

becsukódik fölöttünk az ég.” „Vékony hó lepi már a tetőket, mint nagyanyád bútorait a por.”

Ilyen metaforákra és hasonlatokra bukkanva máris elégedettek lehetünk. A költő elérte célját, a nyelv segítségével újrendezte a valóság tárgyait, anélkül, hogy bármit odébbtett volna, a pusztá szemlélet révén.

Kun azonban a költői képpen még ennél is többet el tud érni. Vegyük a Moha című vers első szakaszát. Kezdeté hasonló az előtt idézett képekhez:

*Ujjai közt szálanként bontja
szét a szelet az éjszaka.*

A természet antropomorfizáló metaforája a versszak második felében kifordul; hasonló és hasonlított helyet cserél. Most ami emberi, azt hasonlítja egy természeti jelenséghez:

*életünk sötétebb felén megtelepszik
az álom, mint köveken a moha.*

Bár a vers második szakasza nem tudja fenntartani az első részben elért strukturális tisztaságot, máris tanúi lehetünk annak, hogyan juthat el általánosabb jelentésekre egy kifejtett világnézettől mentes képi költészet. Ehhez semmi másra nincs szükség, csak arra a költői ámulatra, amit Kun többször is emleget: „Én csak ámulok ezen a világon, / mint egy különös levél erezetén.” Az alázat olyan mondatok érvényes kimondásához segíti a versben megszólalót, mint: „megérintett a / semmi, mint a növényeket a harmat.” Ez pedig már világ-kép. Mint ahogy az a kötet egyik legszebb, már-már Berzsenyit idézően metafizikus szakasza, melyhez nincs semmi hozzáfűzni valónk:

*Az Úr világa meghasadt,
tájunk lezúdul az éjszakába.
Szétnyitja nehéz öklét az anyag,
kíröppen a lélek, mint kis bogárka.*

HORKAY HÖRCHER FERENC

SZÍNHÁZ

Dürrenmatt: A Nagy Romulus

A „történelmietlen történelmi komédiából” *széthullási tragédia* lett a kaposvári Csiky Gergely Színházban: ez a hangsúlyozott – kétszer is kiírt – műfaji meghatározás szabott irányt az előadásnak. Nem Magyarország, a szocialista országok, a Szovjetunió, a Varsói Szerződés, a II. világháború utáni Európa széthullásának drasztikus látomását tárta a nézők elé Mohácsi János rendező, noha ezekről is szó van, egyúttal és külön-külön: az eredeti szövegbe ékelt sok aktualizáló (főleg publicisztikus) fordulat önmagáért beszél. A nyugat-római birodalom végnapjainak ürügyén megmutatott széthullás azonban nem ily alkalmi, helyszínhez és időhöz kötött jelenség, hanem örök világállapot. Minden csak azért szerveződik, hogy elemeire hullhasson, s maguk a részecskék is tovább robbanjanak. A szétpergés, a romosodás, a lepusztulás folyamatát Friederich Dürrenmatt 1949-ben (illetve a végleges változat szerint 1957-ben) főleg a nyugati kultúrára értette (a nem létező kelet-európai kul-

túrákra nem érthette), 1991-ben a hazai publikum nyilván főleg a magyar viszonyokra és a szomszédos földindulásokra vonatkoztatja – de ezek a külön-különbféle széthullások, „széthullások” és *széthullások* csak a Nagy Széthullásból hullottak szét.

Amivel rendelkezünk, az is csak korábbi csődök maradéka – sugalmazza *Khell Zsolt* díszlete. Az utolsó nyugat-római uralkodó campaniai rezidenciájában minden omladozik, fűcsomó a márványt repeszti, márvány a fűcsomót fojtja meg, tombol a világbirodalmi végkiárusítás eklektikája, a rogyadozó oszlopokban három-négy stíluskorszak stílusalanná vedlett töredékei csúsznak egymásra. Külön bájt ad a tönkrement klasszikumnak, a szálnalmas monumentalitásnak, hogy a falakból, kövekből egy rég nem működő szellőzőberendezés harmonikalemezei, ventilátorai koszladoznak. Micsoda bűz, áporodottság lehet ebben a tyúkoktól telefosszt, szellőztethetetlen villában! Kár, hogy a díszlettervező rőt avarral is fölhintette a csarnokot, az el- és letűnés e (színpadon is) konvencionális jelével egy kis indokolatlan elégikusságot fuvallva a kulisszák közé. A már az első részben is alaposan megrakott, dús díszlet a végére óriási lomtárrá, szemétdombbá és csatatérre alakul át, amelyet egy tankszerű, mégis nevetséges hadiszörnyeteg betüremkedése, nyomában pedig a germán katonák zabráló, fosztogató serénykedése gyalul le. A vékony neonszöveggel megfuttatott torzó-timpanonok, a jövőbe mutató szocreál-antik szobrok, a toldott-foldottság szétporladása majdhogynem fizikai csömört vált ki a közönségből. Az egy-két kis részletmegoldását nem számítva kiváló, az abszurdumig agyonépített díszletbe külön szint, azaz fényt hoz, hogy mintegy az elmebeteg harckocsi tartozékaként hatalmas reflektorokat is a színpad szélére taszigálnak, kiemelve ezzel a „történelmietlen” (széthullási) tragédia egyszerre hátborzongató és olcsó teatralitását.

Ha Dürrenmattnak szabad volt a tizenhét éves gyerekből, a bábfejedelm Romulus Augustulusból („Augustuszocskából”) Nagy Romulust, húsz esztendeje uralkodó, jócskán ötven fölötti férfit faragnia (a történelmi figura ennyi idős korában, harmincnégy évi nyugdíj, vidéki szieszta után már halott volt – tehát magát a császári penziót, bármily groteszk dolog is, nem az író találta ki) – nos, akkor Mohácsi János és a dramaturgiai munkálatokban osztozó *Eörsi István* is bátran teleszegecselhette jobb-rosszabb ötletekkel a darabot (valójában a rosszabb ötleteik is csupán attól lettek rosszabbakká, hogy a legtöbbet háromszor-ötször elisméltették, „a kés éle ki van menne”) típusú szándékolt magyartalanságoktól kezdve a nyers káromkodásokon át az újságnyelvi sztereotípiák erőltetéséig). Radikális beavatkozásuk *Fáy Árpád* jól használható, ám enyhén avítas textusának nem ártott meg. Nem a fordítást érte sérelem, hanem a dürrenmatti tragigroteszk vékony tojásbéja repedt el a célirányos dramaturgiai markolástól. *A Nagy Romulus* ugyanis úgy működik (működne), olyan egyszerű és nagyszerű ötlettel, mint Kolumbusz tojása. Igaz, az nem is reped, de török... Csak-hogy az író a mű elején azt a bizarr gondolatot csapja az asztalra, hogy a velejeig romlott, minden tekintetben lezúllott birodalmát két évtizeden át szisztematikusan, belülről bomlasztó, széthullasztó Romulus a tyúktenyésztés, a tyúk- és tojásételkultúra kizárólagos preferálásával, e szakralizált bolondériával éri el a célját – a darab vége felé meg azzal áll elő, hogy a Rómát leigázó, és mit tesz Isten, szintén tyúk-mániás Odoakernek egészen más politikai manipulációkhoz, hatalmi játékokhoz létfontosság-

gú a tojáshozam. A köztudottan sokrétegű tojás-szimbolika, a soha el nem dönthető „mi volt előbb, a tyúk vagy a tojás?”-kérdés, és a mindennapi, materiális sárgája-fehéreje együtt, egybejátszón és jól kitervelten konstruálja a színművet. Mohácsiék ezt a nyomvonalat eleinte követik, aztán már terhükre van, sürgetik az aktualizálást, sulykolják a mondandót, végül a záró vízió kedvéért átválnak egy merőben más darabba. Paradox módon az előadás leghatásosabb, legemlékezetesebb része a negyedik felvonás – amikor már akkor sem fog be semmit az eredeti jelentésháló, ha Odoaker célozgat tyúkra és tojásra. Az eddigiektől merőben eltérő észjárásnak kell dekódolnia a látottakat-hallottakat: a tragikomédiában nem szereplő tömegmészárlást, az V. századi germánok *echte* német, dalharsogó militánságát (mely nem a németek, hanem a mindenkorai győztesek diadal- és gyilkolásmámora), Campania – és nyilván az egész birodalom – kirablását. Dürrenmattnál két cinikus bölcs, két erkölcstelen – de a környezetnél messze erkölcsösebb, és erkölcselenségéért a felelősséget is vállaló – uralkodó próbált egyezkedni a maradék józan ész és a közös tyúktenyésztő szenvedély nevében – sejtve, hogy a kis Theoderich, akinek fenekén még ott a tojásbéja, pár év múlva Nagy lesz; és ő nem vesztegeti majd az idejét szárnyasokra és morszolt kukoricára. A svájci író a tojásért mondott groteszk rekvizitet, s ekként persze a javíthatatlan, reménytelen világért is. Mohácsi és színészgárdája ugyanezt teszi. Csak egy tojás a különbség, az, amelyiken az egészen másfajta metaforikából érkező tank átgázol. Nincs érv és ok megkérdőjelezni az ily fokú rendezői szabadságot – azonban a mégoly frappáns és színvonalas eredmény sem feledtetni, hogy a nem a mű keretei között, hanem azon kívül kiteljesedő negyedik felvonás túlereje következtében a drámai és jelképi egység megtört, széthullott.

A színészi kivitel ritkán tart lépést az energikus rendezői koncepcióval; inkább csak hűségesen, egyetértve szolgálja azt. A jellemteremtésben *Molnár Piroska* jutott a legmesszebbre: bután gyakorlatias, férjét megölni is kész Julia császárnéja egy shakespeare-i drámához is elégséges módon keveri az értetlen pillantásokat és a stupid fölény tekinteteit. *Quintus Konrad* jótanuló-stréber Theoderichje kiválóan megfelel a világalomra bujtogatott kamasz képének (az egyik dramaturgiai változtatás a germán tolmács, Sidonie von Grasenapp [*Varga Anikó*] szerepeltetése jól szolgál a koncepciónak, ám teher a színészeknek, főleg Quintusnak). *Gyuricza István* (Romulus) és *Kulka János* (Odoaker) szerencsés módon egymás alteregói kopaszodó koponyájukkal, szakállukkal, aszketikus soványságukkal. Romulusnak remek pillanatai, vonagló kis mozdulatai, ironikus-bölcs komédiázásai vannak, bár a színész most is csak részben szabadul a rá előnytelenül jellemző monotóniától. A borostás, sántító, botra nehezedező Odoaker jól karikírozott ellenlábasa a római uralkodónak. Gyuricza és Kulka is rendelkezik azzal az erővel, hogy képesek kivérni a színészi megszólalás sokszor kissé késleltetett, legelőnyösebb pillanatát. A két komornyik, *Karácsony Tamás* és *Znamenák István* már enged a minúciózus sablonoknak, viszont amikor az előbbi (Achilles) hirtelen beleöszül Róma bukásába, az utóbbi (Pyramus) pedig hirtelen előlépteti magát kis-kis komornyik-parancsnokká, jelsül tolmácsolják a szöveget gazdagító dramaturgiai leleményt. *Kelemen József* nem alszik olyan hitelesen, ahogy a háromszor huszonegy óráig (Dürrenmattnál: két nap, két éjt) száguldó rosszhírnöknek – a „sportolónak” – illene (*Eörsiék* ilyen apróságokban is rengeteg

változtatást tettek), *Nagy Mari* császárlány Reája egy-egy másodpercre fölfénylik, *Serf Egyed* mint Apollyon műkereskedő a végrehajtók szokott fölényével gyűjti be a római nagyok szobrait. Nem ártott volna, ha *Sztarenki Pál* (Mares hadügyminiszter) és *Lugosi György* (Tullius Rotundus belügyminiszter) önhittebb és tola-kodóbb (ismerősebb?) módon mutatják meg a kicsinyességet. *Csapó Györgynek* (Isauriai Zénó) a nyomában járó két bizánci kamarással (Phosphoridos és Sulphurides: *Rázga Miklós* és *Szula László*) kevésbé sikerült kivetnie Romulus és a két komornyik árnyékát. *Pál Tibor* (Szakács) illúziókelteően (?) nyeszettel tyúktor-kokat, *Dunai Károly* a színészből rendezővé avanszált Phylax szerepében nem csípte el a gúny eszközeit, *Tóth Géza* (Aemilianus) bántóan nehézkesnek bizonyult Rea vőlegényeként, *Bezerédi Zoltán* nem eljátszotta, hanem a kisuj-jából rázta ki Caesar Rupfot, a beszédes nevű nadrággyárost, az új (ideológiai) divatdiktá-tort. *Cselényi Nóra* jelmezei annál jobbak, mi-nél egyszerűbbek. Foszlott hálóinget, dísztelen egyenruhát tervezett a legtalálóbban, általában is ábrázolni tudta a szegénységet és szegényes-séget, és egy-egy ancúggal a rejtettebb összefüg-gésekre is utalt.

„Isten kegyelméből vagyok halandó svájci polgár, / ki soha senkit nem uralt, senkit soha nem szolgált” – írta jó húsz éve Dürrenmatt-versében Pákolitz István, hozzátéve: „Washington már és Moszkva még nem perdöntő a perben, / a régi szeretőt únom, és nincsen új szerelmem...” A kaposvári előadás rádöb-bent, hogy nincs régi és nincs új szerető, nem is nagy-on lehet őket néven nevezni, csak arra jöhet rá az önmaga emberségét sem szolgáló polgár, hogy a per, az a karkai, mindig újrakezdődik, vagyis örökké tart.

TARJÁN TAMÁS