

# MA(R)XÉK PAPUCSBAN

Milan Uhde: Örömhír

Kamra

**E**rdekes, bár már nem először regisztrált tény, hogy a cseh dráma viszonylag sokkal nehezebben szólal meg színpadainkon, mint például az angol, a német, az amerikai vagy a francia; ám bár ez csak addig látszik oly különösnek, amíg néhány cseh nézőteret bele nem kóstoltatnak például Móricz Zsigmondra, Illyés Gyulára vagy Németh Lászlóra. (Nem is teszük.)

Bár egy Marxot-Engelst kicsúfoló darabban kapcsolatban ez első hallásra merész megállapításnak tetszhet, Milan Uhde Örömhír című műve maga egyszerre fantasztikus és kedélyes szürrealizmusában ugyancsak svejki-hrabali ihletésű. Hiszen a téma akár gyilkos szatírának vagy feneketlenül mély parabolának is feldolgozható lenne. Elmondva borzasztó botrányosnak tetszhet Marx, azaz Karl Max életét végcétartály-csobogásokkal tagolni, megmutatni benne a kenetteljes házasságtörő csibészt, Jenny-Beniben a magát Csapkerózsikának álmódó piti kispolgári Xantippét, Engelsben a piperkőc fantaszitát. (Nem is lehetett volna a darabot a rendszerváltás előtt bemutatni.) Milan Uhde azonban, nagy honfitársaihoz hasonlóan, szelíd és bölcs költő. Tudja, hogy Nagy Sándortól Einsteinig bárkit le lehet vetkőztetni papucsra-hálóingre, és az aranyér éppúgy nem tesz senkit Napóleonná, mint ahogy, mondjuk, a Kennedy-fivérek sem azért vonultak be a halhatatlanságba, mert szexuálisan kizsákmányolták Marilyn Monroe-t.

Vagyis nem a sztori számít itt, az csak hangulati töltelék. Az alap gondolat, az igazi svejki blaszfémia sokkal mélyebben lappang – ott, ahol a legyek egy öröknek hirdetett világrendet rondítanak össze. A dogmatikus világmegváltás életképtelensége lepleződik le, a mindenre megoldást kínáló ideológiák alól húzzák ki szelíden, csúfondárosan azt a kártyát, amely hiteliüket tartja. Jellemének vagy hólyagjának gyengesége még senkit sem tesz alkalmatlanná, hogy nagy hadvezér, politikus, tudós vagy művész legyen; de az emberiséget megváltani csak az immanens tökély, csak Krisztus vagy Buddha tudhatja, akikről nem maradtak fenn kompromittáló adatok.

A koncepcióval tehát lelkesen egyet tudok érteni, sőt, ezért nem érzem a darabot, illetve bemutatását halott oroszlán kínos rugdalásának. Mert amennyire korántsem bizonyos, hogy Ma(r)xot és társát nem csupán evan-gelistáik avatták világmegváltóvá, (ami azonban a művészi ábrázolás szempontjából közömbös), annyira bizonyos viszont, hogy a világ- és nemzetmegváltók családja nem ért véget velük.

Más kérdés a művészi összhatásé.

A darabot igazából az ötlet élteti, s amíg az ötlet szuszájából futja, jól szórakozunk. Ez körülbelül addig tart, ameddig a hős, felesége követelésére, bele nem egyezik a kis szolgáló elkergetésébe, vagyis a világmegváltó papucs-férfiként, hőzőngő szerelmesként és mindkét nő

tönkretevéjeként előttünk nem áll. Innentől az ötlet már nem elég, most már cselekményt kellene építeni, de ez a cselekmény részben tautologikus lesz, azaz mit sem ad hozzá a kiinduló helyzethez, részben önkényes: bármi megtörténhet, s ami megtörténik, bármédig eltarthat. Mindkettő nagyon rossz nézői közérzetet kelt.

Innen nézve voltaképpen Engels felléptetésének sincs művészi indoklottsága; mintha csak azért jelennek meg, mert Marx és Engels együtt szoktak állni (ameddig állhatnak); a víziók pedig, az angliai forradalom győzelmétől a két halott feltámadásáig, merőben tetszőlegesen és bármi mással felcserélhetők.

Dömölky János Kamra-beli rendezésének legnagyobb trouvailla-a a képeket összekötő közjátéksorozat, a Sors-szimfónia zenéjére beállított sztroboszkópos jövés-menés, amely kifejezőn sűriti az alapeszmét: a tökéletes emberi rend meghirdetőjének világában honos tökéletes rendetlenséget.

Ettől eltekintve az előadást nem érzem sikerültnek, amit számomra elsősorban az mért, hogy találkozásaink során először a kedvenc színészeim közé tartozó Takács Katalin és Bán János sem tudott lenyűgözni. Mivel realiztikus jellemteremtésről itt nem lehet szó, a hatás azon múlik, hogy az első harmadban, a darab legjobb részében sike-



rül-e olyan érdekesen és szuggesztívan megragadni a figurát, hogy abból akkor is feszültség gerjedhessen, amikor a darab gépezete már üresben jár. Számomra ez csak Söptei Andreának, Leni szolgáló alakítójának sikerült, aki szimbolizáló erővel tudta jelenlétebe sűriteni az extatikus, monomániás kiszolgáltatottságot. A többiek – Andorai Péter, Takács, Bán – ismert önmagukat hozták, a szokásosnál ötletlenebbül, takarékra állított hőfokon, és az eleve sem elég erős figurák a későbbiekben már csak automatikusan ismételték tic-jeiket. Igaz, ez végeredményben egybeesik az egész darab jellegével. Elsősorban a rendezőnek lett volna dolga, hogy az önkényességet és ötletszerűséget határozottabb kézzel taszigálja a szükségszerűségnek legalább a látszata felé.

SZÁNTÓ JUDIT

## KÜLÖNLEGES PÉLDÁZAT

Eörsi István: Az áldozat  
Arizona Kisszínház

**A**z áruló vagy az áldozat főként kortársi szemszögből relatív minősítés, amely szerepértelmezési részizagságokon alapszik. Az utókor már bölcsőbb lehet, mivel gazdagabb az eredmény (a „hová vezetett?”) ismeretével. Abszolút igazság így sem mondható ki, de legalább körültekintően lehet kérdezni.

Árulója-e a hitalapítónak Júdás – kérdi Eörsi –, vagy áldozata? A hit elárulása-e vagy az érdekében hozott áldozat Márk hűtlenül hűséges evangéliuma? Mit mond a lelkiismeret, és milyen igazságot lát a külvilág? Milyen játsszámába kell (szabad) bele-menni, milyen játékszabályokat kell (szabad) elfogadni? És hogyan értékeljük az egykori tetteket mi, az utókor a római birodalomban pusztulásra ítélt kis krisztianus zsidó szekta megkapaszkodásának, majd világvallássá terelvényesedésének tükrében?

Vádaskodnak, viaskodnak – és játszanak az Arizona Kisszínházban Az áldozat elmentmondásokkal küzdő szereplői. Valló Péter rendezésében hangsúlyosan színházi játékok folyik. Az első jelenet megkezdése előtt római légionáriusok a két reflektort a nézők-

re (a júdeai bevonulást ünneplő tömegre) szegeznek, de később is többször változtatják a szereplők a lámpák állását, hogy a beszélő személyre irányítsák. Júdás és Márk nemegyszer emelkedett hangon szónokol hitéről. Júlia, amikor Márk eszméit idézi fel, patetikusan letérdel. Később fénysugár kijelölte miniszínpadon próbálja el jól betanult önkritikus antikrisztianus tirádáját. A fehér maszkot viselő Domitius, bőrét is vásárra vevő, egyrészt a saját életét formálja színjátékká, szinte performance-szerűen kísérletezve lehetőségeivel, másrészt viszont irányítóként, rendezőként lép fel Márk és Júdás hitvitadrámájában. Erőteljesen kulisszajellegű Domitius palotája, a „játék” fő helyszíne. Mindezzel hangsúlyt kap, hogy itt példázattal szembesül a közönség. (Igaz, a néző így szerepváltásra kényszerül: a kezdő jelenet római tömegéből utókorai közönséggé kell visszatávoznia.)

A példázat Júdása és Márkja egyként hite fanatikusa. A körülményekkel dacolva azok lépten-nyomon megváltók tünekednek fel, a krisztianusokat a birodalom mint Róma-ellenes gonosztevőket üldözi. A hit pedig tetteket követel. Nemcsak a keresztthalált, hanem

Júdás áldozatát is, aki vállalta, hogy a megszállt városban tarthatatlanná vált helyzetű urát keresztfára juttassa („A rómaiak keresztjén kell végezniem, hogy visszatérjek, míhelyt a nép visszakövetel.”), még akkor is, ha ezzel a külvilág számára áruló lett. Kézdy György alakításában a nézőtér közlése megkövetelte visszafogott, póztalan játékmód és az előadás teatralitásigényéből fakadó „színészkedés” egyszerre van jelen. Bensőséges, mikor a keresztalárlól beszél, vagy amikor neve a hosszú névtelenség után végre kimondatik, fanyar és már csak dachból is beletörődő, amikor a fogságban a saját halálát várja, de indulatában szélesek a mozdulatai, kántáló a beszéde, amikor Márkkal szemben igazságát kívánja elmentmondást nem tűrően hangsúlyozni. Szerinte ugyanis Márk az áruló, aki a „világmozgalom”, az eszme fennmaradásának érdekében kész meghamisítani a valódi Megváltót. Székelyi József játéka a Márkban dúló kételyeket, a hinni akart, de eltűnőben lévő bizonyosságokat emeli ki. A legkifejezőbb tekintetével játszik: szeme hol reményt és kétségbeesést, vádat és elszántságot, hol csalódottságot és önmagának is szánt hazugságot tükröz.

Felháborodásában vagy igazát védve ő is szélesebb gesztusokra ragadtatja magát, de megtörik, miután Domitius cinizmussal, hatalmi szempontokat érvényesítő pragmatizmussal szembesül („Undorodunk tőletek, izé úr. De azért elkenel egy főisten, aki rendet tart.”) A veszni látszó ügy érdekében – a megváltásba vetett hite megingását is bevallva – elvállalja a népek feletti istenkép megalkotását. Megérlelődik benne a szembenézés és a dolgok kimondásának gondolata: „A te áldozatod eltörpül az enyém mellett – közli a keresztfán függő Júdással. – Te az élő Krisztust árultad el, hogy közelebb hozd a végítéletet, mely igazol és felment. Nekem a szellemét kell átformálnom, hogy megmentsem a jövőnek.”

A majd két évtizede született dráma mentes minden könnyen lefordítható, aktualizálásra csábító parabolaszzerűségtől. Az előadás ennek megfelelően alapvetően a cselekmény korára utaló, de számos, e századra kacsintó anakronizmussal megtűzdelt díszletek, kellékek között és jelmezekben zajlik. (Díszlet: Valló Péter, jelmez: Tordai Hajnal.) Melis László impulzív zenei részletei tovább kortalanítják az előadást (ha élőben hangzanának el, erősíthetnék a színjátékjellegét is).

A nézőközeli játéktér és a színházzszerűség hangsúlyozása megkövetelte stílusösszhangba hozásának nehézségeit mutatja, hogy a két főszereplő kivételével a többi színész elbizonytalanodik a játékmódot illetően, és sikertelenül küzd a külsődlegességek, a hiteltelen gesztusok és megszólalások ellen. Így van ez még Román Juditnál (Júlia) is, akinek pedig megvolt az a képessége, hogy egy-egy előadás terheit magára véve – akár egyedülként is – tudott nagyívű alakítást nyújtani. Mécs Károly (Domitius) igyekszik szövegét minél inkább a poénokra kifuttatni, s ezekben kapaszkodót találni. Molnár Judit (Eszter) és Bede-Fazekas Szabolcs (Tacitus) alakítása egyaránt súlytalan marad. Emiatt a mellékalakok felvetette kérdések halványabban jelennek meg.

A színpadi példázattá emelt előadás – és ettől különleges a példázat – nem simítja egyértelműséggé a morális ellentmondásokat, nem próbálja megválaszolni, csak tolmácsolja az író nyitva hagyott kérdéseit. A többit a nézőre hárítja, bízva a kétezer évre visszatekintő tapasztalatokban.

DÖMÖTÖR ADRIENNE

**A** fogalmak valóban egymáson kívül vannak, mint a tárgyak a térben. És éppolyan állandósultak (vagy változatosak – teszem hozzá én), mint a tárgyak, amelyek mintájára alakultak” (Bergson). Vladimir és Estragon, Godot, Antoine meg Desiré, Én, a Feri meg a Bíró Imre, Vizi és Ecsédi, osztálykirándulások, földrajztanárnők, Vetró Irén, Pomáz, a HÉV, Bea, Sas elvtárs... Odüsszeusz tett meg nagyobb távolságot vagy Ulysszes? „Hol a színpad, kint-e vagy bent? Ha szemem pilás függönye fent?”

Amit színházművészetnek nevezünk, az irodalom, mozdulat és mimika, beszéd-, képzőművészet és zene együttes hatásából keletkezik. Színház-e hát, amikor egy ember min-

## KORSZAKOK, KORDALOK

Bereményi Géza – Cseh Tamás: Nyugati pályaudvar  
Katona József Színház

denféle pályaudvarokról, különféle emberekről történeteket mesél (se hely, se idő, se cselekmény egysége), előad prózában és időnként dalban, kérkedően „civil” szerelésben, kérkedően díszlettelen színpadon?

A szép emlékü 25. Színházban, a Benczúr-kertben, az ifjúsági klubokban lehetett énekelni az ócska cipőkről, a nekidiőlésre alkalmas szélről. Az egymás mellé dobált félmondatok, félzavak egy korosztály „tetőzött ifjúsági problémáinak” voltak kifejezői, az életnek adott dallamot. El lehetett dúdolni a hajdanvolt osztályterem – ahol még együtt voltunk – szagát, a málló vakolatú kapualjakat, az esőtócsás aszfaltot, Patyolatot és lepedőt. És ezek a nóták ugyanúgy hatottak a Várszínház bordó bársonyfüggönye, s az akkor felújítás után megnyílt Katona József Színház vastraverzei alatt a félköríves fekete függönyök előtt, az egész színpadnyi tágasságban. Akkor a Keleti pályaudvar környékén, most a Nyugati nemcsak monumentális, de az előzőnél mívesebb környezetében vagyunk. A nézőtérrel mellettem ülnek már tanítványaim tanítványai.

Bereményi lélekrezdüléseket kifejezni tudó poéta – vagy valami más –; nemcsak érzi, de reagálni is képes a jelenre, pontos fogalmakkal, ahogy történészek a Harmincéves háborúról teszik. Vállalja, hogy nem világ-megváltó, hogy nincs küldetése, hogy csupán hangosan gondolkodik. Ő a szembenéző a szembe és mindenfélől fúvó szelekkel, ezt artikulálja szavaival. Melódiát, megjelenést, vagyis formát Cseh Tamás ad a tartalomnak. Húsz évvel ezelőtt leült, fölállt, a székre támasztotta lábát. Most belakja a színteret

Mint minden idevaló eszköz avatott birtokosa, játszik a hangja, az arca. A statikus fénypásztából kibújt, színéket varázsol a fekete függönyök elé. A harmincas évek kezek dohányszőaszta, a két Thonet-szék egymással félközel mint díszlet mesterkeltnek tűnik. Bereményit és Cseh Tamást nem lehet – a méglya szerény eszközökkel, tárgyakkal sem – látványosítani. Színház ez, ahol a színpadnak kinevezett térben a közönségnek nevezett egyedek előtt legtöbbször verbális eszközökkel értelemig, érzelemig ható (vagyis szellemi és lelki) élményt adnak.

A személyiségnek van ereje, hite, több jó színész volt és van, de Chaplin az Chaplin, és Kabos Gyula Kabos Gyula. Megnevettetnek, de a legbugyutább történetben is ők jelentik azt az emberi, szívet szorító bizonyosságot, hogy nem a Nérok és Napóleonok, hanem őmiattuk áll még a világ. Cseh Tamás is rendelkezik ezzel a képességgel, hogy meg tudja szeretetni magunkat velünk.

A Nyugati pályaudvar mesébb, mint az előző produkciók, kevesebb a dal, a műsor „színházibb”, mint az összes ezt megelőző. Az ismerős konyhában kezdődik KGST- vagy Graboplast márkájú viaszosvászonon takart asztal előtt, s karavánutak, brókerirodák, a zöldhatár és a Szent István körút érintésével jutunk a címbe jelzett célig. Sok a szereplő, számosak a társadalmi és lelki konfliktusok. De a legigazabbak a dalok. „A fogalmak valóban egymáson kívül vannak, mint a tárgyak a térben...” Mikor vagyunk? Hol vagyunk? Hogy vagyunk? Csak az a bizonyos, hogy amíg vannak dalaink, addig vagyunk.

JÓZSA ÁGNES

