

EGY ÉVAD KERESZTMETSZETE

Budapesti színházi levél

KOLTAI TAMÁS

E sorok írásakor még zajlik, jóllehet az utolján, az 1980/81-es színházi évad. A krónikás, aki szemlét tart a bemutatók fölött, egyéni ízlése szerint választ közülük, talán csak arra ügyelve, hogy figyelemmel legyen a közös jegyek, a szellemi irányok s — ha vannak ilyenek — az egymással rokon törekvések iránt.

ÚJ MAGYAR DRAMÁK

Emelkedetten kezdődik a *Sorsválasztók*, Illyés Gyula új drámája — sorrendben a tizedik a Pécsi Nemzeti Színháznak írottak közül —: Racine-t szavalnak a szereplők. Nemsokára kiderül, hogy több ez az indítás, mint dramaturgiai keret, vagy holmi trambulín, amelyről a hősök fejest ugorhatnak a maguk személyes drámájába. Hangütés inkább; annak a jelzése, hogy a drámát a racine-i nemes retorika fogja uralni, szenvedély és indulat csap majd össze egymással, s a belső tűz, amely a szereplőket hevíti, a tirádák ékesszólásával tolu az ajkukra. A *Bérénice*-részlettel kezdődő színmű elé akár a *Bérénice* előszavát is odaírhatta volna Illyés mottóként: „A sok cselekmény csak azoknak a költőknek menedéke, akik nem érznek géniuszukban sem elegendő bőséget, sem elegendő erőt ahhoz, hogy öt felvonáson keresztül lekössék nézőiket egy egyszerű cselekménnyel, amelyet a szenvedélyek heve, az érzelmek szépsége és a kifejezés eleganciája támogat.”

De lehet-e ma racine-i tragédiát írni?

Racine-nál kötelesség és szenvedély harcol egymással a hősök lelkében, s ugyanígy történik Illyésnél is. Az Illyés-változatban a kötelességet a törvények által kijelölt sors, a szenvedélyt az igazságkeresés jelenti. Ezen a ponton egy másik modell is fölsejlik: az antik sorstragédia. Nevezetesen az Oidipusz-dráma.

Hogy rendet tartsunk az elemzésben: már az előadás elején föltűnik a figyelmes nézőnek, hogy Gábor, a darab ifjú színészhőse a *Bérénice*-ből

azt a részletet mondja, amelyben Titus — mint legfőbb kötelességről — Róma törvényeinek megtartásáról beszél. Ha az indítás nem volna más, mint dramaturgiai segédeszköz — Gábor színdarabot próbál színészteszermével, Fruskával, azaz Fruzsínával —, akkor színdarab tulajdoníthatnánk kitüntető jelentőséget annak, hogy milyen darabból hangzanak el milyen mondatok. Itt azonban nem erről van szó. Annál kevésbé, mert a Gábort játszó színész hangsúlyából kiérezni, hogy „dobja a szerepet”, hit nélkül mondja a racine-i mondatokat. Természetesen naivitás volna azt gondolni, hogy Racine-ban „nem hisz”, vagy Titus szavait kérdőjelezi meg. Világos, hogy az Illyés-darab hőisével „van valami”, az ő belső drámája pendül meg itt, mindjárt az első percekben. Hogy mi ez a dráma, azt most még nem tudhatjuk; majd csak később bontakozik ki áttételes kapcsolata a törvény megtartásának kötelességeiről szóló racine-i gondolattal. A *Sorsválasztók* expozíciójának mindenestre finom, irodalmias ötlete, hogy — ha ilyen rejtetten, idézőjelesen is — a drámai kiindulópont alappilérét az író szilárdan lebetonozza az első mondatokban.

A törvény, amelyet — mint József Attila írja — a múlt szövőszéke szőtt, megköt bennünket. Ez a kiindulópont.

S mi történik, ha „fölfeslik a törvény szövödéke”? Erről szól a dráma.

Ami Gábort már a játék elején, a Racine-szaválás közben is kínozza: egy elfelejtett fél mondatból támadó gyanú. Hogy tudniillik nem az édes gyermeke szüleinek, hanem mint zsidó kisiút 1944-ben egy halálmenetből ragadták ki s mentették meg ekképpen a Dunába lövéstől. Ettől a perctől kezdve kíméletlen elszántsággal veti magát a nyomozásba, hogy fölfedje az igazságot. Nem a „származás” érdekli, nem is a „faj”, még kevésbé a „gyökerek”, hanem az, hogy kicsoda valójában. Azonos akar lenni önmagával, vállalni akarja magát, a következményekre való tekintet nélkül. Annak — ami. „Saját szemem elől akarok és fogok leszedni minden fátylat” — kiáltja oda a világnak mai Oidipuszként. Aligha véletlen, hogy ezzel a jól hallhatóan a *Bánk bánra* utaló mondattal, („Két fátyolt szakasztok el: hazámról és becsületemről” — mondja Bánk.) mintha Illyés nyomatékosan jelezni akarná: a konfliktus áttételesebb annál, ahogy előszörre látszik.

Kiderül ez abból a pátoszból, amellyel az író drámájának hőst kezeli. S itt nem egyszerűen a „racine-i emelkedettségéről” van szó, vagyis nem arról, hogy mai hétköznapi emberek a klasszikus tragédia magasabb szintjén élik át és szónokias ékesszólással fogalmazzák meg a konfliktust — ez csupán a drámai stilizáció kérdése, s még eldöntésre vár, hogy a néző mennyire tudja elfogadni. Hanem a pátosz a *Sorsválasztókban* magából a hősből, Gáborból fakad, aki *A helytartó* című Hochhuth-dráma Riccardo Fontana páterének tiltakozó elszántságával vállalja kinyomozott múltját: a zsidósorsot. Vagyis a megbélyegzettséget. Nyilvánvaló persze, hogy az 1944-ben tudatosan gázkamrába menetelő katolikus pá-

ter sorsvállalása vagy éppen tiltakozó gesztusa nem egészen ugyanaz, mint egy színészé a hetvenes években, amikor a darab játszódik.

Mondhatnánk, drámának az is elég volna, hogy valaki kideríti: a szülei nem a szülei. De nem erről van szó. Gábor (egy harmincon inneni mai magyar színész) a drámaíró váteszi aggodalmát kell hogy vállalja, népek sorsának felelősségét kell hogy a vállára vegye. Valóságos Posa márkiként — hogy újabb irodalmi példára hivatkozzunk — egy schilleri mintájú iránydrámában. S ez nem könnyű, valljuk meg őszintén. Még úgy sem, hogy Illyés — pontosan érezve: különleges súlyt kell adnia Gábor alakjának — afféle színész voltán túlnövő, mitizált személyiségű, Soós Imréről, Latinovits Zoltánból és James Deanből összegyúrt bálványá emeli, akiben átlagon felüli intelligencia, tudományos műveltség, világljáró-tapasztalat párosul zabolátlan nyíltsággal és sokak számára kellemetlen igazmondással. Ez a modernizált, schilleri—racine-i eszményített hős drámai értelemben még mindig „hátrányban van” egy Posa márkival szemben, mert a mai magyar társadalom viszonyaiba ágyazott jelképes sorsvállalásának nem lehetnek tragikus következményei. (Más volna a helyzet, ha Gábor nem eszmei értelemben csatázna, hanem valódi drámai konfliktusba kerülne környezetével. Akkor „kijárna” neki a tragikus vég. Az író az utolsó nagy tirádában el is mondhatja ezt a számunkra valóban sorsszerűvé mitizálódott „lehetőséget”: „... az egyenes utat, igen, azt, itt, miközöttünk, egyedül, szemben a síneken sístergő szörnnyetegekkel, itt, ahol minden egyenes szemű ember, előre-néző lélek a mozdonnal loccsantja szét az agyát...”)

Illyés végül is megtalálja a sorstragédiához illő megoldást, amely a Posa márkivá fejlődött hőst visszavezeti Oidipusz útjára. A dráma végén egy megcsúfolt Oidipusz áll előttünk. A múltba vezető nyomról kiderül, hogy hamis volt, Gábor nem a valóságot tárta föl, hanem csupán azokat a szerepjátásokat „leplezte le”, amelyekkel az általa szeretett emberek kikerülni igyekeztek a sors útvesztőit. S ez a „leplezés” édesanyja életébe kerül. Íme tehát, a Szophoklészsal ötvözött modern racine-i tragédia vége. Győzött a szenvedély — az igazságkeresés szenvedélye —, de a megtalált igazság éppen a kötelességet, a törvények kijelölté sorsvállalásának érdemét kérdőjelezi meg, minthogy játékszernek, kéretlenül ráosztott szerepek tehetetlen eljátszójának mutatja az embert. A főhős utolsó monológjának történetfilozófiai retorikája — mert hiszen a „bévedések imbecillís vígjátéka” történelmi méreteken zajlott, milliók részvételével — keserű gúnykacajba torkollik. Gábor, a magyar Oidipusz a befejező jelenetben már a nagybetűs Sorssal, a Legfőbb Főttélkezővel perel.

Az elmondottak alapján — úgy vélem — aligha szorul különösebb indoklásra, hogy a *Sorsválasztókat* miért olyan kivételesen nehéz jól eljátszani. Az előadáson szerencsére nem látszik az erőfeszítés. Csak

két-három jelenetig tart a bizonytalanság, amíg a színészek a külsőre hétköznapi szereplőket fölültetik a racine-i érzelmi és indulati hullámok tarajára — onnan már az őszinteség meg a lendület viszi őket tovább. Ennek köszönhetően az előadásnak fokozatosan emelkedő íve van.

*

Akik érzéki örömet lelnek a gondolkodásban vagy magában az öntörvényű gondolatban, azoknak ritka élményt nyújt Székely János drámája, a *Protestánsok*. Már a Gyulai Várszínházban lezajlott tavaly nyári „előzetes bemutató” idején fölfigyelhettünk a marosvásárhelyi írónak arra a képességére, hogy a színpadon gyakran lenézett intellektusból szuverén színházi szellemet tud előcsiholni. A Pesti Színházban lezajlott „tökéletesített premieren” még inkább meggyőződhattunk erről. Persze a szellem, a darab egyik szereplőjének szavaival, „Sokkal több embert döntött már veszélybe, / Mint ahányat boldoggá tett”. A *Protestánsok* szerzőjét is gyanakodva figyelik, akik hozzászórtak a gondolattalan drámákhoz, vagy akik nem tartják színházba illőnek az értelem szikrázását, a könyörtelen logikai levezetések dramaturgiai játékát.

Bezzeg, ha Székely szabályos krimi írt volna, senki sem akadna fönn a drámai helyzet „konstruáltságán”; azon, hogy három vizsgálati fogoly „zárt tárgyalása” zajlik a börtönben. Pedig krimi ez is, csak nem a gyilkost keressük, hanem azokat az eszméket, amelyekért egyesek készek ölni, mások meghalni. A Grénier fivérek bűne, hogy protestánsok a protestánsüldözött XVIII. századi Franciaországban. Fejük fölött, „megmentésük” érdekében összecsap a kor két vezető vallási ideológiájának legfőbb képviselője: Charnay, a katolikus inkvizíció elnöke és Rabaut, az üldözött protestáns egyház feje. Szempontjaik és céljaik természetesen különbözőek. Charnay a „keresztény mozgalom” egységének látszatát akarja megőrizni, s a fivérek életéért cserébe csak azt kéri, hogy hallgassanak hitükről. Rabaut az államvallássá lett egykori eretnekmozgalom testéből sarjadzott új hit győzelméért minden kompromisszumra hajlandó, ezért megy bele az egyezésbe.

De elszámítják magukat, mert a három Grénier fivér — a hívő, a kételkedő és a filozofáló — megundorodik az előttük zajló hatalmi vásártól. Az ortodox hívő Albert egyszerre még katolizálni és hajlandó, ami nem meglepő, ha elgondoljuk, hogy a fanatikus hit fordul át leggyakrabban fáradt cinizmusba. A filozofikus hajlamú, bizonytalan János akaratlanul gyilkossá válik. Egyedül a szkeptikus Gérard képes megőrizni önmagát, mert hű tud maradni a saját kételkedéséhez; s ennek mélyén az a gondolat rejlik, hogy az embernek joga van a maga belső meggyőzéséhez — legyen az hit vagy kétely.

A darabnak ez az utóbbi az alapeszméje, de Székely gondolati vonalúságára vall, hogy a maga szempontjából minden szereplőnek iga-

za van. A kérdés azonban úgy is föltehető, hogy mit érünk ezekkel a szubjektív igazságokkal, ha a játék végére három halálraítélt meg egy hullá marad a színpadon, és valószínű, hogy aki élve távozott a börtönből, az sem jut túlságosan messzire. Így lesz tragédia a *Protestánsok*, de nem a halottak miatt, hanem filozófiai értelemben: a patthelyzettől. Attól, hogy nincs megoldás. A szereplők nem a hatalom börtönében ülnek, hanem saját kelepccjük, az életüket meghatározó gondolatrendszer foglyai. S gyilkos sincs, csak áldozatok vannak.

A *Protestánsok* arra keres választ, hogy meddig terjed a gondolkodás szabadsága: milyen következményei vannak a kegyetlen logikával végiggondolt (önsorsrontó) gondolatnak. A marosvásárhelyi író drámáiban mindig akad valaki — egy-egy hősiesség nélküli hős, belső készteséssel megvert halandó —, aki vállalja a következményeket: az erkölcsi döntést és a gondolatok végiggondolását. Azt is mondhatjuk tehát, hogy ezek a drámák a morál és a gondolat kényszerítő erejéről szólnak.

Székely az eszmék és a politika viszonyát vizsgálja, és tagadhatatlanul úgy látja, hogy az előbbiek kicsorbulnak az utóbbi szolgáltatásban. Következtetéséhez, egy kivételesen egységes érvrendszerre épülő vitadráma végén, kizárólag intellektuális úton jut el, miután a lehetséges érveket és ellenérveket kiosztotta a szereplők között. A *Protestánsokat* fölfoghatjuk a kristálytisztá gondolkodással megvert agy kelepccjének is; a levezetés logikája lefegyverző, a szereplők minden egyes replikával továbbgondolják a tézist-antitézist-szintézist indázó írói gondolatot.

Az előbbiekből következik, hogy a *Protestánsok* gondolati értelemben bármennyire nyitott mű, egyúttal nagyon is elvont, dramaturgiaiailag pedig tökéletesen zárt — a „megoldás” nem jöhet kívülről. Nincs is „kívül”: a fogvatartókat képviselő jezsuita főinkvizítor valóságosan és jelképesen egyaránt a mű dramaturgiai és eszmerendszerén belülre kerül. Székely János nagyon is tudatosan belülről zárja be a harapófogót, amikor egy bizonytalan árulás és egy bizonytalan gyilkosság öngyötrő kérdéseivel magukra hagyja hugenottáit. A rájuk váró biztos halál itt már nem számít: saját lehetőségeik végiggondolásával hozták magukat kiúttalan patthelyzetbe.

*

Nádas Péter *Takarítás* című darabjához érve, amelyet a Győri Kisfaludy Színház stúdiójában mutattak be, csődöt mond az ismertetés megszokott módszere. Először magáról a műről kellene szólni, de éppen ez látszik lehetetlennek: a dráma és az előadás elemzésének különválasztása. Tudniillik maga a mű egyfajta értelemben „félkész termék”, olyan színpadi szöveg, amely az előadás révén válik teljessé. Ez lényegében minden színpadra szánt alkotás esetében érvényes, a *Takarítás* azonban szinte palackba zártan rejtí szövegében az előadást, mintha csak „ki kellene szabadítani” a sorokba kódolt teátrumot. Talán ezért mutatko-

zik ellenállónak a konkrét elemzéssel szemben. Mégsem szabad engedni „a titkok fölfejthetlenségéről”, a színház misztikus varázsáról szóló babonáknak, mert meglehet, hogy értelmezés híján Nádas darabja akkor is kisiklik a kezünkől, ha bevalljuk az előadás keltette érzéki élményt.

A „szöveg” előzményeként említhetjük Nádasnak azt a több mint tíz évvel ezelőtti novelláját, a *Klára asszony házáat*, amelynek szereplői megegyeznek a *Takarítás* szereplőivel. Viszont lényeges különbség, hogy amíg a novellában az alakok mögött konkrét társadalmi háttér (múlt) rajzolódik ki, addig ugyanez nem mondható el a színpadi változat hőseiről. Hibásan járnánk el tehát, ha a darab „elvont jelentését” a novella „konkrétumai” alapján igyekeznénk megfejteni. Alighanem meg kell elégednünk azzal, hogy a mű értelmezését kizárólag a szereplők — Klára, Mária, Jóska — közötti immanens kapcsolatokból vezessük le. Ezeknek a kapcsolatoknak bonyolult rendszere bontakozik ki a darab során. Az idős Klára és a két fiatal, a „tulajdonos” Klára és a két „cseléd” csak a viszonyok felszínét jelzi, bár kétségtelen, hogy az életkor- és osztálykülönbség problematikája ott lappang a háttérben. De legalább ugyanilyen fontos a szexus meghatározta viszonylatrendszer: az az érzéki kapcsolat, amely — más-más módon — nemcsak a fiút és a lányt köti össze, hanem jelen van Klára és a fiú, sőt a két nő között is. A viszonyok egy fizikai cselekvéssorban realizálódnak: a szereplők kitakarítják a szobát, azaz lemosás a ajtókat és fölsúrolják a padlót. A cselekmény valóságos „robbanással” végződik, tudniillik a falon függő képből, az üres szoba egyetlen kézzelfogható tárgyából kilép az ábrázolt alak: egy furdórúhás fiatalember, András. A múltból.

Az író instrukciója szerint „a szöveg kifejezetten zenei szervezettségű”. Csak a látszat szerint van szó egymás mellett futó monológokról, valójában három szereplőből kettő mindig dialógusszerűen kapcsolódik egymáshoz: mindig az a szereplő lendíti előre a történetet, az „lép”, akinek az adott pillanatban a legnagyobb az érzelmi töltése.

Ennek alapján egyik elemzője megkísérelte kijelölni a *Takarítás* helyét a magyar és a világirodalmi hagyományban. Az előbbiben Füst Milán *Boldogtalanok* című drámáját nevezte meg közvetlen elődjeként, az utóbbiban a csehovi—beckett-i, illetve a genet-i drámatípussal rokonította, hozzátéve, hogy bizonyos utalás fedezhető fel a shakespeare-i dramaturgia egyik motívumára, nevezetesen a szabadítóként érkező Richmond—Malcolm-féle figurákra (András kilépése a falból.)

Valójában a darab világa hazugságvilág, pontosabban nem létező világ, a három szereplő megszólalásai meg nem történt dolgok, viszonyok lenyomatai, amelyek alapján nem ismerjük meg valódi énünket; ez az „én” lényegében nem létezik, egyedül Jóska törekszik arra, hogy „megvalósuljon”. Aki ténylegesen létezik, az András, a darabban kizá-

rólág ő „történik meg”, az ő egyetlen kimondott mondata valóságos.

A megértéshez lényeges az a folyamat — a takarítás —, amely elvezet Andráis mondatához és akciójához, valamint Jóska „megszületéséhez”. Vagyis a takarítás mint reális, naturális cselekmény, egyben metaforikus jelentést is kap: szertartássá válik. Ezen a ponton felvetődhet a „szobaszínház” alkalmassága a darab előadására. Szikora János rendező egy beszélgetésben elmondta, hogy harmadízben került szembe a *Takarítás*-sal. Először rádiójátékként rendezte meg; egyedül itt ragaszkodott tökéletesen a szerző által a szerepek alakítóira előírt hangfekvésekhez, és itt sikerült a szöveg zeneiségét összhangba hoznia a takarítás hangeffektusként létrehozott zörejeivel. Másodsor — a csak részben elkészült pécsi „dobozszínpadi” előadásban — eleve tartott a kétféle követelmény összeegyeztethetlenségétől: attól, hogy a takarítás „naturalista” mozgásrendszere és hanghatása megzavarja a mondatok ritmusát, az áriák-ból, duettek-ből, tercettek-ből álló „operai” mintát. Győrtt bebizonyosodott, hogy a darab több stilizálást igényel, mint az olvasott szöveg alapján képzelnénk.

A történetiség és a gondolati absztrakció, illetve a naturalista és a metaforikus ábrázolás ellentétpárjai abba a végső paradoxonba torkollanak, hogy a *Takarítás* egy virtuális világ érzéki ábrázolása; vagyis arról beszél, ami nem létezik, de ezt egy nagyon is valóságosan létező, az adott pillanatban a részvételünkkel megszülető művészi forma, a a színház révén mondja el. Azaz a színjáték éppen önmaga által szünteti meg — naturalisan és metaforikusan — a saját tartalmát, a nemlétezőt. Szikora János véleménye szerint a színházban csak az létezik valóságosan — „naturalisan” —, ami megtörténik a szereplők között. A *Takarítás* megrendezésével azt vizsgálta, hogy „meg lehet-e idézni az ördögöt”: meddig lehet a színészt, anélkül, hogy személyiségében károsodna, rávenni a szereplők kínzó kapcsolatainak őszinte megélésére.

„Jut még evezde a múltunk?”

Nádas Péter *Takarítás*ának végén András a múltból lép elő. A múlt-hoz való viszonyunkat többféleképpen vizsgálhatja a színház.

A Miskolci Nemzeti Színházban Kálmán Imre *Csárdáskeirály*nőjét játsszák.

A csillogó ruhaköteményekbe öltözött kórus a finálét énekli: „Túl az Óperencián, Jeges tengeren / Úszik egy nagy svábbogár, tiszta mez-telen. / Keze, lába lefagyott, úszni nem tudott, / Így hát szegény sváb-bogár vízbe fulladott.” A háttérben forog a forgószínpad, rajta átmé-rőnyi széles lépcsősor uralja a teret — többszöröse annak a lépcsőmeny-nyiségnek, amennyi az operettprimadonna belépéséhez kötelező —, idő-ről időre elforog előttünk a magyar, illetve Habsburg-címer, a hozzá-váló zászlókkal, a lépcsőn pedig hol a primadonna vonul lefelé pom-

pásan, hol egy meztelen hölgy, akit alig öltöztetnek az ágyékán cserélődő nemzeti színek. Felhangzik még a Gotterhalte, megjelenik Ferenc József, és — Gavrilo Princip helyett — az osztrák titkosszolgálat elköveti a szarajevói merényletet. A forgószínpad frog, az alkotó — Kálmán Imre — pihen. Vagy ő is frog — a sírjában?

Mai viszonyunkat az operetthez nagyjában-egészében meghatározza mai viszonyunk a múlthoz. Vannak hagyományaink, amelyekhez ragaszkodunk. Am ha a *Bánk bánt* „átigazíthatta” Illyés Gyula, miért ne lehetne ugyanezt megtenni a *Csárdáskirálynő*vel? Igaz, a *Bánk bán* csak a nemzeti drámánk, de a *Csárdáskirálynő* a nemzeti operettműtípus megtestesítője. S egyben a „boldog békeidőké”, a császári és királyi (első világháború előtti) Magyarországé. Az idillé. Hogy kerül ide Szarajevó?

Aligha kétséges, hogy az operett nem kifejezetten politikai műfaj, ennélfogva egy politikai merénylet előzményei és következményei ritkán tartoznak kedvelt tárgykörébe. De egy műalkotás akkor is politizál, ha történetesen nem akar politizálni, amire a *Csárdáskirálynő*ben ábrázolt *mésalliance*, a Habsburg-arisztokrata, illetve az orfeumi énekesnő osztrálykorlátokat legyőző szerelme a legjobb példa. Az operett világa természetesen álomvilág, illúzióvilág — úgy is mondhatnánk: hamis tudatot tükröz —, de az operett ideológiája valódi, és ahhoz, hogy ez az ideológia hatásos legyen, valódinak kell látszania annak a „valóságnak” is, amelyben az operett játszódik.

A *Csárdáskirálynő*ben például Edvint úgy akarják elszakítani Szilviától, hogy behívják katonának. Ha belegondolunk, akkor ez a hadsereg az Osztrák—Magyar Monarchia hadserege, pillanatokon belül kitör az első világháború, eszerint a szarajevói merénylet nagyon „időszerű”. Tehát — ha belegondolunk — az operett háttérében ott a cs. és kir. valóság, s az előbbi mint afféle műalkotás valamilyen módon az utóbbit tükrözi, Ferenc Józsefestül, Ferenc Ferdinándostul, szarajevói merényletestül. Az operett társadalmi, történelmi, ideológiai háttérét ilyenformán jogosnak látszik firtatni. Ha belegondolunk.

A *Csárdáskirálynő* átdolgozója, Hernádi Gyula — a rendező Jancsó Miklóssal együtt — pontosan ezt tette. Belegondolt. Az eredeti cs. és kir. operettbe. Meg abba, ami mögötte van. Először is visszaosztrákosították a neveket. Egyáltalán. mindent szó szerint vettek, és pusztán ezzel máris elérkeztek kedves műfajukhoz, a *blödlie*hez. „Beugrom a nagybögőbe?” A színpadon beugranak. „Álom, álom, édes álom?” Mindaz, ami az előadás orfeumi elő- és utójátéka között lejátszódik, nem más, mint álom: egy *Csárdáskirálynő*-vízió. „Túl az Operencián boldogok leszünk?” Az orfeumi énekespár Amerikába szerződik, hogy ott próbáljon szerencsét. „Emlékszel még, jut még eszedbe a múltunk?” A nosztalgikus múlthoz, a boldog békeévekhez az is hozzátartozik, hogy a vége Szarajevó lett. És így tovább...

Hernádiék blödlitechnikájának lényege — ezt korábbi közös munkáikból ismerjük — a fogalmi és nyelvi képzettársítások abszurdítása.

Igy keverednek össze „végzetesen” a dolgok; nemcsak orfeumi dívák és főrangú személyek, mint az eredeti darabban, hanem az eredetit kicsit továbbgondolva, operettszereplők és valóságos történelmi figurák — akik történelmi távlatból nézve már szintén operettszereplőkre hasonlítanak —, s azért végzetesen, mert az efféle „keveredés” csak az operetben végződik happy enddel.

*

A *Csárdáskirálynő* átdolgozóinak szeme előtt alighanem egy némileg Gombrowicz *Operettjére* emlékeztető történetfilozófiai mű lebeghetett. Valószínűleg a történelem jobban érdekelte őket, mint maga a „mű”, amelyet átdolgozásukkal megsemmisítettek. De mit tegyen a mai rendező, ha a történetfilozófiát olyan alkotás képviseli, amellyel nem illik ilyen kegyetlenül bánni? Például Madách Imre drámái költeménye, *Az ember tragédiája*. Hogyan viszonyulhat a szerző jellegzetesen XIX. századi történelemszemléletéhez?

S itt további két kérdés is feltehető. Hogyan viszonyuljunk a történelmi múlthoz, ha az egy klasszikus műben testesül meg? Hogyan viszonyuljunk a klasszikus drámái hagyományhoz?

Az idei évadban két színházunk tűzte műsorra Madách *Tragédiáját*. A Szolnoki Szigligeti Színház előadását Paál István, a budapesti Madách Színházét Lengyel György rendezte. Az esemény jelentőségét növeli, hogy a *Tragédia*-felújítások újabban megritkultak. Ráadásul Madách drámái költeményének előadása Budapesten mindeddig a Nemzeti Színház „hatáskörébe” tartozott, Major Tamás legutóbbi rendezése óta viszont már tizenhét év telt el.

Egyrészt tehát a *Tragédia*-felújításoknak számot kell vetniük a két év híján százesztendős Paulay Ede-féle ősbemutató úgynevezett nemzeti színházi hagyományával. Másrészt az utóbbi negyedszázadban, a felszabadulás utáni *Tragédia*-moratórium megszűntével többször is megfogalmazódott a dráma állandó műsoron tartásának szükségessége, ám a legutóbbi budapesti előadás óta egy egész nemzedék nőtt fel anélkül, hogy színházban látna volna. (Közben volt egy televíziós feldolgozása.)

A *Tragédiából* kimaradt nemzedék szellemi lenyomata mind a szolnoki, mind a budapesti előadáson érződik. Nemcsak a két rendező előzetes nyilatkozata hasonlít egymásra ebben a tekintetben — mindketten hangsúlyozzák a főszereplők fiatal életkorát, az Úr képviselte tekintélyi elvvel szembeállító Lucifer elkötelezettségét a küzdő Ember mellett —, hanem szinte megegyezik a drámái alaphelyzet képi megfogalmazása és az ennek megfelelő színházi nyelv gesztusrendszere is. Az előadások színházi keretjátéka — amely a *Tragédia* esetében nem választható el a

„mennyei keretjátéktól” — egyértelmű utalással hivatkozik a hatvanas-hetvenes évek úgynevezett csoportszínházi, ha tetszik: amatőr színházi törekvéseire.

Szólnokon is, Budapesten is a jellegzetes fehér munkaegyenruhában jelennek meg a szereplők. A Madách Színházban a bevonulás valósággal „rituális” fáklyásmenetté alakul, amelyben felvonultatják az elkövetkező jelenetek kellékeit: babérkoszorút, bilincset stb. Szólnokon az előadás minden szereplője részt vesz az első jelenetben — igaz, összesen tízen vannak: az Ádám—Éva—Lucifer hármason kívül a többi szerepet heten játsszák —, míg a Madáchban a történelmi színek néhány szereplője hiányzik a felvonulásból, az ötlet tehát némileg formális. A lényeg azonban az, hogy közösségi játékot jelez az előadások kezdete, és nyilvánvalóvá válik, hogy egy színészcsapat képviseli azt a tágabb közösséget — a mai társadalmat —, amelynek tükrében *Az ember tragédiája* kérdései felvetődnek.

Innen már két külön úton jár a két előadás. Szólnokon a fizikai valóságában megjelenő Úr magához hasonló fehérruhások csoportjából lép elő. Egy teremtő közösségből, annak egyik tagjaként. A történelem folyamata e héttagú mikroközösség belső mozgásából, a szerepvállalások, szerepjátások sajátos dinamikájából bontakozik ki. A történelmi színeket elsősorban nem történetfilozófiailag, hanem az emberi gondolkodás és cselekvés, illetve az eszmék születésének, kiteljesedésének, meghasonlásának és meghaladásának dialektikája felől közelíti meg a rendező. Ebből következően nincs szükség álomra, az emberi küzdelem játszódhat a megélt jelenben, továbbá nincs szükség történelmi díszletekre és kosztümökre sem, a képzeletbeli tömeg pedig „kint reked” a templomot és karzatos tanácstermet egyaránt jelző színpalak mögött.

Madách drámája itt egy társadalmi modell drámájává válik, mégpedig azáltal, hogy a fehérruhások közössége játék közben maga is formálódik, alakul, „keresi magát”, aminek egyik szép példájaként az Úr a korcs eszkimó alakjából magasodik föl, hogy a „szabad akarat” utolsó lehetősége, az öngyilkosság ellen szegezze az élet folytonosságának kánonát. Ez már nem ugyanaz a közösség, mint a játék elején, az anyaság ebben a pillanatban a közösség fennmaradásának jelképes eszméjévé szublimálódik, aminek a nevében ki lehet kapcsolni a tökéletességben való kételkedést, még inkább a „kerékfogak újításának” erendendő emberi kényszerét. Az „arkangyalok” most borulnak le hozsannázva, és velük együtt Ádám és Éva. A „Mondottam ember: küzdj és bízva bízzál!” nem hangozhat el, mert a „csak hódolat illet meg, nem bírálár” után túlságosan cinikusan hatna bárkit is kilátástalan küzdelemre szólítani a befejezettnek nyilvánított „nagy mű” árnyékában. A valódi optimizmust Lucifernek az a gesztusa sejteti — így zárul az előadás —, amellyel megpróbálja felrángatni a hódolattól öntudatlanná alélt emberpárt; ez

a gesztus remélni engedi, hogy létezik oly eszme, amely hisz a „tökéletes” további tökéletesítésében, a világ megváltoztathatóságában.

A Madách Színház előadása az első jelenet után lényegében visszatér a drámai költemény hagyományos felfogásához, azzal a különbséggel, hogy lemond a történelmi revüről, és egy dekoratív oratórium romantikus költői emelkedettségével szavalja el a szöveget. Az intonálás hangjátékszerűségét a három statikus főfigura körül hullámzó tömeg látványa ellensúlyozza. Az Úr erőteljes fiatal férfiként emelkedik ki a tömegeből, de a végén félrehajtott fejű, kegyes megbocsátónak mutatkozik. Lucifer a koncepció kedvéért „jámbor agg” helyett „jámbor Urat” mond, s míg az előbbiben megvető ironia rejlett, az utóbbi pontos tényközlése csupán a végső „családi jelenetet” teszi ironikussá. Annyira mindössze, hogy a kegyes biztató szavakra Lucifer szemében derűs meglepetés tükröződik. A sok kiábrándulás után a végkicsengés optimizmusa annyira indokolt, amennyire — Lukács György elemzése szerint — *A vén cigányban*, ahol „Vörösmarty két lelkiállapotot állít egymással szembe, amelyek felváltják és kiegészítik, nem pedig megcáfolják egymást”. Ez is alátámasztja, hogy az előadás lírai opusként kezelte a *Tragédiát*.

*

Madáchról szólva csak a „hogyan játsszuk” lehet kérdéses, hiszen a *Tragédia* élő hagyomány. De nem minden úgynevezett klasszikus az. A dilemma valóságos. Győrben Kisfaludy Károlyról nevezték el a színházat, de a múlt századi koszorús költő darabjait nemigen játsszák — sem ott, sem máshol. Most mégis előadást mutattak be tőle — vagy inkább róla. A győri *Kisfaludy-játékot* a Kolozsvárról meghívott vendég, Harag György rendezte, s mintha csak érzékeltetni akarná a helyzet paradoxitását, az előadás egy pontján a színpadra küld egy csetlő-botló statisztát, aki a költő gipsz melliszobrát cipeli. A jelképekkel terhelt pillanat néhányszor megismétlődik. Az ijedt statiszta már másodharmadízben óvakodik be a színpadra, megfelelő helyet keresve terhének. A tanácstalan utókor találkozik a gipszszoborral merevített klasszikussal. Az iskolai tananyag a színház élő valóságával. Egy társulat a névadójával.

Haragot a Kisfaludy-rejtély érdekli. Az tudniillik, hogy miképpen vált belőle holt színház. Amióta a klasszikusok ápolásához kevés az eminens leckefelmondás, vígjátékai is kikoptak a repertoárból, tragédiáihoz pedig hosszú évtizedek óta nem nyúl senki. Ugyanakkor a múlt század elején Kisfaludy nemcsak egyike az irodalom vezéreinek, hanem sikeres drámaíró is. Azóra egyre inkább úgy tűnik, hogy a Kisfaludy-darabokat aktuálpolitikai és nem esztétikai értékük vonta körül glóriával, s ennek megfelelően a társadalmi-történelmi felhajtóerő megszűnése

után mindjobban kiütköztek művészi fogyatékoságaik — tragédiáinak dagálya, vígjátékainak franciás szokványossága. Vajon csakugyan így van-e?

Harag György alapos munkát végzett. Nem egyetlen Kisfaludy-drámát állított színpadra, hanem egy előadásban egyszerre ötöt: a *Tatárok Magyarországon*, a *Stibor vajdát*, *A kérőket*, a *Csalódásokat* és a *Zách Klárát*.

A díszlet a rivalda felé lejtő, csupasz deszkaemelvény: színpad a színpadon. Sátorponyva körhorizont. Az emelvény körül elhelyezett fapalánkokra könyöklő színészek. Aki épp nem játszik, lelép a dobogóról, megszabadul jelmezének egy-két darabjától, és a palánk mögül követi az előadást. A társulat mindvégig jelen van. A játék elején a színészcsapat elfogódott mozdulatai, félszeg meghajlái egy korabeli társulat képét idézik fel. Mintha Kisfaludy első színre vivőjét, az Éder György-féle székesfehérvári trüppöt látnánk. Valaki feláll egy székre, és emelt hangon, korabeli pátosszal — hogy túlkiabálja a zsongást — szavalni kezdi a *Tatárok Magyarországon* prologusát. Az első Kisfaludy-sikert. A nézőnek az az érzése, hogy láthatatlan transzparenszek emelkednek: Színházat Kisfaludynak! És mindjárt elkezdődik a játék: a „tatóri műv” töredéke.

Természetesen mosolyognunk kell a darab gyermeki naivitásán: a dagadó nemzeti pátoszon, az ellenség nagylelkűségén, a felpumpált ármányokon és érzeményeken. S az előadás stílusán is: a tatár lányok háromtagú karán, a harci kiáltásokon, a széles operai mozdulatokon. Csakhamar észre kell vennünk azonban, hogy szó sincs paródiáról. Ha ragaszkodunk hozzá, hogy felcímkézzük a látványt, akkor leginkább a *pastiche* illik rá: egy hajdanvolt színjátszóstílus pontos rekonstrukciója. Amit „csupán” az eltelt másfél évszázad utalt ironikus távolságba.

Amikor átfutunk a következő darabon, a *Stibor vajdán*, már nemcsak ismerni véljük a játék törvényeit, hanem homályos színháztörténeti tudatunk mélyén ismerősebbnek érezzük a felkínált stílust is. A festői hármascsoportban lassan felénk lépkedő színészekről, a patetikus mozdulatokban megmerevedő képről hirtelenében úgy érezzük, hogy láttuk már valahol. A század eleji Nemzeti Színház előadásairól készült fényképeken. Ha nem hallanánk a szöveget, Shakespeare *Learjét* is beleképzelhetnénk a jelenetbe, mondjuk Szacsvey Imrével és Vízvári Gyulával. Persze nem Lear és a Bolond, hanem a vérnősző Stibor és udvari bolondja, Beckó ágál a színen, egy Victor Hugo-i vadromantikát megelőlegező s borzalmaiban *A cencieket* megsúfoló — egyébként épp Shelley művével egyidős — rémdrámában, amelynek első jelenetéből azért Tiborc panasza is kihallik. (Igaz, három évvel a *Bánk bán* megírása után, viszont kettővel a megjelenése előtt.)

Az előadás első részét megkoronázó ötlet: *A kérők és a Csalódások*

összevonása egyetlen színdarabbá. Valójában itt is „kivonatot” kapunk, mint az eddigiek során, de nem lehet kétségünk afelől, hogy ez az eszszencia a Kisfaludy-féle vígjáték modellje. Az összevonás önmagában is rendkívül szellemes. Párhuzamosan folyik a két cselekmény: *A kérők* a színpad bal oldalán, a *Csalódásoké* jobboldalt. Minthogy a szereplők karaktere és a bonyodalom típusa nagyjából azonos, olyan, mintha egy darabot látnánk: a színészek ugyanabból az óriásira méretezett blondelkeretből lépnek elő, és a végén közös „családi képpé” állnak össze. Közben persze nem mulasztják el, hogy kiaknazzák az ötlet minden adódó lehetőségét: az átszólást és az átjátszást a szomszéd darabba.

Csakhogy ez a klasszikus színházi atelier-játék is komolyra fordul Haragnál, anélkül, hogy veszítene humorából. Az például, hogy a két darab egy-egy szerepét — a külföldmajmoló bárót és a nemesebb lelkületű gróft — ugyanaz a színész játssza, vagy hogy a hazafias kitételeket a színészek a nézőtérnek adresszálják, sőt ilyenkor dalra is fakadnak, ismét több, mint a dalitársulatosdi paródiája. Ebben a *valamit mondás* kényszerének olykor a mostoha körülményeket is legyőző szándéka tükröződik. S amikor egyik vagy másik szereplő lekési a jelenetet, mulatásunkba szorongás vegyül: vajon egyáltalán folytatni lehet-e az előadást? Itt egy társulat öntudatra ébredéséről is szó van, nemhiába szurkolják végig a háttérből a játékot a nem játszó színészek.

A nagy feladvány: a *Zách Klára*, ez a különös Bánk bán-előzmény, amely Katona drámájánál két évvel korábban végigjátssza ugyanazokat a motívumokat. Az idegen uralkodóházat, a buja hercegi rokont, az erőszaktevő mulatás útját egyengető királynét, a királynégyilkosságot. Kisfaludy sok tekintetben mértéktelenül túlöblögetett tragédiájának érdekessége, hogy a cselszövényes bosszúsorozat ósromantikája mögött egy hallatlanul modern drámai gondolat rejlik. Nevezetesen az, hogy az erkölcsi-politikai merényletnek csak a közvetlen áldozata Zách Klára ártatlansága; a tett valójában az apa diszkreditálására irányul. Lehetőség van tehát a pszichológiai motivációra, noha ez azért nincs megírva a darabban.

A rendező valami egészen különös érzékenységgel tudja továbbépíteni az előadás ívét ebben a második részben, amely a Zách-drámát *interpretálja*. Mert ez is interpretáció, itt sem „egy az egyben” folyik a játék. Abban a stílusimitáló pastiche-modorban kezdődik, mint a *Stibor vajda*, de ahogy belülről átizzik az előadás valódi érzelmekkel, úgy tűnik el a távolság színész és szerep között, s a szereplők a saját sorsuként kezdik vállalni a drámai hősök sorsát.

Végeredményben a Kisfaludy-sors így válik egy mai szintársulat sorává, az eredeti főszereplő — azaz e drámák szerzője — mellett így lesz az előadás másik főszereplője maga a színház. Mégpedig a szellemi kisugárzásával mozgósító, közösségteremtő színház, amely ebben az eset-

ben az áporodott Kisfaludy-hagyományt varázsolta elevenné, de általában is meggyőző példa a klasszikusok újraalkotására. A gipszszobor az előadás végén helyet kap a színpad előterében, s a színészek megilletődve köszöntik. Nekik éppúgy szükségük volt a találkozásra, mint Kisfaludynak.

Változatok Shakespeare-re

Ha Jan Kott ismert álláspontjára gondolunk, amely szerint a nemzeti színjátszásra elsősorban az jellemző, hogy Shakespeare-t hogyan játsszák, akkor különösen tanulságos a mostani színházi évad. Műsoron szerepelt a *Lear király* és a *Szentivánéji álom* — az a két Shakespeare-dráma, amely az angol Royal Shakespeare Company előadásában az elmúlt két évtized legnagyobb hatását tette a magyar színházra, s talán itt volt az ideje, hogy megszabaduljunk ettől a nyomasztó hatástól. A kétrészes *IV. Henrik* éppen ellenkező szempontból — hagyományékkülisége miatt — érdemel figyelmet.

Lerobbant, kétemeletes épület áll a színpadon, tipikus múlt századi vörös téglás ház a londoni külvárosból, bárki láthat hasonlót, aki az angol fővárosban turistáskodik. Itt játszódik Shakespeare *Lear királya* a miskolci Nemzeti Színházban. Málladozó falak, betört színes üvegablak, a ház oldalához ragasztott külső vaslépcső. Hátról két sánpár kigyózik előre, a rivalda széle előtt összefut, és közös vakvágányban végződik. Időnként nyitott tehervagon gördül be a síneken, behemót fantomként, önzaját felerősített csikorgás növeli, hangos csattanással vágódik a vasból készült ütközőbakoknak. A vihar alatt mintha egy bemikrofonozott rendező pályaudvar tolató vagy összekapcsolódó szerelvényei szolgáltatnák a kísérőzenét, de már korábban is arra következtetünk a sivító hangokból, hogy az elhagyott épület közelében valami közszerű-műhely működhet, vagy talán a síneket hegesztik.

A játék elején felvonul egy dekorációs brigád, letakarják a vasúti pályát, zászlókat bontanak az épület falán, mikrofonokat helyeznek el (a hangszórók már fel vannak szerelve), pattogó fúvósinduló szól, végül egy fekete egyenruhás rohamosztag megtisztítja a terepet az érkező királyi udvar előtt. Az előkelőségek csillogóan színes, „történelmibe hajló” jelmezeket viselnek, ami kiálló ellentétben áll a sivár ipari környezettel. A második emeleti függőerkélyre kilép Major Tamás mint Lear — aranyosan csillámló hosszú felöltőjében, lisztféhrre mázolt, maszkyszerű arcával, tar koponyája közepéről ritkásan szállkázó hosszú művészhajával egy külvárosi „slummer”, egy keleti mágus meg egy kikopott komédiás keveréke —, és elkezdődik a birodalom felosztásának jelenete. Egy ceremóniamester rendez itt sebtében „hivatalos aktust”. Az első megrökönyödés után Goneril és Regan gyorsan alkalmazkodik a helyzethez, csak Cordelia nem hajlandó részt venni a hűségnyilatkozatot követő bohóc-

játékban. Hirtelen megszakad a groteszk majálist ellenpontzó áhítatos orgonazene, Lear gyorsan feloszlatja a gyűlést, kialszanak a nézőtéri lámpák, tulajdonképpen most kezdődik az előadás.

Erős és hatásos előjáték. Ebben a díszletben ugyan a Koldusoperát hamarabb el tudnánk képzelni, mint a *Lear királyt*, de ezt a drámát éppúgy végig lehet játszani a történelem előtti barbárság korában, mint a történelmi barbarizmust kiemelő, lepusztult ipari környezetben — akár a londoni East Enden is. Kétségtelen, hogy ha Shakespeare drámájával kapcsolatban a leépülés szót halljuk, akkor legelőször nem egy elhanyagolt téglalapépület jut eszünkbe, hanem a belső leépülés, a lét peremére kényszerült ember filozófiai stúdiummá lett pusztulása, de az is igaz, hogy ez a gondolatunk mindenekelőtt Brook nyomán támad. S ha Brook *Lear királyát* bizonyos összefüggésbe lehet hozni Jan Kott-tal és Samuel Beckett-tel — márpedig lehet —, akkor miért ne ismernénk el a rendező Császár Imrének és a színész Major Tamásnak azt a jogát, hogy ők Bertolt Brechtet hívják maguk mellé szellemi társul? Korábbi egyéni és közös akcióik Brechttel jogosítványnak éppen elegendők.

Akik jól ismerik Major Tamást, tudhatják, hogy alkotánál fogva nem lehet a közismert szívszagató aggastyán. Nem lehet más, mint racionális aszkéta, aki élete alkonyán filozófiai kérdések tekinteti s hirtelen lemondásával mintegy kísérlet tárgyává teszi a világ folyásáról alkotott véleményét. Az előadás első jelenetéből kiderül, hogy ez a Lear nemcsak biztos a világról alkotott negatív ítéletében, hanem maga akarja levezetni a bizonyítási eljárást. Mint szerepjátszó komédiás és mint brechti típusú demonstrátor. Ha tehát Major játssza Leart, akkor tudomásul kell vennünk, hogy ez egy katarzis nélküli *Lear király* lesz, vagy legjobb esetben is olyan, amely a kiábrándulás igazolásának keserű katarziszt nyújtja. S valóban, az alakítás egyik mottója mindenképpen az a jellegzetes Major-gesztus, amikor az örület örvényében vergődő Lear kilép szerepéből, és föltartott mutatóujjal így szól a nézőhöz, miközben markánsabbá fogalmazza a Vörösmarty-fordítás szavait: „Figyelj, prédikálók!”

Major a szerep tökéletes birtokában, nagy szellemi és fizikai erővel tudósít a lélek belsejében zajló folyamatokról. Olyan ez a bámulatra méltó alakítás, mintha az érzéstelenített beteg operáció közben maga közvetítené megfigyeléseit a műtőasztalról. Másrészt viszont ugyanez a megközelítés a többi szereplő esetében leegyszerűsíti a shakespeare-i jellemeket. A „mese” mégsem gonosz lányokról és intrikusokról, illetve egy jó gyermekről és néhány hű cselédéről szól. Szívesebben látnánk egyszerűen a jellem színét és visszaját, méghozzá a színe felől nézve, még ott is, ahol a „használatból” lekopott. Régi igazság, hogy a szélsőség csak egy ellentétes szélsőség kontrasztjától válik érzékletessé, függetlenül attól, hogy az utóbbi valóságosan megjelenik-e a műben, vagy a befogadóban

él mint olyan erkölcsi abszolútum, amire hivatkozni lehet. Abban a jelenetben például, amelyben a vak Gloster és az örületében egy pillanatra megvilágosodó Lear találkozik egymással, „a természet roncsolt művei” helyett két tárgyi bizonyíték ül egymás mellett, fényévnyi távolságra. Ezen a ponton válik kérdésessé a brechtizálás, a jelenet ugyanis aligha értelmezhető másképp, mint az emberi nem megcsúfolásának; itt még a híres brechtianus Giorgio Strehler is megrendült, akinek félelmetesen kegyetlen *Lear*jében két tragikus bohóc támasztotta egymásnak a fejét fájdalmas összeborulásban.

Az a kegyetlen humanizmus tehát, amelyről a rendező beszél, végső soron kizárólag a leari kísérlet tragikus következményeinek vállalását jelentheti. A fájdalmasan groteszk elégtételt, hogy a saját pusztulásunkkal igazoljuk a „filozófiát”. S a mementót, amivé a halálunk válik. Ez nem áll távol a shakespeare-i katarzistól, és ugyanakkor igazán Brecht szellemében fogant.

*

A kaposvári Csiky Gergely Színház *Szentivánéji álom* előadásának lazán leomló, fehér függönyökkel keretezett színpadán — mintha hálószóban volnánk — megjelenik egy rövid, kék munkaköpenyes alak, és némán szemrevételezi a teret. Így kezdődik a játék, és ekkor még nem tudhatjuk, hogy aki bejött, az Vackor, „amatőr rendező”: épp megfelelő helyet keres a mesteremberek színjátékának próbájához. Vackor mögött kiszárvartva egy tündér is belép, és ezzel rögvest megjelenik a darab ketős világa: a földi és a földön túli. A két szál, mint Shakespeare-nél, tüstént egybefonódik, egymáshoz kapcsolódik.

Ács János rendezésében erről szól a darab. Találkozásokról álom és ébrenlét határán, amelyekről nem tudni, hogy valóban megtörténtek-e vagy sem, s ha az emlékekben visszajárnak, akkor álomra emlékezünk-e vagy a valóságra. A dilemma ismerős: mindannyiunkban ott él egy másik ember — álmunkban vagy titkolt ösztöneinkben.

Theseust és Oberont, illetve Hippolytát és Titániát először Brooknál játszotta ugyanaz a színész, illetve színésznő. Az előadáshoz mellékelte filozófia világosan kifejtette a két pár közötti hasonlóságot, ami a viszályok és kibékülések között hullámzó férfi—nő kapcsolat rejtett titkainak kutatásában érhető tetten. A tükörkép-párok csaknem egyformák — miért ne lehetnének azonosak? Kaposváron Theseus és Oberon, illetve Hippolyta és Titánia szerepe tökéletesen összeolvad — egyetlen figurává. Nincs cezúra a szövegben; akár egy jeleneten belül — sőt szövegátkötéssel egy megszólaláson belül — át lehet lépni Oberonból Theseusba és viszont. A világ ezen a színpadon egynemű, legalábbis abban az értelemben, hogy álom és ébrenlét nem felelget egymásnak, nincs köztük válaszfal, így az „álom az álomban” a „színjáték a színjátékban” fo-

galmával sem tudunk mit kezdeni. Másképpen szólva: nincs „keret”, ennélfogva mindvégig álmodunk (vagy mindvégig ébren vagyunk). A mesebeli athéni erdő ugyanúgy lehet álmaink tudatalattija, mint ébrenléteink hálósobája. Vagyis az előadás alapkonceptiója szerint a földi és a földön túli, a testi és az éteri, az álombeli és a valóságos dolgok egyszerre, egymással szinkrónban esnek meg velünk.

Igy érthető, hogy nincs szükség tükrözéses szerepeltetésre, nincsenek *csak* tündéri vagy *csak* földi lények, mindez énünk két oldala: az „evilágiság” és az „éterikusság” nem más, mint földi és szellemi szenvedélyek küzdelme, légies érzelmek és nyers erotika harca. A kaposvári előadás erről a belső harcról szól.

A rendező képi szimbólummal teszi szemléletessé ezt a kettősséget. Oberon szerelemkeltő vörös virága mellett megjelenik a fehér virág is mint a kijózanodás szimbóluma — a rekvizitum természetesen Titániához tartozik. Oberon hatalmi jelképként, gyűrűjébe foglalva viseli a két virágot, az emberi természet dualizmusának jelképét. A virágoknak külön életük van az előadásban, Zuboly például „ébredése” utánra is átviszi a vöröset, a Titánia-nász emlékeként.

Zuboly ebben az előadásban nem válik számárrá, még csak számárfeje sem nő — a hátára kapaszkodott Puck úgy tartja a feje fölé szőrös ujjait, hogy azok számárfületek képeznek. Zuboly és Titánia násza az előadás csúcsa, akárcsak Brooknál. Csakhogy ami ott ironikusan stilizált volt, az itt vaskosabb, realisabb, anélkül, hogy naturalissá válna. Zuboly — a hátán ülő, derekát átkulcsoló s meztelen lábával phalloszt képező Puckkal — ölle kapja Titániát, és az egyetlen testté összeforrt három alak ritmikus rángása, a „tündérszínház” akusztikai kíséretével inkább a testi szerelem diadalmas rítusát idézi föl, mint a Jan Kott-féle szodomisztikus Goya-víziót.

*

Van, akit feszélyez, hogy két este kell a Nemzeti Színházba mennie, ha végig akarja nézni Shakespeare kétrészes *IV. Henrik*-drámáját. Persze nem kell, ha nem akar, a két rész két önálló dráma — magukban is megállnak a lábukon. Bizonyos értelemben viszont együtt sem tekinthetők lezárt egészek, lévén, hogy egy történelmi folyamat részét ábrázolják. Az előzményt és a folytatást több más királydráma mondja el. Shakespeare valószínűleg folytatásos tévésorozatnak írta volna meg őket, ha a XVII. században lett volna televízió.

A két *IV. Henrik* tulajdonképpen a második és a harmadik „epizódja” a *II. Richárd*tól a *III. Richárd*ig tartó „nyolcrészes sorozatnak”. A gondot az okozza, hogy általában egy színházi estére összevonva szokás játszani. Azt is mondják, hogy a húzások használnak a *IV. Henrik*-

nek. Persze egy dús lombú tölgyóriás is tölgy marad, ha lenyesik ágainak a felét — legföljebb egy kicsit kopasz lesz.

A IV. *Henriket* a II. *Richárd*-ból tudjuk igazán megérteni, ha visszaemlékezünk az energikus Bolingbroke-ra, amint letaszítja trónjáról az uralkodónak gyöngé, költői léleknek erős királyt. Bolingbroke-nak IV. *Henrik*ként csakhamar ugyanazzal a konfliktussal kell szembenéznie — hatalmának veszélybe kerülésével —, mint II. *Richárd*nak. Avatatlan szemnek persze úgy tetszik, mintha a sodró cselekmény kibomlását állandóan megakasztanák a Falstaff-jelenetek, és a darab nehezen vonzólnának a végkifejlet felé. Am úgy is föl lehet fogni, hogy a dráma éppen erről szól: az uralkodói praktikák és perpatvarok véghetetlen folyamatairól, amelybe bekelekednek a minderről tudomást sem vevő Falstaff-kompania jelenetei.

A rendező Zsámbéki Gábor a dráma lényegét ragadta meg, amikor a IV. *Henrik* „televíziós dramaturgiájára”, epizodikus szerkezetére építette föl az előadást. Számára ez a konstrukció igazi csoda. A „két dráma” a Shakespeare ábrázolta (egységes) világ két arca. A „fenti” világban a trónját gyötrődve őrző IV. *Henrik* a feudális anarchiával küzd, „lent” Sir John Falstaff és díszes társasága korhelykedik. Főnt hazafias jelszavak, cselszövés, törbecsalás, katonák, háború, halottak; lent cinikus kommentárok, aszúvedelés, útonállás, pincérek, örömlányok, részegek. Stílusban és képben ez így jelentkezik: *főnt* a történelem krónikája egy szikár, tárgyilagos, Brecht-féle előadást mintáz, keményre esztergált csatajelenetekkel, illúziótlan véleménnyel a világról; *lent* ugyanezt fogalmazzák meg a fonákjáról a Falstaff-jelenetek hosszan kiteregetett, Hogarthot idéző életképei.

Az egész középpontjában mégiscsak a pohos lovag áll, s egy nagyszemű színészi alakítás: Kállai Ferencé. Egy ritkás szakállú, csaknem ősz, kövérségében sem elpuhult, mokány Falstaff. Kállai érzi, hogy a pocakot nem szabad külön eljátszani, mert akkor tüstént előbújik — ha csak képletesen is — a kispárnaprotézis. A has nem vigjátéki téma és nem is falstaffi trófea, hanem egyszerűen egy testrészt. Kállai higgadtan és bölcsen tudja viselni, nem tapogatja és nem öleli körül, nem malmozik rajta az ujjaival, és nem tolja előre faltörő kosként. Egyéé válik Falstaff hasával. A szerep fiziognómiája észrevétlenül azonosul a színész lényével, a komótos mozgástól az öregesen asztmatikus nevetésekig. Még az is fontos, hogy a butykos kitaposta magának a helyet a zsebében, de a színész erre sem hívja fel külön a figyelmünket, mindössze egyszer csúsztatja a palackot rutinmozdulattal a helyére.

Ez egy kemény, szikár, csöppet sem jovialis Falstaff. Legtöbbször inkább mogorvának látszik. Humora jóféle angol akasztófahumor. Szabadossága, szabadszájúsága szellemének eredendő szabadságából fakad. Komázik Harryvel, a trónörökösrel, de tisztelhet-e bármilyen tekintélyt

az, aki által a társadalom kínálta hamis értékrenden? S ha az értékrend második számú embere, a walesi herceg maga is fűgét mutat a tekintélynek, csoda-e, ha Falstaff rájátszik? Kállai Falstaffja a nyíltszívűség áldozata. Becsületes gézengúz, rászédett pernahajder, a törvényenkívüliség igaz hitű cinkosa az érdekük szerint hitetlen cinikusok között.

Igazán nem buta, sőt nagyon is okos, ha mások képmutatásáról van szó. Kállai kaján bölcsességet visz a jellemébe, a nehézkes test mozgékony szellemét érzékeltetendő. Falstaffja csöppet sem ijed meg, amikor Harry rajtakapja egy hazugságon, önironikus derűvel vált át egy másik hazugságra, talán nem is azért, hogy a herceg higgyen neki, hanem csupán a játék kedvéért. Igazi kalandor Kállai Falstaffja, vedlett világfí, aki mindenütt otthon van, a maga módján szaporítja a világ fekélyeit. Igazán nem akar bennfentes lenni, hiszen született *outsider*: aligha vágyott komolyan állami hivatalra, s az ifjú király látványos pálfordulásából is csak a közös múlt megtagadása bántja.

Sir John Falstaff Kállai Ferenc alakításában mindenekelőtt a reneszánsz életerő megtestesülése. Ez a szívós és kitartó vitalitás, s lomha testet néha szapora mozdulatokra ingerlő belső tűz ugyanakkor mintegy öntudatlanul hajtja előre. Mert a lélek már elhamvadt. Falstaffot szkeptikussá tették tapasztalatai. A fanyar fölénynek ezek a groteszkségükben is melankolikus árnyalatai sajátos lírával vonják be az alakítást, anélkül, hogy meg kellene sajnálnunk a testes lovagot. Ez a székepszis valósággal védőburokként működik, s megóvja a végső összeomlástól. Tulajdonképpen rezignáltan távozik a színről, mintha tudata mélyén mindvégig várta volna a csalódást. Bennünk, nézőkben keményen felénk lökött szavai maradnak meg a monológokból, a vulgáris életörömök és életbölcsesek igaz üzeneteként. Kállai Falstaffja rabelais-i alkotás, filozofikusan mély, játékosan könnyed és bohócián komoly.