

Koltai Tamás

Színről színre
Magyar színház – világszínház



Budapest, 1992

/Részlet/

Nemzeti dráma

[...]

Antigoné a mozgalomból (Eörsi István: *Tragédia magyar nyelven Szophoklész Antigonéjából*)

Vastag posztószövetből, lódenből készült hosszú kabátban, sildes sapkában komor arcú férfiak róják a színpadot. Thébában vagyunk, a királyi palota előtti kockaköves utcán. Az érckapu elé nemsokára ávós örök lépnek ki. Most, az előadás kezdete előtt még a komor férfiaké az előtér. Helyükre kísérik a nézőket — a Vayer Tamás tervezte utca két oldalára —, miközben a hangszórókon Mártha István ünnepélyes, lassú gyászzenéje a mozgalmi indulók stílusát utánozza. A férfiak összeszededegetik a szeretheverő karokat-lábakat. Mik lennének ezek? A hátunk mögött sorakozó antik torzók letört darabjai? Vagy halottak maradványai utcai harcok után?

Mielőtt eldönthetnénk, kezdődik az előadás a Várszínház refektóriumában. **Eörsi István**, *Tragédia magyar nyelven Szophoklész Antigonéjából*.

Sietek leírni: a drámai szöveg nem kötelezi a rendezőt, hogy ab ÁVÓ a közelmúlt politikai eseményeire utaljon az előadással. De nem is tiltja meg. **Eörsi** *Antigonéja* éppúgy fordítás, ahogyan Bornemisza *Magyar Elektrája* is az volt — amit az elődtől átvett címminta is jelez —, s persze éppúgy átdolgozás, mivel mindkettő nagyon erőteljesen érvényesíti saját korának szemléletét. **Eörsi** hű az eredetihez, legföljebb tömörít, egyenes ösvényt vág a gondolati indák sűrűjében, visszafogja a szöveg nemes retorikáját, keményebb, szikárabb, racionálisabb Szophoklészénél. Sőt, ami Kreont illeti, szárazabb is, mert prózában fordítja, megvonván tőle a minimális költői emelkedettséget, míg a többi szereplőt föl-fölreptti az időmértékes vers szárnyalásával.

Ugyanez a szöveg a stilizált görög színház konvenciói szerint is működne. A rendező, Csiszár Imre azonban úgy döntött, hogy elveti a konvenciót — Bornemisza *Elektráját* is korabeli magyar mezbe szokták öltöztetni —, s a

közelmúltra egyértelműsíti a helyzetet. Komoly kockázatot vállalt ezzel. A cselekmény csábít a direkt párhuzamokra. Testvérharc. Polgárháború. Elesettek a barikád mindkét oldalán. Díszsírhely a győztesnek, temetési tilalom a legyőzötteknek. Eltökélt akció a temetetlen holt végtisztességért, ami egyúttal az önkény elleni lázadás jelképe...Történelmi modell, anno 1956–1989. A vonatkozó személyek és események könnyen megnevezhetők, behelyettesíthetők; fölismerésük, gyanfom, elég lehetne a politikai oda-mondogatással tüntető színház hangos sikeréhez.

Másról van szó Csiszár rendezésében. Ráckevei Anna, ahogy színre lép, azonnal meghökkent. Ez nem a csendes belső eltökéltséggel fölvertezett póztalan hősnő. Ez egy harcos Antigoné. Forradalmár. Szakács Györgyi hosszú szoknyás, kék kosztümjében és a hozzá nem való barna félcípőben Ráckevei Antigonéja úgy fest, mint egy MNDSZ-funkcionárius. Vagy kom-szomolka. Partizán-agitátor. Egy Antigoné Koszmogyemjanszkaja. Léptei ölesek, karlendítése széles, gesztusai ideológiával telítettek; a mozgalmi zsargon a mozdulataiban is érvényesül. Kihívó, büszke öntudattal, hátravetett fejjel néz a zsarnok szemébe. Teli torokból beszél, nevetése harsányan csattan. Életeleme a hősiesség. Szembenézni a halállal — számára ez maga a diadal.

Ahogy előrehalad az előadás, egyre inkább meggyőződom róla, hogy tévedés kizárva: itt valóban családon belül zajlanak a dolgok, ez a mozgalom metaforája. Antigoné saját forradalmárságának áldozata, aki csak halálra ítéltlen csöndesül a brosúrák heroinájából az élet hétköznapi örömeitől megrendülten búcsúzó emberré; mellette Nemcsák Károly viharkabátos Haimónja becsületes munkásarcával, széles tenyerével olyan, mint az ötvenes évek szovjet filmjeinek pozitív hőse. Kettőjükkel szemben Bessenyei Ferenc Kreonként maga a Vezér redőtlen szobra, amely épp csak lelépett a talapzatáról: bronzba öntöttlen személytelen és árnyalatlan, nincsenek érzelmei gondolatai, szenvedélyei — a skrupulusok nélkül gázoló eszme megtestesítője.

Körülöttük fontos szerephez jut a Kar, Raksányi Gellért Karvezetőjével az élén. Az előadásnak ez a rétege meglehetősen szarkasztikus, és aránylag könnyen dekódolható. A Bojtár Endre, Pathó István, Somogyvári Pál és Versényi László játszotta tisztas férfiakként az utcai események örököseiként indulnak el, a „síratófaltól”, amelynél tetszhalottként föltszólvá várták a játékok kezdetét. Aztán fokozatosan átalakulnak a Kreon köréhez tartozó tanácsadó-kommentátorokká. Egyéni nézeteiket nem szavalókórusban mondják, hanem közvetlenül a „járdaszélről” agitálják a hozzájuk közel eső nézőket (Mnouchkine színészei tettek így az emlékezetes 1789-ben). Testü-

leti véleményt mindig közösen nyilvánítanak a széljárásnak megfelelően, vagyis amíg a hatalom rendíthetetlen, egyetértenek Kreonnal. Legszébb teljesítményük — egyben az előadás csúcspontja — a „Sok döbbenetes csoda van, de / a legcsodálatosabb az ember!” kezdetű nevezetes passzus, amelyet bensőséges, halk kórusként dünnyögnek az ciején, hogy azután fokozatosan átfejlődjenek diadalmas eszmeiséget sugárzó mozgalmi indulóvá. A brechti típusú elidegenítő technika itt különösen kiválóan működik.

A játék dramaturgiai koncepciója egységes (dramaturg: Magyar Fruzsina), még ha az Antigonét jellemző mozgalmi pátosz kezdetben zavarba ejtő is. Ráckevei Anna valódi invencióval hozza össze az antik hősnőt és a modern forradalmárt; ahogyan régen a legjobb tragikák természetessé tudták oldani a koreografikus mozgást és a deklamáló stílust, ugyanúgy ő is stilizált „figurát” talál egy mai (vagy tegnapi?) heroina hanghordozásában és gesztusaiban. A többi szereplő kettős kötöttsége nem ilyen látványos, de Tóth Éva (Isméné), Ivánka Csaba (Theresias), Lukács Margit (Eurydiké), Gáspár Tibor (Ór) és Szersén Gyula (Hírnök) játéka egyaránt érzeteti a kétezer éves átmenetet.

Szophoklész vállára kapaszkodva az előadás a politikai zsarnokság újabb kori természetéről vág az arcunkba kétségtelen igazságokat, nem lebecsülendő képi erővel és szuggesztivitással. A végelszámolásnál **Eörsi** két replika fölcserélésével és egy ellenkezőjére fordított mondattal megfoszt a katarzistól — „bűncid, eltemetetlen, még rohadoznak bennünk” —, Csiszár pedig egy Brecht-verssel megerősíti az ítéletet. A hatás erős. Fölvethető, persze, hogy az *Antigoné* előadása igazából akkor hatásos, ha a nézőtérben Kreonok ülnek, s nem az Antigonék pártján álló miniszterelnök, mint a Várszínház bemutatóján — de hát ez merő demagógia. Ha a Kreonok ülnek a nézőtérben, el se lehetne játszani az *Antigonét*. Legalábbis így nem.

1989

Klasszikus dráma

[...]

Afrika bennünk van
(William Shakespeare: Othello)

Jago az *Othello* című dráma egy pontján félreérthetetlen rasszista megjegyzést tesz. Miután fölébresztette a féltékenységet a mórban, a szemébe vágja, hogy annak a nőnek, aki számos fajtájabeli, fehér férfi helyett egy feketét választott, romlottnak kell lennie. Kulka János mint Jago sandán szabadkozik, hogy itt nem személyeskedésről van szó, nem szeretné, ha

Desdemona magára venné, ez elvi kérdés — így, persze, annál rosszabb. Az Othellót játszó Lukáts Andor pupillái kitágulnak, mozdulatlan arcán, lecövekelt testén belső remegés fut át — egyetlen pillanat alatt lejátszódik a dráma. Ez fordulópont a kaposvári Csiky Gergely Színház előadásában. Innen kezdve Othello, a civilizált européer, a velencei tanács által kinevezett flotta-parancsnok kibújik a bőréből. Abból, amelyet a társadalmi szerep kényszerített rá. Olyan lett, amilyennek Jago látja: vad, barbár, civilizálatlan. Imákat mormoló, atavisztikusan viselkedő törzsi néger, valahonnan Afrikából.

Volt már ilyen vagy ehhez hasonló. Laurence Olivier, a megsértett önérzet mitikus fekete papjaként, az ősi szertartások primitív pompájával játszotta végig Shakespeare drámájának második felét. Ulrich Wildgruber ugyanennek a paródiai változatát mutatta be Peter Zadek rendezésében: Othellojáról úgy hámlott le a civilizációs máz, mint az arcára kent fekete cipőpaszta, amelyen egyre több fehér barátját és föltoj rajzolt ki a színész homlokáról lecsorgó izzadság.

Kis ideig Kaposváron is tartani lehetett attól, hogy ilyesmi történik. Egy néma előjátékkal indul a darab. Othello férfias birokban legyűri Jagót, s a küzdő felek fölfrissülnek a színpadra készített pocsolójában. Nincs az a néző, akinek eszébe ne jutna, hogy vízálló-e Lukáts Andor fekete maszkja. A rendezőnek számítnia kell erre. Bármennyire beavatottak vagyunk — vagy éppen mert beavatottak vagyunk —, azt azért tudjuk, hogy nem a fekete bőrű Othello áll előttünk, hanem egy bemázolt színész. És Lukáts Andor arcbarendezése egyáltalán nem negroid. Így az előjáték elidegenítő hatása. Fölhívja a figyelmünket, hogy itt meccs zajlik le Othello és Jago részvételével. Jan Kott is a kettőjük közötti kozmikus vitáról beszél. A kérdés csak az: Kaposváron mi a vita „tárgya”? A világ természete? A fajgyűlölet, amiről Dover Wilson bebizonyította, hogy ha nem is XX. századi értelemben, de létezett az Erzsébet-korban?

Ács János rendezéséről mindenekelőtt az mondható el, milyen nem akar lenni. Ez semmiképpen sem a szende szökeség és a deresedő férfisság meghatározó drámája. Nem egy kis fehér kacsó és egy ébenfekete kéz kulcsolódik össze pittoreszk látványban. Nem is színes történelmi kulisszák, a gondolás Velence és a fellelőváras Ciprus turisztikai élvezetét kínálja. De a belső tájakon, a vak becsület, a született gonoszság, a meggyötört húség vidékén sem időzik el élvezettel. Félresöpör romantikát, retorikát és operát.

De mit ad helyettük?

Úgy gondolom, betekintést az ösztönvilágba. Abba a sötét tartományba, amely mindannyiunkban létezik többé-kevésbé föltáratlanul, s amely Kott

szerint az *Othello* belső színtere. Nemcsak a címszereplőé, a tragédia többi vezéralakjáé is. Mindnyájan ösztönlények vagyunk, mondja érzésem szerint Ács, csak az a kérdés, hogyan számolunk el az ösztöneinkkel. S el tudunk-e számolni velük egyáltalán? Vagy lefedjük, elfojtjuk, föléljük rendeljük azt a szerepet, amelyet a társadalom kényszerít ránk?

Mintha már Menczel Róbert díszlete is ezt a kettősséget, a társadalmi lét és az ösztönlét elkülönült szféráit jelenítené meg. Hátul, körhorizontszerűen beépített tér, város vagy utca, tükörfalak labirintusa. Elöl üres tér, pusztaság, afrikai sivatag, a bennünk levő Afrika. Ezen a terepen robban ki Othellóból, a parancsnokból, Velence pajzsából az elaltatott belső én, a lefojtott, asszimilálódott — noha a Brabantiók és Jagók által naponta megsértett — származástudat, s lesz a kénytelenül befogadott dísznégerből elvadult, barbár, obszcén ábrákat rajzoló „bantu”. Lukács Andorban kezdettől fogva megvan az a fenntartásos, önmagát és önmaga szerepjátzását kívülről figyelő magatartás a világgal szemben, amely igazolást nyer Jago provokációjában — s majd hasonló provokációt vált ki Othellóból. Lukács játéka nem hagy kétséget afelől, hogy Othello nem magafeledten, ösztöneinek engedve őrzöngi magát vissza a vadságba, hanem rájátszik. Hiszen még semleges lelkiállapotban is ironizált saját helyzetén, amikor frivolan csókot dobott Emíliának — ha már úgyis azt beszélük, hogy vele hált —; akkor hát miért ne maszatolná be sárral feketére azt az obszcén jelképként használt rudat, amellyel Jago provokálta? És miért ne csókolná őt szájon?

Számos jele van ez előadásban az ösztönök működésének. Desdemona és Cassio tekintete egy pillanatra egymásba feledkezik a ciprusi kikötőben; valószínűleg nem ez az első alkalom Othello szerelmese és egykori szerelmi postása között, amikor ellenállnak a kísértésnek. Később, amikor az Othello által meggyötört Desdemona kétségbeesett segítségért Jago mellére omlik, az áldozatát barátian átkaroló férfi, valószínűleg önmaga számára is váratlanul, megkívánja. A bekövetkező csókból mindketten földúlton bontakoznak ki. Nagy-Kálózy Eszter Desdemonája belső rémülettel (amiben inkább metafizikai iszonyat van, mintsem fizikai undor), Kulka János Jagója pedig olyan szexuális feszültséggel, amit csak egy kapkodó maszturbálás képes föloldani. Annyi mindenesetre ebből a jelenetből is, de Kulka egész alakításából kiderül, hogy Jago nem a megszokott machiavellista gonosz, vagy fölényes intellektus. Úgy tetszik, G. M. Matthews-nak igaza van, amikor azt állítja, hogy Jago esetében a sziporkázó felszín örültséget és zavart takar. Kulkánál ráadásul szó sincs sziporkázásról; az ő Jagója kezdettől fogva kárhozatra van ítélve, egészen addig a végső pillanatig, amikor odatérdel Othello holtteste mellé. Mellesleg az sem véletlen, hogy Othello az ő keze által

szúrja le magát; a gesztus betetőzi Jago kárhozatát, másrészt lezárja a játék elején exponált „párviadalt”.

Egy bővebb elemzésnek mérlegre kéne tennie az előadás további tartalom- és formaalkotó tényezőit. Az egyik serpenyőbe véleményem szerint **Eörsi István** új, opálosan fénylő, nyersen költői fordítása, Menczel Róbertnak a belső szorongást és a dráma fény-árnyék játékát a szűkülő-táguló horizonttal jelző díszlete, Torday Hajnal ruháinak nemes, tiszta szín- és vonalvezetése, Mártha István zaklatott dzsungelzenéje kerülne; a másikba a játékinzertizálás hiánya egyes, rendezőileg bizonytalan pontokon. A szenátusi képre s előtte az Othellót kereső két csoport funkciójának tisztázatlanságára gondolok, legfőképpen pedig Othello és Desdemona tökéletesen aszexuális viszonyára. Az előbbi inkább csak Quintus Konrád különben markáns Cassióját és Koltai Róbert Brabantióját hozza nehéz helyzetbe, az utóbbi viszont ellenmotiváció híján szinte előzmény nélkül juttatja el a cselekményt Othello meglehetősen brutálisan naturalisztikus gyilkosságáig.

A mérleg határozott nyereséggel zárul. Az aktuálpolitikai helyzet nyomában sietősen, percérvénnyel loholó előadások idején különösen fontos, hogy a színház az emberi lényeket mélyen, természeti mivoltában érintő kérdéseket tegye föl. A jól feltett kérdésekre olykor váratlan válaszokat kaphatunk a társadalmi embert illetően is. A kaposvári előadásban az öngyilkosságra készülő Othello nem kapkod a tőr után, hanem parancsoló biztonsággal kinyújtja üres kezét a fölötte tornyosuló Gratiano (Krum Ádám) felé. Tudja, hogy Brabantio rokona szép óvatosan bele fogja tenni a gyilkos szerszámot. Mi csak néhány perc múlva értjük meg, hogy miért. Ő öröklí Othello vagyonát.

Ez Sevilla? (Lope de Vega: Sevilla csillaga)

Tanulságos előadás látható a Vígszínházban. Egy örökbecsű klasszikus, a *Sevilla csillaga* átszűrődik a modern elemző gondolkodáson, őrzi hűségét önmagához, miközben új frigyre lép korunkkal — s a színpadi formát öltött átértelmezés mégsem válik forró élményünkké.

Lope de Vega mintegy háromszázhetven éve írt színműve vegytiszta módon foglalja magában a XVII. század eleji spanyol katolikus abszolútizmus szellemiségét, amely ideológiai háttérként szolgált a szerző félezer ismert darabjához. A *Sevilla csillaga* csak látszólag a szenvedélyes szerelem története. Valójában arról a szerepről szól, amelyet a királynak, Isten földi képmásának kell betöltenie, hogy összekötő kapocs lehessen egyrészt a teremtés, másrészt az egyes ember gondolatai és cselekedetei között, s ezál-

tal visszatükrözze a földön a világmindenségben uralkodó harmóniát. Merész Sancho erről a királyi szerepről feledkezik meg, amikor szenvedélyes szerelme Estrella Tabera, „Sevilla csillaga” iránt féktelen erőszakosságba, sőt gyilkosságba sodorja (megöleti a lány bátyját), majd ehhez a szerephez talál vissza, amikor áldozatainak erkölcsi állhatatossága lelkiismeret-vizsgáltra és jóvátételre készíti.

Lope de Vega ravasz kombinációt működtet mondanivalója érdekében. A király — tudtán kívül — Estrella vőlegényét, Sancho Ortíz bízta meg a gyilkossággal, aki maga is csak az utolsó pillanatban ébred rá, kit kell megölnie, ennek ellenére végrehajtja a parancsot, mert feltétlen lojalitása erősebb menyasszonya bátyja iránt érzett barátságánál. Amikor aztán a gyilkosság miatt börtönbe kerül, nem adja ki megbízóját: várja, hogy a király adott szava szerint járjon el, s fedje fel önmagát. Ez meg is történik, de csak miután Merész Sancho hasztalan igyekezett rávenni a főbírákat, változtassák meg a halálos ítéletet. (Fantasztikus jelenet: a bírák magánemberként hagyják magukat befolyásolni, ám amikor újra kezükbe kapják státuszszimbólumukat, a tanácsi botot, újra halált mondanak, mert állami tisztviselőként csak a törvényt képviselhetik!) A király, akinek szokatlan, hogy nem tudja akaratát keresztülvinni, ráadásul úgy érzi, megszegyenülni kényszerül „ellenfelének” erkölcsi fölénye miatt, végül leleplezi önmagát, és ezzel egy csapásra megoldja a helyzetet. Bántódás nem érheti, hiszen személye a törvény fölött áll — a bíráknak most eszükbe sem jut ellenkezni —, foglyát kiszabadítja, és még Estrellához is hozzáadná, ha a szerelmeseket, akik már korábban tanúságot tettek magasrendű, önzetlen moráljukról, nem választaná el az ártatlanul elfolyt testvéri vér. Így végül is a szó szoros értelmében minden gyöngeségen és szenvedélyen győz a becsületkódex.

Marton László rendezésében egy némán körülvizslató titkosrendőr előzi meg színpadra lépésével a sevillaiak hódolatát fogadó királyt, a Merész Sanchót játszó Szilágyi Tibor pedig begyakorolt mosollyal csókolja meg a protokoll szerint virággal elé szaladó kisgyereket. Az előadás ezzel idejekorán napjaink jelrendszerébe állítja a cselekményt. Jogosan, mert mai gondolkodásunktól merőben idegen a spanyol abszolút monarchia hatalomfelfogása. Modern fogalomcsúsztatással él az **Eörsi István** és Gáspár Endre fordításainak fölhasználásával készült szöveg is, amikor az Estrella megszerzésére tisztátalan eszközöket fölhasználó király bocsánatos „túlkapásról” beszél.

Csakhogy ezáltal átrendeződik a darab egész gondolatrendszere. Ha érvénytelen a művet éltető történelmi ideológia, fölöslegesnek látszik a cselekményt mozgó számos motívum. Miért manipulál olyan nehézkesen a király, miért settenkedik éjszaka a megkívánt nő házába, miért próbálja egy

főlkínált hivatallal megnyerni az útban álló testvért, miért korrumpál egy szolgálólányt, miért ad ki személyesen gyilkossági parancsot egy idegennek, és legfőképpen miért ír alá olyan papírt, amely kompromittálhatja? Nevetséges kérdések, ha a darabot az eredeti kontextusban erkölcsdrámaként kezeljük, amelyben a szenvedélytől kibillentett, majd helyreállított becsületkódex irányítja a szereplők cselekedeteit. De logikus kérdések, ha az előadás első jelenetében intonált politikai drámát tekintjük mérvadónak. Abból ugyanis az következne, hogy a zajtalan és személytelen erőszakos szervezet, mondjuk, egy sötét árny az éjszakai utcasarkon villanásnyi késszúrással megszabadítja a királyt Busto Taberától, Estrella „akadékoskodó” bátyjától. S persze a drámát is a kifejlődéstől.

Az előadás gondosan igyekszik elkerülni a csapdát. Szilágyi erőszakos, hiú, magabiztos önérzettel és jól fejlett felsőbbrendűségi tudattal elített királyt alakít, aki annyira biztos erkölcsi és politikai hatalmának rendíthetlenségében, hogy szeszélyeinek kielégítéséhez a „nagystílusú játékot”, a törvényesség látszatát is megengedheti magának. Csakis ezért intézheti személyesen az Estrella-ügy manipulációit, csakis ezért adhat ki a kezéből egy fiktív felségsértést megtorló, aláírásával hitelesített gyilkossági parancsot. És csakis ez a hiú gőg, ez a túlhabzó „hübrisz” lehet fontosabb számára az Estrella-szerelmenél, ez kényszerítheti egymásra licitáló becsületdemonstrációkba.

Szilágyi királya egyszerűen nem tudja elviselni ellenfeleinek erkölcsi állhatatosságát. Zavarja a megvesztegethetetlenség, bosszantja a kijátszottak morális fölénye, dühíti az őt fedező öngyilkos hallgatás, s megrémül a szerelmről és a bosszúról való nagylelkű lemondónyilatkozatoktól, amelyek „veszedelmes és követendő példává válhatnak”. Estrellánál egyszerűen sokkal jobban kezdi érdekelni a számára érthetetlen becsületmánia, de csak hogy megtörje, s ezáltal visszanyerje abszolút uralkodói fölényét. Ezért akarja kényszeríteni az egymásról lemondó szerelmesek házasságát is. Nem veszi észre, hogy a morális állhatatosság egyben passzív ellenállás vele szemben — a rendezés többször is beexponálja a képbe a közömbös, néma tömeget —, s így végül elképedve, tökéletes értetlenséggel vonja le a következtetést: „Bámulom ezt a népet.” Ebben a mondatban Lope de Vegánál föltehetően még rejtett elismerés csengett.

Az előadás paradoxona, hogy schilleri, sőt helyenként brechti módon, szinte tézisdrámaként elemzi végig a darabot, de eközben megpróbálja összeegyeztetni valamiféle García Lorca-i elfojtott, belső tüzelt is. Egyszerre akar spanyolos és időtlen, intellektuális és szenvedélyes, szikár és operai lenni. Például amikor a cselekmény forrponjtján a szereplők váratlanul éne-

kelni kezdenek, azaz mint egy operában „utat engednek őszinte belső érzelmeiknek”, rőt fényben fölillantva a happy end lehetőségét, hogy azután visszálljon a tiszta, egyenletes megvilágítás, illetve a magukra kényszerített rideg önfegyelem — nos, itt szabályos elidegenítő effektus működik. A baj csak az, hogy a különféle elemek nem vegyülnek, nem alkotnak stiláris amalgámot. A szenvedély heves, spontán reakciókat követel, a gondolatnak viszont útja van, megfogalmazását ki kell várjunk, és a csöndeből, az arcokról kell leolvasnunk. Az előbbi nagy teret, az utóbbi kamarajátékot kíván, és a Fehér Miklós hatásosan zörgő relaxaredőny-díszletében kopár teatralitásra csupaszított előadás, valahogy a kettő között őrlődve, nem töltődik föl eleven vérárammal.

A hatodik előadáson már kétségkívül le lehetett mérni, hogy a produkció színészileg megizmosodott a bemutatóhoz képest, mindamelllett az alakítások változatlanul tükrözik az alapértelmezés kettősségét. Lukács Sándor például egy puritán, intellektuális Posát játszik Kohlhaas Mihály-i sértett fölindulással, pedig a bordélyokban otthonos, saját kezűleg szolgálólányt akasztó Busto Tabera eleve vérmesebb figura. Bánsági Ildikó Estrellája kemény lorcai hősnő, Bács Ferenc puhán járó, jó modorba csomagolt, elegáns machiavellista rezonőr. Rudolf Péter napjaink illúziókból kiábrándult ifjú értelmiségi képviselője, Szakácsi Sándor mint Sancho Ortiz a vakbuzgó, hebrencs lojalitásába lelkileg belerokkant alattvaló, aki még a legvégén sem a hatalom iránti kötelező emgedelmesség ellen lázad, csupán a saját privát bűnét bünteti. Itt van az igazi dráma és az igazi katarzis. Bekövetkezik az, ami még bizonytalan tündődésként hangzott el a játék legelején: „Felőről mindent az idő / Ha a király eltökélte / Hogy kiforgatja a törvényt.” A törvénytelenység jogilag könnyebben jóvátehető, mint a miatta bekövetkezett roncsolódás a lelkekben. Így amikor a szerelmesek nem fogadják el a számukra kijelölt boldogságot, ez végső soron kihívás a mindenható királyi jóvátétel cinizmusával szemben.

1987

[...]

Modern dráma

[...]

Lehet-e a Gulag után Csehovot játszani? (Valahol Oroszországban)

Mintha a *Három nővért* adnák a kaposvári Csiky Gergely Színházban. Metszett kristálypoharak koccannak össze diszkrétén, tűz pattog a finom művű, kecses kályhában, a szereplők meghitt belső életet élnek, és átható pillantásokat váltanak egymással. Olga (Csákányi Eszter), Mása (Kristóf Katalin) és Irina (Szigethy Brigitta) úgy állnak egymás mellett bánatos pózban, ahogy annak idején Sztanyiszlavszkij kötelezően előírta. Versinyin (Helyey László) enyhe zavarral igyekszik nem összetéveszteni a cselédet a legidősebb nővérrrel. A borostás és slampos Andrej (Kulka János) hegedűvel a kezében mulatságosan menekül a testvéri szeretet elől. Natasa (Varjú Olga) ijedten szabadkozik zöld övéért. Csebutikin (Jordán Tamás) morgó medveként vonul félre az újságjával. Tuzenbach (Hunyadkürti György) életidegen naivitással ismételteti, hogy dolgozni fog. Kuligin (Spindler Béla) minden iránt közömbösen jár-keel pedáns latin mondataival. Szoljonij (Bezerédi Zoltán) gátlásaival küszködve hónaljban izzad. Ferapont (Tóth Béla) tétova süketséggel toporog. Anfisza (Ilonka néni, helybéli takarítónő) lábát húzva, tipegve teszi az öreg dadák dolgát.

Úgy tetszik, minden rendben, a *Valahol Oroszországban* című előadás csehoviádák sorozata: Jeles András fölmondja a leckekönyvet, gondosan ügyel az évszázados csupán az utóbbi időben meghaladott csehovi unalomra, amit a közönség (még az avantgárdhoz szokott is) a műveltséggel járó gyötrelmek egyikeként általában békésen eltűr.

Csupán a dörzsöltebb nézők gyanakodnak. Akik ismerik Jelest. Akik észreveszik, hogy a színlapon jelzett *Három nővérnek A három nővér* a címe.

Akiknek föltűnik, hogy azért egy-két dolog kicsit más. Olga kicsit durvább a cseléddel, Mása kicsit illetlenül lép fél lábbal a ládára, miközben Versinyinnel beszél, Andrej köhögőrohamában kicsit sok vért köp, kicsit tovább bűg a bűgöcsiga, kicsit túl nagy képkerettel jelenik meg Szoljonij, hogy föllülüsse Andrej Irinának készített ajándékát.

Kicsit már a legelején fölfeslik a naturalizmus szövete. Nem gondolható komolyan, hogy a *Három nővér* a mauzóleumban, a metróállomáson vagy a Kreml márványtermeinek egyikében játszódik. Antal Csaba tágas és rideg szocreál oszlopcarnoka, amelyhez kő balusztrádos lépcsőfeljárók is tartoznak, nem orosz polgári lakást, hanem a darabot szellemileg tágabban értelmező drámai teret sejtet. Bár Szakács Györgyi ruhái aggályosan a korabeli Csehov-image nyomán készültek, a szereplők viselkedésében mégis fölfedezhető valami, ami ellentmond a róluk kialakított színháztörténeti fölfogásnak. Metakommunikációjuk, egész személyiségük az életidegen, nemegyszer embertelen szertartásosság hideg-rideg gesztusrendszerébe ágyazódik. Az első felvonás máskor otthonos névnapi vacsorája egy büfével egybekötött hivatalos fogadásra emlékeztet. A háztartási alkalmazottként megleckéztetett Cselédlány (Nagy Mária) fogai a félelemtől úgy koccsanak össze, mint nesztelenül vitt ezüsttálcáján a kristálypoharak; később fehér köténytét köt az oszlopok mögé rejtett büfévacsera föltálasához, és amíg a társaság elvonul étkezni, pillanatnyi egyedüllétét kihasználva szabad folyást enged sírógörccsének. Azután a második felvonásban, amikor Natasa átveszi a hatalmat — Varjú Olga játéka nem hagy kétséget afelől, hogy Natasa a társadalom alsóbb rétegeiből kapaszkodott föl —, a Cselédlány felszabadul, kivirul, alkalmazottból barátnővé emelkedik, mintha csak együtt libasztorkodtak volna valaha.

Az első két felvonás közötti szünetben e jelentős társadalmi átalakulás kivül nem történik semmi különös. A nézők többsége gyanútlanul tér vissza egy hagyományos Csehovhoz, és a játék stílusa sem változik az eredeti második felvonás végéig. Majdnem a végéig. Amikor is megjelennek az álarcosok. Róluk mint vidám farsangi maskarákról, akiket Natasa végül is nem enged bejönni, mindvégig szó van Csehovnál. Jelesenél bejönnek, de nem mint bohókás maszkák, hanem furcsa, nagy, bamba babafejekkel, üres szemekkel lebegő, idéltlen rémalakok. Először csak egy jelenik meg szinte észrevétlenül, álomszerűen, elállja a bejáratot, de a színpadi erőter egy csapásra megváltozik; Helyey mint Versinyin — jókora távolságra tőle —, anélkül, hogy a jelenlétét tudomásul venné, megbénul, nem tud kimenni, mozdulatai lelassulnak, vontatottá, nehézkessé válnak, ahogy a paralitikus rémálmban szokott lenni. Azután ugyanez történik a Kuligint játszó Spindlerrel is.

Azután a nagy fejű, puhán mozgó babák egyre többen lesznek, már ellepik az egész színpadot; esettek és ijesztők egyszerre, ahogy lassan, bánatosan ingatják a fejüket, s kezükben kis ágacskákat tartanak. Nyüszítő, vinnyogó hangicsálásuk megkapóan szép összhangzattá olvad, olykor szólóénekké, áriává dagad. Melis László áttetsző, érzékeny dallamainak versei — olykor **Eörsi István**, olykor Hamvas Béla, olykor mások szövegei — verésről és kínzásról, lágerekről és atrocitásokról.

Ez egy Gulag-opera némajáték kísérettel, amelyben a *Három nővér* szereplői — mint valami lidércnyomásos álomban — a rettenet elfajult, kiélezett képeiként újrátjátszák az egymás közötti, fölvértett kapcsolatokat. A hermetikus eszmék és meditálások Oroszországa, a Versinyin-féle, két-háromszáz évre előrejelzett utópiák Oroszországa, a hideg márványcarnokba zárt hazug idillek Oroszországa kerül szembe mindazzal, ami ugyancsak naponta megtörtént valahol Oroszországban. A kétféle valóság és a kétféle álom keveredik itt szürreális vízióvá. A pörgő bűgöcsigát tálcán fölszolgáló Cselédlány, Szoljonij óriási képkerete, a kissé szétvetett lábbal álló Mása, a tüdőbajosan görnyedő Andrej, a hektikusan vakarózó Olga, Tuzenbach elszabadult mondata, miszerint dolgozni fog, az elfojtott családi fiaskók és szexuális ingerek gátlások alól felszabadult, gesztikus kijátszása — s mindez körülkerítve a babafejű, stilizált légerkórus koráltszitaságú hangjainak és Györgyfalvy Katalin óvatos koreográfiájának bájos iszonyatával — a Csehov utáni világkép metaforikus kibontása. Eddig csak a csehovi szövegatlattit játszották el a jobb előadások. Eddig csak a ionescói-beckett-i abszurd előképét fedezték föl a *Három nővér* dialógusoknak álcázott, egymás mellett futó monológjaiban, a Szoljonij-féle burleszkoíd otrombaságok és a cseharta-cseremsa viták irracionális blödlíjében. Most a csehoviádat, az emberi értékvesztés ironikus-nosztalgikus Csehovját kezdi ki, a szenvedélyek és szenvedések elviselése után katarzisa igényt tartó Csehov bőre alá hatol kegyetlenül a kaposvári előadás.

A produkciónak ez a második felvonás végéből áttűnő, befejező egy óra-ja kínos-keserves élmény: századunk Auschwitz mellett legnagyobb botrányának átszellemített, ritkán látható művészi tökélyel esztétikummal lényegített színpadi esszenciája. Keményen próbára teszi a fennkölt irodalmi unalmat a teatralitás szokatlan formáinál könnyebben elviselő néző türelmét. Az előadás közben jó néhányan távoznak a nézőtérről. Ha fizikai valójukban elhagyják is a színházat — hasonlóan a *Három nővér* szereplőihöz, akik a játék végén vizionárius lassúsággal vonulnak a lépcsőn mélytudatú álmukból a valóság felszínére, maguk mögött hagyva a muszorgszkiji *Borisz Godunov* orosz népet sirató dallamára maszkjaitól megszabaduló Gu-

lag-véglényeket —, távozásuk metafizikai értelemben merő illúzió. Saját iszonytató álmunkból, ami maga a valóság, úgysem tudunk kivonulni.

1991

[...]

Tu(i)randot
(Bertolt Brecht: Turandot, avagy a szerecsenmosdatók kongresszusa)

Teljesen össze vagyok zavarodva. Aznap reggel, amikor Bertolt Brecht *Turandot, avagy a szerecsenmosdatók kongresszusa* című példázatos színdarabját láttam a Katona József Színházban, a rádió reggeli krónikájának riportja kíméletlenül leleplezte káros működésemet. Gyanútlanul reggeliztem, amikor egy bársonyos bariton közölte, hogy Magyarországon nem lesz addig kibontakozás, ameddig nem takarodom a hatalomból. A bársonyos bariton egy szociológusé volt, és röviden a következőről tájékoztatott. Jelenleg két részből tevődik össze nálunk a középosztály; az értékek védelmében érdekelt értelmiségből és a vagyonfelhalmozásban érdekelt polgárságból. Most az a helyzet, hogy a hatalom évtizedek óta az előbbieké, és ne is várjunk addig javulást, amíg az utóbbiak annyira meg nem erősödnek, hogy kiragadják a kezükből.

Úgy elszégyelltem magam, hogy le sem tudtam nyelni az utolsó falat vajjas kenyeret. Micsoda egy galád hatalomkiszajájtító vagyok én, az értékek védelmében érdekelt értelmiségi. Ott ülök minden fontos helyen, a kor-

mányban, a parlamentben, a bizottságokban, az önkormányzatokban, és macskul védem az értéket, tömöm a pénzt a kultúrába, új Nemzeti Színházat építtek, galádul manipulálom a kiadókat, hogy csak a jó irodalmat adják ki, éberem őrzöm a társadalmi közlekedés kultúráját, példát adok vitamorból, szellemi eleganciából, humanitárius intézkedésekből, szövögetem a szociális hálót — és eközben kópók a vagyonfelhalmozásra.

Már-már úgy döntöttem, hogy el sem megyek a színházba, hiszen Brechtet nézve is az értéket támogatom, de mivel színikritikus lévén, nem fizetek a jegyért, s így támogatásom pusztán erkölcsi jellegű, ennél fogva vagyonfelhalmozásomat sem érinti negatívan, mégiscsak elmentem.

Bár ne tettem volna. Ugyanis az előadás végére még jobban összezavarodtam. Történetesen Brecht is az értelmiségről ír. Ő Tuiknak nevezi őket (a Tellekt-Uell-In rövidítése). Brecht Tuijai nem a hatalomban, de a hatalom közvetlen közelében ülnek, és azt a feladatot kapják, hogy elfogadható módon magyarázzák meg a népnek, mi miért történik, miért emelik a benzinárakat — mit beszélek, a pamutárakat —, miért tűnik el a gyapot a piacról, amikor a raktárak tele vannak vele, és egyáltalán, miért élnek az emberek rosszul, miért csökken a nyomorszintre az életszínvonal. Az a Tui, aki a legjobb magyarázatot adja, elnyeri a császár lánya, Turandot hercegnő kezét. A darab ugyanis Kínában játszódik.

A téma Brechtet a harmincas évektől kezdve foglalkoztatta, de a darabot csak az ötvenes évek elején realizálta. Munkahipotézise szerint a húszas-harmincas évek weimari Tuijai addig vitatkoztak a társadalmi-gazdasági csőd népnek szóló magyarázatán, amíg jött egy Hitler nevezetű útonálló — a példázatban Gogher Gógnak hívják —, akit a Tuik nem fogadtak a soraik közé, így a megoldásra vonatkozó elképzelését kénytelen volt a maga sajátos módján érvényesíteni. Mire Brecht a darab megírásához fogott, némileg megváltoztak a körülmények. 1953 júniusában bizonyos munkásmegmozdulások játszódtak le Kelet-Berlinben, s a föloszlatásukat eszközöző hatalom egyfajta Tui típusú magyarázatot adott a történetekre. A fordulat Brechtet nem ejtette annyira zavarba, hogy erre vonatkozó malíciózus utalásait ne írja bele a szövegbe, minek következtében a bemutató nevezett Kelet-Berlinben elhalasztódott. Éppen húsz évvel.

A Katona József Színház előadásán, amelyre — mint értékvédő értelmiségi — reggeli szorongásomból alig ocsúdva ültem be, kezdetben megnyugodtam. Zsámbéki Gábor rendezése — a brechti gesztikus színjátászás kellő távolságtartásával és a didaktikus analógiák kellő közelfítésével — hamar ráébresztett, hogy a történet nekünk és rólunk szól, akik a Tuiszövetség tagjaként a hatalmi intézkedések legelfogadhatóbb magyarázóinak díjért

versengünk. Az nyeri el közülünk — parlamenti, szövetségi, bizottsági Tuik közül — Turandot kezét, aki meg tudja magyarázni, miért kell a népnek meztelenül járnia, miközben a császári raktárak tele vannak gyapottal. Mondhatom, nagy kő esett le a szívemről. Eszerint mégsem az értékvédelemben vagyok érdekelt, hanem a vagyonfelhalmozásban.

Csak akkor rémültem meg, amikor rájöttem, hogy így sem járok jobban. Az előadás végén ugyanis a veszekedő Tuik és a manipulációikat kihasználó útonálló széttépi a császárság egységét jelképező Mandzsukabátot. Szorongásom eszerint mindenképpen indokolt; csak az a különbség, hogy reggel mint az értékvédelemben, este pedig mint a vagyonfelhalmozásban érdekelt Tui kaptam ki.

Minthogy az esti lesújtó végkövetkeztetést az előadás slusszpoénja tartalmazta, az ezt megelőző három óra volt a fent nevezett szorongásos napon az a röpke időszak, amikor jól éreztem magam. Élveztem a játék tiszta, világos fogalmazását, a racionális érvelés szellemi fölényét, ami még egy közepes formában levő Brecht (és a szövegét gondozó, kitűnő formában levő **Eörsi István**) gondolkodásából is kiragogy, valamint Khell Csörsz és Szabó Mária tervezők szürkét szürkével árnyaló überbrechti leleményét. (A szerző ugyan azt írja egy helyen, hogy a díszlet akármilyen színű lehet, csak az a fontos, hogy szürke legyen, viszont épp a *Turandot*-ban különböző színű Tuisapkákat javasol, amelyeket Szabó Mária egységesen elszürkít.)

A társulatnak javára válik a lakonikus, az érzelmeket és indulatokat redukált formákba, gesztusokba sűrítő kifejezésmód, a megszólalások ellenőrzött pontossága. Jelenleg ez még nem tartozik a Katona színészeinek anyanyelvi készségei közé, hosszú távon viszont gazdagíthatja technikai eszköztárukat. Egyelőre nem mindannyian beszélnek társalgási szinten Brechtet — érdekes volt látni, hogy Zsámbéki stuttgarti *Szeccsuáni*-rendezésében gyöngébb képességű német színészek mennyivel folyékonyabban társalognak brechtül, ami persze érthető —; helyenként üres a forma, vagy közheyles „életszerűség” tölti ki. De az egészen mégis átsüt a személyes formátum, a kivételes tehetség, a belülről vezérelt gondolat ereje.

Szellemi gyönyört kelt a szereplők értelmet sugárzó csapata, amint szituáción kívül, a hátsó színpadon helyet foglalva figyelő, okos tekintettel követik társaik játékát. Színházi Tuik? Vajon az értékvédelemben vagy a vagyonfelhalmozásban érdekeltek? És meddig az övék a hatalom? És az övék-e?

1990

[...]

Itt minden csupa csirke (Friedrich Dürrenmatt: A nagy Romulus)

Omlik össze a birodalom. A császári rezidencia dűledezőben, az oszlopok félbe törve, mállanak a színes neoncsövekkel kipótoltt timpanonok, gazzal benőtt büsztők szertesztét, mindenhol csirkealom, tollpihe, szalmacsutak — prefektus, miniszter és a megszálló germán hadsereg a talpáról vakarja, amibe belelépett —, merő csirke az udvartartás, mondhatni, baromfiudvartartás, mivel a császár tyúkokat tenyészt. Khell Zsolt zseniális díszletet tervezett Dürrenmatt *A nagy Romulus*ának kaposvári előadásához. Az első részre ráterül az antik kultúra bánatos alkonya, a második rész romjaiban is nosztalgikusan idézi fel egy campaniai villa délszaki lakályosságát.

A kérdés mármost az, aktuális-e a nyugati civilizáció végromlását siettető utolsó római császár története.

A nagy Romulus 1950-ben írta Dürrenmatt, a „világbirodalmak” — Kelet és Nyugat — konfrontációjának csúcán. A Bernard Shaw módján szemtelen és Bertolt Brecht mintájára politikus (bár vele ellentétben moralizáló) komédia alól kilóg a parabola lólába; őszintén szólva az egész darab egy nagy lóláb. Romulus, aki fáradt epikureusként dolgozik a Római Birodalom lebontásán, az önmagát túlélt nyugati társadalom erkölcsi ftélet-végrehajtó-

ja. A barbár germán hódítók nyilván a szovjet fenyegetést képviselik. A politikai dramaturgia fintora, hogy a germán fejedelem, Odoaker személyében végül is nem a várt, kegyetlen hóhér érkezik, hanem egy Romulushoz hasonló morálfilozófus, aki voltaképp szót értene ellenségével, ha nem tartaná sakkban vérszomjas, teljhatalomra törő unokaöccse, Theoderich. Ez az „unokaöcs” talán nem más, mint Mao Kínája, amely igazán majd csak a darab megírása utáni években kezd a Nagy Testvér fejére nőni.

Ne firtassuk, hogy történelmileg mennyiben igazolódott Dürrenmatt helyzetmegítélése, s mennyire kevéssé volt igaza már akkor is. Nevezetesen: csakugyan kiérdemelt volna-e a „katasztrófális kapitalizmus” egy „kapitális katasztrófát” (Fáy Árpád fordítása). Egyrészt azért ne firtassuk, mert valamirevaló szatirikusnak kötelessége, hogy azt a rendszert bosszantsa, amelyben él; másrészt meg azért, mert *A nagy Romulus* nem aktuálpolitikai tanmese, hanem kaján gúnyirat az erkölcsi elveken vagy azok hiányán alapuló birodalmi gondolkodás csődjéről — s mint ilyen megváltozott társadalmi körülmények között is „használható”. Egyébként a birodalom széthullásának metaforikus ábrázolása — a csirkefarmként (nem) működő államháztartással, az üres államkasszát elrabló pénzügyminiszterrel, az arany babékoszorújának utolsó leveleit szétajándékozó uralkodóval, a császár-szobrok kiárusításával, a külföldi nadrágyáros tőkéjétől várt szabadsággal, az irattár aktáinak ügybuzgó megsemmisítésével — közelebbi képzetársításokat ébreszt a rendszerváltást frissen átélt nézőben, mint ébreszthetett negyven évvel ezelőtt a megbírált Nyugaton. A Romulus emlegette világbirodalomról, amely „nyíltan intézményesítette a gyilkosságot, fosztogatást, sarcolást és erőszakot más népek kontójára”, ma nem feltétlenül a gyarmatosító Anglia vagy az indokínai háború Franciaországa jut az eszünkbe. A lözöngökkel buzdító nemzeti pátosz, Dürrenmatt ironiájának céltáblája sem a svájci vagy liechtensteini történelemből ismerős legfőképp.

A szétesési tragédia, aminek Mohácsi János nevezi a darabot, ebben az összefüggésben szigorúan tartalmilag, s nem a drámai anyagkezelésre értendő. A gyakran szertelenségeivel tündető rendező most szinte aggályosan össze- és visszafogottan, valósággal önmegtartóztatóan viselkedik. Az előadás őthatod részében — **Eörsi István** dramaturgi segédletével — a szokásos színházi gyakorlatnál alig valamivel radikálisabban avatkozik a szövegbe; kevés kivételtől eltekintve mellőzi a beírásokat és a négybetűs szavakat (az utóbbiak egyetlen kitétetett helyen és Kelemen József által hitelesített lelkiállapotban hangzik el). A játék tökéletes egyensúlyt tart ironia és paródia, verbális humor és gesztikus trivialisitás között. Az álomszerű lassítással koreografált indítástól kezdve (mozgás: Lugosi György) a képi fogalmazás

uralkodik Mohácsi munkáján, az enyészet erős hangulatai váltakoznak a burleszkoid horror (rohángáló szakács átvágott nyakú tyúkokkal) és a zsurnálpublikisztikai rítusok (iratégetők füstbe burkolt folyamatos menete) montázsaival.

A fókuszban Gyuricza István elhanyagolt, slamos, örökké vakarózó, tagolatlan mozgású Romulusa áll. Legtöbbször öltözetlenül, szétnyíló fürdőköpenyben, lábán strandpapuccsal mutatkozik (a jelmeztervező Cselényi Nóra találóan vetkőzteti), fején felejtett császári babékoszorúján olykor maga is meglepődik. Gyuricza játéka szenzuális megnyilatkozások sorozata, ételek között turkál, ujját szopogatja, intellektuális érdeklődést kizárólag az elődeiről elnevezett tyúkok tojópotenciálja iránt árul el. Ez az illetlen és illetéktelen viselkedés természetesnek és formátumosnak hat a császár környezetében pózolókéhoz képest. Molnár Piroska maga a fölfúvódott méltatlankodás a Haza Anyja szerepében. Karácsony Tamás és a főiskolás Znamenák István fontoskodó komornyikjai, Bezerédi Zoltán pénztől szagló pantallógyárosa, Csapó György ostoba menekült uralkodója, Sztarenki Pál és Lugosi György miniszteriális államhivatalnokai a funkciójuk által meghatározott szerepeket játsszák. Kelemen József holtfáradt futárként botorkál a színpadon, és néha elvágódik aludni.

Kényesebb a feladata a császár leányát, Reát játszó Nagy Marinak és a germán fogságból hazatérő vőlegényét, Aemilianust alakító Tóth Géának. Ők a szerelmüket áldozzák föl a hazáért, ami a darab szerzőjének munkahipotézise szerint nem éri meg az áldozatot. Mindkét figurát líra és ironia között egyensúlyozza ki Dürrenmatt, s mindkét alakításban az őszinte megrendülés dominál; Nagy Mari Reája ijedt madárként viseli el sorsát (a színésznőn túl nagy teher, hogy a drámai hősnő szerepkörének letéteményese Kaposvárott), Tóth Géza a fogságviselt katona lelkébe égett szenvedést jól, a patrióta dac lobogását kevésbé hozza.

Az előadás utolsó húsz perce színházban ritkán látható, bravúros kadencia. Szükség is van a hatásfok emelésére, mert Gyuricza a morálfilozófus Romulust, aki a lajhár epikureus álcájából bújt elő, már halványabban ábrázolja. A kellő pillanatban azután — faltörő harckocsi fedezékében — berobban egy germán kommandó, szakszerűen pacifikálja a terepet, géppisztollyal halomra lövi, és konténerbe gyűjti a jelenlevőket. De előbb még Theoderich (Quintus Konrád) felolvassa a pacifikáló okiratot, amit katonai tolmács (Varga Anikó) mondatonként lefordít a jövőendő áldozatoknak. Ez tagadhatatlanul vad és erős, dürrenmattilag is, dramaturgiailag is, teátrálisan is, gondolati következtetéseit tekintve is. Aztán megjelenik Kulka János mint Odoaker germán hadseregparancsnok, fáradtan, enerváltan,

botra támaszkodva, hogy intellektuális közvetlenséggel és irodalmi német-séggel rendre intse csapatát, s tájékoztassa legyőzött ellenségét a maga értelmiségi különvéleményéről. (A defetista részek fordítását megtiltja a tolmácsnak.) Pazar színészi epizód, és pazar a jelenet szcenikai-rendezői megvalósítása is. Nem hinném, hogy aktuálpolitikai jelentést kellene keresnünk benne (úgysem találánk).

Talán mindössze arról van szó, hogy a széthullott csirkefarm-birodalmon az értelmiségi morálfilozófusok nyugdíjaztatása után könnyed dalra fakadhat a katonai diktatúra. Dürrenmatt, persze, mást írt meg; nála tisztelegnek a kvietált rendszerlebontóknak. Ámde több dolgok vannak, amikre a fanyar szétesés-specialista akkor nem gondolhatott.

1991

Bohózat a túlélésről (Nyikolaj Erdman: Az öngyilkos)

Ha jól meggondoljuk, Szemjon Szemjonovics Podszekalnyikov, munkanélküli kispolgár a maga módján hamleti figura. Ől az asztalánál, és lényegében azon a kérdésen töpreng, hogy tőrje-e balsorsa minden nyúgát s nyilatit, vagy szálljon ki tenger fájdalma ellen, s fegyvert ragadva vessen véget neki. Lehet, hogy ennél valamivel kevésbé költőien töpreng, mindenesetre a kérdéses fegyver — egy pisztoly — ott van a keze ügyében. Csak meg kellene húznia a ravaszt. De ez nem is olyan könnyű. Egyetlen másodperc lenne ugyan az egész, annyi idő mindössze, amennyi a tik meg a tak között eltelik, ám a helyzet az, hogy míg a tik előtti dolgok teljesen világosak (noha elviselhetetlenek), ami a tak után következne, tele van bizonytalansággal. „Mert hogy mi álmok jónak a halálban, / Ha majd leráztuk mind e földi bajt, / Ez visszadöbrent” — mondja Hamlet. Podszekalnyikov is valami hasonlót mond, csak sokkal egyszerűbben. Ő kevésbé fennkölt lélek, amellet nem a dán királyi udvarban lakik, hanem egy moszkvai társbérletben a húszas években, és a villanyáramát is kikapcsolták, mert képtelen befizetni a számlát. Az öngyilkosság gondolata ráadásul nem tőle származik, s mikor már kezdene megbarátkozni az ötlettel, kiderül, hogy mások képviselésében kellene meghalnia. A hentes, a pópa, a népies költő, sőt az egész értelmiség

szeretné a saját halottjának tekinteni. Kétségbeesett tetteivel és főként félreérthetetlenül fogalmazott búcsúlevelével értük és helyettük kellene Podszekalnyikovnak kimondania, hogy az élet elviselhetetlen.

Nyikolaj Erdman 1928-ban írta *Az öngyilkost*. A darab azokat a tarka éveket tükrözi, amikor a társadalmi visszasságokban bővelkedő életet még áthatotta a forradalmi lendület, és a drámaírók — Majakovszkij, Katajev, Erdman — fölszabadult, szókimondó, elfogulatlan optimizmussal szatirizálták a szocializmus mulandónak vélt gyermekbetegségeit. Azóta ezek a művek bizonyos történelmi távlatba kerültek, következképp a bennük fölrajzolt jövőképhez alaposan megváltozott a viszonyunk. Gondoljunk csak arra, hogy Majakovszkij Foszforszkáló Nőjének, aki akkoriban az utópisztikusan messzi kommunizmusból, 2030-ból érkezett, ma már legalábbis közelebbi fényjeleket kellene adnia. Ami pedig Erdman pisztollyal kacérkodó hőstét illeti, őt valóságos vátezzé teszi az a kijelentése, hogy bár az Izvesztyija szerint az élet nagyszerű, de ebben a kérdésben várható még cáfolat. *Az öngyilkos* kétségtelenül keserűbb darabnak látszik ma, mint keletkezése idején. Szövege Dalos Rimma fordításában — **Eörsi István** dramaturgi átfésülésében — olyan, mintha mostanság írták volna. Az eltelt évek, évtizedek fölerősítették a szerző értelmiségi kiábrándulását, például metaforikus meséjét a kacsatojásokat kiköltő tyúkról, „akit” a kiskacsák úszni kényszerítettek. A tyúkon az értelmiséget, a kiskacsákon a proletariátust kell értenünk. S ha a kiskacsák leültetik a tyúkot, mert nem tud velük úszni, akkor a frivol, bohózati hangból némi történelmi rezignáció is kihallatszik.

Ettől, persze, *Az öngyilkos* megmarad szatirikus bohózatnak, és éppen ez a jó benne. Szó sincs holmi didaktikus tanulságról, a szatírá maga a bohózati technikával kidolgozott cselekmény közvetíti. Elsősorban a sérelmeiket Podszekalnyikov demonstratív halála árán társadalmasítani akaró „népképviselők” szatirikusak, de az áldozat kispolgári perspektívátlansága is kap némi fricskát. Az utóbbit ma már kevésbé érzékeljük; minél inkább az állampolgár áldozatvállalásának mértékétől tették függővé a társadalmi problémák megoldásának esélyét, annál inkább hajlamosak vagyunk megértést tanúsítani a kisember iránt, aki nem akar mást, csak nyugalmat és tisztességes életkörülményeket. Amikor Erdman első darabja, *A mandátum* Mejerhold-féle rendezését 1955-ben fölújították Moszkvában, a kritika nem mulasztotta el leszögezni, hogy mindkettő az emberi faj kihalásra ítelt egyedeinek tartották a kispolgárokat. *Az öngyilkos* esetében, amit különben Mejerhold már nem rendezhetett meg, ez korántsem ennyire egyértelmű. Ascher Tamás revelatív kaposvári rendezésében pedig éppen az a hangsúlyeltolódás a leglényegesebb, amely szerint a kispolgár viszonylagos hősi-

ségének igazolása, hogy mégoly nyomorult körülmények között is ragaszkodik az életéhez, mi több: képes a túlélésre.

Ascher a rá jellemző realista életszerűséggel rakja le az előadás fundamentumát. Minden részlet hiteles, csak némelyik közülük túlozva, fölnagyítva, torzító lencsén át nézve kerül a színpadra. Khell Zsolt kietlen társbérleti szobájának falai az égbe nyúlnak, a vonalak mintha fölfelé széttartanak, s ezt az érzésünket tovább fokozza, hogy a magasban levő ablakokon keresztül hatalmas, ferde sugarakban szóródik szét a fény; de a dupla ágyat távolabb állították a vizes faltól, föltehetően védekezésül a bogarak ellen. Jókorá, csupasz hodály a bankett céljára szolgáló étterem, rózsaszín derengésbe mártott, szocreál oszlopokkal, följük biggyesztett címerrel s egy kis galériával a cigánykórus részére. A temetői képben megjelenik Ascher kedvelt oszlop-emlékműve, amelyet ismerhetünk közterekről, de a Nemzeti Színházban játszott Weöres-darab, a *Szent György és a sárkány* előadásáról is.

Társadalmi hovatartozás és jellem szerint öltözteti a szereplőket Szakács Györgyi, könnyedén, bohókásan teremtve meg a viselettörténeti hitelességet. A ruhák és kellékek részletrajzai — debellaméretű női alsónemű vagy a fontos elvtársnak készülő fiatalember aktatáskája — megalapozzák a játék stílusát, amit jobb szó híján burleszkrealizmusnak neveznék. Tökéletesen összeműködő előadás-gépezetet irányít Ascher. A bankett, a fölrvatalozás vagy a temetés mozgékony freskói közé olyan finom miniatúrát illeszt, mint a kürtjével fújva-köpve küszködő Podszekalnyikov jelenete. A színes forgatagból kismesteri portrék válnak ki: Pogány Judit ijedten futkározó, jelentéktelenül nyárspolgári felesége; Lázár Kati loncsos trampolit formázó anyósa; Jordán Tamás mint a NEP-korszak tipikus kétes egzisztenciája a maga fölényes pitiánerségével; a feltűnő idomaiból társadalmi magabiztosságot is nyerő Margarita Ivanovna Molnár Piroska alakításában; Németh Judit kellemkedő divatnöje; a Bezerédi Zoltán játszotta ügybuzgó fiatalember, aki mindent marxista szemszögből néz, s akiben már a harmincas évek apparatszika készülődik; Kulka János értelmiségi figurája, szórakozottan, borostásan, tekintetében az elhivatottság, elnyomottság és eltökéltség bizonytalan örületével...

Az életöszön lírai apoteózisa jelenik meg Koltai Róbert Podszekalnyikovjában, ebben a naiv, tébláboló kisemberben, akit egy futó pillanatra megcsap a posztumusz hírnév csábító lehetősége, de természetes alkatának engedve mégis inkább a jelentéktelen életet választja. Koltai különleges érzékenységgel viszi végig hőstét a lelki csapongás stációin az elkeseredéstől a „most majd megmutatom” állapotáig, a halálfélelem szorongásától a Kreml

főnökének telefonozó bátorságig és a saját sírjánál elmondott utolsó nagy filippikáig. Ez utóbbiban csöndes határozottsággal, éhségét temetési rizzsel csillapítva áll ki a suttogás joga és azok mellett, akik „egész októberben ki sem mozdultak otthonról”.

Az öngyilkost betiltották a harmincas évek elején. Erdman nem írt több darabot. Drámaírói elhalogatása legendák gyártására ösztönözte az utókort. Különböző források Majakovszkij, Mejerhold és mások sorsának analógiájára az üldöztetés fikatív életrajzát költötték alakja köré, szilenciummal, büntetőlágerral, kijelölt kényszerlakhellyel. Az igazság ezzel szemben az, hogy a negyvenes-ötvenes években Erdman sematikus filmek többszörösen kitüntetett, állami díjas írója. Később, 1970-ben bekövetkezett haláláig valóban hallgat. Hiteles életrajza talán csalódást okoz némelyeknek. Bizony, szebb lett volna őt hősi áldozatnak látni. De Erdman inkább Podszekalnyikovjára hasonlít. Gondolt egyet, és túlélte. Megfojtott darabja, *Az öngyilkos* pedig föltámadt, és elevenebb, mint valaha.