

SZÍNHÁZ

HALÁLUGRÁS ÉS BOHÓZAT

(Krlęza Glembay-ciklusa magyar színházakban)

A drámaíró Miroslav Krlęza Magyarországon elsősorban a Glembay-ciklus szerzőjeként ismert. Fiatalkori expresszionista remeke, a *Kraljevo* (magyar címén: *Szentistvánnapi búcsú*), a naturalizmus felé mutató *Galicia* és két kisebb jelentőségű drámai kísérlete megjelent ugyan egy 1980-as kiadású válogatott kötetben, de színpadot egyikük sem kapott. A Glembay-trilógia viszont, amely természetesen bekerült az említett válogatásba is, éppen negyedszázaddal ezelőtt kezdte meg magyarországi színpadi útját. Elsőként a *Gospoda Glembajevit* tűzte műsorára a Nemzeti Színház (kamaraszínháza 1958-ban, *A Glembay Ltd.* címmel. A hatvanas évek közepén, gyors egymásutánban, az *Agóniát* és a *Lédát* is bemutatták; előbbit a Madách Színház kamaraszínházában, utóbbit újra az első premier színhelyén, a Nemzeti Színház együttesével. Mindhárom előadást Bojan Stupica rendezte, s különösen az *Agónia* maradt mindmáig emlékezetes.

Azóta itt-ott fölbukkant ugyan a ciklus valamelyik darabja, sőt a televízióban Dömölky János a teljes trilógiát megrendezte, most viszont a véletlennek köszönhetően színpadon is egymás mellé került a három dráma: csaknem egyidőben mutatta be három különböző színház. Győrött, a Kisfaludy Színházban a ciklus első részét játsszák, *Glembay-vér* címmel; az *Agóniát* választotta a miskolci Nemzeti Színház társulata; a *Léda* pedig a Pesti Színház — a Vígszínház kamaraszínházának — repertoárján szerepel.

A trilógia mai értelmezése — az előadások tanúsága szerint — nemcsak a történetiség és az aktualitás dialektikájának kérdéseit veti föl, hanem viszonyunkat is az ibseni típusú naturalista drámához. Krlęza magyar monográfiusa, Spiró György éppen a naturalista konvencióhoz, a kor színházi igényéhez való alkalmazkodást tartja a Glembay-ciklus legfőbb fogyatékoságának: „Az a naturalizmus, amelyhez Krlęza visszatér, csak látszólag azonos a századfordulón forradalminak számító formával. A közönség azóta megszokta, epés, vad, a korábbi romantikával szemben lázadó kinövéseit lenyesegették, és létrejön az a helyzet, hogy Krlęza ideológiailag haladó programot éppen retrográddá váló formában fogalmaz meg.”

Ez a „retrográd forma”, talán éppen statikusságánál fogva, ugyanakkor rendkívül alkalmas egy adott társadalmi állapot rögzítésére. „Krlęza naturalista drámái — ismeri el Spiró — a publicista hevületével, csaknem didaktikusan súlykolják a néző fejébe, hogy az a társadalmi álla-

pot, amely a drámák szereplőit vegetálásra és értelmetlen halálba kényszeríti, megérett a megszüntetésre." A kérdés éppen az, hogy mi történik akkor, ha e drámák alól „kihúzzák a társadalmi talajt”, vagyis a bennük foglalt állapot már csak történetileg érvényes: Vajon a történelmi távlat nem húz-e üveglapot e művek fölé, megvédve őket a porosodástól, de egyszersmind lefokozva a színházat holmi múzeumi tárlattá? Spiró György a trilógiát elemezve, már a maguk korában is mintha valamiféle Madame Tussaud-féle panoptikumnak látná a ciklus darabjait: „... Krleža nem dinamikusán változó jellemeiben gondolkozik, számára az egyszer kialakult jellem többé nem változhat, »hű marad önmagához« minden körülmények között, és aszerint marad életben vagy pusztul el, ahogyan az individuuum számára a külső körülmények alakulnak. Valamennyi szereplőjének a jellege a drámai cselekmény kezdete előtt lezárult, az egyes jellemelek hajdani kialakulásáról legföljebb szó van, de a folyamat sohasem érdekli a szerzőt. Azt mondhatjuk: minden szereplő valamikor régen, a gyerekkorban és a kamaszkorban kialakult; határozott nézetei vannak és határozott erkölcssei, és nincs olyan válság, amely ezen változtathatna. A naturalista korszak drámáiban olykor felmerül az egyes szereplők helyzetértékelésében, hogy az egész élet báb-színházra emlékeztet, hogy ők valamennyien viaszbábuk, akiknek nincs autentikus élete. Az értékelés tökéletesen helytálló, az érdekes csak az, hogy Krleža halálosan komolyan veszi a viaszbábok lelki életét, hogy tragikumot fedez fel bennük.”

A kérdés tehát tovább bonyolódik, s most már úgy vetődik föl, hogy a Glembay-család széthullása, amelyet Krleža „halálosan komolyan vett”, a történelemből visszanezve, nem válik-e végképp *komikus haláltánccá*.

Lássuk, milyen feleleteket adnak maguk az előadások.

*

A győri *Glembay-vér* látszólag a legegyszerűbb eset, mert a három darab körül ez a leghagyományosabb, ebben „tombol” a legkonvencionálisabb naturalista technika, ami kétségtelenül hozzájárul a meglehetősen nézőtéri sikerhez. (A három produkció közül, úgy tűnik, ezt fogadta a legjobban a közönség.) A kritikák mindazonáltal kiemelik — erről az előadásról a kritikái visszhang alapján van módom beszámolni —, hogy a dráma belső egyensúlya némileg megbillent azáltal, hogy a középpontban Leone figurája, pontosabban az apa—fiú konfliktus került. Mészáros Tamás, aki a *Magyar Hírlapban* a legátfogóbb elemzést adja a rendezői koncepcióról, leszögezi, hogy „a családi konfliktus, az egymást követő nemzedékek eltérő életfelfogásának, erkölcsiségének problematikája az a motívum, ami Krleža színművéből itt és most is kiemelhető, s elemzendő. Az úgynevezett milió, a Monarchia felső tízezerének magánéleti anomáliái, a század eleji »kukucskaszínpadnak« ez a halás, csámcsogni

való cselekményközelsége kétségkívül szükséges jelzés ma is, de éppen csak háttérfestésként. Csak annyira, hogy tudomásul vegyük a Glembay-familia botránykrónikáját, kis »ügyeiket« és nagy dísznóságait — de azért behelyettesíthető maradjon a képlet.” Ezért kerülhetett az előadás középpontjába Leone, aki Bálint András kitűnő alakításában nem neurotikus vagy dekadens, hanem egyszerűen érzékeny ember. A maga körül tapasztalt élethazugságok teszik érzékennyé.

A rendező, a fiatal Emőd György tehát úgy elemzi végig a darabot, hogy Leone tragikus alkat, aki először megpróbál elkülönülni, aztán mégis fölveszi a harcot, de igazi lázadásra az apai morál ellen nincs sem lehetősége, sem ereje. Így végül is törvényszerű lesz sorsának Glembay-módra való beteljesülése.

A győri előadás tehát egyfajta nagyon határozott választ ad a naturalizmus mai kezelhetőségének kérdésére. A kritikus szerint a „családi botránykrónika” az a megfelelő szám — másképpen szólva dramaturgiai patent —, „amit a klasszikus naturalista dráma óta mind a mai napig használhat a szerző. Ez az egész Glembay-»virsaft« újra meg újra megjelenik a magyar drámában is, mert drámaszerkezeti keretként mindig alkalmasnak bizonyul az aktualitás befogadására”. Vagyis a győri előadás nem tesz mást, mint fölismeri a *családi mitológiának* a görögöktől az Erzsébet-koronát a modernekig ható „minta-szerű” érvényességét és színpadképességét. A *Glembay-vér* ezáltal történetiségében és árhallásaiban él a győri előadásban, úgynevezett rendezői „rálátás” nélkül, mellőzve a „halálisan komolyan vett” konfliktus ironikus megítélését.

*

Merőben más a helyzet a Miskolcon játszott *Agónia* esetében. A három dráma közül alighanem ez a legmélyebb, a legáttételesebb és a leganalitikusabb. (Különösen a tömör, kétfelvonásos változat, amely Miskolcon tovább rövidült, bizonyos dramaturgiai „belső vágások”, szövegkurtítások következtében.)

Szikora János rendezésének első meglepetése, hogy a miskolci színház hatalmas méretű színpadára vitte a lényegében három szereplős, de mindvégig párjelenetekből álló kamaradarabot. Nem építhetett tehát a színészi játék intimitására, hiszen figyelembe kellett vennie, hogy a nézőtér bizonyos pontjai meglehetősen távol vannak a rivalkdától. Következésképp száműzte a naturalista technikát. Hiányzik a Krleza által gondosan föllajstromozott kellékszűfoltosság. Az óriási színpadon csak néhány butordarab és finoman megválasztott használati tárgy jelzi a helyszínt — az első felvonásban a divatszalon, a másodikban a Lenbach-ház egyik szobáját. Hatalmas vászon „falsík” uralja a teret, amelyre néha rávetődik a szereplők fenyegetően (vagy groteszken) megnövesztett árnyéka. A vászon üdönként fölsiklik a magasba, mintegy a bejárati ajtó

helyettesítendő — zuhogó fényben ott áll mögötte az éppen érkező szereplő. Egyébként a világitásnak mindvégig főszerep jut; a fénypázmák szabdaltják föl a teret vagy vetnek csillogó glóriát a cigarettafüstbe burkolózó alakokra.

Ugyanilyen teátrális hatás jut a zenének. A monológok és dialógok fele Bach-partiták és szólószonáták alkkordjával hangzik együtt. Ez nem aláfestő zene, hanem „élőben” szól, mikrofonerősítéssel, a beszéddel egyenértékű szólamként. Az effektus az első percekben zavaróan hat, különösen a nézőtér hátsó soraiban, minthogy a zene átfedi a szöveget. Értjük a mögötte levő rendezői szándékot, ami alapos szövegelemzésből fakad. Nyilvánvaló ugyanis, hogy a szövegek jelentős része nem az „akcióra” irányul, hanem pusztán reflexió: a szereplők önmagukat és a helyzetüket értelmezik. Krleža pszichológiai dialógusoknak nevezi ezeket a párbeszédet, amelyek voltaképpen nem is párbeszéd, inkább párhuzamos monológok, a jellem belső átvilágítására szolgáló eszközök. Ez már valóban „túl van” a naturalista technikán, és ebben az értelemben nagyon is jogosult a rendező fogása, amikor a zenei ellenszólammal „főlstilizálja”, s ezáltal mintegy kivonja őket a szituációból.

Csakhogy ugyanezzel a művelettel — nyilván szándékosan — elbagatellizálja a monológ tartalmát, drámailag üresjártatva nyilvánítja a jelenetet, s leminősíti magát a jellemet. Vagyis itt már működik a rendezői rálátás, az *ironia*. Meggondolandó azonban, hogy nem külsőleges, a dráma világán kívülről bevitt megoldásnak vagyunk-e tanúi, hiszen Krleža ezekkel a hosszú monológokkal egyszerre jellemzi a szituációt és a monologizáló karaktert. Adott esetben például Križovec második felvonásbeli elmélkedése a házasság illetve a patriarchális keretek fölbomlásáról, szituációértékét tekintve, a Laurától való eltávolodás — tudatos vagy tudattalan — gesztusa, ami nem föltétlenül vonja kétségbe a benne közltek szubjektív igazságtartalmát. (Sőt, Krleža naplójegyzeteiből tudjuk, hogy ebben az esetben szócsóként használta Križovecot, saját véleményét adta a szájába.)

Vagyis azt lehet mondani, hogy az *Agónia* a naturalista drámatechnikából mindenekelőtt a szituációk pszichológiai fölépítését őrzi, csak éppen „naturalizmuson túli”, a köznapi valóságtól elrugaszkodó dialogizálással, a felszínnél sokkal lejjebb ásva, lélektani mélyfúrással. De azért ez még mindig *atmoszférikus miliódrama*, amit az előadás vizuális és akusztikus fölépítésével energikusan áthúz. Rendezőileg rendkívül hatásosan és esztétikusan, színésziileg viszont némileg ellentmondásosan. A kentős rendezői effektuson igazán csak a Laurát játszó Tímár Éva tud áttörni személyiségének erejével. Darabvégi öngyilkossága — váratlanságával és tökéletes kivételével — fantasztikus hatású. Ahogy hófehér hálóköntöseben előreimbolyog a rivaldáig, mögötte összezsapódik a függöny, s a tompa dörrenés pillanatában, mintegy folytatva pisztolyt tartó kezének hasára görbülő mozdulatát, a színész teste hirtelen meglendül,

és irtózatossal eltűnik a zenekari árokban. Ugyanebben a másodpercben teljes sötétbe borul a színház. Ezzel a halálugrással ér véget az *Agónia* a miskolci előadásban.

*

A *Léda* pesti színházi színpadán már nemcsak anakronisztikus, történelmietlen fénytörésben játszódik le a Glembay-trilógia „utolsó felvonása”; itt egyértelműen az irónia a főszereplő. A rendező Horvai István, groteszk hangvételű Csehov-értelmezések specialistája, Krleža komédiáját — maga a szerző beszél komédiáról — *frivol szatiraként* kezelte. A cselekmény eredeti idejére, 1925-re csak a ruhák szabásvonala emlékeztet, de valljuk be, ezek a vonalak nem sokban különböznek a maiaktól. A szereplők azonban nem csupán a történelmi viseletből lépnek ki, személyes ruhadarabjaiktól is gyakran megszabadulnak. Lovag Oliver Urban és Melita darabkezdő beszélgetése egy félreérthetetlen nemis aktus utáni lassú szedelőzködés közben zajlik. A következő felvonásban Urban, estélyi szmokingját egy monológ leple alatt háziköntösre cserélve, mintegy előkészíti a terepet Klara asszony ágyához. Az ágy itt főszereplő, ugyanúgy, mint Georges Feydeau-nál, akinek egyik darabját éppen a *Lédát* megelőzőben mutatta be a színház. Az ötlet szellemes, talán csak a kiüresedett polgári és nemesi világ beteges dekadenciája hiányzik mögüle, amire pedig Krleža félreérthetetlenül utal. Így a frivolitás kicsit könnyedebb a kelletténél. Nem érződik a formák felszín alatti bomlásának — vagy mondjuk így: a széthullott Osztrák—Magyar Monarchia deklasszáltjainak — émelyítő illatokkal ellensúlyozott rothadásszaga. Az ágy csak önmagát jelenti, a divatosan bohém festő csak divatosan bohém festő, az erkölcsi skrupulusokkal terhelt kölcsönös ágyrajzolás közönséges promiszkuitás — nem pedig történelmi termék, egy túlélt dzsentriéletforma tehetetlen belefajtása a tompuló érzékekbe.

Ez az előadás nemcsak a miliórész és az atmoszférakusság kiiktatása révén távolodott el a naturalizmustól — s végképp nem a stilizáció irányába —, hanem azért, hogy a naturalizmus kodifikált színpadi technikáját fölvaltotta a „francia technikával”, az úgynevezett jól megcsinált darabok sematizált dramaturgiájával. Főleg hangsúlyozni, hogy mint forma, mint kitöltendő keret, önmagában ez a séma sem nyilvánítható súlytalannak — egészen jól megbírta például az ibseni történelmi félőszék gondolati terhét —, de kétségtelen, hogy Molnár Ferenc-i értelem-ben szalonjábékká minősítve a *Léda* veszít valamit a „cselekményen túli” jelképeségéből. Azaz nem működik Krleža „szimbolikus söprűje”, amely a trilógia végső alkordjaként — a rothadt narancsok, papír- és újsághulladékok elszórt szemetje fölött — eltakarítja a Glembay-féle életforma maradékát.

Persze ez még így is színvonalas előadás. Kilanfar, az újgazdag ipar-

mágnás figurája mulatságosan állítja eléink a mucsai elefántot a finomkodók porcelánbolijában. A lelket kitergetve felkínáló Melita és Klara, illetve a linkségét álfilozófiával vagy álművészettel kompenzáló Urban és Aurel színészileg árnyat megfogalmazást kap. Végül a játék befejezését érintő, merész dramaturgiai operációról kell beszámolni. Az eredeti negyedik felvonást, amely a Klanfar-palota előtt, az utcán játszódott, a rendező újra behozta az első felvonás színhelyére, Melita Szloutgan szalonjába. Melita álöngyülkösségi jelenetével, Urban kínos magyarázkodásával, a kölcsönkapott orvosi cipőben földülten érkező Aurel hisztériájával, a másik szobában hallgatózó Klarával harsány vígjátéki szituáció alakul ki. Ez már nem komikus haláltánc; ez már csaknem *bohózat*. A dramaturgiai átszabás konzekvenciája, hogy az utcanő szerepét, akinek karján Urban távozik a darabból, Fanny, Klanfarék szobalánya vette át. Ennek az utolsó jelenetnek az előkészítéseként Fannyt már korábban, a színpadi átdíszítések között meglehetjük cselédszobájában, amint ócska gramofonján slágereket hallgatva, arcára pirosítót kenve, estéli ájtatossága közben lovag Urban után epekedik. Az előadás zárópillanatában meg is kapja, amit akar. Melita diványán. Így, ez a „Glem-bay-szerű szerelmi játék”, ahogy Krleža írta, szarkasztikusan, egy cseléd ágyában végződik.

KOLTAI Tamás

B E M U T A T Ó K

KOLDUSOPERA

A *Koldusopera* a legegértelműbb bizonyítéka, hogy Brechtet és az operettet szinte egyetlen hajsza, egyetlen lépés választja el egymástól. Lágyabba, andalgóbbra kell hangszerezni a zenét, pompásabba csinálni a ruhákat, ragyogóbbra a világítást, behízeltöbbszörre fogni a játékot — és máris operett lesz a tartalmában különben is a legnépszerűbb színházi műfajra emlékeztető Brecht-műből. Anna sincs szükség, hogy Peachum, a „Koldusbarát” cég tulajdonosából és Bicska Maxiból, a gengszterből gróf, báró vagy miniszter legyen, a koldusokból magasbeosztású hivatalnokok, a bordélyházi lányokból jól szituált úriasszonyok stb., stb., jóllehet, az efféle szerepcserék szinte zökkenőmentesen elvégezhetők, anélkül hogy lényeges tartalmi vagy cselekménybeli változást kellene eszközölni.

Míndez nem a brechti színház viszonylagossága fölötti töprengés során ötlött fel, hanem a szabadkai színház *Koldusopera*-felújítása juttatta eszembe.