

FÖLDES ANNA

Oszlopos Simeon '82

Mérföldkövet jelentett-e az *Oszlopos Simeon* a modern dráma történetében, vagy csak Sarkadi Imre drámai életművének csúcsa, alighanem az utókor fogja eldönteni. Hubay Miklós Sarkadi-tanulmányában azt fejti ki, hogy az *Oszlopos Simeon* nem egy évvel, hanem egy egész korszakkal jár előbbre Osborne drámatörténeti cezúraként nyilvánított *Nézz vissza haraggal* című darabjánál; mert míg a dühös ifjúság programdrámája szellemében a XIX. században gyökerezett, az *Oszlopos Simeon* jellegzetesen a XX. század derekáról való dráma, amely elsőnek vállalkozott azoknak az életérzéseknek a bemutatására – sőt az ilyen érzések genezisének kutatására –, amelyek analízise Európa-szerte jóval később jött divatba.

Növeli Sarkadi előnyét, ha tekintetbe vesszük, hogy az 1961-ben írott dráma alap gondolata jóval korábbi ered. B. Nagy László Sarkadi-tanulmányából tudjuk, hogy az író már 1947-ben foglalkoztatta a fordított aszkézis gondolata, és 1948-ban – egy évvel az első novellák publikálása után – már belefogott *Oszlopos Simeon* regényébe. Az időpontra abból is következtethetünk, hogy Sarkadi eredetileg egy a Válaszban 1948 nyarán megjelent színbírálat hátlapjára kezdte el írni *Oszlopos Simeon* regényét. Igaz, az individualizmussal való leszámolásnak ez az első kísérlete – mert Sarkadi a második világháború, az átélt nemzeti katasztrófa és csőd hatása alatt ennek szánta művét – végül is félbemaradt, később szocialista realista íróként pedig nyilvánvalóan folytathatatlannak érezte. Egy újabb történelmi megrázkódtatás és morális válság – 1956 traumája – kellett ahhoz, hogy Sarkadi újra szembenézzen a maga és nemzedéke világnézeti, emberi válságával, talajvesztettségével.

Oszlopos Simeon drámájának első felvonását Sarkadi (ugyancsak B. Nagy László visszaemlékezése szerint) 1961 januárjában kezdte el írni, de a végleges kézirat valószínűleg február–március hónapban, néhány héttel az író halála előtt készült el. Az olvasók *A szákevény* című

1962-ben megjelent posztumusz kötetben találkozhattak a drámával, de még további öt évig kellett várni az ősbemutatóra. (Így történt, hogy az *Oszlopos Simeon* végül tíz évvel a *Nézz vissza haraggal* után kapott csak színpadot.)

Az 1967-es premierre még nagy erővel vetődött rá az író tragédiájának árnyéka. A drámával kapcsolatos ellenvélemények, amelyek az életmű utolsó szakaszának leértékelésével már megfogalmazódtak, mellékmondatokba szorultak. Ekkor már nyilvánvalóvá lett a dráma, illetve az előadás vízvázlatzó jellege. Ha másban nem, abban, hogy többen védelmükbe vették és ideológiailag alátámasztották a színházi bemutató fél évtizedes késését, és az éjszakai stúdiószínházi előadás maximális exkluzivitását. „Így van rendjén: ennek a bemutatónak, így, itt és most kellett, s csakis most lehetett megtörténnie.” (Népszava, 1967. I. 18.) A Kritika kritikusa még tovább ment, amikor megállapította, hogy nagyobb nyilvánosságra ez a darab – jellege folytán – nem is tart igényt (Kritika, 1967/2.). Ezt a megállapítást az elmúlt két évtized színháztörténete nyilvánvalóan megcáfolta. Ezt a cáfolatot szeretném a következőkben a dráma színházi utóéletének tapasztalataival alátámasztani.

Sarkadi árnyékában

Az első, a szerző halála után megrendezett Sarkadi-bemutató az *Elvesztett paradicsom* volt. A színpad és a nézőtér összefonott a gászban. De a tragédia még

az *Oszlopos Simeon* előadásakor is a színpadra vetette árnyékát. A Kis Jánost játszó színész – Gábor Miklós – az író utolsó fényképeit idéző maskkban, öltözékben lépett ki a Madách Színház stúdió-előadásának otthont adó próbaterem színpadára. Hubay Miklós említi meg, hogy annak idején Sarkadi az elsők közt viselte a világfiaak későbbi egyenruháját, a farmer, magas nyakú pulóver, fagombos zeke, szandál és kötött sapka együtteséből létrejött, megkülönböztető jelmezt. Gábor Miklós a főhős szerepében tudvatatlanul és némileg meghatottan, az írónak még a gesztusait is idézte, és a nézőtérben ülők érzékenyen fogták antennáikon az 1956 megrázkódtatásaiból kigyógyulni képtelen, illúziótlan magyar értelmiség közérzeti válságát, értették és megértették reménytelen, önpusztító vívódását. A darab tartalmi elemzésének központi kérdésévé az író és a hős, Sarkadi Imre és Kis János viszonya lett. A nézők élettrajzi és hangulati egyezések, bevallott kudarcok alapján érzelmileg akkor is azonosították Kis Jánost Sarkadival, ha százszor tudták, az *Oszlopos Simeon* szerepét magára vállaló festőnek csak intellektusa, végtelen racionalizmusa, ördögi logikája bizonyított, nem pedig alkotó tehetsége. Sarkadi már ebben – az életmű súlya által – is különbözött Kis Jánostól. Nem is szólva arról, hogy az író éppen ezzel a drámával, az elemmentáris együttérzéssel, belülről ábrázolt hős felett következetesen gyakorolt kritikával el is határolja magát *Oszlopos Si-*

Gurnik Ilona és Gábor Miklós az *Oszlopos Simeon* 1967-es előadásában (Madách Színház) (MTI fotó – Keleti Éva felv.)



meontól, és a „nézzük, uramisten, mire megyünk ketten” filozófiától.

A végső állapotba jutott individualista embereszménnyel, a negatív életérzéssel való leszámolást állítja a dráma előterébe B. Nagy László. Pándi Pál, miközben azt fejtegeti, hogy Sarkadi, hol fölényes okossággal, szinte *kívülről* látatja a festőt, hol igazolni vagy legalább megérteni igyekszik annak dekadenciáját, végül arra az azóta is igazolódott következtetésre jut, hogy a darab befejezését (nem segíték a rosszon, ha tovább rontom) jobban hitelesíti az író viszonya Oszlopos Simeonhoz, mint a festő jelleme. (Népszabadság, 1967. X. 7.)

A kritika általában (valószínűleg a mű és az előadás védelmében, Sarkadi Imre igazolására is!) nagy hangsúllyal szól a Pártos Géza rendezte előadás életigenlő kicsengéséről: arról, hogy Oszlopos Simeon, miután Vinczénével szövetségben lejutott a pokol legmélyebb bugyrába, leszáll magányossága oszlopáról, és talán megpróbál ismét az emberek között élni (Vajda György Mihály). Hogy sorsának elretentő mélypontjáról is minden az élet felé mutat (Rajk András). Erdemes-e még Sarkadi önpusztítója a megváltásra? – teszi fel a kérdést Sándor Iván. És a válasz: Kis János nem rekesztette ki magát *végérvényesen* az emberi közösségből. Sarkadi, akinek a társadalom iránti felelősségtudatát az is bizonyítja, hogy az a bizonyos rossz, amit tovább kell rontani, az egyedi hősből, tehát belőle magából ered – nem magasztalja Kis János reményvesztettségét, tarthatatlan, elfogadhatatlan, antiszociális emberi magatartását, hanem küzd vele. Erre a küzdelemre alapozta rendezői koncepcióját Pártos Géza, amikor felmutatta a színpadon a Sarkadi teremtetett elretentő példaképet és az élet lehetséges útjainak legrösszabbikat: hogy mivé válhatunk, ha szembefordulunk mindazzal, ami emberi.

Kézenfekvő, és a korszak világszínházi tendenciáinak fokozatos beszivárgásából is következik, hogy a bírálókat kezdettől foglalkoztatják a dráma abszurd elemei, pontosabban az a kérdés, hogy mi köze van Sarkadinak az abszurdokhoz. Vajda György Mihály szerint az *Oszlopos Simeon* „már-már” abszurd mű, de mégsem az: az irányzat jellegzetes darabjaitól megkülönbözteti szigorú erkölce, s hogy Oszlopos Simeon nem tartja értelmetlennek az életet, drámája nem sugallja az ember tehe-

telenségét. Ez az érvelés voltaképpen jellemzőbb a korszakra, mint Sarkadi művére. De konzekvenciáiban a bírálat szerzőjének igaza van: az *Oszlopos Simeon* annak ellenére, hogy módszerében emlékeztet az abszurd drámákra, legalábbis az irányzat pinteri modelljére, és Sarkadi a magyar drámai hagyományokkal szembefordulva valóban letér a hősök pszichológiai ábrázolásának útjáról – mégsem abszurd dráma. Nem szakít a racionális megoldásokkal és a diszkurzív gondolkodással. Ellenkezőleg: Sarkadi hőse a végtetekig vett ráció áldozata. Kolozsvári Grandpierre Emil drámaelemzése éppen ebben „a valóságtól elszakadt, az egyéntől eltávolodott, a gyakorlattól függetlenedett gondolkodásban” látja Kis János drámájának lényegét. (Kritika, 1968/8.)

Kis János sorsa már a függöny felgördülte előtt, illetve az expozíció sodrában megpecsételtetett. Mégpedig nem valamit a metafizikai szorongás által, hanem mert élete fő művének hitt képét kiszűrítették, alkotói válságba került, állását elveszíti, szerelme elhagyja. Nem a megfoghatatlan félelem telepszik lelkére, hanem a magatartása által is kiprovokált, szorongató körülmények reális nyomása. Abban, amit ezek után részben a történet hatására tesz, van logika. „Csak” a józan ésszel, a belátással, a társadalmi együttélés normáival és Kis János saját érdekével ellenkezik. Míg az abszurd dráma egy megtébolyodott világ groteszk módon felfokozott és eltorzított képével szembebesíti hőstét (és a nézőt), Sarkadinál a hétköznapok tényleges válságélménye alkotja a hős poklát, és az élet által megnyomorított, a nihil ellen már nem is védekező ember az, aki a kudarcra groteszk módon felfokozott indulatokkal és eltorzult lélekkel reagál. Ez a tény eleve meggátolja a néző számára a hőssel való teljes azonosulást.

Amíg az abszurd dráma elvont létképletét a nézőnek kell a maga kisszerű tapasztalataival koordinálni, lebontani, hogy eljusson a katarzisig, Sarkadinál a konkrét történet mögöttes rétege tartalmazza az abszurd drámáétól nem sokban különböző, tágabb érvényű konklúziót. Ezt azonban az a közeg, amelyben az ősbemutató lezajlott, még nyomtatásban is nehezen tolerálta, nemhogy a színpadon.

Fel kell figyelni arra, hogy a konzolidáció e felfelé ívelő korszakában óriási előrelépést jelentett a megszenve-

dett válság nyílt kimondása és a drámai ábrázolásmódnak az a tágítása, amelyre az *Oszlopos Simeon* volt az első hazai példa. Sarkadi művének társadalmi és lélektani hatása lényegében megegyezett az abszurd drámák kiváltotta, modern katarzisz lefolyásával: itt is a megfogalmazott szorongás szabadítja meg a nézőt a nyomástól, a tudatosítás a túllépés első feltétele.

A kritika és a közönség szinte fenntartás nélkül vállalta a Madách Színház úttörő vállalkozását, és hálás volt a közreműködőknek, Pártos Gézának, Gábor Miklósnak és a Vinczéné démoni alakját elementáris erővel megformáló, lélegzetelállítóan hiteles Kiss Manyinak a katarzisz élményért.

Az első évtized

Az ősbemutató alkalmával a Sarkadi-tragédia közvetlen közelsége meghatározta, befolyásolta az előadás visszhangját is. Gábor Miklós tíz évvel később meg is vallja, hogy annak idején „kicsit meghatortan” közelített a figurához. Almási Miklós, aki néhány hónappal a premier számára is felkavaró, nyomasztó élmény után értékeli a Kortársban a drámát és az előadást, megjegyzi, hogy az élmény az idő sodrában vesztett intenzitásából, szürkébbre fakult.

A hetvenes években mintha újra kiéleződne a Sarkadi-vita, amelybe most már az irodalomtörténet is bekapcsolódik. Hajdú Ráfi Gábor, bár a válságon túllépni akaró írói szándék dokumentumának tekinti a drámát, nem tud bele nyugodni abba, hogy a tagadó-tiltó morális gesztus mellől hiányzik az állítás, a perspektíva, a konkrét jövőtudat. Végül is tanulmányában arra a következtetésre jut, hogy a bizonytalan művészi pozícióból elhangzó ítélet, „minden kritikai dicsőítés ellenére”, esztétikai szempontból is problematikussá teszi a drámát. (Hajdú Ráfi Gábor: *Sarkadi Imre*. Akadémiai Kiadó, 1973.)

Ennek a s az ehhez hasonló értékítéleteknek elsőrendű veszélye nem irodalomtörténeti jellegű. Már csak azért sem, mert a Sarkadi-életmű perújrafelvétele Hajdú könyvével korántsem zárult le. Kemény Gábor a *Literatúrában* közölt *Oszlopos Simeon*-drámaelemzése (Literatúra, 1974/3.) és Kónya Judit Sarkadi-könyve (*Arcok, vallomások*) már lényegesen toleránsabb és értékítézetesebb. A fő kérdés a hetvenes évek derekán az volt, hogy vajon folytatódhat-e a Sarkadi-életmű vitája – a színpadon.

A választ erre az aggodalomra két, eléggé gyors egymásutánban megrendezett felújítás, az *Oszlopos Simeon* kaposvári és kecskeméti előadása adta meg. A maga nemében mindkét vállalkozás elismerésre méltó, színvonalas. Közös volt a szándék: a konkrét történelmi és nemzedéki koordinátákból kimozdítva megkeresni és megtalálni a hetvenes évek Oszlopos Simeonjainak drámáját, felmutatni a szubjektív fogantatású, majdnem kulcsdrámában – az általános érvényűt. Gazdag Gyula, a kaposvári felújítás rendezője így nyilatkozott: „izgalmas feladatot jelentett... a bennünket éppen csak megelőző korszak atmoszférájának megidézése, ennek a félműltnak és a jelen idő igazságának összevetése.” (Film, Színház, Muzsika, 1976. X. 16.)

Az előadás alapjaiban felelt emlékeinkkel; elsősorban stílusában. Amíg a Madách Színház stúdiójában a nagyok a pszichológiai színjátszás legnemesebb eszközeivel jelenítették meg az abszurdhoz közel álló dráma hőseinek sorsát, a filmrendező Gazdag Gyula egy majdnem naturális – szalonképesen: újnaturalista – játékteret és játéktípust választott, és kiderült, hogy a mű tökéletesen elbíra ezt a megközelítésmódot is. (Nemcsak elbíra, a szöveg, minden változtatás nélkül, adekváttá lényegült.)

A rendező és Antal Csaba díszlettervező a kaposvári szobaszínház sajátos adottságaiból indultak ki. Mintha csak megnyitották volna előttünk Kis János nyomasztóan rendetlen, sivár műteremlakását. A felagatott tükörnek, az élő hagyott tárgyknak, a közszemlére bocsátott fürdőszoba-berendezésnek egyszer csak pszichológiai funkciója lett: az előadás kezdetére mi nézők is beletűnk zárva, kerítve Kis János létének hétköznapi ketrecébe.

Az ősbemutató szereposztásánál majd egy nemzedékkel fiatalabb szereplők nem eljátszották, hanem szinte megélték előttünk a drámát. A környezet ugyanarra inspirálta őket, mint a rendező: létezésükkel fejezzék ki, hogy mivé lesz, aki a kudarc kátyújában az önpusztításba menekül. Ez a csőd már nem történelmi, hanem személyes, individuális, de éppen ezzel jellemzi a kort is, amelyben gyökerezik. Sarkadi visszatérő problémája ilyen módon ível át a jelenbe, kifejezve egy későbbi kor ifjúságának fenyegető életérzését is. Sarkadi kortársai közül elsőnek élte át vezetes mélységeik dilemma, hogy vajon mi a helyesebb: művészként vállalni a kollektív és egyéni



Kiss István és Monori Lili az 1976-os kaposvári előadásban (Szirányi István felv.)

kompromisszumot, alkalmazkodni a hazug normákhoz vagy mindezt felrúgva – marginalizálódni. Marginalizálódni akkor, amikor az Oszlopos Simeonok rég eljátszották a maguk erkölcsi fölényét, és újuk most már feltartóztatatlanul az örömtelen magányba, az értelmetlen nihilbe vezet.

A kaposvári előadás radikálisan megváltoztatta a dráma kicsengését. Először azzal, hogy az asszonyiségében kifosztott, megalázott társbérő, Zsuzsi, egyetlen pillanatra sem csodálkozik, amikor keserves pásztorórája után férjén kívül Kis Jánost is ott találja a másik szobában. Ő már az aktus alatt rádöbrent arra, hogy csábítója, szeretője – a festő – aljas tréfát űzött vele, amikor eladta Mül-ler úrnak, és már azzal lép ki a szobából, hogy tettéért felelősségre vonja. Ebben a lélektanilag és logikailag is reális szituációban az asszony nem késsel, hanem a darab légköréhez, naturalizmusához jobban illő köznapi szerszámmal – az elől hagyott vasalóval támad az árulóra. Ez a bosszú talán kevésbé teatrális – viszont kivédhetetlen. Gazdag Gyula ugyanis időközben kihúzta a szövegből a merényletet túlélő hős feleszmélését, a megtérés és az újrakezés halvány lehetőségét felvillantó, utolsó monológot.

Ez a hűtlen hűség – Zsuzsi magatartásának, tettének áthangolása révén – egyrészt kiküszöbölte a dráma egyik zavaró pszichológiai botlását, másrészt viszont súlyosabbá, visszavonhatatlanabbá tette a Kis János-i mentalitás felett kimondott ítéletet is. Ennek jogosságát Tarján Tamás bírálatában meggyőzően támasztotta alá, kifejtve, hogy mivel a kaposvári Kis János mögül hiányoznak az előző nemzedék történelmi tapasztalatai, tettét csak személyes sérelmek és a kordivat indokolják, s ezért nyilvánvalóan nem is érdemel kegyelmet. (Kritika, 1977/1.) A drámai kompromisszum elvetése tartalmilag, és a mű logikáját tekintve is, indokolt volt. Más kérdés, hogy

ezáltal a záróakkord dekórumától megfosztott drámastruktúra pőrén marad, és az előadás – mint azt Eörsi István a SZÍNHÁZ-ban írott bírálatában is szóvá tette – végül is befejezetlennek hat.

Jellemző jegye volt a kaposvári előadásnak a szereplők új hierarchiája. A Madách Színházban Gábor Miklós és Kiss Mani – egyenrangú művészpárterek: Gábor Miklós intellektualitásával Kiss Mani démoni realizmusa állt szemben. A kaposvári előadás leggyengébb pontja a címszereplő volt. Kiss István többé-kevésbé elhitette a csődbe jutott alkoholista féltethetőséget, megjelenítette a kiégett és kiszolgáltatott férfit, akinek már sem az élvezet, sem az aszkézis nem ad kielégülést. De képtelen volt elhittetni az élet kisszerűsége ellen önön törvényei szerint lázadó művészt, az eltékozolt tehetség hajdani birtokosát, a kérlelhetetlen logikával rendelkező, parancsoló szellemet. Almási Miklós a Madách színházi előadást annak idején – többek között – azért bírálta, mert a rendezés Sarkadi Imre személyéhez kötve adós maradt a drámán (és a hős sorsán) belül érzékelgetett, kétféle nagyságrend vitájának és feszültségének érzékeltetésével. Mert Gábor a kiégett, aszkéta művész *tragikus*, és az eltékozolt életű, nekikeseredett féltethetőség *kisszerű* sorsának villódzása helyett, túlságosan egyértelműen, a nagyobb formátumú tragédiához kötötte a főhős alakját. Kiss Istvánnál ez a képlet a visszájára fordult, és ez – véleményem szerint – gyengítette a konfliktus erejét és a dráma kataritikus hatását is. Ha Kis János eleve súlytalan, kisszerű figura, akkor kudarcjai jóval kevésbé rendítenek meg, és a csőd korántsem olyan vérlázító, mint amikor egy szuverén ember adja fel az élettel, a körülményekkel vívott harcot.

E mellett a gerince roppant Kis János mellett még nagyobbra nőttek a kaposvári előadás nőalakjai. Molnár Piroska alakításának hála, kiderült, hogy a

festőhöz tartozó asszony, Mária alakja – teljes értékű női főszerep. A cselekmény ívét lezáró feloldozó, megváltó sorait ugyan (az alapkoncepciónak megfelelően) kihúzta a rendező, de Mária magatartásának lélektani hitele ezzel is csak erősödött. Ami pedig Monori Lili revelációs számba menő Vinczénéjét illeti, méltánytalanság lenne Kiss Manyi remekléséhez hasonlítani. Monori egyszerűen *más* volt. Ványadt, kisszerű, kopott – és meghökkentően fiatal. A színész életkorából és személyes létezéséből eredően egy ocsmányságban is valódi, a festő számára majdhogynem delejesen vonzó nőt láttunk, aki az események előrehaladtával nemcsak Kis János, de az előadás felett is egyre jobban eluralkodott.

„Faust, Don Quijote, Raszkolnyikov és – Kis János”

A polemikus kaposvári előadás után nálunk szokatlan gyorsasággal került színpadra Gábor Miklós válasza: a harmadik *Oszlopos Simeon*-értelmezés. (Hiszen a kecskeméti előadást – bármilyen jó volt is Andorai Péter Kis Jánosa – mindenki Gábor Miklós Simeonjának tartotta, és nem is alaptalanul.)

A Népszabadság tudósítójának arra a kérdésére, hogy kinek ajánlja a rendező a drámát, illetve a kecskeméti előadást, Gábor Miklós váratlan választ adott. A dráma ismerőit nem az hökkentette meg, hogy az előadás „Emlékezés egy nemzedék életének sorsfordulójára, amikor nemcsak életünk, de hitünk és önmagunkba vetett hitünk forgott kockán”. Nem is az, hogy Gábor ördögök és bohócok haláltáncát felmutató misztériumjátékot látott bele a darabba. Hanem, hogy Kis Jánost említve Faustot, Don Quijotét és Raszkolnyikot idézte meg, és arra törekedett, hogy a néző végigjárja a megbotránkozástól a tisztaságig vezető utat, végül eljusson ahhoz a tisztasághoz, ami Sarkadiból sugárzik. (Népszabadság, 1977. X. 7.)

A próbákról is meghökkentő hírek érkeztek. Gábor Miklós a dráma ördögi humorára épít, Kis Jánost bohócnak öltözteti, aki végül is üdvözl. Munka közben Gábor meg is fogalmazta: „a darab tisztasága, mélysége, az ördögi humor felszínre hozásával egyenes arányban növekszik.” A hősök vergődése Gábort Bosch alvilági figuráinak mozgására emlékezteti. De legfőképpen: a darab, amit sokan közönségesnek, pesszimizmának tartanak, számára felemelő.

A megvalósult előadás választ adott a kérdőjelekre. Először is, bebizonyította, amit egy korábbi kísérlet alapján sokan vitathatónak éreztek, hogy Gábor Miklós kitűnő rendező, aki képes a modern drámairodalom egyik legkomplexebb darabjának újraértelmezésére, saját művészi akaratának érvényesítésére is. Még hozzá oly módon, hogy közben a színész sem veszíti el saját arcát, éppen ellenkezőleg: Andorai Péter pályája csúcsára ért a festő szerepében, Vass Éva pedig minden várakozást túlszárnyalóan azonosult Vinczéné tőle minden vonatkozásban távol álló alakjával.

De bebizonyította az előadás azt is, hogy Sarkadi drámája mennyire nyitott, tíz év után is új tartalmakat kínáló alkotás, amely (a világirodalom maradandó drámáihoz hasonlóan) korszakonként a rendező belső tartalmaival szembesítve, új és tág lehetőségeket kínál az értelmezésre.

Öt év távlatából a legemlékezetesebb színpadi sziluett a bevezető: a műteremlakás áthatolhatatlan szűrkeségében az ágaskodó, függeszkedő, szoborszerű oszlopszent, amely szinte csak a színpadi némajáték alig elviselhető feszültségének feloldása után alakul vissza húsból-vérből való emberré. De ez a Kis János, akinek léte ily módon szinte ránk tört a színpadról, emberi álarcában sem hasonlít a korábbi Kis Jánosokhoz. Rikítóan piros, bő pulóverje, piros kötött jambósapkája előbb idézte Lear király bolondjának kortársutódát, mint egy budapesti általános iskola (elcsapott) rajztanárát.

Gábor Miklós annak idején a szöveg támasza nélkül is elhitette, hogy egy nagy festő vagy legalábbis egy nagy tehetség végső csödjének, egy nagy szellem jóvátehetetlen kiürülésének, felbomlásának vagyunk tanúi. Kiss István viszont esélytelen *Oszlopos Simeon* volt, akinek el kellett kárhoznania ahhoz, hogy mi, nézők, higgyünk a bűn és bűnhődés logikai kapcsolatában, az értékek halálon túli értékállóságában, az erkölcs és a humanum győzelmének (elvont, elvi) lehetőségében. Andorai Péter lényébe, magatartásába olyan groteszk elemek, provokatív és ironikus felhangok keveredtek, hogy általuk az előadás hangulata valóban az abszurd drámákéhoz, az abszurd művek sokkhatásához közelített. De a legabszurdabbnak az tűnt, hogy végül is ez a torz, majdnem skizoid figura felülkerekedhet a világon: bukásával mintegy levonja tapasztalataiból a kon-

zekvenciát, és ezzel szájalmat, sőt tiszteletet ébreszt maga iránt. Az előadás utolsó akkordjában a gyilkos és az áldozat egyaránt szánnivaló, esendő ember: ellenfelekből sorstársakká lettek.

Gábor Miklós *Társbérlet az oszlopon* című tanulmányában (Gábor Miklós: *A színész árnyéka*. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1972) verbálisan is megfogalmazza azt, amit az előadás sugall. Vitába száll azokkal, akik züllöttnek tartják, megvetik Kis Jánost, sőt azokkal is, akik részvételt közelítenek hozzá. Konceptiója szerint a festő feláldozza és (bukásában) megtalálja önmagát. Kis János, amikor famulusává fogadja Vinczénét, vállalja a logikáját, és végig is járja vele a ráció útját. „Erkölcstelensége” abban áll, hogy nem óhajt különbözni a világtól, ellenkezőleg – felismeri, vállalja a megismert valóság megvalósításának kötelességét, és végül is azért áldozza fel életét, hogy legalább egy igazi értékrendszer létezésére hívja fel általa a figyelmet. „Világunkat, ezt a leszakadt liftű bérházat, valóban látni merte, és mégis feláldozta magát érte.”

Ezzel Gábor Miklós, tíz év után, eljutott a festő fejére kimondott ítélettől *Oszlopos Simeon* hős voltának, krisztusi funkciójának felmutatásához, az elrettentéstől – az igazoláshoz.

Jeles utóvizsga a Játékszínben

Amikor 1982 júniusában Schmidt Zoltán, a leningrádi Állami Színház-, Zene- és Filmművészeti Főiskola hallgatója, diplomamunkaként színpadra állította Sarkadi Imre drámáját, az előadást általában a negyedik *Oszlopos Simeon*-nak emlegettük. Valójában a Madách Színház stúdiójának ősbemutatóján, a kaposvári és kecskeméti felújításon kívül a dráma bemutatásra került (Balogh Géza rendezésében) Debrecenben is, sugározta a rádió (Bárdos Pál dramaturg közreműködésével, Barlay Gusztáv rendezésében) és a tévé. (Esztergályos Károly *Oszlopos Simeon*-ját elsősorban Gobbi Hilda Vinczénéje kedvéért őrizte meg a szakmai emlékezet.) Világ-szikerről a legjobb akarattal sem szólhatunk, de tény, hogy az archívumban egy lengyelországi, egy drezdai és egy bécsi előadás dokumentumai is megtalálhatók.

Az idei, játékszínbeli felújítás júniusban, mértékadó kritikusok megállapításai szerint még csak egy ösztöndíjas hallgató szabályos rendezői vizsgája volt. (Varjas Endre; *Élet és Irodalom*,

1982. VI. 18.) Szántó Judit már akkor is azt írta: „Az évad végén bemutatott produkciónak még van ideje összeérni, kiteljesedni, ősszel szívesen visszatérnénk rá.” (Új Tükör, 1982. VI. 27.) Ezt a kritikus által jóslott folyamatot a Játékszín új igazgatója, Berényi Gábor, erőteljesen felgyorsította, felerősítette azaz, hogy Gábor Miklóst művészeti tanácsadóként szerződtette a produkcióhoz. Kevésbé dodonai módon ez azt jelentette, hogy az ősbemutató Kis János és a kecskeméti előadás rendezője, aki tanulmányával is bizonyította a mű iránti elkötelezettségét – a legautentikusabbként – újra próbálta a darabot a Schmidt Zoltán által kiválasztott kiváló színészekkel.

Júniusban elmulasztottam az előadást, és így a változás lemerésére nem vagyok illetékes. De azért a színháztörténetből tudom, hogyan hozott létre cezúrát a Nemzeti Színház életében Paulay Ede azzal, hogy igazgatói kinevezése után nyomban „helyretette”, helyrehozta, korrigálta a színháznak a korábbi repertoáron szereplő előadásait. Hogyan sikerült Beöthy Lászlónak, legalábbis kezdetben, megnyernie a maga számára a nemzeti színházi társulat tagjainak rokonszenvét azzal, hogy kisebb módosításokkal, a hangsúlyok át-helyezésével felfrissítette és sikerre vitte a már kész produkciókat. Gábor Miklós, tudtommal, egyetlen színész sem cserélt le, nem borította fel a kész előadást, de a megjelenített drámára – szerencsére – mégis sikerült rányomnia személyisége bélyegét.

Két évtized kritikus kor egy színpadi mű életében. Klasszikusnak, de még hagyományának is fiatal, kortársi állásfoglalásnak gyakran szakállas. Különösen, ha már a színlapon is az szerepel: „történi manapság”. Mégis az derült ki, hogy a cselekménynek szinte csak egyetlen lényeges momentuma (a társbélilők beutalása) korhoz kötött; a szövegnek ezen kívül néhány jelentéktelen mozzanata érzékelteti csak az idők múlását. A dráma nemcsak túlélte az esztendőket, de sajátos módon ki is tágult. Kis János útja, sorsa tovább absztrahálódott, és ezzel mára szorosabban kötődik egy tágabban értelmezett realitáshoz.

Strehler *Cseregyéskert*-elemzésében a „három kínai szelence” példázatára hivatkozik: három doboz, szorosan egymásban, kicsi-középső-nagy. Az első – a valóság szelencéje (a potenciális valóságé, ami a színházban maga a valóság)



Végvári Tamás Kiss János szerepében (Játékszín) (Gábor Viktor felv.)

– az érdekes emberi történet. A második – a történelem szelencéje, ahol a család története már a történelem szemszögéből tárul elénk. „Végül, a harmadik – az élet szelencéje – az emberi sorsé: az emberé, aki születik, felnő, él, szeret és gyűlöl, győz és veszít, aki megun dolgokat és értetlenül áll más dolgok előtt, majd elmúlik, meghal...”

A továbbiakban az egyes szelencék arculatáról és színpadi veszélyéről elmélkedve jut el a rendező a Csehov-drámában szorosan egymásba illő „szelencék” egyidejű színpadi megvalósításának követelményéhez, illetve gyakorlatához. Az *Oszlopos Simeon* marandóságának titkát kutatva, ennek a teóriának a kiindulópontja, az elemzési módszer az érdekes. Ennek szellemében, szorosan a Sarkadi-mű szövegéhez ragaszkodva megállapíthatjuk, hogy Kis János festő kudarcainak története – az első síkon önmagában is érdekes: a művészi csőd és alkoholizmus, a kényszerű és egy aszociális magatartás által kicsikart magány, a csábítás diadalmas trükkje és az intrikussal való szövetség következménye akár be is tölthet egy színházi estét. De szorosan Kis János

egyéni kudarcai mögött már megjelenik a történelem: az első regénytörredék születésekor a második világháború, az elkészült drámában 1956 illúziókat romboló, gerinctörő traumája. A Kis János képeinek útját elvágó zsüri talán a szocialista realizmus elvét hangoztatva tiltotta ki a festőt a kiállítóteremből. Vinczéné fiát ugyan rablógylíkoság miatt végezték ki, de a kivégzések poklához nálunk történelmi asszociációk is tapadnak. Mint ahogy a házmesterjellem, aminek Vinczéné démoni sűrítvénye, ugyancsak történelmi képződmény. De valljuk be, még abban is a történelem, a történelmi atmoszféra manifesztálódik, ahogyan Sarkadi mindezt – kortársként – tudatos homályban tartva érzékelteti.

Ez azonban, végső soron, a dráma hasznára vált. Tágabbra nyitotta Sarkadi előtt azt a bizonyos harmadik szelencét. Eljuttatta oda, ahova realista korszakában nem jutott el: a lét tragédiájához. Gábor Miklós egy írásban is rögzített rádióbeszélgetésben (Kritika, 1978/5.) elmondta, hogy tíz évvel a darab első, realista megközelítése után már más-keppen látja a mű problematikáját. Nagy jelentőséget tulajdonít annak, hogy

Sarkadi drámájában élet-halál kérdésként vetődnek fel a napi ügyek, „lenni vagy nem lenni” szinten a házmester-problémák. Sarkadi, maga kisszerű kortársi világában körültekintve, olyan nagy kérdésekre keres választ, amelyek valaha a királydrámák szintjén kerültek színpadra, és olyan szinten teszi fel számunkra ezeket a sorskérdéseket, ahogy ezt a darab nézőinek többsége soha nem tudná feltenni.

Az *Oszlopos Simeon* általam felvázolt színpadi története azt bizonyítja, hogy Strehler hármaskörének, a történet, a történelem és az élet megjelenítésének, maga a dráma hívebben megfelelt, mint az eddigi (önmagukban dicséretesen magas színvonalú) előadások sorozata. A Madách színházi ősbemutató Sarkadi árnyékában az emberi történetre koncentrált, és utólag megítélve, nem sikerült teljesen kivédenie a Strehler által jelzett „veszélyt”, tudniillik, hogy megragadjon a pusztá rekonstrukció, a kulcslyukon át való leleselkedés szintjén. A kaposvári koncepcióban mintha a tegnap és a ma történelme került volna előtérbe. A rendezés újnaturalista filmes ttilusa és a konzekvens ítékezés is a műsársadalomkritikai tendenciáinak erősítésére szolgált.

A kecskeméti előadást viszont Gábor Miklós teljes tudatossággal a harmadik sík szintjén mutatotta meg. Hőse az a Don Quijote, akit Sancho Panzának sikerült meggyőznie. Az a Faust, akit Mephisto elcsábított és leigázott. Krisztus, aki hiába áldozta föl magát a menthetetlen emberiségért, de akinek gesztusában mégis felvillant a remény egy szikrája, legalább annyi, hogy tette nélkül még sivárabb lenne ez a világ. Gábor Miklós „optimizmusát” nem külső szempontok táplálják, hanem a drámában felfedezett belső ellentmondás. Az a tény, hogy Sarkadi a *Simeon* megírásával szembekerült művének a formák felbomlását, a művészet céltalanságát hirdető alapképletével. Aki ilyen erővel, ilyen írói átéléssel panaszolja fel a művészet céltalanságát, az a lelke mélyén mégis hisz abban, hogy a művészetnek hivatása van. Egyébként elhallgathatna, és a nihilbe menekülne, mint Kis János tette, s ki tudja, talán a dráma megalkotása után az író is . . .

A Játékszínen meg- illetve átrendezett előadást is ez az indulat, ez a felszínre hozott ellentmondás feszíti. A júniusi bemutató után Tarján Tamás a ádióban a rendező szemére vetette,

hogy ha van is rendezése mögött személyes vagy olvasmányélmény, ezt az előadásban nem tudja átadni. Nem sikerül választ adnia arra, vajon mi az oka *Oszlopos Simeon* önpusztításának. Gábor Miklós (és Végvári Tamás) most olyan mély személyes indulattal élik át *Oszlopos Simeon* problémáját, hogy ezzel valósággal rávezetik a nézőt az általuk választott megoldáshoz. Az új előadás válasza: világunk züllesztette ilyené *saját* megváltóját. Szántó Judit az Új Tükörben azt kifogásolta, hogy az előadásban csak Kis János, a sikertelen, alattomos, fárasztó figura kerekedik ki, aki inkább csak áldozatai iránt ébreszt rokonszenvet – nem pedig az az *Oszlopos Simeon*, aki a rossznak önmagát nem kímélő szentjévé lesz, és akinek lelkünk mélyén kívánnánk a megváltást.

Csak feltételezni tudom, hogy ez volt az archimedesi pont, ahonnan – vagy ahová? – Gábor Miklós kimozdította az előadást. Mert azon a megkészt, második októberi premieren, amikor én láttam az előadást, Végvári Tamás már egy teljes ívű drámai pályát járt be. A Vinczénével való szövetségben kiteljesedő démoniságot megelőzi az a reális, földi csodálkozás, hogy hogy lehet ilyen a világ, s milyen erők rontották ilyené – őt magát? A kudarcok lamentációja mögött kirajzolódik a hős erendendő bűne: világában nem létezik más kiút, mint azonosulni a rosszal, még akkor is, ha ebből már semmilyen jó, semmilyen öröm, beteljesülés nem származik. Nem elégszik meg Kis János csödjének, bukásának ábrázolásával, a küzdelem feladását követő negatív aszkézis felmutatásával, hanem az eddigienél is nagyobb hangsúlyt ad a Vinczéné sugallatára elkövetett, minden köznapi képzeletet felülmúlóan abszurd emberi aljasságok *sikerének*. A valóságnak ez a következetesen érvényesülő logikája (hogy nincs az a rossz, ami be ne teljesülhetne, nincs az az ocsmányság, amit végre ne lehetne hajtani), a kizökkent idő, az eltorzult valóság általánosított tükröként jelenik meg a történetben és a színpadon, és a kimondás erejével valóban katarikus hatást vált ki.

Kérdés csak az, hogy ez a következő lépés felvállalt kísérlet, amelynek Kis János egyszerre végrehajtója és eszköze, milyen indulatból születik; érthető csupán, vagy indokolt, megbocsátható tiszteletet parancsoló? A tagadásnak ez a cselekvő abszolutizálása előbbre vi-

szi-e az emberről való tudásunk vagy az emberiség ügyét? Valami különös, ironikus, kívülről való kajánsággal figyelő önmagát Végvári Tamás, annak az orvosnak a hidegvérével, aki számít rá, hogy nem éli túl az önmagán végzett kísérletet. Csakhogy a tudós nem öncélúan a tudomány kedvéért, hanem az emberiség érdekében – Kis János viszont a körülötte élő emberek, a megismert emberiség ellenében kísérletezik. Számomra itt válik kétségessé az a Gábor Miklós koncepciójában centrális krisztusi motívum, amit ebben az előadásban még a Mária megjelenését megkoronázó Piéta-szituáció is aláhúz. Minél többször olvasom, látom a darabot, annál jobban zavar a melodramatikus sugallatú véletlennek, az igaz szerelem megváltásának ez az írói, színpadi hangsúlya. Ez a motívum – Mária monológja – még akkor is megtöri a dráma ívét, ha az előadás, mint az, amit a Játékszínen láttunk, lemond a gyógyulás ígérletét hordozó utolsó jelenetről, a mentők szerepelteséről, és vállalja a hős tragédiájának beteljesülését. Számomra nem *Oszlopos Simeon* felmentése, üdvözülése – és nem is Kis János életben tartása cáfolja a mű pesszimizmusával kapcsolatos ellenérzéseket. Nem mintha pesszimizista alkotás nem lehetne remekmű, de az *Oszlopos Simeon* nem pesszimizista. Éppen Kis János fizikai megsemmisülése, a megaláztatott áldozat végső, győztes bosszúja sugallja, hogy a Rossz mindvégig érvényesülő hatalma sem örökérvényű. A gyilkosság, amelyet Zsuzsi elkövet, nem is pusztá bosszú, hanem – ítélet.

Elgondolkodtató, hogy az emberábrázolásnak az az elvontabb módszere, amit Sarkadi választ és a figura magatartását kísérő, groteszk felhangok sűrűsödése, amit Végvári Tamás is felvállal – következetesen gátolják és meg is akadályozzák azt a fajta azonosulást, amelyet a mű feloldozó, felmagasztaló kicsengése Gábor Miklós értelmezésében megkövetel.

Margittay Ági Vinczénéje, a Kiss Manyi felejthetetlen alakját, alakítását idéző, homlokába húzott svájcisapkában, a tréningnadrág fölé öltött, hangsúlyozottan hiteles, loncsos otthonkájában, közelebb áll az eredeti házmesterné-figurához, mint Monori Lili delejes démona. Margittay tökéletes tudatossággal építi fel, fejleszt ki a figurát: a realisabb indítás, a lélektanilag motivált sértett, sebzett anyai magatartás jelenetről jelenetre válik mind szélsőségesebbé,

ahogy Kis Jánoshoz való viszonya átalakul, és az eredeti társadalmi alárendeltség átadja a helyét a mester és a tanítvány, Mephisto és a gonoszságára rácsodálkozó Faust viszonyának.

Érdekes, eredeti Zsuzsit láttunk Venczel Vera alakításában. Ez a fiatalasszony korántsem olyan naiv és ártatlan, ahogy a szerep korábbi alakítói látták. Ha ilyen lenne, valószínűleg nem is sikerült volna Kis Jánosnak olyan könnyen, gyorsan elcsábítania. Éppen ellenkezőleg, ez a Zsuzsi kíváncsi és kielégítetlen, maga is hajlik a konvenció szentesítésére normák áthágására. Vonzza őt a festő mássága, és a csábítás tárgyából játszi könnyedséggel – csábítóvá válik. Ezt a váltást hangsúlyozza a rendezés is, amikor a döntő pillanatban Zsuzsi ül át a fotelból az ágybetétre. Ez a váltás nyílt színen zajlik, és a látzólag jelentéktelen fizikai cselekvésben, a helyváltoztatásban manifesztálódik. A figura sorsdöntő fordulata azonban csak a dráma csúcspontján, a festő árulásának felismerésével következik be. Ezt a váltást Kaposvárott Gazdag Gyula a cselekmény logikájának, a figura lélektani hitelének érvényesítése érdekében (dramaturgiailag helyesen) a hálószobába száműzte, megfosztva ezzel a színészt a fordulat érzékeltetésének lehetőségétől. Venczel Vera alakításában nyitva hagyja a kérdést, hogy mi történt addig, amíg Müllerrel volt összezárva. Felismerte-e meggyalázóját, vagy csak Kis Jánost látva eszmél rá a valóságra. De színrelépése pillanatában mégis mesterien érzékelteti, hogy az utolsó percek tapasztalata alapján megváltoztatta. Mire a szeretőjével való leszámolásra készül, már a bosszú démonának szerepében látjuk. Ugyanakkor, ez az önmagából kivetkőzött Zsuzsi mégsem idegen, nem más ember; asszony, aki a megaláztatás által képes átlépni önmön határait, már nem is földi nő, hanem sértett angyal. A szörnyűséges Jó félelmetes képviselője, aki végső tettel Vinczéné méltó ellenfelévé nő.

Kézdy György szerelmet vásárló, magányra ítéltetett, markáns Müller úrját már a kecskeméti bemutató idején nagyra értékelte a kritika. Egyetlen jelenetében most is sikerült kifejezésre juttatni ennek a mindenki által lenézett, gátlásos teremtménynek a szánalmasságát. Mesteri, ahogy a szerelmi mohóság és a rutinszerű üzletiesség villódzásával bevezeti az eseményeket. Érdekes új színt foltja az előadásnak Téri Sándor a szer-

zői utasítástól alkatilag is eltérő Bálintja. Zsuzsi férjének a festő feletti nyilvánvaló testi fölénye önmagában is megváltoztatja Bálint darabbeli pozícióját. Téri egyetlen pillanatra sem küzd ez ellen, sőt, inkább rá is játszik a nagy melák emberek naivítására, a birtokos férfi biztonságára és a vereség váratlanságára.

Kár, hogy a dráma két pontján úgy szólván csődöt mondott a szereposztás. Tolnai Miklós agresszíven hangos Jóbja nem elég vonzó és nem elég taszító, s mintha a figura cinizmusát összetévesztené az alakítás lélektelenségével. Pap Éva Máriaja pedig szinte már a szerep karikatúrája. Erről a hamvavesztett, fáradt naiváról, akit Pap Éva játszik, még azt is nehéz elhinni, hogy valaha vonzotta, vállalta Kis Jánost, még kevésbé, hogy hajdani, zaklatott élete után önmaga felemelkedésének reméli az elmulasztott kispolgári életformát. Az a Mária, akit Sarkadi megírt, nemcsak jószágos, de kemény ember is, aki a felismert szakadék szélén gondolkodás nélkül képes szerelmével is, reményeivel is szakítani.

A Játékszín előadásának legfőbb érdeme, hogy tizenöt évvel az ősbemutató után, egy újabb színházbarát generációnak teszi lehetővé, hogy megismerje a modern magyar dráma egyik úttörő alkotását, és ugyanakkor újra, meggyőzően demonstrálja a műben rejlő, időálló értékeket.

Meggyőződésem, hogy Oszlopos Simeon színpadi sorsa, vitája ezzel sem ért véget. Előbb-utóbb nyilván meg fog születni az az előadás, amelyben valóban szervesen egymásba illik a három „kínai szelence”, és együttesen bontakozik ki a történet, a történelem és az egyetemes élet perspektívája. Olyan komplex előadás, amelyben – Strehler szerint – „hol a szív rezdülésére vagy egy kézmozdulatra figyelve elsősorban, hol a történelmet villantva fel szemünk előtt, hol pedig föltéve a kérdést: mi lesz a sorsa az embernek, aki – akárhogyan is van – születik, él és meghal.”

*Sarkadi Imre: Oszlopos Simeon (Játékszín)
Diszlet, jelmez: Fábior Gabriella. Művészeti tanácsadó: Gábor Miklós. Rendező: Schmidt Zoltán f.h.*

Szereplők: Végvári Tamás, Pap Éva, Venczel Vera, Margittay Ági, Tolnai Miklós, Téri Sándor, Ruttka Ottó, Bicskey Károly, Kézdy György, Gonda György, Harkányi János, Maday Emőke.