

HERMANN ISTVÁN

Árnyak, maszkok, parókák

Dramai körkép

A „mi az oka” kérdése kétféleképpen vetődhet fel. Egyszer arra vonatkozik, hogy miért állnak elő a drámai szituációk, s ekkor születik meg a dráma. Mászor arra vonatkozik, hogy miért nem születnek meg a drámák, s ekkor születik meg az esszé. A két kérdés ugyan nem zárja ki egymást, hiszen egy személy kérdezheti: miért nincs dráma, s ugyanez a személy, például Katona József megírhatja a drámát. Ez a kettősség azonban nehezen lehet tárgya egy drámának. Más szóval kicsit problematikus egy drámában azt kérdezni: miért nincs dráma, ha van, illetve miért van dráma, ha nincs. Mégis összeszövődik ez az azonosan hangzó kétféle kérdés ennek az évadnak a drámaiban. Kezdjük mindjárt egy tipikus jelenséggel.

A részekre szakadt ország drámái

A legevidensebb ezeket a kérdéseket Bornemiszával kapcsolatosan felvetni. Egy rövid életű és Bornemiszában koncentrálódó drámai felvirágzás után nincs dráma, sőt, maga Bornemisza is el-elfelejtődik. Csak a XX. században fedezi fel újra Móríc Zsigmond, majd a felszabadulás utáni fejlődés. S Bornemisza a maga személyében kétszer is megjelent ebben az évben a magyar színpadon. Egyszer a Békés megyei Jókai Színház színpadán, ahol a *Magyar Elektra* előjátéka-ként Baranyi Ferenc egy játékosá finomított, de a *Salamon és Markalf*, tehát a népkönyvek stílusában írott farce-szal vezette be Bornemisza művét. Baranyi – érdekes módon – színpadképesen rímel. Ez azt jelenti, hogy noha nem színpadi szerző, van érzéke a színpadhoz, és Lovas Edit segítségével nagyon mulatságos színpadot teremt. Nem nagyigényű, de igényes, nem ötletburjánzó, de ötletes – egyszerűen sikerült hangulatot teremtenie. Ez a hangulat színpadra hozza Bornemiszt, akitől egyáltalán nem idegen a prédikátorok némileg érdes stílusa, de ugyanígy nem idegen a népkönyvek hangulata sem. Noha maga ez a színpadra lépés már erőltetett, a farce intonál egyfajta rendezést. Azt tudniillik, hogy népi játékosok stílusában, kissé szétesően, da-

rabosan, de mégis egyéni átélésekkel lehessen előadni a *Magyar Elektra*t. Érdekes koncepció, s persze szokatlan színpadi hang. Azt hiszem, nem véletlen, hogy a görög színpadon a tragédiát követi a szatírtjáték, s nem megfordítva. A szatírtjáték azonban így előrevetve már intonál valamit, és a békéscsabaiak levonták az összes konzekvenciát. A tragédiát már nem lehetett újra egységessé tenni, de mégis el lehetett játszani, a mondanivaló, a felhangok még a tragédiában is szatirikussá váltak, és különösen Gurnik Ilona és Bicskey Károly teremtettek két ellentétes pólust az előadásban. Viszont lehetetlen felfogás az, amikor értetlenül haladunk el egy ilyen sajátos színpadi kísérlet mellett. Mert kísérlet ez, egy színházi múzeum megteremtésére, egyfajta játéktípus megidézésére.

Az előbbi persze még nem bizonyítana a békéscsabaiak mellett. Azt mondhatnánk: igaz, hogy lírai költőből kicsiholtak egy színpadi játékot. Igaz, hogy hangulatot teremtettek, de szétzilálták a tragikus fenséget. Mégis megtartottak valami fontosat. S ezt fel is erősítették. A *Magyar Elektra*nak a parlagi dőzsölés ellen irányuló tendenciáját. Talán éppen azért esett szét az egység, hogy a szereplők önmaguk körül forgó, magukba zárt emberekként jelenítsék meg a léhaság és tisztaság ellentétét. Hogy ez a szatírtjáték következménye volt? Lehet, de az is lehet, hogy a szatírtjáték egy rendezői elképzelés következményeként vált előzménnyé.

A másik Bornemisza-kép – a *Színház a cethal hátán* – Hubay Miklós tollából származik. Itt is valami furfangos Bornemiszával találkozunk, aki álruhában rabokat szabadít ki, majd Balassi Menyhárt udvari papja lesz, akit fogad maga a katolicizmus és a reneszánsz dőzsölés egyik jellegzetes megtestesítője, Oláh Miklós. De ezt a Bornemiszt – aki sokat prédikál az erkölcsi fertő ellen – el-elragadják „a test bűnös vágyai”, hogy azután teljes puritanizmusát a drámában élje ki.

Ezt a színpadi művet is sokan – néha még a szerző is – félig-meddig irodalomtörténeti tanulmánynak tekintik. Bármily jó azonban egy irodalomtörténeti tanulmány, a színpadon még egy közepes drámának is előnye van vele szemben. Itt persze van egy nagyon jó drámai anyag – főleg a Balassi Menyhárt árultatásáról szóló komédia, melyet Hubay össze akar fűzni az élettel, oly módon, hogy a komédia fiúszerepét Balassi Menyhárt tényleges fiával játszatja el, akiről azonban a

maszk ellenére is kiderül, hogy sem az egyik, sem a másik, hanem csak Madaras József. Itt tudniillik erőltetett a vegyítés. Erőltetett még akkor is, ha a hangulat-teremtés az előző jelenetekben kitűnő volt. Például az Oláh Miklós-jelenetből tökéletesen megérthető, hogy miért írta meg éppen Bornemisza a *Magyar Elektra*t. De hiába fogják el Oláh Miklós emberei Balassi Menyhártnét, ebből semmiképpen nem következik, hogy Bornemiszának meg kell írni a *Balassi Menyhárt árultatását*. Legfeljebb az következik, hogy Hubay Miklós megírhatja belőle némi gondolati erőszakot árán a *Színház a cethal hátán*.

Mert két egészen különböző probléma: az élet élvezete Magyarországon éppen a török időkben és az „árultatás”. Balassi Menyhárt ugyanis mindenkit mindig elárul. Ennyire következetes emberek Magyarországon ritkák; még a világon is azok. Talán Fouchénak kellett eljönnie ahhoz, hogy követője legyen Balassi Menyhárt példájának világméretben is. De az árulásban vagy az árulás mögött politikai lehetőség rejlik. A protestantizmus és válfajai, a katolicizmus, János Zsigmond, a török, a Habsburgok – remek „pluralizmus” évszázadokkal ezelőtt már. Balassi Menyhárt mindenkit választott. Ő dőzsölt az árulásban. S az új nemzedék már a szülők ellen felháborodottan és erkölcsileg „bizonytalanul” nőtt fel. S a színház mögötti cethal mindent tartalmazza is. A probléma csak az, hogy egy cethalba nagyon sok minden belefér, egy színházi estébe érthető módon kevesebb. S ezért a különböző problémák úgy fűződnek össze, mint valami cirkuszműsor, ahol hol balettkar jelenik meg, hol elefántok fújnak tangót, hol pedig a bohócok csetlenek-botlanak. Major cirkusza ezúttal ezt a jellegzeteséget még aláhúzta, holott nagyon szorosán megírt darabokat lehet cirkusszá oldani, Hubayé azonban éppen összefogásra szorult volna.

A múlt századok a három részre szakadt ország presztízfogyasztásával és presztízsárulásával szemben a magyar dráma már Bornemisza idején a puritanizmusigényével lépett fel. Nagyon érdekes, hogy ugyanezt a kérdést egészen más oldalról tárgyalja Szabó Magda *Kiáltás, város!* című darabja. Debrecenben sikerült megvalósítani jó néhány évtizeddel Bornemisza után a tökéletes puritanizmust. A főbíró egyszerű szobában él, és a puritanizmus éppen úgy családi tulajdonság, mint ahogy a főbírói hivatal.



Bornemisza – Mórícz: Magyar Elektra (Békés megyei Jókai Színház).
Csernák Árpád (Pilades királyfi) és Szücs András (Orestes) (Iklády László felv.)

A város lakosai – a város megmaradása érdekében – már több ízben föláldozták minden vagyonukat, és csak annyi maradt nekik, hogy ha még egyszer kell, esetleg újfent sikerüljön összegyűjteni a városra mért sarc összegét. A főbíró azonban csak végső esetben nyúl ehhez az eszközhöz – tökéletesen becsületes, és tökéletesen őrzi a nagy tradíciót.

A konfliktus azonban nem egyvonalú. Debrecen kiválthatná önmagát, illetve túszeit Belgiojoso kezéből, ha befogadna egy görög kereskedőt. A görög ugyanis följánlja a váltságdíj egész összegét, ha letelepedési engedélyt kap, a főbíró lánya pedig visszakaphatná túszként fogva tartott vőlegényét. De a letelepedést a főbíró – különösen a főbíró anyja, a protestáns hagyományok védője – ellenzi, mert ellenzi az egész várost. A főbíró az utolsó pillanatban beleegyezne a görög kereskedő ajánlatába, de már késő.

Szabó Magda, aki már a *Kígyómarásban* ízelítőt adott abból a képességéből, hogy a naturalizmus legjobb értelmében teremt színpadot és így belső feszültséget, most még inkább bizonyítja ezt. Rendkívül pontosan szövi össze a szálakat, a magánélet, a közélet, a vallásos meggyőződés mind-mind egy-egy motívumot

jelentenek, melyek összeszövődve hozzák és okozzák a tragédiát. De éppen Szabó Magda tudja, hogy a protestantizmus rigorozitása miként teremt ördögi köröket. Ebben a világképben összeszövődik valami nagy humanitás, feddhetetlenség a legélesebb és legszélsőségesebb antihumanizmussal. A kálvinisztikus légkörnek teljesen igaza van, ha szembeállítjuk a léha dözsöléssel. A becsületet azonban csak úgy tudja megőrizni, ha magával hordja a könnyörtelenséget, a vallási előítéletek és megrögzöttségek maximumát. Az emberség ára a másik oldalon a kíméletlenség, a külső tisztesség ára a tisztességtelenség, a közösség szentségének ára az emberi viszonyok megszenteltelensége.

Ennek a drámai szerkezetnek, mely a gondolati szerkezet szükségszerű következménye, van egy óriási dramaturgiai előnye. Annyira belvilág jön létre eme gondolati anyag alapján, hogy annak örvénylése mindenképpen magával ragadó. Megfogja a nézőt, megfogja a szereplőket, az örvénylésnek egyre nagyobb tempót diktál – s mindez izgalmas is. De színtelen. Nincs belső gazdagsága és libegése. Az emberi érzelmek túl intenzív skálán mozognak. Igazi kisülései sincse-

nek. Szabályszerűen gyorsul fel a ritmus, fellélegzés nincs, s kitekintés sem. Tehát az előny itt hátrány is.

A kitekintés hiánya világos volt a szerző előtt is, valamint a darabot bemutató debreceni Csokonai Színház számára is. Valahogy provinciálisnak érezték ezt az intimitást, mely abból is következik, hogy a főbíró szeretné, ha Debrecen ki-maradna a világból, és végül ki is marad jövődő veje, Borzán Gáspár halála árán. Egy önmagát a világtól elszigetelő város és életérzés története ez. De ez az elszigeteltség azt hozza magával, hogy a világ legrosszabb oldalait fordítja a magába zárkózott város felé, és nem hoz semmi jót. A város integritását azért őrzi, hogy ne legyen kiszolgáltatott – még Bocskainak sem –, de így az állandó kiszolgáltatottság sorsára jut. Nos, ebből következett, hogy dramaturgiailag a szerző mégis vissza akarta kapcsolni ha nem is a várost, de legalább a drámát a világba. A városban uralkodó kálvinizmus predestinációs szellemét szuper-világ-predestinációvá vetítették ki egy előjátékban.

Ez az előjáték minden korabeli történelmi főszereplőt felelősségre von Borzán Gáspár haláláért: a török Ahmedet, a keresztény II. Fülöpöt, Belgiojosót, a



Hubay Miklós: Színház a cethal hátán (Nemzeti Színház). Barokk színelőadás Oláh Miklós udvarában (MTI Fotó)

zsoldosvezért, Bocskait valamint Kálvint magát is. S ezek a történelmi személyiségek nem értik, miért lennének ők Borzán Gáspár gyilkosai. Ennek oka, hogy egyrészt majdnem mindannyian számolatlanul sokat gyilkoltak meg, s ilyen esetben teljesen értelmetlen már a neveket kérdezni. De éppen Borzán Gáspárhoz nincs közük, még akkor sem, ha ezúttal Szabó Magda tart ítélelőszéket a történelem fölött. S így egy furcsa játék előzi meg a darabot, mely teljesen antidramatikus, s melynek a végén a főbíró magára vállalja a gyilkosságot, annak érdekében, hogy a darab elkezdődjék. Vállalja ezt azonban úgy, hogy debreceni főbíróhoz képest valóban felmagasztosul, mert alig-ha volt még magyar főbíró, aki ilyen előkelő nemzetközi neveket sorolhatott be büntérsai közé. Így tehát az előjáték inkább elmélkedő előszó, illetve inkább a predestinációs elmélkedés szatírája – s kár, hogy ennek szatíra voltáról a szerző nem mindig tud.

Ilyen módon egy maszkvilág formálódik. Ebben a maszkvilágban éppen úgy részt vesznek Balassi Menyhárt családtagjai, mint ahogyan részt vesznek a II. Fülöpök, a Bornemisza-figurák vagy egy népi játék szereplői. Nincs eredeti dráma

– noha az néha áttetszik a maszkokon –, idézőjelbe tett játékok peregnék le a színpadon. S az idézőjel feloldhatatlan. Mert valamiről szó van, de mégsem arról van szó, valamit el akar kiáltani az író, s azután az artikulálatlan kiáltás helyett nagyon is artikulált, de a suttogáshoz közeledő beszéd csúszik ki a száján. S ezt a furcsa érzést még fölerősítette Gyárfás Miklós *Történetek a kastélyban* című három egyfelvonásosának veszprémi előadása. Ha Arthur Miller boszorkánypert ír, akkor ott pontosan érzékelhető, hogy mik a boszorkánypert indítékai. Minden átlátható. Igaz, hogy a szavaknak van „udvara”, de az udvaron belül, mint minden igazi dráma, egységesen hatnak. Gyárfás boszorkánypertében azonban egy szabályos XVIII. századi boszorkánypert játszódik le, ami sokkal szelídebb, mint mondjuk a salemi. Továbbá kiderül, hogy a boszorkánypert mögött csak a butaság áll egyrésztől s a féltékenység másrésztől. Ami kimarad, az éppen az érdekhalmaz, ami a boszorkánypert felé mutat-hatna. Millernél is jelen van az ostobaság, meg a féltékenység is. De legalább anynyira jelen vannak valóságos és képzelte érdekek is. Így legfeljebb lirailag oldható meg az egész játék Gyárfásnál, oly mó-

don, hogy a női szépséget Gyárfás boszorkányosnak állítja be, és a kétféle boszorkányosság azonos szóalakjából csinál játékot.

Gyárfás remekül ír dialógust. Helytelen is lenne milleri mértékkel mérni egy más igényű játékot. De azt a furcsaságot mégis meg kell jegyeznünk, hogy Gyárfás darabjaiból az utóbbi időben egyre inkább hiányzik a mélyebb, az igaz motíváció, és fölülkerekedik a „valódi”, a felszíni motívumok bemutatása. Ezért mindig valóságközelinek hat, alakjainak sajátos szerelmi és érzelmi hobbyjai – nemcsak ebben a darabjában, hanem a Madách Kamarában bemutatott *Beatrix*-ban is – mint hobbyk és nem mint megokolt tartalmak jelentik a legmélyebb réteget. A többi már körítés. Szellemes, ügyes, fordulatos. Ahogyan a század elejének dramaturgiájától el lehet tanulni. Szerepelhetnek tehát ikrek a *Beatrix*-ban, egy kis besúgó, aki egy nagy besúgó kelepécéjébe kerül a *Történetek a kastélyban* c. darab *Csillag fényben* című részében, álpetőfik és képhamisítók, veteránok és arisztokraták, de amikor az első benyomás szerint hangokat hallatnak, kiderül róluk, hogy csak visszhangok. Maszkok maradnak tehát, önmagukat visszhangozzák, néha

mosolyt fakasztanak, de a közönségben visszhang nélkül maradnak.

Az árnyak

Jobbak-e az árnyak a maszkoknál? Olyan szempontból valóban színpadra termettebbek, hogy nem személyeket jelenítenek meg, hanem árnyaknak mondják magukat, és azok is. Az árnyak ugyanis valójában kettős értelemben azok. Az élet árnyoldalait is szemünk elé hozzák, de nagyon árnyékoltan, nem pedig árnyaltan. Kontúrjaik elvesznek, eleve távol vannak a nézőtől, és nem is kerülnek közel hozzá. Így a szatíra helyett kapunk árnyjátékokat, pedig az árnyjáték mögött ott van a szatíra lehetősége.

Az a bizarr ötlet például, hogy az egyik legremekebb magyar szatíra íróját középpontba állítva szatíra szülessék – önmagában már csak jellege miatt is megragadó. Ezt az ötletet ragadta meg **Eörsi István** a *Széchenyi és az árnyak*ban. Legtöbbször Németh László *Széchenyi*jével hasonlította össze a kritika, s néha a közönség is, talán éppen azért, mert a két darabnak semmi köze egymáshoz. Bár a főszereplő és a helyszín ugyanaz, de a probléma egészen más. Itt tudniillik az a Háy Gyula *Mobácsából* merített ötlet kísért – melyet természetesen már Háy Gyula is merített, és melyet még nagyobb meritummal is fognak meríteni –, hogy színpadra állítanak egy embert, akire már mint előre senkinek sincs semmi szüksége. A feleségének nincs szüksége rá, hiszen sohasem törődött vele, a fiának sem, hiszen sosem értette meg, a száműzetésben élő ellenfélnek, Kossuthnak sem, hiszen konzervatívnak tartja, a bukkott Metternich Kelemennek sem, hiszen a forradalom atyjának tartja. Az uralkodónak szintén kellemetlen az élő Széchenyi, hiszen memento, sőt, még ír is. A titkosrendőrségnek munkát ad, habár a titkosrendőrség szereti a munkát, de nem az ennyire zseni munkát. A titkosrendőrség ugyanis azokat a munkákat szereti, melyekből ügyet lehet csinálni. Itt azonban éppen az a cél, hogy ne lehessen ügyet csinálni.

Mindezekhez hozzájárul még, hogy a halottat minden veszély nélkül szentté lehet avatni, hozsannákat lehet írni róla és hozzá, s közben lehet valami egészen mást mondani a köpenye alá bújva. Az élő esetében ez is problematikus. Tehát mindez remek és igaz. Ennek a remek igazságnak megjelenítési formája azonban sokkal kevésbé találó. Tudniillik

annyira tételszerű ez az igazság, hogy alig-alig léphet be valaki – akár tényleges árny, akár annak ható – a színpadra úgy, hogy ne adjon legalább egy darab bizsolyt Széchenyi fegyvergyűjteményébe. Szegény Széchenyi ebben az ábrázolásban ahhoz a kurtizánhoz válik hasonlóvá, aki először mindenkivel el akarja hitetni, hogy ő ha nem is az első, de legalább a második, és csak a végén mutogatja meg összes eddigi lovagjának képét. Széchenyi is így tesz a pisztolyokkal, melyeknek folytonosan el kellene dördülniük. A közönség erre vár. Így az a dramaturgiai törvény, mely szerint ha az első jelenetben van egy pisztoly, annak az utolsóban el kell dördülnie, furcsa módon megváltozik, s várhatjuk, hogy a sok pisztoly közül szegény Széchenyi, aki éppen annyira saját halálára spekulál, mint környezete, melyiket fogja választani.

Akik pedig Széchenyit fölkeresik, valószínűleg nagyon különböző emberek. Más a nevük, más a foglalkozásuk, és más az árnyuk is. Ennek ellenére dramaturgiailag mind teljesen egyformák. A valódi örült is, báró Babarcsi is, Falk Miksa is rangra, társadalmi helyzetre, elméleti képessége – sőt, a doktor Goldberg esetében vallásra – való tekintet nélkül, csupán Széchenyi halálát kívánják. Érdekes volna, ha vagy Széchenyi nem kívánná ezt, vagy valamely szereplő. Még konfliktus is kialakulhatna. Így viszonylagos fejlettségű dialógusok mutatják, hogy az árnyak segítségével színház szeretett volna születni, de nem született meg. Sok probléma kavarg, de minden csak árnyszínonon, semminek nem látunk a mélyére. Lehet, hogy Széchenyi halála után már valami gondolatébreztetőt hallanánk. Ezért mi is szeretnénk – mint közönség –, hogy a főhős mihamarabb öngyilkos legyen, mert hátha akkor... De addig?...

Az árnyjátékok folytatása Hubay Miklós két stúdiódarabja. A *Tűzet viszek* egy színésztragédia összefoglalása. Két ember találkozik a színpadon. Az egyik – a férfi – egy korszak színésztípusa volt. Akadt időszak, mikor a magyar színpad a kimondottan népi figurákat, a kimondottan naiv tehetségeket igényelte. Soós Imre mellett Horváth Teri, Molnár Tibor és mások jelenítették meg ezeket a figurákat. A kérdés az volt: vajon van-e színészi erő bennük, van-e emberi energia, hogy túléljék a hirtelen fölkapottságot. Elég sokoldalúak tudnak-e lenni ahhoz, hogy áttanuljanak. Folyamatosan képesek-e nagy művészek lenni, vagy

pedig egy korszak nagy alakjai csupán. Nyilvánvaló, hogy nyomasztó konfliktus ez. Az is nyilvánvaló, hogy belső konfliktus, amelyet kinek-kinek önmagában és önmagával kellett megvívnia. Az eredmények ma már ismeretesebbek. Soós Imrénél ez a konfliktus öngyilkossághoz vezetett.

A másik személy az orvosnő. Ő már eleve kiábrándult ember. Az élet értelmetlen a számára. Az első megfogalmazója annak a problémának, ami Adornónál így jelenik meg: lehetséges-e Auschwitz után muzsika? Azért találnak rá egymásra (a színpadon a fiút Máténak, a lányt Évának hívják), mert ők ketten azonosan gondolkodnak, éreznek. Mindkettejük előtt szakadék van. Éva ugyan több mint egy évtizeddel élte és dolgozta túl az elkésztő élményt, de az az érzés, hogy az emberre nincs szükség, belevájta magát az ideggócaiba, és ugyanez az érzés ragadja meg most Mátét is. Az eredmény az öngyilkosság.

Szükségszerű-e ez? Ezt a kérdést veti fel Hubay, s azt válaszolja: nem. Igen könnyen napirendre térünk az öngyilkosságok felett azon az alapon, hogy szükségszerűnek jelentsük ki azokat. Külsőleg tekintve mindenképpen lehet szükségszerűségről beszélni. Ami azonban a belső történéseket illeti, ott a szükségszerűség nem feltétlen. Valóban minden öngyilkosság döntés is. Vagy modernebb szóval: választás. Néhány perc múlva esetleg mást választott volna Máté és Éva. De abban a percben és abban a hangulatban, mikor mégiscsak az öngyilkosság mellett döntöttek, már maga a világ is csak hangulattá vált számukra. Midőn kísérteként visszatérnek a színpadra, szinte az árnyak árnyai.

S ki a felelős? A színészbarátnő, Margitka, aki nem vette fel az előadás szünetében a kagylót, holott tudta, hogy csak Máté telefonálhat? Vagy a színigazgató, aki mikor Máté bejelenti távolmaradását, azonnal azt feltételezi: Máté részeg? Vagy esetleg a mozdonyvezető, akinek vonata Máték közelében halad el, és akinek második fűtőtől teszük függővé, hogy élnek vagy halnak? Végül felelős lehet Éva, Éva orvosbarátja, az öreg festő, az egész idegosztály. De senki sem felelős, mert a felelősséget adott esetben már Máté vállalja magára. Játék tehát ez, játék a tűzzel, az önmérsztéssel.

Dramaturgiailag csupán az nem derül ki belőle, hogy vajon önmagában ez a játék célszerű-e, hozzátartozik-e egy adott művészegénységhez vagy sem.

Hubay valószínűleg azt akarta elmondani, hogy igen. Hogy az egyéniség szempontjából ez a játék önmagában szükségszerű. Még akkor is, ha az öngyilkosság nem az. De ezt úgy ábrázolja, hogy a szavak széjjelterülnek a színpadon, a dialógusok cseppfolyóssá lesznek, s igazi célszerű kötőanyag helyett inkább expresszionisztikusak. Az expresszionizmus ebben az esetben egyoldalúvá lesz, a gondolatok valami elsődleges, nagyobb gondolat következményei, de alig érzékelhető mögöttük ez a nagyobb gondolat.

Sokkal szorosabb a másik Hubay-stúdiódarab, az *Isten füle* dramaturgiája. S itt maga a darab is szorosabb, s nemcsak egy kivételes tehetségű fiatal színész, Jani Ildikó teszi koncentráltabbá.

Az *Isten füle* cím valószínűleg Tót Imre *A föld füle* című szoboralkotásának hatását mutatja. De van benne valami játékos szatíra is. Hiszen az isten pénzét általában a Szentlélek Bankban tartják, és egy mindent halló apparátus valószínűleg az isten fülének képzelet magát. De a furcsaság az, hogy az apparátusban emberek dolgoznak. A latin-amerikai országban, amely nyilván lehetne más ország is, működik egy mindent halló szervezet, ahol azonban a szervezet tagjai mindannyian szerelmesek abba az emberbe, aki mint népéért küzdő pap, a megfigyelés centrumába kerül. Miért szerelmesek? Elsősorban azért, mert az, akit megfigyelnek, mindig érdekes. Aki megfigyel, az mindig érdektelen. Azután azért is, mert a pap azt mondja, amit akar, a megfigyelők azt hallgatják le, amit kell. Végül szerelmesek azért is, mert – furcsa dolog – az igazságnak sex appealje van.

A mechanizmus győzedelmeskedik. A papot meggyilkolják, hogy megmentse. A nép mégis a pap szavait visszhangozza, mert ami elhangzott, az már hat, teljesen függetlenül a gyilkosságtól. Nem lehet meg nem történné tenni az élményeket. S ez minden megfigyelőapparátus hibája. A megfigyelők azt hiszik, hogy amit magnetofonszalagra rögzítettek, az már csak számukra létezik. A valóság mást mutat. A drámai feszültség forrása a megfigyelő lányok érzéshullámozása (egyikük a pap régebbi szerelme volt), valamint metamorfózisai érdekesek. De nem meggyőzőek. Nincs kidolgozva a metamorfózisok lélektana. A dráma az ilyen átváltozásokat szereti, de nem úgy, hogy az átváltozások lehetőségét

nem aknázzák ki. Az ilyen lélektani fordulatok egész lelkivilágokat görgetnek magukkal, de Hubay darabjában csak a lelkivilág néhány morzsáját. Az isten füle pillanatok alatt emberekké vedlenek, majd ketten vissza tudnak változni, egy pedig nem akar. S Jani Ildikó, valamint a rendező, Kővári Katalin ebbe az egy figurába tudta sűríteni az egész világot. Pedig nem is mond ő sem többet, mint a többiek, de az első megjelenésnél már úgy érezzük, hogy ennek a lánynak kis-

lányossága szinte lehetetlenné teszi, hogy a nyelvén pörögjenek azok a szavak, melyek az egész konfliktus hordozói. Ő viszont gesztusokban és hangban megpróbál mindent hozni, amit szavakban nem lehet. Ő a beszélő néma Katrín a *Kurázs mama*-ból, aki ha beszélni tud is, mégis némának érezzük; akinél ha kiált, tudjuk, hogy csak töredékét kiáltotta el az elkálthatónak. Ő oldja fel az árnyakat, és így kapnak az árnyak most már legálabb allegorikus formát.

Eörsi István: Széchenyi és az árnyak (Pesti Színház). Falk Miksa (Kovács István) árnyalakja megkoronázza Széchenyit (Várkonyi Zoltán) (Iklády László felv.)



Parókák

A parókák alcím nemcsak a *Hongkongi paróka* című Szakonyi-drámára utal, melyet a Miskolci Nemzeti Színház mutatott be először. A parókát általában fejen viselik, és egyeseknél a paróka fontosabb a fejnél. Tehát az a konzumréteg jelenik meg a színpadon, amely imádja a dolgokat, melynek (vagy akiknek?) a fejében a státusszimbólumok kavarnak, és már fejüket is státusként hordják. A vígjátékban – különösen a sematikus vígjátékban – megszoktuk már, hogy ez a réteg elsősorban vállalatvezetőkkel rekrutálódik, mégpedig olyan vezetőkkel, akikre egy kutyát sem lehetne bízni egy percre, hát még egy vállalatot évekre. Ez a sematikus szatirikus kiélezés konkrétan kombinálódhat sok mindennel, például Szakonyi darabjában egy nyugati kiküldetés érdekében folytatott harccal. De a kombináció önmagában nem oldja fel az alaphelyzet sematikus modellszerű voltát.

Hubay Miklós: Isten füle (Thália Stúdió). Agáta (Jani Ildikó) Klementina nővér (Kömlyös Juci) hatalmában (Iklády László felv.)



Ennek ellenére érdekes színpadi alkotás Szakonyi vígjátéka. Bizonyos szempontból visszatér ahhoz a gondolatisághoz, amely első drámáját jellemezte, másfelől elegyíti ezt a „szabálok” szerinti vígjátékkal. Van azonban egy harmadik rétege is a darabnak, ami persze nem új, de mégiscsak ötletesen hat, s azt mutatja, hogy Szakonyi nemcsak a színpadi „szabál az szabál”-nak ura, hanem valóban kezdi megérteni a színpad „szabálytalanságát” is. Az a játék, amelyet Szakonyi vígjáték, három elkülöníthető csoportra osztja a darab szereplőit. Az egyik csoport a vállalatvezetők és egyéb vezetők parókás csoportja, a másik csoport két munkás, akik egyúttal a színpadot mindig el is rendezik, játszódjék a következő jelenet a televízióstúdióban, a vállalatvezető lakásán vagy pedig csodálatos, újonnan épített nyaralójában. Végül a harmadik csoport egyetlen személyből áll. Ez egy beosztott értelmiségi fiatalember, aki mindig szeretné kinyitni a száját, de erre valahogy sosem nyílik alkalom. Most még zárójelben jegyzem meg, hogy a vállalatvezetők erkölcsi züllyöttségéhez, valamint a vígjátéki modellekhez mindenképpen hozzátartozik egy szerető, akivel kapcsolatosan félreértések, zavarok játszódhatnak le. Azonban éppen ezt az alakot Szakonyi valami jobbra is használja. De erről majd később.

A szokványos félreértésekkel, az időbeosztás egyeztetetlenségével, az idegösszeomlás határaival, valamint a minden vígjáték kellékeként szereplő slusszpoénnokkal és gegekkel nem érdemes foglalkozni. Sokkal inkább érdemes azzal a világgéppel megismerkedni, amely a darabból árad. Tudniillik Szakonyi ezúttal nem egy homályos Krisztussal mondat ítéletet, mint az *Adáshibában*, hanem a közbülső szereplővel, illetve szereplőkkel. A vállalatvezetők presztízsrétege egészen világos. A munkások természetesen utálják, megvetik őket, azonban nem szólnak egy szót sem, csupán közvetetten morfondíroznak, enyhén ironizálnak, de nem lépnek fel, mert úgy érzik: abból baj lehet. Az érdekli őket, hogy a magyar fejlődés ennek ellenére stabil, jövedelmük valamennyit emelkedik, emberibben élhetnek, és nem merik ezt a lehetőséget kockára tenni. Csupán a Zombori Ottó nevű értelmiségi fiú szeretné megmondani mindig az igazságot, de a televíziós felvételt elkonspirálják előle, a vezetői körben pillanatok alatt letorkolják, és a darab végéig nem jut szóhoz. Ez a világgép tehát azt sugallja,

hogy a mai fejlődéssel a munkásság elégedetlen ugyan, de semmiképpen nem kockáztatná ezt a fejlődést, mert mégis érzi saját felemelkedését. Viszont a fiatal értelmiség, a még nem „beérkezett” értelmiség fölháborodott, de nincs fóruma. A dzsentroid gazdasági vezetés és ügyeskedés gyakorlatilag elnyomja a kritikát. Nem vitatom, hogy bizonyos metszetben ez a kép is kialakulhat, s különösen akkor, ha a metszet szatirikus. Különösen azért nem vitatom ezt, mert szemben azokkal a dialógusokkal, melyek a konzumrétegen belül folynak, a munkások ironikus szövege, valamint a felső és alsó rétegek kapcsolata Zomborival időnként szellemesen rajzolódik ki.

De itt következik a már említett szerető, aki végül is „kipakol”, és rávágja az ajtót a díszes társaságra. A magánéletben úgy látszik, még csak-csak ki lehet pakolni. A magánélettel kapcsolatban lehet leleplezni is. Ha tehát valaki rájön valami disznóságra, akkor legjobban teszi, ha a köz- és magánélet összeszövedött disznóságait a magánélet felől közelíti meg. Így válik a szerető, Ancsika, aki egyébként maga is a konzumréteghez tartozik, maga is a parókák világában él, nagy leleplezővé. Emberi hitele nincs. Az előbbieken alapján nem is lehet. De mégis neki sikerül odamondania, nem pedig Zomborinak. Furcsa firtor ez, kicsit keserű. Vigjáték, melynek végén mégis kiderül az igazság – ha csak félig is –, s ezért vigjáték. De milyen különbség van a molière-i szobalány és Sas Béni vállalatvezető szeretője között!

Tehát Szakonyi parókavígjátéka nagyon is elgondolkoztató. De azon is érdemes gondolkodni, hogy vajon egy író, akinek van vilásképe és mondandója, továbbá képes színpadi látásmódra is, miért ír igen sok kommersz jelenetet. Miért vész össze egy vigjátékban a kommersz és a gondolat? Miért teszi rá a gondolatra a parókát? S miért öszül meg a paróka a gondoktól?

Ebbe a típusba tartozik Benedek Katalin *Alattunk a város* című drámája is. A közhelyprobléma itt sem hiányzik. Feltételes reflexként mondja már egész Magyarország, hogy az építészek egy része szeretne nagyon szép stílusban építeni à la (kívánság szerint) finn stílusban, le Corbusier-t utánozva, továbbá Frank Lloyd Wrightot követve. Ezt azonban nem lehet, mert típusházakat kell tervezni, mert bürokratikus vezetés van, mert létezik építészeti kommersz, mert... s itt következik egy végtelen sor, amit

mindenki elmond. A téma már filmre is került, s ott elhangzott az a mondat, hogy utoljára korszerűen egyetemi hallgatók korukban gondolkodhattak az építészek. Ugyancsak hozzátartozik minden ilyen építészregényhez, darabhoz, filmhez, tévéjátékhoz és a vígjátékhoz is, némi házasságtörés. Ezt is megkapjuk. Azután ide tartozik még a beérkezettek elmechánizált gondolkodása, az ifjú álomokról való lemondás, a nagy kompromisszum – s ez is jelen van a darabban. Még egy külön szereplőt is bekapcsol ennek érdekében Benedek Katalin. Ez az az építész, aki ha a szakmában marad, csak őszinte ifjúkori gondolata alapján tud dolgozni, különben elmegy a szakmából. Ő az élő szemrehányás. De a szemrehányás is megkettőződik, hiszen a beérkezett építész, Bekes Gábor felesége újságíró, és ő akarja kiadni az építészekről szóló riportkönyvet.

Ezen kívül a darab csupán egy fiatal építész és feleségét hozza színpadra. A fiatalember maga is szeretne beérkezni, és Bekesék lakásán kicsinyben, valamint kevésbé kegyetlenül sok minden megismétlődik abból, ami a *Nem félünk a farkastól* című Albee-darabban még eredeti és nem parókaszerű volt. Kiderül, hogy a fiatalember valójában fölkinálja feleségét karrierje érdekében az idősebb mérnöknek – a fiatalabb korosztályt már nem vezetik ifjú álmodok, hanem csak a beilleszkedés és a karrier. Ezért minden árat hajlandó megadni, négerezik is, „elnéző” férjjé, titkos kerítővé válik. Ezek az elemek így együtt többnyire izléses és pergő dialógusokban fogalmazódnak meg. Egy-egy pillanatra érdekessé is válnak, hiszen néhány véletlen is hozzájárul a drámai végkifejlethez, mikor is Bekest elhagyja a felesége. Melodráma a közép műfajú dráma értelmében, közepesen jól csinált darab és közhelyszerű gondolatok. Egészében szériaparóka, átlagméretű fejekre és átlagokat könnyen befogadó közönségnek. Színei azonban néha élénkek, melírozott is (ősz stráf van belefestve). Anyaga kevert, részben eredeti haj, részben azonban szintetika.

A maszkok mögött mindig ember van, az árnyak mögött is, s a parókák alatt is. A krónikás azt reméli, a következőkben arcokról írhat majd.

