

# VÁLTOZATOK EGY TÉMÁRA

BUDAPESTI SZÍNHÁZI LEVÉL

K O L T A I T A M Á S

A színház néha szükségét érzi, hogy újrafogalmazzon régi témákat. Vannak drámák — gyakran remekművek —, amelyek hosszú ideig Csipkerózsika-álmot alszanak, aztán hirtelen magunkra ismerünk bennük, és divatba hozzuk őket. Shakespeare *II. Richárdja* például századunk első felében összesen négy alkalommal, azaz négy estén szerepelt Magyarországon a Nemzeti Színházban. Az elmúlt negyedszázad során viszont kétszer futott Budapesten hosszabb szériát; a harmadik éppen most kezdődik a Vígszínházban. (Címszereplője az a Gálffi László, aki Tony Palmer televíziós Wagner-sorozatában II. Lajos bajor királyt játszotta.)

Előfordul, hogy a közelmúlt mostohán kezelt drámáit sikerül előadni a feledésből, és a kortársak által méltatlanul eltemetett művek, megtisztogatva az előítélet piszkától, a rivaldafényben igazi értéként fénylenek. Így lettek a szerző halála után színházaink állandó műsordarabjai a húsz évvel ezelőtt Nobel-díjra is fölterjesztett Füst Milán — regényíró, költő, esszéista Shakespeare-fordító — fiatalkori drámái, amelyek első bemutatóit csak aggastyánként láthatta. Vagy úgy sem. Nemrég vidéken mutatták be egy sosem játszott, csehovi ihletű szomorújátékát, az új szezonban pedig kéziratossá hagyatékából előkerült vígjátékát hirdeti a budapesti Játékszín. Maga az író még híres, szubjektív Naplójában sem tett említést róluk.

Nemcsak a színház galvanizálhat újra és újra életre tetszhalott műveket. Olykor maga a szerző érzi úgy, hogy ismét neki kell rugaszkodnia az egyszer már földolgozott drámai történetnek, másképp kell megfogalmaznia ugyanazt, egyre mélyebbre hatolva saját témájának örvényébe. Veszélyes művelet. A tökéletesség vágyának belső szírhangjai lehúzzhatják az írókat az örvények mélyére, s könnyen ráfonódhat a terebélyesülő drámai anyag folyondárja. De hát A Manóval elégedetlen Csehov is megírta a Ványa bácsit. (Más kérdés, hogy A Manó Katona József színházi előadása évek óta a legnagyobb Csehov-siker Magyarországon.)

## DRÁMA SIGMUND FREUDRÓL

Legszenvédélyesebb önátíró drámaírónk Hubay Miklós. Jó néhány korábbi művének nekirugaszkodott már másodszer is, harmadszor is. Talán Örkény István volt hozzá hasonló, aki egyik darabjából hat változatot készített. Csakhogy Örkény bemutató *előtt*, rendezői kérésre igazított színművein, Hubay viszont önként, belső készítésből és a premier *után* írja tovább drámáit. Talán azért is, mert vallomása szerint minden dráma első rendezője az író, s így, ha elégedetlen a színpadon látható eredménnyel, „szövegeiben” ő maga könnyen fölismeri az újabb előadások lehetőségét.

*Freud — az álomfejtő álma* című színműve, amelyet a Nemzeti Színház mutatott be, már legalább a negyedik variációja ugyanannak a Hubayt másfél évtizede izgató drámai gondolatnak. A korábbiak közül az egyiket csak külföldön, a másikat nyári szabadtéri színpadon játszották. E sorok írója 1971-ben láthatta az első, *Álomfejtés* című változatot. Akkori kritikámban a nagy kiábrándító Bernard Shaw-hoz hasonlítottam a szerzőt, aki az úgynevezett „boldog békeidők”, az első világháború előtti évek néha még ma is emlegetett biedermeier idilljét leplezi le. A játék három szereplője — I. Ferenc József, az Osztrák—Magyar Monarchia császára és királya; Schratt Katalin, a Burgtheater művésznője, egyben császári és királyi metressz; és doktor Sigmund Freud bécsi ideggyógyász — fiktív találkozára gyűlik össze. A színésznő Makart stílusú szalonjában, 1914. június 28-án, a sarajevói merénylet napján, a világháború előestéjén. A találkozóon, melyet csak Klió, a történelem pajkos műzsája hozhatott össze, nem más a tét, mint az, hogy lesz-e világháború. S a szarkasztikus eredmény, persze, a naiv értelmiségi, az intellektuel Freud szomorú csődje, aki Európa békéjének megóvása érdekében hiába próbálja terápiás úton, „császáranalízissel” csökkenteni a Monarchia főhivatalnokának agresszióra való hajlamát.

Akkor azt írtam a bemutatóról — legyen szabad szó szerint idéznem —, hogy ha Hubay „még egyszer nekirugaszkodna a drámai anyagnak, az átdolgozott *Álomfejtés* fölszabadítóan keserű, maliciózus és kijózanító komédia lehetne”. Nos, az egymást követő változatok — nem hízelgek magamnak azzal, hogy a kritikusai óhaj nyomán — egyre inkább kitérítettek és elmélyítették a dráma gondolati és dramaturgiai koncepcióját. Mindenekelőtt azért, hogy Hubay kiszabadította a cselekményt Schratt Katalin szalonjából. A legutóbbi (nem föltétlenül *utolsó*) átdolgozás alapzintere egy vasúti kupé, amelyből rálátni Európa csaknem egy teljes évszázadára. Beszéljünk most már csak erről a frissen bemutatott színdarabról.

Freud 1938. június 3-án lányával Bécsből Londonba menekül az Orient expresszel. Alig három hónappal vagyunk Ausztria náci megszállása, az Anschluss után. A nyolcvanhárom éves aggastyán, aki pusztán életén kí-

vül csupán Mózes-drámájának befejezetlen kéziratát menekíti ki az egykori császárvárosból, zaklatott álomba merül. A pszichoanalízis zsenije saját és Európa lelkiismeretét fogja — korántsem elaltatott — tudatában vallatóra. A vasúti fülke ülésének vörös plüссе az álom logikájának és a színpadi masinériának köszönhetően könnyedén válik az analitikus híres díványává, amelyre megidéztek a kor — Európa — beteg szellemisége. Freud tudatalattijában ezt változatlanul a több mint két évtizede halott Ferenc József reprezentálja. Újra ott vagyunk tehát Schratt Katalin szalonjában, azon a bizonyos végzetes napon, az első világháború kitörésének előestéjén. Ám ez a nap most már csak egyetlen állomás, ahonnan visszafelé és előre is tisztábban látni a történelmet. Visszafelé, az 1848-as magyar szabadságharc leveréséig — és előre, az Anschlussig, a faszizmusig, Freud Bécsben hagyott négy hűgának haláláig a koncentrációs táborban. Amit az agg álomfejtő kianalizál a szenilis császárból, az nem más, mint ennek a folyamatnak az őrült logikája. A törvényszerűség, ami a józan emberséggel szemben mindig a katasztrófába rohanó hatalmi politika ostoba eltökéltségét részesíti előnyben. S aminek megtöréséért a nyomasztóan groteszk rémálmából fölébredő Freud olyan megindítóan könyörög.

Hubay az európai népek kollektív pszichózisát próbálta a gyógyítás reményében kiírni magából, sajátos közép-kelet-európai (s természetesen magyar) szemszögből. Történelemanalízise meglehetősen subjektív, ami író s nem történész lévén aligha róható föl hibájául. A Nemzeti Színház Sík Ferenc rendezte előadásában a habbal leöntött biedermeier idillből fenyegetően masíroznak elő a hitlerista katonák. Freud ugyan megérkezik Londonba, de az aggódo kérdés a levegőben marad: hová érkezik el a világ?

## HOGYAN ÉLÜNK MANAPSÁG?

Kertész Ákos, a sikeres novellista és regényíró, aki a drámában sem járatlan, a maga témavariációjával ezúttal műfajt is váltott: korábban megírt regényét írta át színpadra. Nyilatkozata szerint a dráma volt előbb, de első kidolgozása nem látszott megfelelőnek. Így hát a regény tört utat a színdarabnak — hasonló esetek elég gyakoriak. Az sem tartozik a ritkaságok közé, hogy a színpadi változat alatta marad a prózainak. Ez történt most is.

A *Családi ház manzárdal* úgy kezdődik, mint egy francia bohózat. Egy szép és unatkozó asszony fölszarvazza a férjét. Kertész azonban kiforgatta a konvencionális alaphelyzetet, mert abszurdnak tartja azt a dramaturgiát, amelyben bujkálni és hazudozni kell. Nem mint színpadi dramaturgiát, hanem mint életdramaturgiát tartja abszurdnak. Az ő darabjának hőse, Burián Károly gyári főművezető, nem fölszarvazott férj, hanem egy új, még be nem vezetett erkölcs előhírnöke, aki abból

indul ki, hogy az ember születésénél fogva poligám hajlamú lény, következésképpen a fele:ég nem képezi hitvestársa személyi tulajdonát. Amikor tehát Erzsike töredelmesen bevallja, hogy egyszer, majd még egyszer megcsalta Göncöl Palival, a manzárdban lakó albérlővel, Burián nem fogadja el sem a bűnbánatot, sem az alkalmi szeretőknek azt az ésszerű javaslatát, hogy Göncöl költözzön el a manzárdból, esetleg még a gyárból is lépjen ki. (Tudniillik ott dolgozik, éppen Burián műhelyében.) Nem, Burián senkinek sem fogja korlátozni a szabad akaratát. Annál kevésbé, mert tudja, hogy Erzsike változatlanul szereti őt. Másrészt Göncöl Pali miatt sem, aki több mint egyszerű albérlő, félig-meddig családtag, Burián pártfogoltja, egy szép reményekre jogosító újítás kidolgozója, ezen kívül hátrányos helyzetű fiatal, kigyógyult alkoholista, talán cigány származású is (ez nem egészen biztos), akit a kommunista meggyőződésű Burián csip-csup féltékenység miatt nem engedhet elkallódni vagy lezúlleni. Így hát egyelőre mindenki marad ott, ahol van, a végleges választás Erzsikétől függ, addig is szabadon pendlizhet a manzárd és a hitvesi hálószoba között.

Nem sokkal a darab bemutatója előtt a Budapesten megjelenő irodalmi hetilap vitacikkeket közölt a házasság válságáról. A hozzászólók egyike Kertész Ákos volt, a *Családi ház manzárdal* szerzője. Szerinte minden baj ott kezdődik, hogy a házaselek hazudni kényszerülnek házasságon kívüli kapcsolataikról, s miközben a tévéreklámtól az iskoláig minden a valóságban ritkán előforduló harmonikus házasságot propagálja, a gyerekek hazugságoktól mérgezett családi viszonyok példáit látják maguk előtt. Ez a cikk a kételkedőket is meggyőzhette arról, hogy Kertész egyetért darabjának hőseivel, Buriánnal. Ami nem jelenti azt, hogy a „kegyetlen komédiában” — így határozta meg a darab műfaját — ne ábrázolná ironikusan. Burián alakjában kétségkívül van valami groteszk módon tragikomikus. Mint általában az új ideológiát, új világnézetet, új morált hirdetőik, ő is a vaskalapos kor áldozata, amely nem értékeli az erkölcsi pionírok fölvilágosultságát, a régi, nyárspolgári normák szerint ítél, és egyszerűen legalizált — annál csiklandósabb — háromszögnek fogja föl a családi házban történeteket. Még sajnálatosabb, hogy maguk az érdekeltek sem tudják föl szabadultan megvalósítani a kísérleti modellt, ellenkezőleg, egyre több szorongás, lelkiismeret-furdalás, önértékgaskodás ver éket közéjük, és rombolja végül halomra együttélésük nyájias utópiáját.

A regényben Kertész Ákos az elbeszélő finom iróniájával állt önmaga és hőse közé. A stiláris reflexió, amivel a szerző türelmesen követte szereplőinek sokszor kacskaringós gondolkodását, a dolog természeténél fogva hiányzik a színpadi változathoz. És nincs, ami helyettesítené. Ebben a tekintetben tökéletesen mindegy, hogy melyik volt előbb: az epikai változat és a színpadi komédia értékben szinte össze sem mérhető. Az előbbi egy eretnek erkölcsiséget próbál frivolán normává emelni, az

utóbbi merő konvenció. Ha olvassuk: a történet sokszoros fénytörésben tükröződik vissza a szereplők öngyötrő spekulációin. Amikor a színpadon látjuk, nem marad más, mint ami kívülről szemlélhető: a banális sztori. A kisregény hősei a maguk különbejáratú pszichózisaival szeretnivalóan tragikomikusak, a színpadi alakok vígjátéki sémák. A nézőtér felől Burián egyszerűen buta baleknak látszik. A néző ugyanis, más fogódzója nem lévén, annak *akarja* látni: ezt a figurát szokta meg. A fölszarvazott férjet. Így aztán a közönség egyre erőteljesebben tolja el a játékot egy hagyományos bohózat felé, és bizonyos erkölcsi elégtétellel veszi tudomásul, hogy a végén a „rossz asszony” arcán elcsattan a kiérdemelt férji pofon. Ami az eredeti írói szándék szerint nem a megtorlás eszköze, hanem a méltatlan emberiség által elutasított erkölcsi normák csődjének bizonyítéka.

A darabot — Szurdi Miklós rendezésében — a Nemzeti Kamaraszínháza, a Várszínház mutatta be. Éppúgy, mint a *Teakúra* című kétszemélyes játékot, amelynek írója nem saját témáját variálja, hanem egy régés-régi darabsémát: két nő lélektani küzdelmét. (Érdekes véletlen, hogy a Pesti Színház ezzel csaknem egyidőben tűzte műsorára Marsha Norman 1983-as Pulitzer-díjas kétszemélyesét, a *Jóccakát, anyát*, amely ugyancsak két nő — az amerikai darabban anya és lánya — tragikusan végződő „kiszorítódsi”-játékról szól.)

Sárospataky István sikeres fogorvosi prakszist hanyagol el a színpad kedvéért. A *Teakúra* az ötödik bemutatója, de hogy író-e már, egyelőre nem dőlt el. Annyi biztos, hogy sokat olvasott és használható mintákat követ. Szereplői — egy negyvenhárom éves slamos teremtés és egy hatvanéves disztíngvált úriasszony — a pszichikai és fizikai terror változatlan eszközeivel folytatják egymás ellen hadüzenet nélküli háborújukat. A fiatalabb nő debilis fiának az idősebbik a törvényes gyámja. A küzdelem — talán ez ad némi magyaros ízt az ügynek — a lakás birtoklásáért folyik. Megoldást sajátos deus ex machina hoz. Betipeg Dodó, a teafőzetekkel hipertrófiásra hizlalt kretén, és megfojtja szeretett gyámját, miután az percekkel korábban halálba kínozza a mamáját. Valahogy sejthető volt, hogy ez lesz a vége. A Sík Ferenc rendezte előadás egyik kritikusa, nem minden szarkazmus nélkül, a következő címet adta kevésbé hízelgő bírálatának: „Dodóra várva”.

## NÉZZ VISSZA KÍVÁNCSIAN

Az új angol dráma kissé megkésve nyert polgárjogot a magyar színpadon. Ez a megállapítás érvényes mind a dühös fiatalok első nemzedékére, mind a következő generációk egymást követő hullámaira. Természetesen nem úgy kell érteni, hogy hosszú ideig egyetlen jelentős drámát sem mutattak be színházaink, s aztán fokozatosan behozták a le-

maradást. Mindig voltak a műsoron társadalmi kérdések iránt elkötelezett angol drámák — korábban kevesebb, manapság valamivel több. Például a határkövet jelző Osborne-színmű, a *Dühöngő ifjúság* a Royal Court Színház híres premierje után három évvel jutott el Magyarországra.

Most egymás után négy bemutatót is tartottak. Három színmű először került színre, a negyedik — éppen a *Dühöngő ifjúság* — repríz. Őszintén szólva, az első alkalommal játszott darabok sem a legújabbak. Valami mégis összeköti őket. Szereplőik kommunikációs zavarokkal küzdenek. Képtelenek — nem tudnak vagy nem akarnak — beilleszkedni a társadalom fölkínálta struktúrákba. Bizonyos értelemben variációk ezek a darabok egyetlen témára: a modern ember együttélési modelljeinek használhatatlansága. Lehet, hogy a gondolat nem új. Az előadások is mintha kíváncsian néznének vissza e művekre: vajon hogyan viselkednek a változó időben.

A Dunaújvárosi Bemutató Színpad Zsámbéki Gábor rendezte Osborne-előadása, a *Dühöngő ifjúság* arról szól, hogy mennyit ér ma a Jimmy Porterek lázadása. A mai lázadó szemében — a rendező finoman eltüntetve a szövegből és a játékból az időre, illetve a helyre vonatkozó túlkonkrét utalásokat — a hagyományos polgári értékek már gunyoros idézőjelek közé kerülnek. Ez a mai Jimmy nem akar értelmiségi lenni, nem akar polgár lenni, nem vállal semmit abból, amit „odakint” értékek nyilvánítottak. Indulata nem annyira osztályharcos vagy generációs jellegű, sokkal inkább az értékkereső ember diszharmonijának kivetítése környezetére. Minthogy nonkonformista, elutasítja a bevett életmintákat, de nem tud helyettük jobbkat, s ezért rossz a közérzete. Egy deviáns diplomás, aki nem hajlandó azonosulni szerepével, nem fogadja el a neki szánt társadalmi státust, inkább cukorkaboltot nyit, és nyers modorral, vadsággal, betörhetetlenségének látványos bizonyítékaival leplezi elveszettségét, eredendő gyöngeségét, támaszra szorultságát.

A *Dühöngő ifjúság*, mint egyik angol kritikusa megjegyezte, többek között az osztályöntudat drámája. Jimmy Porter, a munkásszarmazású értelmiségi lázadását tudat alatt feleségének felső-középosztálybeli származása is motiválja. A képlet azonban fordítva is igaz: a tehetetlen végső megoldásba, a házassági kapcsolat melodramai helyreállításába belejár-szik a konformizálódás, a polgári társadalomba való beépülés megfogalmazatlan, látens vágya. Ugyanennek a helyzetnek a másik oldaláról, a polgári társadalom támaszáról mint kifejtett konformista lázadóról szól Arnold Wesker *A királynő katonái* című drámája, amely bemutatója után huszonekét évvel jutott el a Madách Kamaraszínházba. A nagypolgári úriúri fokozatosan elerőtlenedő lázadása az újonckiképzés személyiségmivelálló, uniformizáló drillje ellen az évek során talán veszített valamit osztályharcos szelleméből. A viszonyok is mások azóta, ráadásul magyar fordításban csaknem lehetetlen visszaadni a „cockney”-t, a származásra és iskolázottságra mindennél inkább jellemző beszédmódot.

Am ha Wesker mondanivalóját áttételesen fogjuk föl, az előadás nemcsak az angol hadseregről, hanem mindenfajta kompromisszumra hajlamos lázadásról, illetve a hatalom sikeres asszimilációs törekvéseiről szólhat. A kis méretű kamaraszínpad egyébként szakmailag tisztos, gördülékeny előadása Huszti Péter rendezésében inkább a maga primér naturalista szintjén játszotta el a történetet — holott Wesker épp ezzel a stílusművével lépett ki korábbi naturalizmusából —, és adós maradt a gondolati áttétellel, a polgárú labilis lázadásának kritikájával.

Sokan az egykori dühös lázadás árulójának tartják Harold Pintert. 1978-as *Árulását* a győri színházban mutatták be. (Illés István rendezte.) Nálunk is leírták a kritikások: a híres pinteri „szoba”, alakatlan félelmek és veszélyek falakkal körülzárt színhelye sajátos metamorfózison ment át: mint banális szerelmi légyottok céljából bérelt találkahely, szalondaszoba vagy szalon működik. Az előadás természetesen számot vetett azzal, hogy Pinter nem volna Pinter, ha információszegény drámái építkezését, alakjainak motívatlanságát szellemesen — talán önironikusan is? — nem mentené át a „jól megcsinált darabok” kommersz környezetébe. A cselekmény groteszk visszajátszása nyilván a humánus kapcsolatok kiürülésének menetére hívja föl a figyelmet. Mégsem rejthetjük el enyhe csalódásunkat afölött, hogy a filozófikus enigmák írója a ravasz bulvárszínház látszatával ejt zavarba. Aligha csodálkozhattunk rajta, hogy a színészek úgy játszották el a darabot, mint holmi átlagvígjátékot: kellemesen, oldottan, felszínesen.

Az eredeti pinteri világot mintha David Storey állította volna vissza jogaiba, legalábbis *Otthon* című, 1917-es darabjában, amelynek költőien szép előadása szintén a már említett Dunaújvárosi Bemutató Színpadon került színre. A bizonytalanság és a homály a játék négy szereplője körül — redukált mondatok, félbetört gesztusok — a kommunikációképtelenség előrehaladt tragédiáit sejtetik. Kapcsolatteremtési kísérleteik szomorú csödjé mindaddig az absztrakció síkján lebeg, amíg ki nem derül, hogy mindannyian egy elmegyógyintézet lakói. Amíg szelíd zavarodottságuk megnyilvánulásainak mulatságos napi rutinját figyeljük, arra gondolhatunk, hogy a „normális” társadalom rekesztette ki őket, és „örültségük” a zárt osztályon bizonyos értelemben szabadság, mert megszabadulás az odakinti világ elfogadhatatlan viszonyaitól. Végeredményben ott is, itt is saját áttörhetetlen magányuk foglyai. A rendező, Paál István tökéletes kamarazenei hangzást teremtett a tétován induló, egymás felé kapaszkodó, majd magányosan elhaló szólamokból. Részvét és távolságtartás elegyéből jött létre az előadás pontosan intonált, tárgyilagos stílusa. Fájdalmas humor lengi át a négy kitűnő színészi alakítást. Miért menekülnek kettős bezártságba ezek az emberek? Voltaképpen egyikükről sem tudunk meg semmit. De a lényegyet mindegyikükről tudjuk.