

## VÁRATLAN HAJÓTÖRÉS avagy rendszerváltások évada

Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux *Rabszolgák szigete* című darabjának hajótöröttjei egy szigetre csöppennek, ahol fordított világ jár: urak lesznek a szolgálkból, s szolgálnak az urak. A szereplőknek szerepet kell cserélniük; akik eddig főnn voltak, alattvalókká válnak, és megfordítva. Amikor a kaposvári Csiky Gergely Színház 1989 kora őszén, az évad legelején bemutatta a ritkán játszott szerző több mint kétszázötven éves művét, Magyarország a rendszerváltás küszöbén állt. Érezni lehetett, hogy a kissé mesterkélt „marivaudage” költői parabolája annak, ami történt, s még inkább annak, ami történni fog.

A színházakat fölkészületlenül érték a társadalomban bekövetkezett események. Lemaradtak a változásokról. Mire kihordták a korábban betiltott darabokat – legtöbbször koraszüléssel siettetve a bemutatót –, az előadást új helyzet fogadta. Paszternak, Koestler már nem számítottak publicisztikai szenzációnak, sőt Havel sem. Újra az esztétika igényeinek kellett megfelelni a napi politikai érdeklődés kiszolgálása helyett. A színházon bizonytalanság vett erőt; éppúgy meglepődött a változások sebességén, mint maga a társadalom, és éppoly kapkodó idegességgel reagált rá. Egy fiatal drámaíró találoán úgy jellemezte a helyzetet, hogy míg 1989 drámai év volt, Lear királyéhoz hasonló tragikus konfliktusokkal, addig 1990-hez Molière jobban illene.

Molière azonban megbukott a Madách Színházban. A *Don Juan* előadásának egyetlen értékelhető mozzanata az volt, amikor a címszereplőt a Kormányzó szobrának leszaggatott fémlapjaival verték agyon. A szobordöntés nálunk elkerülhetetlenül metafora értékű, ennek megfelelően mindenki ebből a jelenetből igyekezett megmagyarázni a rendezői elképzelést. A transzcendens hatalom helyett a földühödött tömeg végez a törvényeket áthágó moral insanityvel? A szoborrá magasztosult áldozat a bosszú eszközzé válik a nép kezében? Egy kihívó személyiséget likvidál az ereklyeromboló csöcselék? A fölgerjedt tömeg egyszerre szabadul meg a múlt árnyától és a jelen gonosztól? Sehogyan sem stimmel. A páncéljától megfosztott, csupaszon, „alsónadrágban” maradt szobor komikus látványát nem sikerült az előzményekhez kapcsolnom. Szirtes Tamás rendezéséből csupán arra lehetett következtetni, hogy valami nyersebbet, valódibbat, modernebbet, „Katona József színházibbat” akar csinálni – erre vallott Balkay Géza meghívása is a szerepre –, az új irányítás szánt gesztusként. Az évad folyamán kiderült, hogy erre az igazoló jelentésre nincs szükség; a Madách Színház lényegében maradt, ami volt, mindenki (?) megelegedésére.

A molière-i szellemet a kissé túl artisztikusra sikerült Marivaux-prelúd pótolta. A kritika egy része nem vette észre a kaposvári előadás esztétizáló szépségébe rejtett ironiát. A francia vendégrendező, Sophie Loucachevsky apolitikusan tálalt egy vulgarizáásra alkalmas témát, amely a „levegőben lógott”: a hatalomváltást. Várható volt a

téma variációinak ismétlődése különféle hangszerelésekben – pontosan úgy, ahogyan később bekövetkezett. Az évad hajótöröttjei sorra-rendre kikötöttek „a rendszerváltás szigetén”.

A Nemzeti Színház, közelebbről Csiszár Imre rendező kérésére Eörsi István újrafordította Szophoklész *Antigonéját*. A szöveg elég lakonikus és racionális lett ahhoz, hogy alkalmassá váljék az antikvitástól elszakadó értelmezésre, amely a közelmúlt hatalmi mechanizmusának működését veszi mintául. Eszerint Kreon az értelmiségi Kórus megalakító konszenzusa révén tartja fenn uralmát, egészen addig, amíg „családon belül” nem lázad föl ellene a mozgalomból kiábrándult Antigoné. Ráckevei Anna játékból világossá vált, hogy a hitű kreonistát, aki mindedig elfogadta a mozgalom ideológiáját, taktikáját és politikáját, a temetés megtagadásakor járja át a hübrisz. Antigoné ezen a ponton válik ellenzékivé, megtagadva az együttműködést a hatalom dogmatikusával. A konfliktus nem marad családon belül, a rend támaszai, az értelmiségi tanácsadók egyre több ingadozással balanszíroznak Kreon és Antigoné között, de az utóbbi mellé már csak akkor állnak egyértelműen, amikor annak mártírúma kikényszerítette a hatalom összeomlását. A múltra nem lehet megbocsátó fátylat dobni – ez a gondolat Eörsi egyetlen lényeges beavatkozása az eredeti mű summájába. Az anakronizmus látszatába nem annyira a fogalmazástól, inkább a külalaktól keveredik az előadás; Szakács Györgyi lódenszerű nagykabátokká, belügyes egyenruhákká, mozgalmár kiskosztümmé stilizálta az antik viseleteket, Vayer Tamás játéktere pedig kockaköves nagyvárosi utcára helyezte a cselekményt. Mindez azért nem zavaró, mert a görög mitológia helyett konzekvensen megteremt egy számunkra ismerősebbet, amelyet az utóbbi évtizedekben személyesen átéltünk.

A Nemzeti Színház együttesének másik előadása, Shakespeare *Viharja* sokkal megbocsátóbb. Taub János mesei idillt rendezett, amelyben nem kell komolyan vennünk a hatalomváltás és a száműzetés fordulatait. Sinkovits Imre nyugdíjas Prosperója a béke szigetén tölti emigrációs éveit. Egy sztoikus öregúr és egy kiérdemesült bohóc keveréke, a szklerózis kezdődő jeleivel; egy alkalommal sehogyan sem találja belső zsebében a varázspálcát, s csak az utolsó pillanatban kapja elő, hogy megbénítsa vele a Mirandára fonódó Calibant. Egyedül van, unatkozik is kissé; nincs más szórakozása, mint a föltehetően versenyre készülő tehetséges, fiatal Ariel ritmikus sportgimnasztika-edzését figyelni, különös tekintettel a szalaggyakorlatra. De egyszer ezt is meg lehet unni, így hát Sinkovits-Prospero a szigetre idézi egykori ellenségeit, hogy férjhez adja lányát a kiválasztott Ferdinándhoz. Shakespeare hajótöröttjei a Nemzeti színpadán föltűnően hasonlítanak Marivaux hajótöröttjeihez: mesterkéltek és kellemednek. Ruhájukat fehérre mosta a tenger, lelküket Prospero párás szigetének levegője. Rosszindulatú terveik egy narkotikus álom lassított felvétellel koreografált mozdulatai. A varázspálcá eltörésére voltaképp már nincs is szükség. A rosszak megjavultak, a szerelmesek egymásba feledtek, és az ígért szabadságát meggyőződés nélkül firtató Ariel valószínűleg szabadabb volt a szigeti edzőtáborban, mint amilyen az udvari sportgimnasztika-válogatottban lesz. A szigeti szabadtéri színpadot keretező függönyön föltűnnek Shakespeare alakjai – machiavellista királyok, bolondok, „fővő agyú és ábrázó képzetű” szerelmesek, a királygyilkos házaspár, a hírhedt borissza –, és szelíd egyetértésben, hallgatagon figyelik a békéltető szózatot. Valami lágy iróniát azért sejtnek ebben a befejezésben.

A vihar megbocsátó szép üzenete ellendivatot képvisel a Shakespeare-játszásban. Inkább a derű elfelhősítését szoktuk meg, még a vígjátékoknál is, nem a viharfelhők szétosztatását. A száműzetés idilljét a szolnoki Szigligeti Színház *Ahogy tetszik*-előadásának rendezője, Fodor Tamás keserűbben értelmezi, mint Taub János. Végső soron itt is a hatalomváltásról, az elmaradt bosszúról és a megbocsátásról van szó. Fodor a hagyományosnál sötétebb színekkel festi le a „rossz herceg” udvarát. Hosszasan időz

annál a szövegre épített némajátéknál, amelyben a katona-sportember alkatú herceg – nem alkalmaz udvari birkózót, maga mérkőzik meg Orlandóval! – brutalizálja udvartartásának, testőrségének tagjait. Derzsi János játéka nem hagy kétséget afelől, hogy a herceg az elfajult hatalom gengsztere. A melankolikus száműzöttek így kénytelenek számot vetni a visszatérésük utáni szituációval. Fodor sajtáságos megoldást választ a hatalom paradoxonjának érzékeltetésére. Nem a rossz uralkodó megtérését ábrázolja idézőjeles iróniával, hanem a helyzetben beállott fordulatra utal. A mozdulatlanágba dermedt szereplőket átfésüli egy foghíjas díszletelem, amely az ardeness-i erdőbe való szökéskor nyílt ki, s most törvényszerűen visszacsukódik, hogy rájuk zárja a hatalom rotációjából következő sorsukat. A pillanat a legkevésbé nem fölszabadult, inkább rémületes. A filozofikus Jaques az egyetlen, aki tudja, miért – és levonja a konzekvenciát: a száműzetés szabadságát választja.

Jellemző az a színházban is érzékelhető társadalmi atmoszférára, hogy még a legártatlanabb Shakespeare-vigjátékok egyike, a *Sok hűhó semmiért* is kapott egy fuvaltatot a kelet-közép-európai szellemiségből. Iglódi István József Attila színházi rendezésében a napfényes Messinába győztes csatából hazatérő ifjak elfelejtették a táborban hagyni a katonai drillt, és valamiféle porosz peckességgel intézik szerelmi ügyeiket. A militarista hangulatból még Benedek (a mostani előadáson Benedetto) is csak úgy tudja kiszakítani magát, hogy civilbe öltözik: az utolsó felvonás előtt vélhetően beadta leszerelési kérelmét. Végül is, bár némi megpróbáltatások árán, diadalmaskodik a darabnak megfelelő latin szellem, s eloszlik a transzparensnek, katonai parádék, felvonulások réme.

A militarizmus kifejezett változatát egy *bondolált* Shakespeare-ben, Edward Bond *Lear*jében láthattuk, amelyet a Madách Színház mutatott be stúdiószínpadán, Nagy Viktor rendezésében. Az előadásnak váratlan aktualitást kölcsönözött a berlini fal leomlása, amely a bemutató előkészületeinek idején még nem volt „betervezve”. Más kérdés, hogy az aktuálpolitika nem felel meg Bond legalább húsz évvel „elmaradottabb” szemléletének. Az angol szerző Lear-átirata végén a fogollyá tett volt despotát akkor semmisíti meg a „forradalmi állam” erőszakszervezete, amikor az már fölismerne, hogy nincs szükség az Európától elválasztó falra. Bondnál még a „pártállam” terrorjával végződik a darab, a Madách színházi előadásszéria viszont hosszabb ideig tartott, mint a kelet-európai rendszerek széthullása. A produkció így bizonyos értelemben retrospektív árnyalatot kapott, holott valóságsszemléletét tekintve és stílusosan a társulat előre tekintő szándékának igazolására készült.

Két Schiller-előadás kapcsolódott elkerülhetetlenül a politikai viszonyok átalakulásához. A *Don Carlos* a pécsi Nemzeti Színházban, ahogy mondani szokták, egy brosúrával lemaradva a társadalmi reformtörekvések lehetetlenségét láttamozta. Ennek megfelelően Kőszegi Ákos Posa márkija lett a főszereplő Szegváry Menyhért rendezésében. A színész némiképp kivált környezetéből, mert egyáltalán nem látszott történelmi figurának – hacsak nem egynek a Pilvax-kávéház ifjú reformerei közül –, inkább egy politológival foglalkozó egyetemistának, aki váratlan esélyt kap arra, hogy a tanultakat a gyakorlatban kamatoztassa. A naiv értelmiségi konspiráció szegült itt szembe az egyház képviselte ideológiai hatalommal, és azzal az olykor emberinek látszó zsarnoksággal, amelynek képviselője – a király személyében – időnként egy mauzóleumszerű mellvédről nyilatkoztatta ki rendíthetlenségét. Az előadás néhány szándékos anakronizmus kivételével – például II. Fülöp irodai kartotékrendszerből húzza ki a bizalmasául választott Posa kartonját – nem tért el a hagyományos fölfogástól; ha néhány évvel korábban jön létre, valószínűleg nagyobb szellemi izgalmat kelt.

A másik Schiller-előadás valójában parafrázis: Mohácsi János átíró-rendező a kaposvári Csiky Gergely Színházban az *Ármány és szerelmet* csupán alapanyagának

tekintette politikai pamfletéhez, amely egy irracionális diktatúra elfajuló rémuralmának végórát követi végig. Az adaptáció kétségkívül tiszteletlenül bánt az eredetivel: von Walter miniszterből miniszterelnök lett, Lady Milford szerelme Ferdinánd iránt legalább fizikailag beteljesedik egy elkapkodott aktusban, ráadásul nagylelkűségi rohama után saját szolgái agyonverik, a szerelmeseket rejtett kamera figyeli, Milleréket kommandó-különítmény hurcolja el, a szereplők liften közlekednek, üvegcsőves fantáziapuskákból lövöldöznek – és az egész előadás közben gyakran szól a dzsessz egy régi rádióból. Botrány nem tört ki, noha több kritikus rosszállását fejezte ki, viszont az előadást meghívták a mannheimi Schiller-fesztiválra. A bemutatót 1989 decemberében tartották, egy héttel a karácsony előtti bukaresti és temesvári forradalmi grand guignol kezdete előtt, amiből kiderült, hogy az élet tehetségesen utánozza a színházat. Az előadás esztétikai rendszere tökéletesen kidolgozott, szakmailag perfekt, stílusosan következetes – ebadtságából fakadó hibái ellenére is figyelemre méltó színház. S ahogy múlik az idő, a balkáni viszonyok – tőlünk délkeletre – nemcsak az expozíció és a drámai bonyodalmat igazolják, hanem lassanként a shakespeare-izáló végkifejletet is, amelyben az esze-lősségig fajult hatalmi tébolyt a rendteremtő diktatúra váltja föl.

A forradalomból való kiábrándulás klasszikus drámája, a *Danton halála* is adaptált formában került színpadra, pontosabban egy díszletraktárból ideiglenesen átalakított hodályba, a nyiregyházi Móricz Zsigmond Színházban. A rendező Gaál Erzsébet a *Woyzeck*ből és *Büchner leveleiből* beiktatott részletekkel egészítette ki az alaposan meghúzott szövegpéldányt, hogy a drámai „fent” és „lent”, a forradalom meghasonlott vezérkara, illetve a tömegbázisát alkotó nép viszonylagos egyensúlyba kerüljön. A *Danton* címmel bemutatott drámai jelenetek sajátos ellenpontosító technika szerint működnek: a szituációból kiemelt, monologizáló főszereplők – elsősorban Danton, Robespierre és Saint-Just – szavait a tömeg állandó hullámmása kíséri. Az egyes csoportok gondosan kidolgozott mozgás- és hangkoreográfia révén erőteljes művészi stilizációval jelenítik meg a forradalom alsó régióiban történeteket. Az előadás legátütőbb mozzanata ez a főszereplővé előlépő forradalmi statisztéria. Szereplésüknek metaforikus jelentést kölcsönöz, hogy résztvevői gyerekek, egy helyi középiskola drámaismereti oktatásban részesülő tanulói.

Hasonló dramaturgiai szerepe lenne a népnek – a tömegnek – a *Borisz Godunov*ban. Puskin történelmi freskója ha nem is épp forradalmi, de zavaros időkben, kissé frivol mai szóhasználattal élve, „puha diktatúrában” játszódik. Akár legitimációs válságnak is nevezhetjük azt a helyzetet, amelyben Borisz cárt a törvényes uralkodó meggyilkolásával vádolják, egy politikai szélhámos pedig hamis legitimációval tör az uralomra. Kettőjük között a mindinkább apátiába süllyedő nép a valódi főszereplő. Színpadilag-dramaturgiaiailag azonban meglehetősen nehéz ábrázolni a demagógiával, lelkesítő manipulációkkal eltelt tömeg szenvtelenségét. Lukáts Andor rendezőnek nem sikerült a kaposvári Csiky Gergely Színházban többet adni a vázlatos, kétdimenziós képeskönyvnél, holott aligha véletlenül jutott eszébe a középkori hatalomváltás drámája, amelynek végén az új cár életésére fölszóllított nép – hallgat.

Az „elveszett” nép megkerült képviselője Brecht parabolájában, *A kaukázusi krétakörben* Azdak. Ez is zavaros időkben játszódik, Grúzia exlex-állapotot él át, az uralkodót megdöntötték, és a dinasztia visszatértéig a katonák a községi írnokeket ültetik a bírói székre. Átmenetileg a nép tanulatlan, furfangos gyermeke tölti be a törvényt. Igaz, hogy saját zsebre dolgozik, de Brecht szerint nem lehet annyira rossz kópé, hogy ösztönös osztályöntudatával ne az elnyomottak érdekét érvényesítené, szemben az elűzött uralkodó osztály „kapitalista farkastörvényeket” képviselő bíróságával. Ma már kissé más fogalmaink vannak ugyan Azdak osztálytestvér utódainak bíróságairól, de ez nem csökkenti Brecht kaján humorának élvezetét. A Nemzeti Színház Csiszár Imre rendezte

előadásának is ez a nyersen vállalt népi komédia a legjobb része – Cserhalmi György kötetlenül bolondozhat benne –, míg a másik alapgondolat, a jócselekedetre való „iszonyú” kísértés némileg elhalványul.

Korunkhoz közeledve a huszadik századi dráma egyre több kapcsolódási pontot kínál a jelen társadalmi folyamataihoz. Nyikolaj Erdman *A mandátum* című darabja, amelyet az egri Gárdonyi Géza Színház mutatott be lengyel vendégrendező, Andrej Rozhin irányításával, dermesztően mulatságossá válhatott volna, ha humorát vérfa-gyasztó komolysággal kezelik. A vígjáték egyik jelenetében, a bohózati félreértések csúcspontján a pártideológiát túllihegő szereplők nagyhercegnőnek vélnek egy történelmi díszbe öltöztetett cselédet, és azt képzelik, hogy vége a kommunizmusnak, visszajött a cár. Az évad elején, 1989-ben még önironikus trouvaille-nak hatott volna ez a gogoli szcéna, mert fölmerülhetett bennünk, hogy parttalan eufóriánkban magunkon nevetünk. Sajnos az előadásban bővebben adagolták Feydeau-t, mint Gogolt, s ez nem tett jót sem a színészi játéknak, sem Erdman magvasabb szatírájának.

Gábor Miklós sokkal jobban ügyelt az arányokra Mrożek *Az arckép* című színművének rendezésekor a Várszínházban. A darab speciális ördögüzési folyamatot ábrázol, melynek tétje, hogy sikerül-e megszabadulnunk a bennünk élő Sztálin-képtől, miután magát a fotográfiát réges-rég leakasztottuk a falról. Mrożek meglehetősen bonyolult dramaturgiai áttételeket, például szerepkettőzést használ a tudathasadásos állapot érzékeltesésére, miközben drámaírói technikáját tekintve megmarad a legegyszerűbb eszközknél, a kabarétréfánál és a rövid, abszurdizáló dialógusnál. *Az arckép* így inkább intellektuális csemege maradt, mintsem kinos érzelmi-érzéki analízis avagy politikai egzorcizmus, amely regisztrálja a fizikai és mentális megrokkánást. Inkább frivol ionescói kacaj, mint fájdalmas beckett-i groteszk. (Miközben az igazi Ionesco, az elvont *Székek* váratlanul fölizott Szabó József veszprémi rendezésében. Ha csak annyi maradt meg a nézőben, hogy semmibe foszló életünk legfontosabb mondanivalóját egy hivatásos szónokra bíztuk, akiből a döntő pillanatban, „a társadalom színe-java előtt” a dadogás ömlengő gesztusai törnek elő, már megérintette napjaink abszurd realitása.)

Az évad szellemi összefoglalásának az *Állatfarm* című Orwell-regényből készült musical-adaptációt, Peter Hall és Richard Peaslee darabját tekinthetjük a kaposvári Csiky Gergely Színházban. Az eredeti mű a Szovjetunió Kommunist (bolsevik) Pártja által vezetett társadalmi forradalom győzelmének és eltorzulásának története, állatmesében elbeszélve és részben elénekelve. Az **Eörsi István** fordította, Ascher Tamás rendezte magyar változat a szó szoros értelmében vett magyarítás, amely a tipikus kolhozembléma alatt működő állatfarm vezető kádereit és népségét-katonaságát némileg a hazai viszonyokra alkalmazta. Napóljós elvtárs, aki „nem a szavak disznaja”, valamint Vamzi és társai az elmúlt negyven év közismert magyar forgatókönyvét valósítják meg szavakban és tettekben. Az előadás szinte tökéletes; a kaposvári színészek olyan mélységegig tárják föl a pártbürokrata disznóvezérkar, az önkéntes teherviseléstől roskadozó ló, a taníthatatlan birkák, a bölcsen opportunistá számár és a többiek jellemét, mintha legalábbis Csehovot játszanának. Orwell persze nem Csehov, ami aligha volna baj, ha mint színházi minőség valamivel jobb lenne, s ha szatirikus szókimondását nem haladta volna meg az idő. Az *Állatfarmot* akkor kellett volna eljátszani, amikor nem volt szabad eljátszani. A rendszerváltás évadának nem ez az egyetlen paradoxona.

KOLTAI TAMÁS