés: 2021.01.13.,

https://revizoronline.com/hu/cikk/8034/molnar-ferenc-liliom-salzburgi-unnepi-jatekok-thalia-theater-hamburg/?search=1&txt_src=mundruczo%20C3%B3%20liliom%20C3%A1kfalvi

⁴ MESTERHÁZI Máté, „A természet hiányzása”, *Élet és Irodalom*, 2019. október 31., hozzáférés: 2021.01.13.,

<https://www.es.hu/cikk/2019-10-31/mesterhazi-mate/a-termeszet-hianyasa.html?fbclid=IwAR3l4qCMnWPCNz2yougnxNcxMVUXhgVIGND2rKsN1kE7zWkzSv1-rqGAE4>

*A párkapcsolati bántalmazás
színházi esztétikája*

Mundruczó Kornél *Liliom*-rendezésének legfontosabb érdeme esztétikai és morális tekintetben is az, hogy végre láthatóvá vált: a *Liliom* egy bántalmazó párkapcsolat történetét írja meg dramatikusan. A szöveg helyzete azért is különleges a témáról való általános tudásunk szempontjából, mert a mű dramaturgiája nem engedi meg, hogy a befogadó véleménye megálljon a morális ítéletalkotásnál, hanem az érzelmi bevonódás, azaz a szolidaritásvállalás szokatlanul radikális mértékét kényszeríti ki. A Mundruczó-rendezés fő teljesítménye, hogy a magyar *Liliom*-játás általános tendenciáinak ellenállva ezt a kényszerítő erőt az előadás performatív rétegeiben érvényesíti. Egyszerűbben fogalmazva: a bántalmazás bántalmazás mivolta végre színházi módon érzékelhetővé válik, mert a kimondott szavakhoz kötődő enyhe eufemizálás nem írja felül a játészó és a játékot érzékelő testek reakcióit. Ez a felismerés nem a korábbi évtizedek sok tekintetben remek *Liliom*-előadásainak a leértékelését jelenti, hanem egyszerűen arról van szó, hogy Mundruczóé az első olyan rendezés a műből, amely az erőszakot olyan értelemben olvasza ki a szövegből, ahogy ma tekintünk rá: rendszerszerű társadalmi viselkedésmódként, amely az alávetettek önértékelésének potenciálisan maradandó sérülésével jár.

Ez a hatás több tényezóből áll össze. Először is az ütés és az ezzel egyenértékűként kezelt verbális sértés a maga performatív igazságában az, ami; tehát színházi értelemben semmi nem tompítja. Sem az ütés gesztusának helyettesítése különböző ráutaló jelzésekkel, sem a megmutatott ütés erejének szándékos enyhítése vagy az ütés gyorsítása a hatás kimondatlan tompítása céljából, sem a bántalmazást relativizáló áldozatreakciók felerősítése. *Liliom* (Jörg Pohl) itt ténylegesen és folyamatosan verekszik. A figura mozgása alapvetően más, mint a ko-

rábbi hazai előadások Csontos Gyula nyomán öröklődő, korpulensebb *Liliom*-alkatáé. De nem is egészen a Babarczy László rendezéséből ismert lófarkas, majdnem decens értelmiségi *Liliom*. Ez az alak Mundruczónál egy nyughatatlan, folyamatosan készenlétben álló, durva, vicces, gyermeteg fickó. Kommunikációjának alapja az ütés és a szeretkezés, beszédre csak akkor szánja rá magát, amikor nincs más választása. Tikkelő mozgása soha nem áll le, első pillanatban úgy tűnik, hogy a vigyor az arcáról letörölhetetlen. Artikulációját német viszonylatban is hullámzóan lehet érteni. Első komolyabb érzelmi megingásáig alig hangsúlyozza, amit mond. Az alakítás belső folyamata úgy jellemezhető, hogy ez a kiinduló állapot *Liliom* alakjának története folyamán alapelemeire esik szét, majd a semmiből fokról fokra újrapépül, teljesen más irányban.

Az első lépés a hagyománytól való ellépésben az alakításon belül a durvaság nyíltá, kifejtetté tétele. Az ütések csattannak, az álló helyzetben hirtelen előre lendülő törzs és kar rögtön támadó hatást kelt. Az elmúlt évtizedek hazai rendezéseiben *Liliom* agressziója a nők felé az első jelenetekben a gesztikulációban csak sejtetésszerűen jelenik meg – paskolás, kiabálás, ölbe rántás stb. – hogy a Julihoz fűződő kibontakozó intim viszony alapkaraktere minél élesebben elűsön attól, ahogyan *Liliom* mások felé viseli magát. Mundruczó rendezésében ez a különbségtétel fel sem merül. Jörg Pohl *Liliom*-jának első gesztusa a Ligetben, hogy rácsap Mari fenekére, aztán vadul, erőből megcsokolja a lányt. A férfi sem akkor, sem később nem vált kódot. Szép lassan ismeri csak fel, hogy Juli mást vált ki belőle, mint akárki más. Későbbi feleségével szemben ismerkedésük során meglássúdik, valamelyest kevesebb a rándulás, élénkebbek a tekintetek, a hang lehalkul. Szeretkezésükben szemernyi sincs az érzelmek kimondhatatlanságának misztikájából; az aktus konkrét, brutális és gyönyörű.

A későbbiek folyamán az erőszakosság Liliomban egyre inkább interiorizálódik, de ennek jelentőségét csak sokkal később ismerjük fel. Ennek oka az, hogy az erőszak a rendezésben egy többek által használt, közös színházi kód, s ez az explicitté válás mellett az erőszakfogalom átértelmeződésének másik színházi tényezője az előadásban. A durvaság tehát nem pusztán a címszereplőhöz kötődik, és ez az egész dramaturgia teátrális érzékelésmódját átalakítja. Kétségtelen, hogy a nem anyanyelvi színháznézés eleve fölerősíti a kommunikáció nem nyelvi kódjainak a jelentőségét, ám talán mégsem túlzás azt állítani, hogy Mundruczó *Liliomja* testesültebb, mint az a játékhagyományban eddig megszokott volt.

Az egyik példa erre Juli (Maya Schöne) szerepének átformálódása. A színésznő idősebb, mint a szerep eddigi tradíciója alapján várnánk (40 év fölött). Ez ugyan nem példátlan – gondoljunk Schell Judit Julijára 2014-ből Béres Attila rendezésében – mégis fontos hangsúlyozni a szerep eloldását a naiva szerepkörétől. A szereposztásbéli döntés emellett egy érett, izomzatában és tudatosságában is erőteljes Julit eredményez, aki akarata alapján képes lenne az önérvényesítésre, mégis áldozat lesz, mert a macsó férfierő azzá teszi. Hangja mélyebb, mint amilyennek a szerepet korábban ismertük, a gesztusok állóképként is erőt sugároznak, a tartása végig határozott, az artikuláció a többi szereplőtől eltérően igen tiszta. Csupán az arc ráncai sejtetnek nehéz, talán traumatikus élményeket korábbról. A mű Juli oldaláról annak történetévé válik, hogyan fojtja meg ezt az erőteljes jelenlétet a bántalmazó férfidominancia. Idővel a mozdulatok tompák lesznek, Juli a szemünk előtt öregszik meg. Először figyelünk fel az alak hatástörténetében arra, mit jelent egy bántalmazó kapcsolatban egyedül hagyva, veszélyeztetetten várandósnak lenni; mert a 40 feletti test jelenléte ezt nem engedi megke-
rűlnünk.

A *Liliom* újraértelmezésének fokozott fizikalizálódását tovább erősíti, ahogy az erőszakot medializálja a rendezés. Egyrészt apró motívumok révén az interakciókon kívül is megnő az erő jelentősége: Juli, Mari és Lujza ugrálóköteleznek; Liliom párnát szorít magához; Liliom és Ficsur futópádon várják Linzmannt. Másrészt bizonyos jelenetekben a beszorítottság érzetén keresztül a térelrendezés proxemikai következményei ennél is jobban kitágítják az erő jelentésköreit. A fényképezőműhely, ahol Liliom és Juli meghúzza magát, itt néhány egyszerű, fából ácsolt boxot jelent, ahova ki- és bejárnak a szereplők. Így a térszervezés játszani tud a kint és bent kettősségével, s ez hatásában jóval dinamikusabb, mint a korábbi Liliom-előadásokban, ahol többnyire nem volt ilyen világos a belső és a külső tér elválasztása. Az alaptapasztalat tehát a szűkösség, konkrétan a privát tér hiánya. Lilioméknem férnek el, és minden kihallatszik. Mikor Muskátné megjelenik, hogy visszakönyörögje Liliomot a körhintához, a viszonyrendszer minden feszültsége fizikailag is manifesztálódik. Liliom Ficsur társaságában szinte az öntudatlanságig részegen érkezik haza. Egy eleve feszültségteljes jelenet után közte, Juli és Muskátné között, Julinak az egyik box ajtaja mögül kell végighallgatnia, amint Muskátné szeretkezéssel próbálja megvesztegetni a férfit. Az aktus Liliom korábbi életmódjához illően állatias, és kettejük között láthatólag megszokott. Mindezt a műhelyen kívülről, a színpad látható terében hallgatja Ficsur és Hollunderné. A belül zajló jelenetsort egy kifeszített vásznon közvetítve látjuk; élőnek ható, de nagyon tudatosan megrendezett, real time videófelvételen. A vásznat a színpadon láthatóan az a két robot tartja, amelyeket a cselekmény elején, a Liget összeállítóiként korábban megcsodáltunk. A jelenet pusztán a közvetítettség révén intenzitást vált az addigiakhoz képest. Az arcokat és a testek vonaglását érinthető távolságból mutatják. A mikrofonok sokszorosra erősítik a

nyögések hangerejét; kínzóan lassúnak ható idő alatt. A világitás zavaróan egyenetlen a felvételeken, és a kis távolságok érzékelésén keresztül a néző a saját testébe vetítve érzi a beszorítottságot. Ebben a jelenetben azt a rendezői formanyelvet látjuk, amely Mundruczó Trafóbeli rendezéseiben korábban problematizálta az erőszak és a szexualitás viszonyát és ezek fogyasztási cikké válását a medializáción és a konvencionalizálódáson keresztül. (*Nehéz istennek lenni, A Frankenstein-terv, Szégyen, A jég*).⁵ A különbség annyi, hogy a dramaturgiai keretek és az ismert színházi hatásmechanizmus kapcsolatáról nincs elvárásunk, tekintve, hogy Mundruczó eddig többnyire nem stabil játékhagyománnyal rendelkező anyaggal dolgozik. Az összbemutató ennek megfelelően mégis radikális. Mundruczó Kornél közhelyszerűen ismert jelenetsorát még soha nem tapasztaltuk ennyire fullasztónak, és rendkívül tanulságos, hogy az inspirációt ehhez egy Molnár Ferenc-szöveg hatástörténeti ereje adja. A dráma oldaláról ennek alapján elmondható, hogy itt megszületett az eddigi legerősebb olyan *Liliom*-rendezés, amely médiatudatosnak és -kritikusnak nevezhető a posztdramatikus színház és általában a kortárs kulturális környezet feltételei szerint.

Mundruczó Kornél *Liliomja* tehát nem egy konkrét eseti kapcsolat, tett vagy helyzet erőszakosságáról szól, hanem a bántalmazás általános társadalmi és fizikai természetéről. *Liliom* azért üt, Juli pedig azért viseli el, mert társadalmi helyzetükből adódóan nem látnak más lehetőséget. Az, hogy ezek után gyermekük, Lujza Down-szindrómásként jön a világra, szintén a társadalmi működés szükségszerűségéből adódik. Értjük, hogy a terhesség veszélyeztetettsége közvetve kihatott a gyermek állapotára, akár a nyomo-

ron, akár a konkrét verésen keresztül. Ez az a pont, ahol az értelmezés keretrendszerének kötelezően túl kell lépnie az adott helyzet morális vagy jogi besorolásán, és a partikularizálás helyett a probléma rendszerszerűségére kell felfigyelnie. Ezt a szintet az újraértelmezésben a szöveg újraírása dolgozza ki.

*Az erőszakdiskurzus hatalma
az előadás dramaturgiájában*

Mundruczó Kornél *Liliom*-rendezésének további fontos újítása a szöveg részleges átalakítása és betoldások alkalmazása. Molnár Ferenc műveivel kapcsolatban általában elmondható, hogy a színházi játéktradíció szélsőségesen konzervatív a szöveg filológiai állapota tekintetében; vagyis a rendezések többnyire igyekeznek minél pontosabban követni a kiadott és olvasható drámaszövegeket. A *Liliom* e tekintetben is kivétel az életművön belül, amennyiben a szöveg szokatlan szerkezeti megoldásai nem engedtek rögzülni egy közmegegyezéssel szövegállapotot, sőt, néhány évtizede használatos a játékhagyományban egy olyan változat, amely egyértelműen különbözik attól a szövegtől, amely a Vígszínházban az 1909-es ősbemutató és annak 1919-es felújítása nyomán ismertté vált, és amelyet szerzője jóváhagyott. Ez a változat Korniss Mihály dramaturgiai döntése nyomán jött létre Babarczy László szolnoki és kaposvári *Liliom*-előadásaiban (1982 és 1983). E változatban az ötödik és a hetedik kép fordított sorrendben játszódott le, vagyis *Liliom* útját a másvilágra, majd visszatérését a Földre a figura saját víziójaként lehetett értelmezni, amely a halála előtt játszódik le benne. Ezt a dramaturgiai megoldást azóta számos *Liliom*-előadás átvette. A Korniss-féle változatnak többek közt az a hatástörténeti jelentősége, hogy a másvilágon játszódó hatodik képet a korábbiaknál is jobban távolítja az elsődlegesen kínálkozó mesei karakterisztikától, és az ott kirajzolódó magatartás a hatóságok részéről így

⁵ KRICSFALUSI Beatrix, „A felelősség átjátszásának politikája. Erőszak/reprezentáció Mundruczó Kornél három színházi rendezésében”, *Theatron* 12, 2. sz. (2013): 87–100.

még inkább hasonlít földi megfelelőjéhez. Ezért, ha meg is jelenik a transzcendencia, az inkább az ismeretlen felsőbb erő rettenetét hordozza, mintsem a mesei feloldás reményét. Más szövegkönyvvel, de hasonló értelmezést láthattunk például Bodó Viktor (2010) vagy Michael Thalheimer (2000) rendezéseiben.

Mundruczó Kornél rendezése ezen a hatástörténeti útvonalon halad tovább. A rendező mellett dolgozó dramaturg stáb (Wéber Kata, Boronkay Soma, Christina Bellinggen) ugyanis egy jelentősen kibővített, új szövegváltozatot hozott létre.⁶ A koncepció alapja, hogy kibővíti egy jelenetsorozattá a *Liliom* hatodik, másvilágon játszódó képét, amely különböző pontokon tér vissza a cselekményen belül, hogy értelmezze az addig történeteket. A cselekmény keretezése a túlvilági jelenet felosztásával nem teljesen új ötlet, példaként a *Carousel* című musical-adaptáció szerkezetére lehet gondolni. Ott azonban a keret csak a történet elején és a végén jelenik meg, tehát egyértelműen különválnak az értelmezésben attól, amit a cselekmény földi szintjén látunk. Azzal, hogy a Mundruczó-előadás ehhez képest a Molnár-szöveg egységei közé iktatja a túlvilági értelmezést, a két szint viszonyának egészen más jellege alakul ki. A reflexió így folyamatos és megkerülhetetlenné válik, ezáltal a cselekmény mind erősebben példázatszerű lesz. Ennek a példázatnak azonban – amint azt látni fogjuk – még csak látszólag sincs stabil téziszalapa. Az értelmezés kényszerítettsége ezzel együtt egy meglehetősen nyomasztó metafizikai képet vázol előttünk: a végső ítélet elől nem lehet menekvésünk. A túlvilágról érkező mérlegelő figyelem folyamatos.

Az előadás indítása azonnal nyilvánvalóvá teszi a dramaturgia téridőbeli kétszintűs-

gét. A nyitóképben Liliom egyedül, kezében párnát tartva áll egy fal előtt, melynek fa az anyaga, és ezen kívül csak a megemeléséhez szükséges keresztirányú vasrudat látni rajta. A színpad többi részét nem látjuk. Hosszú szünet után Liliomot nevéen szólítják, és egy hivatali eljárás mainak hangzó sorait halljuk. Világossá válik, hogy a túlvilágon vagyunk. Ezzel a gesztussal az előadás rögtön nyilvánvalóvá teszi azt a viszonyt, amely a mű értelmezési hagyományaihoz fűzi. Egyfelől világos, hogy Wéber Kataék elképzelése egyértelműen kötődik a *Liliom* játékhagyományához. A túlvilági jelenet aktualizálása – igaz, ott még csak a képi jelzésekben – a nyolcvanas évektől megfigyelhető. Ugyanennek a szakasznak a keretté bővítése, mint említettem, a *Carousel*-ből lehet ismerős. Ezen kívül az előadás kezdő pillanatában a színpadot elrekesztő fal előtt hosszasan és némán álló Liliom képe nyílt idézet a Thalheimer-rendezés elejéről; s a megoldás már ott is a német fordítás kezdetén szereplő szcenikus prológot helyettesíti. A hagyományhoz való kötődéssel szemben egyúttal feltűnik az előadás viszonyulásának másik oldala is: a szöveg feltűnően mai és a néző számára teljesen ismeretlen. Egyértelművé válik, hogy a rendezés az értelmezés meglévő hagyományait rétegekre bontva fogja mai kérdésirányok felől elénk tárni.

A *Liliom* anyagába betoldott szövegek a cselekményt a párkapcsolati bántalmazás és a mai erőszakfogalom következményei felől értelmezik újra. Wéber Kata dialógusainak legfőbb érdeme, hogy egyszerre tud akadálytalanul illeszkedni a mű szövegébe és a kérdéskörrel szóló mai társadalmi vitákhoz. Itt a mű dramaturgiájának az a vonása erősödik fel, amelyet maga Mundruczó Kornél úgy foglalt össze, hogy „Molnár nyelvet teremt azok számára, akiknek nincs nyelvük.”⁷

⁶ A bővítés elsősorban Wéber Kata munkája, így a továbbiakban őt hivatkozom az említett részek szerzőjeként.

⁷ „Molnár created a language for the ones who don't have any language.” Mundruczó Kornél nyilatkozata a Salzburger Festspiele keretei

Ez a stratégia a mű keletkezésének idején még jelenthette tisztán egy alsóbb népréteg reprezentációját a pesti nagypolgári körökben.⁸ Mundruczó rendezése azonban rávilágít arra, hogy itt nem egyszerűen társadalmi emancipációról van szó, hanem arról is, hogy a *Liliom* nyelvteremtése segít tudatosítani a témáról való fogalomalkotás általános nehézségeit. A bántalmazás, a szexuális és egyéb jellegű erőszak problémáit konkrétumokban máig nagyon nehezen artikulálja a közvélemény, amint azt az elmúlt évek nevezetes botrányai, elsősorban a #metoo jelzés nyomán elnevezett tiltakozáshullám megmutatta.⁹ Megkockáztatható, hogy ez a rendezés ebben a formában öt évvel ezelőtt elképzelhetetlen lett volna.

A betoldott szöveg elsődleges stratégiája, hogy tézisdramaturgiai eszközök révén szembesíti Liliomot és a nézőt az erőszakra való fogalomalkotás kihívásával. Itt a másvilági hatóság nem erkölcsi fensőbbiséget képvisel, mint a kilencvenes évekig minden *Liliom*-értelmezésben, a Fogalmazó figuráján keresztül. A hatalom eredete, amelynek ebben az előadásban Liliom alá van vetve, nem azonosítható: azaz vagy irracionálisan metafizikai természetű, vagy – és ez jóval érdekesebb lehetőség – magából a diskurzus erejéből származik. Ebben az olvasatban Liliomot azoknak a fogalmaknak az értelmező ereje töri meg, amelyeket ő keserves küzdelmek árán felfogni kénytelen. A végeredmény,

közt zajlott bemutató kapcsán. A nyilatkozat felvételét köszönöm Boronkay Somának.

⁸ Vö. Peter SZONDI, *A modern dráma elmélete*, ford. ALMÁSI Miklós (Budapest: Osiris Kiadó, 2002), 89.

⁹ Lásd pl. a Színház folyóirat *Hangosító* c. podcastjának 3. adását, 2019. január 31., hozzáférés: 2021.09.14.,

https://www.mixcloud.com/Szinhaz_folyoirat/hangos%C3%ADt%C3%B3-3-a-sz%C3%ADnh%C3%A1z-foly%C3%B3irat-podcastje-metoo/

minthogy az erkölcsi ítéletünk a túlvilági hatalomával azonosul, a fogalomalkotás nehézségeiben viszont inkább Liliomot követjük, majdhogynem ironikus. Mindenesetre jól szemlélteti az általános ítéletalkotás nehézségeit:

LILIOM: *(olvassa)* Závodzky Endre az elnyomó patriarchátus része. Patriarchátus?

HARMADIK: Férfiuralom.

LILIOM: Tehát én az elnyomó férfiuralom része vagyok. Miért? Mert férfi vagyok?

HARMADIK: Igen.

LILIOM: És te nem?

HARMADIK: Én is, de én gyűlölöm magamban. *(Elindul kifelé.)*

LILIOM: Hé. Várj már. Te be akarnál menni azon a Mennyországon, ahol azt kell az ajtóra írni, hogy mekkora mocok vagy?

HARMADIK: Én nem.

LILIOM: Hé, várj. Megtennéd, hogy legalább résnyire kinyitod? Hogy megnézzem, megéri-e a felhajtást... *(A harmadik felmutat a fehér fal tetejére.)*

HARMADIK: Ott fent kezd el. *(Liliom felmászik a létrán a fal tetejéhez és elkezd felírni a mondatot a falra. Kisvártatva balettáncosok jelennek meg. Liliom alig tudja teleírni a falat, miközben a falra rögzített rúdnál gyakorlatokat végeznek. Végül mégis sikerül: a tiszta fehér fal tele van írva a tételmondattal: Závodzky Endre az elnyomó patriarchátus része.)*¹⁰

A falra írás iskolás büntetőfeladat-jellege kiemeli Liliom kiszolgáltatottságát egy olyan fogalmi környezetben, amelyhez se szociálisan, se érzelmileg, se intellektuálisan nincs köze. A túláltalánosítás absztrakciója ebben a helyzetben annyira abszurd, hogy ha nem

¹⁰ WÉBER Kata, *Tényleg, megérdemeljük az örökkévalóságot?*, kézirat, 6.

lennének tényleges egzisztenciális és erkölcsi tétjei, akkor egészen biztosan komikus lenne – lehet, hogy így is az.

A betétként megírt jelenetsor harmadik egységében aztán kísérlet történik a bántalmazás kereteinek konkrétabb értelmezésére.

(Az angyalok sorban állnak a kapu előtt. Tanácsstalanok. Hezitálnak egy darabig, senki nem akarja elkezdni a tanácsadást. Aztán...)

HARMADIK: Kezdd te.

ELSŐ: Miért én? Kezdd inkább te.

HARMADIK: *(most az első angyalra néz)* Akkor kezd el te inkább.

MÁSODIK: Jaj, de utálok ezt a részét.

HARMADIK: Akkor sem engedhetjük el tanácsadás nélkül. *(A második angyal nagy nehezen kiáll a sorból és odaáll Liliom elé.)* Most mutassa meg, hogy volt, amikor Julikát megverte. Most ő a Julika. Mutassa meg, hogyan pofozta meg. *(Liliom megpróbálja megpofozni az angyalt, de az elszalad ijedtében. Most az első angyal áll a helyébe. Nagyon fél.)* Na jó. Inkább mutassa meg, hogyan simogatta meg Julikát. Nagyon jó. És most mutassa meg, hogy mikor válik a simogatás pofonná. Simogassa meg és szóljon, amikor úgy érzi ez már pofon. *(Liliom odaáll az angyal elé és megsimogatja. És megint. Aztán megint meg akarja simogatni az arcát, de amint hozzáér, az kiabálni kezd, hogy Liliom megütötte. Liliom csodálkozik, szerinte hozzá sem ért.)* Látja? Máris predátor módjára viselkedett.

LILIAM: Dehát alig értem hozzá...

HARMADIK: Az mindegy. Meg kell tanulnia. Anything unwanted is a harrasment.

LILIAM: Nem értem. Csak megsimogattam...

HARMADIK: Elmondanád, hogy mit éreztél?

ELSŐ: Fájt. Nagyon fájt és megalázó is volt.

HARMADIK: Any act – no matter how subtle – that makes the recipient uncomfortable, is a micro-aggression. Regardless of the intent of the giver. Megértette? *(Liliom nem érti.)*

LILIAM: Dehát...

HARMADIK: Megértette?

LILIAM: Igen. *(Liliom nem érti, de bólint.)*¹¹

A jelenetben az angyalok megkísérlik érzékelhetővé tenni azt a policy-t, amit az erőszak fogalmának a kortárs definíciója maga után von. A magyarázat során dramatizálódik egy konfliktus, amely elvben alkalmat kínál a helyzet pszichológiai megértésére, akár egy terápiás helyzetben. Mindez nagyon megnyugtatóan áttekinthető és felvilágosult lehetne, ha a dramaturgia a konkrét helyzetet nem ironizálná át ebben a szakaszban is. A magyarázat demonstrálásában részt vevő angyalok, az Első és a Második mintha nem lennének tisztában a helyzet játékszabályai-val, vagy legalábbis nem éreznék stabilnak azokat. A megoldás azért is revelatív, mert a két angyal nagyon hasonlóan viselkedik, mint Molnár szövegében Mari az első képben. A demonstrálás kisiklása részben aláássa azt a felettes pozíciót, amelyből a Harmadik angyal fogalmaz. Ez szintén hasonló a Molnár-szöveg saját megoldásához, ahol a Fogalmazó erkölcsi kinyilatkoztatásai csak azért mutatkoznak mindenhatóknak, mert Liliom nem tudja artikulálni a saját szempontrendszerét.

FOGALMAZÓ: Megütöttem a szegény kis cselédet. Szegény, árva kis cselédet ütöttem, mert szeretett téged. Mért ütöttem?

LILIAM: Mert úgy összegyöttünk ... ő is mondott valamit, aztán én is mondtam ... és neki igaza volt ... és én nem tudtam rá mit felelni ... és akkor ... a torkát mutatja ... itt úgy fölment nekem ... és megütöttem.

FOGALMAZÓ: Megbántad?

¹¹ WÉBER, *Tényleg...*, 7–8.

LILIOM: Mikor arra a kis vékony nyakára ráütöttem... akkor, tetszik tudni..., hát hogy ahogy mondunk... (*ránéz a Fogalmazóra.*)

FOGALMAZÓ: (*tollal a kezében írásra készen.*) Megbántad?

LILIOM: (*mereven nézi.*) Nem is bántam meg.

FOGALMAZÓ: Te rajtad nehéz segíteni.

LILIOM: De legalább nem is köll.

[...]

FOGALMAZÓ: Ha azt mondanám: Liliom, menj vissza az ágyadba, reggelre meggyógyultan ébredsz fel benne, elmennél házmasternek?

LILIOM: Nem.

FOGALMAZÓ: Mért nem?

LILIOM: Mert... mert ezért haltam meg.

FOGALMAZÓ: Nem igaz, fiam. Te azért haltál meg, mert szeretted a kis cselédet és a gyerekedet.

LILIOM: Nem.

FOGALMAZÓ: Nézz a szemembe.

LILIOM: Nem.

FOGALMAZÓ: (*szigorúan*) Ül vissza a helyedre azonnal. Haszontalan fráter. Ez még az én türelmemet is próbára teszi.¹²

A Mundruczó-Wéber-féle változat ráirányítja a figyelmet arra, amit a Molnár-szövegben idáig nagyon nehéz volt észrevenni; tudniillik, hogy a hatóság és Liliom közti meg nem értés mindenekelőtt nyelvi természetű. Liliom ebben a hivatali közegben alapvetően idegenül érzi magát, s nem csak a saját érzéseit nem ismeri, hanem a helyzet leírásához szükséges kategóriarendszert sem. Nyilvánvaló, hogy ha nincs közös kód, a megértés nem lehetséges. Az értetlenség kiemelésén túl, amelyre ráerősít a módosított szöveg, ezért van jelentősége az angol nyelvre váltásnak a betoldott szakaszokban.

Amíg a Molnár-szövegből származó morális fogalomkör uralta a jelenet értelmezését, hajlamos volt a mindenkori befogadás a Fogalmazó figurájának horizontját univerzálisnak beállítani. Ehhez az olvasat szerint Liliom nyilvánvalóan a szociális helyzetéből adódó korlátok miatt nem érhet fel – de ezt a *Liliom* nézője már nyugodtan figyelheti a középosztálybeli létbiztonság vélt magaslatáról. Wéber Kata viszont az újraírás révén a fogalmi keret megváltoztatásával az egész diskurzust kimozdítja a helyéből, és ezzel nem csak az erkölcsi kategóriarendszer kerül válságba, hanem a néző vélt fölénye is az ítékezésben. Sőt, azzal, hogy a szöveg rámutat az értelmezés nyelvi nehézségeire, az is bizonytalanná válik, hogy egyáltalán erkölcsi kérdés-e az, amiről itt szó esik. Újra fel kell tennünk azokat a kérdéseket, hogy kitől származik a normarendszer, amely alapján a néző ítélete megszülethet; és általában hogyan valósulhat meg az erőszak kérdéskörében a különböző társadalmi csoportok közötti rendszerszerű diskurzus. Ennek ma alapvetően mások a feltételei, mint 1909-ben voltak, és Mundruczó rendezése egyértelművé teszi, hogy a túlvilági létszint metafizikuma ebben a dramaturgiai olvasatban nem egyéb, mint az érthetlenség metaforája. Az újraírt jelenet azért többnyelvű, hogy az érthetlenség metafizikája közvetlenül érzékelhető legyen.

Fontos ezen kívül kiemelni, hogy a nyelvi értelmezés maga is hordozza az erőszakos potenciált, amennyiben egy olyan világértelmezést kényszerít Liliomra, amely tőle alapvetően idegen, és amelynek megértéséhez, elfogadásához nem kap megfelelő segítséget. Világossá válik, hogy az erőszak erőszakmentes megértése csak olyan kódokon keresztül lehetséges, amelyhez mindkét fél tud kapcsolódni, és ebben Liliomnak nyilvánvalóan korlátozottak a lehetőségei.

A morális megítélés szempontjából a mű zárzata mindig is meghatározónak számított. A kérdés az, hogyan magyarázható Juli mon-

¹² MOLNÁR Ferenc, *Liliom* (Budapest: Franklin Társulat, 1909), 122–124.

data a lányának, amely arról tesz tanúságot, hogy létezik olyan, mikor „Megütik az embert, és az nem fáj”. Voltaképpen az egész mű morális olvasata azon múlik, elfogadható-e a befogadó számára ez a befejezés, mint végső, felmentő gesztus. Ezt a mozzanatot a korábban említett moralizáló értelmezéshagyomány hajlamos úgy értelmezni, hogy itt a Liliom és Juli közti kötődés intimítása, mint valami külső fél számára megfeythetetlen csoda áll szemben az univerzális, mindenki számára hozzáférhető erkölcsi normákkal. A meggyőződés, mely szerint a szerelem képes felülni a bántalmazás okozta szenvedéseket, a mű értelmezéstörténetében valószínűleg soha nem volt stabil; sem a rendezésekben, sem az írott fogadtatásban. Ám sokáig kielégítőnek tűnhetett a két morális pólus puszta ambivalenciájának felmutatása.¹³ Az elmúlt negyven évben aztán, ahogy a cselekmény szociális háttere és pszichológiai realitása egyre inkább előtérbe került az előadásokban, mind kevésbé tűnt elfogadhatónak a „megütik az embert, és az nem fáj” pozíciója. A legutóbbi hatástörténeti időszak rendezései nagyon változatos megoldásokat vonultattak fel a dilemma feloldására; elsősorban a színészi játék közvetett jelentésrétegein keresztül. Ám az alapvető erkölcsi kettősséget, amely a szöveg zárlatának a diskurzusát meghatározza, nem tudták meghaladni. Az iméntiek után nem tekinthető meglepőnek, hogy Mundruczó Kornél rendezése ezt a kérdést is átkeretezi.

Liliom a hetedik képben, a Földre való visszatérésekor egy gömb alakú, átlátszó burokban látja meg Julit és a Molnár-szövegben jelölnél jóval fiatalabb kinézetű lányukat, Lujzát. Lezajlik egy ismerkedő, sutaságában is szeretetteljes beszélgetés Lujza és az érkező idegen között. A jelenet többé-

kevésbé követi Molnár jelenetszervezését, csak az eredetnél jóval rövidebb terjedelemben. A történések dinamikáját az határozza meg, hogy a lány Down-szindrómás, ami azért lényeges, mert ugyanúgy korlátozott kommunikációs kódokat képes csak használni, mint Liliom. Lujza az, aki a túlvilágon tapasztalt hatalmi diskurzuson kívülről érkezve meg tudja szólítani Liliomot a másikhoz való kapcsolódás erőszakossága és kétoldalúsága vonatkozásában. Két rendkívül zavarban lévő ember beszélget, akik egy számukra megfeythetetlen szinten kapcsolódnak, és a testek, az arcjáték a szavaktól függetlenül mutatja a köztük lévő mély kötődést. Juli mindezt néma döbbenettel figyeli. A jelenet azonban dramaturgiailag nem a Juliban erősödő feszültség fokozódása szerint épül fel, hogy aztán Lujza megütésének pillanatában robbanjon. (Ezt a változatot Bodó Viktor rendezése dolgozta ki, rendkívül meggyőzően.) Mundruczónál nincs is idő erre. A Juli és Lujza közt lezajló záróbeszélgetés morális ellentmondásosságát a rendezés ennek helyén elképesztő leleménnyel oldja fel.

Azután, hogy Liliom ráüt lánya karjára, és Juli azt mondja neki, hogy tűnjön el, a férfi elkezd könyörögni, ahogy Molnár szövegében is teszi. Innentől viszont valami egészen más következik. Anya és lánya megállnak egymással szemben, majd kimennek a színpad két oldalára az elülső járásban, horizontálisan keretezve a játékeret. Kifeszítenek egy ugrálókötelet, melynek ők tartják egy-egy végét, és meghatározott, összehangolt ritmusban elkezdik ugrálóköteleztetni az elől, középben álló Liliomot. A férfi pár ugrás után természetesen beleakad a kötélbe, ekkor a két nő odalép hozzá, Juli ráteszi a kezét Liliom mellkasára a szíve helyén, és figyeli. Lujza kérdően ránéz az anyjára, aki lassan megrázza a fejét. Ekkor Juli és Lujza visszamennek addigi helyükre, és előlről kezdődik az ugrálókötelezés. Ez a szekvencia lezajlik egymás után háromszor, majd a negyediknél a Lujza kér-

¹³ GYÖRGYÉY Klára, *Molnár Ferenc*, ford. SZABÓ T. Anna (Budapest: Magvető Kiadó, 2000), 221–224.; VÉCSEI Irén, *Molnár Ferenc* (Budapest: Gondolat Kiadó, 1966), 79–81.

dő tekintetére adott válasz előtt elsötétül a színpad, és véget ér az előadás.

A jelenetet ugyan meg lehet fejteni nagyon egyszerű módon is (Van-e szíve annak, aki megüti a feleségét és a lányát?), összehatása azonban ennél a jelentésnél jóval komplexebb. Az ugrálókötelezés visszautal a cselekmény kezdetére, amikor a Városligetben Juli és Mari kezében láttuk a játékot, tehát ez a gesztus ugyanúgy felidézi Juli számára a boldog kezdetet, mint a Molnár-féle szövegváltozatban. Azonkívül nem egyértelmű, hogy az egész leírt folyamatra Liliom hogyan reagál, és hogy Juli ítéletére hosszútávon hatással van-e a próba folyamatos ismétlése vagy Lujza viszonyulása a férfihoz. A korábban mondottakat megerősítő legfontosabb tényező az, hogy az előadás ebben a szakaszban a korábbiaknál is radikálisabban háttérbe szorítja a szöveg jelentőségét a képiség javára. Az egész történés a gömb alakú burokban, valamint körülötte játszódik, ami végig csillog, és a fények az egész jelenet során ragyogóan erősek. Maguknak a gesztusoknak az érzelmi erejét pedig egy bizonyos szinten túl nem lehet szavakba foglalni. A vizualitás az a közlésmód, amely lehetőséget kínál Liliom és valamennyiünk számára, hogy megértsünk valamit abból, amire a túlvilági jelenetekben alig volt esély. A képi megközelítés és a színészi játék ritmusa ugyanolyan megejtően gyönyörű, mint a Juli zárószavai a korábbi *Liliom*-olvasatokban beleértett megbocsátó érzelmesség. A különbség annyira, hogy az esztétikai szépség itt nem engedni eliminálni, de még tompítani sem a kérdésfeltevés erkölcsi erejét. Az erőszak és a szeretet is megmarad annak, ami. S bár ezek elvben kizárják egymást, itt meghatározhatatlan a viszonyuk. Nem rendeződnek ambivalenciába, mert nem nyelvi jelentésként értjük ezeket. Ez pedig nem érvényteleníti a dráma ismert befejező dialógusát, hanem segít felfrissíteni az értelmezést azzal, hogy egy eltérő színházi kódon megvalósítja ugyanazt a dramaturgiai struktúrát. A Mol-

nár Ferenc-szöveg Juliya ugyanis pontosan úgy nem tud egyértelmű választ adni arra, hogyan is viszonyul a férje emlékéhez, mint ahogy azt Mundruczó rendezésében látjuk. Az erőszak artikulálhatóságának dilemmája tehát itt úgy nyer új kereteket, hogy sűrített képekben nyer megfogalmazást. Az értelmezés így a megfogalmazhatatlan ösztöneinkkel való érzéki küzdelemmé válik, ennek minden gyönyörével és keservével.

Transzcendencia és az emberen túli dimenziók medializálása az előadásban

A *Liliom* transzcendenciához kötődő vonatkozásrendszerének színrevitele a mű keletkezés kori, vígszínházi játékhagyományán kívül talán mindenütt nehézségként merült fel, mert a szöveg dramaturgiája nem illeszkedett a játékhagyomány műfaji előfeltevéseihez, és ezért soha nem volt kézenfekvő, miféle mintához érdemes fordulnia a scenográfiának. Az alapvető kihívást az jelenti, hogy a szöveg három dramaturgiai formanyelv-típust érint (népszínmű, naturalista tézisdráma és szimbolista dramaturgia), és ezek történetileg eltérő színházi megoldásrendszereket implikálnak. Hagyományosan például a másvilágra való átlépés teátrális megvalósítása az egyik kiemelt kérdés, hiszen egyszerre kell hasonlítania a nem evilági őrszobának egy földi megfelelőjéhez, és kell egyúttal eltérnie tőle. Másfelől meghatározó, mennyiben komolytalanítja el a scenográfia a túlvilág képét, és teszi ezzel valamilyest hiteltelenné a Fogalmazó alakját és az általa képviselt hatalmat. Akárhogy is, a szöveg referenciális tereinek megjelenítését az adott történeti konvenciókon belül nehéz stílustörés nélkül megoldani.

Nyilvánvaló, hogy posztmodern horizontból tekintve ez a stílis egységesíthetetlenség egyenesen vonzónak tűnhet, sőt talán ez az egyik oka, hogy a mű a legutóbbi időkben is érdeklődést váltott ki például Bodó Viktorból, Thalheimerből, Schilling Árpádból vagy éppen Telihay Péterből. A transzcendencia

érzékeltetését azonban eközben nehezítette, hogy a szöveg értelmezésének elkomorulása az utóbbi időben egyre távolabb vitte a rendezéseket a cselekmény metafizikai szintjének a hangsúlyozásától. Ahogy ugyanis Babarczy László rendezésétől kezdve a szöveg-olvasat mind jobban lélektani kereteket nyert, a túlvilág erkölcsi fensőbbiségének a bevonása mára többé-kevésbé feleslegesnek tűnhet. Természetesen nem lehet kiiktatni teljesen a szöveg rejtelmességét, hiszen a történetnek soha nem lesz egy végső és maradéktalan okszerű magyarázata. Általánosan elmondható, hogy a nyolcvanas-kilencvenes évektől a *Liliom*-előadásokban a nem evilági létszint jelenlétének megfogalmazása egyre inkább a rendezések vizuális rétegeiben jelenik meg. A mű színrevitele az utóbbi időben nagyon különböző módon kísérik meg átészttézálni azt a nyomasztó társadalmi-lélektani látképet, amely a szereplők mondataiból az evilági valóságról összeáll. A vizuális kidolgozásnak ez a függetlenített és így szabadjára engedett működése sokszínű és olykor egészen bravúros scenográfiákat hozott létre a Babarczy-előadás festményallúzióitól kezdve a Schilling-rendezés bohócmaszkjain keresztül Bodó Viktor feldolgozásának színorgiájáig. Túlzás lenne arról beszélni, hogy ezek a megoldások öncélúak lettek volna, vagy hogy nem kapcsolódtak volna kellőképpen az előadás dramaturgiájába. Mégis lehet érzékelni, hogy a történet imaginatív elemeit nehéz ebben a horizontban beágyazni a szövegolvasatba.

Korábban már volt szó róla, hogy a túlvilágon játszódó cselekményszál kibővítése Mundruczónál együtt jár egy arctalan és érvényesülési gyakorlatában kérlelhetetlen, ijesztő hatalom önmegfogalmazásával. Ez a kissé Kafkára emlékeztető hatalomkép megvillant már korábban is a *Liliom*-értelmezésben, például Bodó Viktornál, ahol orsós magón rögzítették Liliom vallomását, a tisztító-tűz pedig a földből tört elő. Bodónál ez a nagyszabású vízió igen ijesztő volt, de abban az

értelemben, ahogy Mundruczó megosztja a befogadó azonosulását a túlvilági jelenetek két fő résztvevője között, a grazi előadás nem tudott igazán közvetlenül személyessé válni. A túlvilági cselekményszál Mundruczónál annyiban különleges, hogy miközben az elszámoltató hatalom valódi mibenléte rejtett marad, az a mód, ahogy Liliommal kommunikál, nemcsak jól érthető, hanem időnként esendőnek és kisszerűnek hat. Ez a korábban elemzett jelenetből világosan kiolvasható. Ennek azonban nem csak az erkölcsi ítélet elbizonytalanításában van funkciója. Az is világosan látszik, hogy a korábban idézett dramaturgia az emberi lelkiismeret társadalmi kiterjesztéseként tekint az egész végső elszámolásra. Ennek a végletes formájával találkozunk Liliom a túlvilágon. Ez az a pont, ahol a világban elfoglalt hely megtapasztalása már nem feltétlenül emberi léptékű, hanem a társadalmi hatalomnak hajlamosak lehetünk metafizikai erőt tulajdonítani. A túlvilági jelenetsornak az a jelentősége, hogy az erkölcs és a metafizika átmeneteit meg tudja mutatni. Mivel a végső elszámolás jelentősége ilyen módon megnő, a rendezés akkor marad következetes, ha az evilági és nem evilági szint egymásra utaltságát a földi cselekményben is érzékelteti. Erre a koncepció két irányból vállalkozik. Az egyik a természetábrázolás vizualitásának a beágyazása a dramaturgiába, a másik pedig a vizuális formanyelv mediális interferenciáinak a kidolgozása.

A természet ábrázolásának kerete ebben a műben az alaphelyszín, a Városliget színreviteléhez kapcsolódik, ami a *Liliom* értelmezésének egyik alapvető kihívása. Ez az a kontextuális elem, amelyet a fordítások elsőként ledobnak magukról, minthogy a Liget kuriózuma, egyedisége, sajátos társadalmi-kulturális jelentősége csakis Budapestről érzékelhető.¹⁴ Az utóbbi években megfigyelhető, hogy

¹⁴ Az angol és a német szövegváltozatokban a helyszín helyén egyszerűen köz- vagy vidám-

a *Liliombéli Liget* díszletként való jelenléte egyre inkább jelzesszerűvé válik; tekintve, hogy a tér dramaturgiai megszervezéséhez elegendő egy pad, és hogy a kulisszákkal történő konvencionális atmoszférateremtés nehezen illeszthető a lélektani realista színészi játékmóddhoz, amely újabban a *Liliom*-játás egyik meghatározó tendenciájává vált. A helyszín eredeti térkörnyezetének ez a lassú eliminálódása elmozdítja az értelmezés fókuszát a természeti környezet imaginárius mivolta irányából a fényképészműhely és a vasúti töltés naturalisztikusan ábrázolt, emberalkotta terei felé. Vagyis az újabb rendezésekben a szerelem mítoszának helyét a lehető leghamarabb átveszi az anyagi nyomor és ezzel együtt a környezettől való általános elidegenedettség hangsúlyozása. Mundruczó Kornél Városligetje ehhez a hatástörténeti elmozduláshoz nagyon szép poszthumán gondolattal kapcsolódik. A cselekmény bevezetése abból áll, hogy két, a színpad horizontális végpontjain elhelyezett robot a szemünk előtt állítja össze valódi (persze nem élő) facsemetékből és bokrokból azt a természeti környezetet, ahol az első kép játszódni fog. A robotok még csak megközelítőleg sem antropomorfok, méretük és működés módjuk nagyszabású mivolta túlnő az emberen, sőt, emberi beavatkozás nélkül, önállóan működnek. Külsőjük a lomboktól élesen el-

park szerepel („amusement park”, „Stadt-waldchen”); ezen kívül az Alfred Polgar-féle német fordítás a bécsi Prater adja meg vonatkoztatási pontnak. Lásd Ferenc MOLNAR, *Liliom: Vorstadtlegende in sieben Bildern und einem szenischen Prolog*, übersetzung von Alfred POLGAR (Wien: Deutsch-österreichischer Verlag, 1912), 5. és Ferenc MOLNAR, *Liliom: A Legend in Seven Scenes and a Prologue*, translated by Benjamin GLAZER, (New York: Horace Liveright, 1921), 2., hozzáférés: 2021. 09.14., <https://www.gutenberg.org/files/48749/48749-h/48749-h.htm>

ütő ipari fémességgel, de gyönyörűen csillog a szürkésfehér, közepesen erős reflektorfényben. A díszlet összeállításának ez a megoldása hangsúlyozza, hogy a Városliget mint kulturális emlékezhely természetiségével együtt mindig is konstruált volt. Ha a Ligetet az emberen túli *tekhné* képzi meg előttünk, akkor a hely kéznél lévősége és ismerősége már korántsem magától értetődő, sőt, esetleg nem is érvényes többé. Hogy ez hatástörténetileg mennyire pontos, az abból is látható, hogy a rendezői megoldás ugyanabban az évben került közönség elé, amikor a Városliget arcukat visszavonhatatlanul és alapjaiban átrajzó Liget Projekt építkezései elindultak – bár ez nyilván csak Budapestről tekintve merül fel. A veszteségérzet felerősödésével együtt is meghatározó azonban a fák érzéki szépsége és vágykeltő, atmoszférateremtő ereje. Egy ilyen környezetben magától értetődő, hogy egy férfi a szerelem feléledését fák virágzásának említésével fejezze ki; és mi sem lehet ideillőbb, mint egy igazán bensőséges, spontán szeretkezés *Liliom* és *Juli* között.

A kezdőkép kérdésfeltevéseit a rendezés rendkívül árnyaltan építi tovább az előadás későbbi részében. A scenográfia különleges időkezelést tesz lehetővé. A cselekmény referenciális idejének szintjén a vizuális dramaturgia végigvisz egy teljes évszakperiódust. Ezzel egyrészt megoldja a történet tagolásának másként nehezen kiküszöbölhető nehézségeit, másrészt nagyon értő módon építi tovább az érzelmi hullámszámot a hangulati következményeit. A szerelem kipattanásához magától értetődően kapcsolódik a tavasz, a gyermek érkezésének híréhez a nyár, az ezután következő dilemmákhoz és meg nem értésekhez az ősz és a halál közeledtéhez a tél. Ez így írásban összefoglalva évszázados közhelynek hat, technikai megvalósítása azonban bravúros.

A világítás karakteres, harsány és sok árnyalatú színegyüttest használ a természeti fények megjelenítésére. Az előadás gyors

alapterpója is feltűnővé teszi a váltásokat; lehetővé téve, hogy a technikai megvalósítás ezen a téren is beépüljön a cselekmény menetébe. A szembetűnő különbség a fénykezelésben például Bodó Viktor vagy Babarczy László rendezéseihez képest itt az, hogy a színek és a fények felerősödésének nem csak egyes kulcspillantatokban van jelentősége, amikor a történet dimenziót vált, és így ebben az előadásban a fényváltozásnak nem feltétlenül lesznek metafizikai mellékjelentései.

Mundruczó Kornél *Liliom*-rendezése a természet inspirálta színekavalkádban telik el, ahol annyira erős a világítás hatása, hogy pusztán a fénykörnyezet nyomán sem látjuk kétszer ugyanazt a kifejezést a színészek arcán. Külön izgalmas figyelni, hogy a látvány nem engedi rögzíteni a pontos perspektívát a természeti jelenségek tekintetében. Nem lehet megállapítani, hogy a Nap merről süt, hogy a falevelek milyen irányból hullanak a látható térben, és így tovább. A vasúti töltésen játszódó jelenetben, ahol az előadásban Ficsur és Liliom egymás mellett futnak egy-egy futópádon a kavargó hóesésben, ez az irány nélkülség egészen nyomasztóvá válik. Korábban, amikor a két csirkefogó megegyezik a tervezett rablás részleteiről, a látvány hatása még különlegesebbé válik azáltal, hogy a játéktér aljára elől középen beépített medence alakító tényezővé válik. Liliom és Ficsur ki-be ugrálnak, és egymást lökdösik a vízbe, egyszerre szemléltetve a megegyezés játékos és halálosan komoly jellegét (a filológiai készítésű Molnár Ferenc-befogadónak itt akár *A Pál utcai fiúk* Nemeceksje is eszébe juthat). A játék itt egy szövegtől független, vad ritmust ad a jelenetnek, és a mozgás játékosága mintegy kivetíti a befogadó elé a Liliom lelkében ekkor tomboló nyughatatlan feszültséget, amit a rablás tervezésének és felesége előtti eltitkolásának erkölcsi dilemmája jelent. Mindez úgy kapcsolódik a látvány itt elemzett hatásmechanizmusaihoz, hogy a vízbe dobálás és lökdösődés is igen erős fények között zajlik, ame-

lyet a víz felülete visszaver és megtöbbszöröz. Miközben tehát a néző visszaretten a színészi mozgás és az elhangzó tervek brutalitásától, aközben nem tud szabadulni a fények hullámzó gyönyörűségétől.

A Városliget és általában a természet ábrázolása a *Liliom* szövegében mindenekelőtt hangulati elem, és a drámában leginkább az első képben, Liliom és Juli kapcsolatának kezdetén van jelentősége. A Mundruczó-rendezés a szöveg elejéből kiolvasható természetmegjelenítés dramaturgiai következményeit kiterjeszti az előadás egészére. A környezet itt az évszakok és a formák (fák, víz) metaforikáján keresztül valóban tükröz emberi viszonyulásokat,¹⁵ azonban a természeti tér messze nem csupán az emberi tartalmak illusztrációjaként jelenik meg, hanem az emberektől részben független saját atmoszférát hoz létre. A robotok jelenléte és a változások automatizálásának érzékeltetése itt nem ellentétes a természet magától értetődőségével, hanem pusztán keretként működik ahhoz, ahogyan erről az előadásban gondolkodnunk lehet. Azt az erőt, amely Liliom karját ölelésre vagy ütésre készíti, nem lehet konvencionális természeti képzetekből levezetni. De éppen ez a megfeythetlenség hagyja meg szépnek azt, amit természeti-ként tapasztalunk.

A mű metafizikai rétegeihez való kapcsolódás másik megvalósulási módja az előadásban a filmes formavilágok megidézése. Legkésőbb Fritz Lang *Liliom*-filmje óta tudjuk, hogy a Városliget rejtelmessége kínálja magát a megfilmelésre, különösen mivel a nemzetközi befogadás a színi utasítások kócsa fény- és hangjelzéseit az értelmezés legelső lépésében bevezető némajátékká bővítette. Ebben látképszerűen látjuk a Ligetet, benne a körhintát és az ott mulatozókat; pusztán azért, hogy magából az atmoszférá-

¹⁵ Lásd Liliom sokat idézett szerelmi vallomását: „Sok agácifák vannak itten.” MOLNÁR, *Liliom...*, 36.

ból már a cselekmény kezdete előtt megérezzen valamit a néző. Még nyilvánvalóbb, hogy az evilági és a másvilági létszint közti átlépés szintén vonzza a filmes képzelőerőt, hiszen itt olyasvalamit kell megjeleníteni, ami köznapi módon nem látható. S mivel a túlvilági jelenetet Molnár amúgy is visszatekintésre használja, ez megfeleltethető a flashback-technikának. Az említett Fritz Lang-film ezt dramaturgiai ki is fejt, hiszen a másvilágon visszajátsszák Liliomnak a földi életének részleteit, és saját egykori viselkedésével mozinézőként kell szembesülnie.

A legutóbbi évtizedek rendezései inkább formanyelvi allúziókon keresztül emelték be az előadásokba a filmszerűséget. Babarczynál a tisztítóűz vallatófényt idéző vakító erővel árad be az egyik oldalajtón, Lukács Andor Liliomja vissza is hőköl tőle. A kaposvári előadás játékterének dominánsan sötét környezetében a megoldás különösen szembeötlő. Világos a Bodó Viktor-rendezés fénykezelésének filmes ihletettsége is. A 2010-es előadás scenográfiai alaptechnikája az, hogy a játéktér összképe a helyszínváltások alkalmával villanásszerűen jelenik meg, és mivel a világítás nagyon erőteljes és kontrasztos színeket használ, a néző szeme egyik pillanatról a másikra telítődik vizuális ingerekkel, és időnként – például a túlvilágra való átlépés tűzfolyamszerű fényáradatánál - az a képzet jön létre, mintha önmagában a fény hozta volna létre a teret.¹⁶

A közvetítésszerű, valós idejű videó jelentőségéről Muskátné visszatérése kapcsán már esett szó. A közvetlen filmes betét mintegy visszamenőleg is figyelmezteti a nézőt arra, hogy ahol csak lehet filmes kódok szerint is értelmezze, amit lát. Jellemző, hogy a fordulópontot jelentő jelenetváltásoknál a fények fölerősítése és az árnyékok megnyúj-

tása a hátsó reflektorok révén olyasféle hatást kelt, mintha montázst látnánk egy filmben. (Ez egyébként Bodónál is megfigyelhető, de a Mundruczó-rendezés ennek a megoldásnak a jelentőségét még jobban kiterjeszti.) Nem ritka, hogy a fény erőssége adott jeleneten belül is változik, ami az atmoszférakeltő hatáson túl a színészek testének a kontúrjait is képes átrajzolni a világítás irányától függően. Ez a figurák viselkedését is értelmezi az adott jelenet konkrét szakaszában.

A legnyilvánvalóbb filmes utaláslehetőség természetesen Linzmann érkezése, és ehhez kapcsolódóan Liliom halála. Ekkor – mint oly sok más rendezésben is – radikális fényváltást látunk. A világítás Mundruczónál egyszerűen fehér lesz; Linzmann és a vele együtt teljesen váratlanul felbukkanó rendőrök szobortartásba merevednek, és tisztán látjuk, ahogy Liliom a színpad közepén, a nézőknek oldalvást fordulva magába dőli a konyhakést. Az újabb *Liliom*-rendezések általában kerülnek a vér látványát, hogy a halál pillanata a lehető leginkább hirtelen és a folytatáshoz illően elvont legyen. Mundruczó megoldása ennél rétegzettebb. A döfő mozdulat le van lassítva, és a szúrás után még látjuk az egyik lépést még tántorgó férfit az összeesés előtt, akinek a mellkasából dől a vér. A szekvencia a fénykörnyezettel együtt világosan utal klasszikus hollywoodi filmek gyilkosság-jeleneteire, ahol a kulcsszereplők halála a lövés zajának elhalásával és az összerogyással együtt jópár másodpercbe beletelik. A vér látványa eközben megidézi egy másik filmes formavilágot, amelyet például Tarantinóhoz lehet kötni, és amelynek a hatását úgy lehet összefoglalni, hogy a brutalitást a köznapi-ság iróniáján keresztül természetesnek tudja beállítani. Tulajdonképpen magától értetődő, hogy egy Liliom-féle csirkefogó csak ilyen módon halhat meg. Eközben persze mégis az eddigi főszereplőt látjuk meghalni, és a rendezés ennek megfelelően nem mond le a pátosról, amit a döfés pillanatában a ruha fehér alapszínének és a vér élénkvrösségé-

¹⁶ A Mundruczó- és a Bodó-rendezés összevetése a látványvilág és különösen a világítás szempontjából külön, hosszabb elemzést érdemelne.

nek a kontrasztja híz alá. Az emelkedettséget ezután – miként Molnárnál is – Juli búcsúja teljesíti ki. Juli érzelmes búcsúmonológja rövidítve, lassú, mély, halk hangon szólal meg, miközben a férfi, aki láthatólag már nem egészen eddigi földi önmaga, de még nem tudott átlépni a másvilágra, előbb felül tartályszerű ravatalában, aztán kimászik belőle, és állva hallgatja, amit a felesége mond. Interakció nincs köztük, kivéve magát a kimászást, amiben Juli segít Liliomnak. A jelenet tempója ekkorra annyira lelassul, hogy teljesen kiemelkedik a cselekmény addigi menetéből, és a fény elrendezése egyébként is erősíti azt a képzetet, hogy az eddig látott szereplőknek csupán visszképeit látjuk. A tér alapvetően sötét, csak maguk a szereplők vannak megvilágítva, és a tartály szegélyén, illetve sarkaiban van égősor, mintha a ravatal belülről világítana. A megoldás természetesen szakrális jellegű asszociációkat is előhoz, de ezek nem konkretizálódnak. Egészen misztikus, ahogy ekkor sorfalba rendeződve belép néhány fekete ruhás, arctalanra maszkolt férfi, körbeállják a ravatalt, és őrt állnak a halott mellett. Mindez akkor igazán jelentéses, ha melléteszük a Liliom halálát közvetlenül követő dialógust a dráma szövegéből:

Most a nagy csöndben egyedül fekszik a halott. [...] [M]egjelenik a hátulsó kis ajtóban, a koromsötétségben két szép, magas férfi, fekete ruhában, vastag bottal, fekete, puha kalappal, fekete kesztyűben, az arcuk bajszatlan, márványfehér, komoly és szelíd. [...]

ELSŐ: *Liliomhoz. Keljen föl és jöjjön.*

[...]

Liliom lassan, ünnepélyesen felül az ágyban.

[...]

MÁSODIK: *Emelkedő hangon, ünnepélyes szigorúsággal. Megszúrni magát, megállítani a szívét, itthagyni így az aszszonyt, meg a testében a gyereket.*

[...]

Liliom nagyon ünnepélyesen, felfelé tartott arccal, nagyon megkönnyebbülten kiszáll az ágyból.

[...]

ELSŐ: Nincs annak olyan könnyen vége. Tudják a nevét most is. Emlékeznek az arcára. Tudják, mikor mit mondott. Mit hova tett. Milyen volt a nézése, a hangja, a keze fogása. Hogy kopogott a lépése. Amíg van, aki emlékszik az emberre, addig sok elintéznivaló van ám még. Drága fiam, te nem tudtad, az ember csak akkor hal meg, amikor elfelejtik.

[...]

[M]ind a hárman kimennek lassan, lefelül Liliom, utána a két detektív. Eltűnnek, a színpad teljesen üresen és koromsötéten marad, az egy szál égő gertyával, miközben az égi muzsika egyre távolodik a detektivekkel együtt, mintha útjukban kísérné el őket. Távozásuk után egyre halkabban szól, de végig zenéli ugyanazt, amit az imént. Az utolsó hang után egy pillanatra csönd. Majd hirtelen Fügöny.¹⁷

A leírtakból a Mundruczó-rendezésben annyit lehet látni, hogy Liliom a fekete ruhás, arctalan örök kíséretében kísértál a színpad elejére, ahol lassan leereszkedik mögötte a földi és túlvilági valóságot elválasztó fal. Kéthárom mondat hangzik el, az örök nem azonosítja magukat és nyoma sincs megkönnyebbülésnek. A jelenet itt is lassított filmfelvétellel emlékeztet, mély kitarított hangokból álló zene szól a háttérben. A kontúrok a fények és az örök fekete jelmeze miatt elmosódnak. A megjelenítésben semmi nem utal a korábban ábrázolt földi valóságra. Végül a fal leereszkedése előtt az egymagában világító tartályt látjuk az üres és sötét színpadon. Az az érzésünk támadhat, hogy a jelenet lehető legpontosabb scenografikus

¹⁷ MOLNÁR, *Liliom...*, 111–114.

olvasatát kapjuk az adott formanyelven belül. A filmallúziók ugyanis a test gesztusainak archiválási nehézségeire hívják fel a figyelmet, ahogy Liliom jelenléte itt szétíródik a fények visszajátszászerű érzetében. Azok a mondatok, amelyek azt hangsúlyozzák, mennyire fontos, hogy Liliomnak „milyen volt a nézése, a hangja, a keze fogása. Hogy kopogott a lépése”, ebben a rendezésben elnyerik azt a jelentést, ahogy ezt ma elsődlegesen lehet konkretizálni; tudniillik a mediális rögzíthetőség mint valóság értelmében. Ha az előző fejezetekben arról beszéltünk, hogyan realizálódik érzetként a nézőben a bántalmazó és szerető testek jelenléte, ehhez itt az előadás azt a kérdést is hozzáteszi, milyen kódok alapján képes ez rögzülni egy adott közegben. A megoldásrendszer itt nagyon nagy értelmezési távlatokat nyit meg, és ez azért meglepő, mert mindezt a szöveg referenciális jelentései is igazolják.

Az előadásról kialakítható összkép azért rendkívül bonyolult, mert a szöveg nagyjából minden ismert rétegre kínál rendezői választ. Ennek megfelelően egy igen heterogén és ezzel együtt rendkívül következetes anyag jön létre. Nagy a kísértés, hogy ma a *Liliomból* valaki a bántalmazást tematizáló tandarabot rendezzen, miközben még mindig kísért a szecesszió iránti üres nosztalgia túlzó érzelmessége. Ebben az előadásban a színészi játék friss és erőteljes konkrétsága, a játék domináns fizikalitása, a dramaturgia rendkívül invenciózus kibővítése a túlvilági jelenetekkel és a scenográfia emberen túli mivoltában is gyönyörű médiatudatos megoldásrendszere Mundruczó formanyelvének minden aspektusában a legerősebb oldalát mutatja. Azt a *Liliom*-előadást kaptuk meg, amely a történeti változások nyomán a lehető legerősebb felismeréseket artikulálta mai horizontban. A *Liliom* ma Mundruczóval azt kérdezi, milyen nyelvünk, milyen képeink vannak nyomorra, szerelemre, erőszakra, halálra. A válasz talán rögzíthetlenebb, mint valaha.

Bibliográfia

- GADAMER, Hans-Georg. *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlata*. Fordította BONYHAI Gábor. Budapest: Osiris Kiadó, 2003.
- GYÖRGYÉY Klára. *Molnár Ferenc*. Fordította SZABÓ T. Anna. Budapest: Magvető Kiadó, 2000.
- JÁKFALVI Magdolna. „Liliom ugróiskolája”, *Revizor Online*, 2019. augusztus 25., hozzáférés: 2021.01.13., https://revizoronline.com/hu/cikk/8034/molnar-ferenc-liliom-salzburgi-unnepi-jatekok-thalia-theater-hamburg/?search=1&txt_src=mundruczo%20liliom%20jatek%20A1kfalvi
- KRICSFALUSI Beatrix. „A felelősség átjátszásának politikája, Erőszak/reprezentáció Mundruczó Kornél három színházi rendezésében”. *Theatron* 12, 2. sz. (2013): 87–100.
- MESTERHÁZI Máté. „A természet hiányzása”, *Élet és Irodalom*, 2019. október 31., hozzáférés: 2021.01.13., <https://www.es.hu/cikk/2019-10-31/mesterhazi-mate/a-termeszet-hianyzasa.html?fbclid=IwAR3L4qCMnWPCNz2yougnxNcxMVUXhgVIGND2rKsN1kE7zWkzSsV1-rqGAE4>
- SZONDI, Peter. *A modern dráma elmélete*. Fordította ALMÁSI Miklós. Budapest: Osiris Kiadó, 2002.
- VÉCSEI Irén. *Molnár Ferenc*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1966.

Források

- WÉBER Kata. *Tényleg, megérdemljük az örökkévalóságot?* Kézirat
- MOLNÁR Ferenc. *Liliom*. Budapest: Franklin Társulat, 1909.