

FELÚJÍTÁSOK ÉS ÚJDONSÁGOK

KOLTAI TAMÁS

Mostanában megszorodtak a színházi fölújítások. Az elmúlt négy évtized drámái közül egyre többet tűznek újra műsorra, azzal a nem ritkolt szándékkal, hogy 1985 reflektáljon 1945-re, és tükrözze az azóta megtett utat. Az alkalmi előadások egy része nem várt fölfedezéssel jár. Kipróbált darabok kerülnek új megvilágításba, a korábbiaktól eltérő rendezői értelmezésnek vagy csak az eltelt időnek köszönhetően. Másokat — születésük pillanatában feledésre ítélteteket — váratlan dokumentumértékkel ruház föl a visszatekintés. Természetesen új művek is létrejönnek, amelyek egy része a fiatalabb generációk szemszögéből gyakran ugyanazokat a történelmi éveket vagy jelenségeket tekinti át. Így sajátos szimbiózisban, kölcsönös tükrözési rendszerben él együtt a repertoáron múlt és jelen, repríz és bemutató.

Drámaírócsunk modern klasszikusa, az 1979-ben elhunyt Örkény István kettős — posztumusz — meglepetést is szerzett e fölújítás-sorozatban. A *Macskajáték* mellett második leghíresebb darabját, az Európaszerte sokfelé játszott *Tótéket* új fölfogásban mutatta be a miskolci Nemzeti Színház. A dráma — mint az valószínűleg ismeretes e folyóirat rendszeres olvasói előtt — arról szól, hogy a folyamatos önfeladás során van egy kritikus pont, amelyen átbillenve menthetetlenül saját legbelsőbb énünket faljuk föl. Tóték — egy derék falusi tűzoltófamília — miközben látszólag kényszerítés nélkül kiszolgáltatják magukat a frontszabadságát náluk töltő Örnagy szelíden erőszakos önkényének, már-már eljutnak eddig a pontig. Kérdés, hogy a dolgok mélyére tekintve mit jelent az önkéntesség, és mit a kényszer. Tóték ugyanis nem tehetnek mást, mint amit tesznek, mert Gyula, a fiú a fronton van, és az Örnagytól függ, hogy megy a sora. Tóték kiszolgáltatottak, s nemcsak személy szerint az Örnagynak. Az Örnagy kifejezetten jóindulatú, ami Gyulát illeti, de mire háláját kilátásba helyezi, a fiú már halott. Az Örnagy azonban örült is, s ismét nemcsak magánemberként az, hanem része a világ örültségének. Tóték tehát elsősorban egy abszurdnak is nevezhető helyzet kiszolgáltatottjai.

Örkény tragikomédiája azért válhatott kortárs klasszikussá, mert egy helyrajzilag pontosan körülhatárolt környezetben, de a konkrét törté-

net hatályánál sokkal általánosabb érvénnyel, történelmileg méri föl az önfeladásra kényszerítő kiszolgáltatottság mechanizmusát. Ez a finom billegés az anekdota és az allegória — a naturalis és a jelképes — között adja a *Tóték* különös varázsát. S egyben a rendezői értelmezés számos lehetőségét is. Attól függően, hogy a játék a második világháborús hegyvidéki kisközségből vagy a függőségi viszonyok alaphelyzetéből indul ki, homlokegyenest eltérő fölfogások képzelhetők el. S persze átmenetek is.

Efféle átmenet az említett új előadás. A rendező, Csiszár Imre épp csak jelzi s azonnyomban fölhasítja a falusi idill szövedékét, hogy kifordíthassa, és a fonákjáról mutassa meg Tóték behódoló önkéntességét, amelyen akadálytalanul kitereljedhet az Őrnagy nyájas terrorja. Vagyis ezúttal nem realista groteszkről van szó, hanem — s ez az előadás fölfedező erejű újdonsága — abszurd bohózatról, amelyben Tóték eszeveszett szolgálati igyekezete éppúgy karikatúraszzerűen elrajzolódik, mint az Őrnagy hibbant nyájassága. A darab témája eszerint a fölfogás szerint az eltorzított pszichék működése egy tótágast álló világban. Az Őrnagy nem az erőszak démona, hanem annak kajá⁷ torzképe, bohózati paródiája. Tóték pedig nem ártatlan áldozatok, hogy ha mégis, akkor önfeladásuk gáttalan eszkalációjának áldozatai. Őrkény szemléletes mottójával szólva: ha a kígyó a saját farkába harap, nem tudni, hol végződik a farkok, és hol kezdődik a kígyó.

Kalandszerűbb egy kevésbé ismert Őrkény-darab, a *Tóték*nál tíz évvel korábban, 1957-ben írt *Sötét galamb* sorsa. Maga a cselekmény is pikareszk kalandsorozat: egy volt novícia csetlés-botlása a civil életben, az apácarendek föloszlatása után, valamikor a negyvenes-ötvenes évek fordulóján. A történet áttételesen utal a darab írása idején kibontakozó, megváltozott társadalmi légköre. Glória nővérnek — polgári nevén Ilonának — a rendház szigorú, dogmatikus fegyelme után idegen az ehhez képest lazább, labilisabb, irányítatlanabb életvitel; a sztálinizmus politikai dogmáitól fölszabadult néző 1957-ben átélhette a darab hősnőjének újhíttü zavarodottságát.

Pontosabban: átélhette volna. A *Sötét galambot* azonban akkor nem mutatták be. Csak tizenhárom évvel később, 1970-ben, amikor már nem szólhatott ugyanarról. Mára végérvényesen megszűnt a színpadi cselekmény és a nézőtéri valóság közötti analógia, ezért jogos a mostani szolnoki előadás rendezőjének, Ács Jánosnak az a törekvése, hogy a darab történetiségére irányítsa a figyelmet. A feladat nem könnyű. Ilona konfliktusa abból adódik, hogy szilárd erkölcsi elveket próbál a valóságra kényszeríteni, amelyek a hétköznapiság morális gyakorlata felől nézve torzoknak tetszenek, ő maga pedig nevétségesnek látszik; olyannyira, hogy a végén egy pofonnal kell a valóságra ébreszteni. Az nem derül ki a cselekményből, hogy a szóban forgó valóság 1950-ben a maga módján legalább annyira torz volt. Őrkény azonban nem szociologikus

szemléletű darabot írt; az ő számára 1956 után fontosabbnak látszott néhány mellékszereplő szabályokat fölrugó, rendetlen viselkedésének *életörömét* hangsúlyozni, szemben Ilona kedélytelen, merev elhivatottság-érzésével. Vagyis a *Sötét galamb* eredeti formájában konvencionális közepfajú vígjáték volt, amelyben a valóság hiteles részleteinek groteszk szemlélete még nem vált általános dramaturgiai szemléletté, mint később Orkénynél majdnem mindig (például éppen a *Tótékban*).

A hiányzó történeti realitást próbálja rendezői eszközökkel pótolni a szolnoki előadás. Mindenekelőtt a környezet hitelességével. Cipő-, ruha- és hajviselet à la 1950. Korabeli táncdalok és korabeli transzparensok. A megszüntetett zárda boltíves termét politikai gyűlés színhelyévé rendezik át: a kegytárgyakat Sztálin-portréval helyettesítik. A szembetűnő külsőségeken kívül a történet hangulata is megváltozott: nem haladhat a vígjátéki fordulatok kijelölt vágányán, szikárabb, szárazabb, kíméletlenebb lesz. Ami groteszk volt benne, most tragikomikus. Ilonáról lekoptak a vígjátéki vonások, kevesebbet nevetünk civil botladozásain, inkább megsajnáljuk, amiért a magával hozott tiszta, makacs hittel beleszalad a hit nélküliek pofonjaiba. Így bár a darab helyenként ellenáll, az előadástól megkapjuk azt a virtuális kordrámát, amelyet mai szemmel bizonyára Orkény is vállalna.

*

A *Sötét galamb* születésének évében, 1957-ben feleségével együtt öngyilkos lett egy huszonhét éves színész, aki — ha sor kerül az Orkény-bemutatóra — akár a darab egyik fontos figuráját, a svihák, szoknyabolond fiatal sofőrt is játszhatta volna. Soós Imrének hívták. Paraszt származású volt és színészszeni. Rómeót játszotta és egy 1956-ban Cannes-ban is föltűnést keltő magyar film, a *Körhinta* férfi főszerepét. Róla — pontosabban az ő tragédiájáról — írta Hubay Miklós másfél évtizeddel ezelőtt *Tűzet viszek* című drámáját, amelyet többszöri átdolgozás és többszöri bemutató után most a Játékszín újított föl, Vámos Lászlónak, a Nemzeti Színház művészeti vezetőjének rendezésében.

Hubay drámái koncepciójából kitűnik, hogy olyan klasszikus tragédiát sejt a parasztzseni és a fiatal, zsidó orvosnő kettős öngyilkosságában, amely túlmutat az életrajzilag dokumentálható alaptörténeten. Sors-tragédiát, ha tetszik. Az országos hírnévre üstökösként fölfutó Máténak és ideggyógyász-szerelmének, Évának meg kell halnia, mert elfogy körülöttük a levegő. Máté a „társadalmi keszonbetegségtől”, a nagyon mélyről jöttek asszimilációs légszomjától szenved, Évát kapcsolatuk konvencionális megítélése zárja légüres térbe. Mindketten capelik származásuk és múltjuk terhét, mindkettőjüket kirekeszti környezetük — a színház és a kórház —, mindkettőjüket erkölcsi beszámíthatatlansággal vádolják; úgy rémlik, nincs más kiút a számukra, meg kell halniuk. Ha-

láluk bizonyos értelemben metafizikai beteljesülés, amelynek földöntúli eufóriája emlékeztet egy másfél évszázaddal korábbi öngyilkos pár búcsújára a Wannsee partján: Heinrich von Kleist és Henriette Vogel „a világot fogságban tartó örület” elől hasonló módon szöktek el „álmodni mennei mezőkről és napsütekről”.

A *Tüzet viszek* esetében az a kérdés — talán ez nem hagyta nyugodni az egyre újabb szövegváltozatokat készítő szerzőt —, hogy drámai értelemben szükségszerű-e a darab két hőse által megváltó ajándékként fogadott halál. S ami még fontosabb: idegbetegségről vagy „társadalmi betegségről” van szó? Ok-e vagy okozat a konfliktusaival reménytelenül birkózó színészszeni alkoholizmusa? Ő nem tudta magába fogadni a világ „másságát”, vagy a környezet, a közösség volt képtelen elviselni a belülről vezérelt személyiség szuverenitását? A kérdésekre sajátos teatrális gesztussal felel Hubay. Éva és Máté esküvőjük napján követik el az öngyilkosságot, amikor a fiút váratlanul megfosztják a színpadi „come back” bizonyítási lehetőségétől, Goldoni *Két úr szolgájának* Truffaldino szerepében. A kettős rituálé — az esküvő és a színház — fölfokozott ünnepélyességét kioltó zuhanásból könnyen lesz áldozati eufória: halálszertartás. Máté a *commedia dell' arte* artistamutatványával — egy színpadi „lazzo”-val — játssza át magát a halálba. A szenvedély olyan fokán, hogy a tragédiát elháríthatatlannak kell éreznünk.

*

A színház fontos szerepet kap Fejes Endre *Cserepes Margit házassága* című színművében is, amelyet szintén a budapesti Játékszín újított föl, csaknem tíz évvel a darab első és a televízióváltozaton kívül egyetlen előadása óta. A mű hőse az Író, aki darabot ír, hogy megragadja a valóságot. Kipróbált erkölcsi normák szerint alakítja hősei sorsát, pénzt akar és sikert: játszani a szavakkal, és igazat mondani. A valóságból vett, képzelet szülte figurák azonban egyszerűen nem engedelmessé válnak neki, fokozatosan kicsúsznak a kezéből, és saját, önálló életüket kezdik élni. Az Író által gondosan előkészített és megjósolt tragédia nem következik be. Vitok Pál, a becsületes munkás, a „tisztakezü” *epitheton ornans* büszke tulajdonosa, nem öli meg féltékenységből a feleségét, a mindenkivel kacérkodó, férfibolondító Cserepes Margitot. Vitok szereti aszszonyát, aki sohasem csalta meg. De Cserepes Margitot a saját és a világ természete különféle bajokba sodorja. Az időződő úr, akinél laknak, *voyeur* és intrikus; megrontja az életüket, és gyanúba keveri Cserepes Margitot. Vitok pedig nem tud hazugságban élni. Ölnie kellene, de nem teszi. Inkább elmegy egy „tisztességes prostituálttal”, aki önálló lakását, bútorát, életét kínálja. „A munkás is emberből van” — vágja oda az Írónak, aki ott áll üres kézzel, kifosztottan, az elmaradt tragédia hült helyén, és makacsul hajtogatja a maga igazságát.

A *Cserepes Margit házasságának* a látszat ellenére sincs köze a Pirandello-epigonizmushoz. Fejes nem arról beszél, hogy az élet tünékeny, megfoghatatlan vagy színpadias, hanem arról, hogy más törvények szerint működik, mint elvont erkölcsi vagy politikai eszményeink alapján szeretnénk. Arról, hogy mi történik, ha morális érzékünk kicsorbul a valóságon. Arról, hogy hányféle az igazság, és ha csak egyféle, akkor az igazságot hajlítsuk-e a realitáshoz vagy fordítva.

Az előadás érdekessége, hogy rendezője az Írók játszó színész, Garas Dezső, aki az utóbbi egy-két évben néhány kivételesen jó produkcióval hívta föl magára a figyelmet. Kettős minőségében nyoma sincs rajta a „tudathasadásnak”: hibátlan összhangot teremt értelmezés és játék között. Az Író, akit játszik, vagány és esendő, kicsit fáradt, kicsit spleenes, kicsit cinikus, kicsit érzelmes de mindenekelőtt tisztességes. Nagyon hasonlít Fejes Endrére.

*

A hatvanas éveinek elején járó Fejes Endréhez hasonlóan — bár esztétikailag eltérő módon — a nála húsz évvel fiatalabb Nádas Péter is belerejti darabjába önmagát. A mai dráma- és prózairodalom egyik legtehetségesebb tagjának meghatározó élménye a gyermekkor, amely a sztálinizmus idejére, az ötvenes évek első felére esett, és amelynek egy kislány szemében különös eseményeit magas beosztású szülei mellett saját családi perspektívából szemlélve élte meg. Ez a szemlélet segít megérteni a legtöbb Nádas-művet, köztük az 1979-ben írt *Találkozást*, amely egy drámatrilógia középső darabja.

„Hogyan lehet valamit elmondani?” — kérdezi a kétszereplős darab hősnője, Mária inkább önmagától, mint a Fiatalembertől, ami abból is látszik, hogy rögtön felel rá: „Semmit sem lehet elmondani.” Ez a mondat Beckett-re emlékeztet. Az *Ohio Impromptu* így kezdődik: „Alig maradt, ami elmondható.” S így fejeződik be: „Semmi sincs már, ami elmondható.”

Feleselő a különbség a kétfajta szikár közlés ontológiai szemlélete között, s a lényegen nem változtat, hogy a Nádasé íródott le előbb. Beckett-nél kiürült a múlt, nincs mire emlékezni, így üres a jelen is. Nádasnál nehéz emlékezni, küszködve kell bevallani a múltat, s még gyötrelmeesebb belesimítani a jelenbe, a létezés folyamatába. Ebből az is kiértendő, hogy a múlt nem azonos egy elmesélhető történettel: összehasonlíthatatlanul több, mint információk pusztá tudomásulvétele. A színháznak is többnek kell lennie, ha a múlttal néz szembe. Amikor Mária kétségbe vonja az elmondhatóságot, ez nemcsak a saját történetére vonatkozik: egyben a drámaíró szkepszisét is megfogalmazza az iránt, hogy a történeteket hagyományos módon el lehet mesélni a színpadon.

A *Találkozás* arról szól, hogy Mária áttestálja a múltat a Fiatalemberre. Kettőjük közös története, amely annak ellenére az ő közös történetük, hogy Mária a Fiatalember apjával élte át a drámai időhöz képest húsz évvel korábban — az ötvenes években —, a szülési tolófájdalmak kínjával és szaggatottságával bontakozik ki. A történet része, hogy Mária és a Fiatalember apja szerelmesek voltak egymásba. Hogy pontosan szótlanul elmentek egymás mellett egy téren, amelynek a közelében laktak. Hogy ezeken a találkozókon kívül szeretőkként csak kétszer találkoztak egy szobában. Hogy harmadszor egy másik szobában találkoztak, ahová a letartóztatott Máriát vitték, és ahol a Fiatalember apja ügyészi minőségben volt jelen. Hogy Máriát akkor már másodszor tartóztatták le. Hogy Máriát megverték. Hogy Mária arisztokrata származású, hogy mindenét elvették, hogy megpróbált útlevelhez jutni, hogy megpróbált illegálisan külföldre menni, hogy első szabadulása után egy fürdőben dolgozott, hogy ágyrajáróként élt. Hogy második szabadulása után minden reggel újra találkozott a téren a Fiatalember apjával, aki egyik alkalommal a szeme látára főbelötte magát.

Míndez része a történetnek, de ha csak ennyi volna, kevesebb volna annál, mint amit mások már elmondtak az ötvenes évekről. Hogy több legyen, ahhoz az kellett, hogy a Fiatalember, aki „annyira hasonlít” az apjára, maga is a történet részévé váljék. Hogy ugyanúgy eljőjjön *ebbe* a szobába, ahol Mária van, ahogy az apja elment Máriával *abba* a szobába, amely ugyanolyan volt, mint most ez. Hogy fiúként részesüljön az apa szerelmében és Mária megaláztatásában. Hogy átélje a múltat és megtisztuljon tőle. Hogy vele is megtörténjék a történet.

Ekképpen a *Találkozás* egyfajta színházi szertartás. Szenvedés- és megváltástörténet. A Fiatalember, mint minden fiatalember, meg akarja ismerni az előző nemzedék, az apák múltját: „Én csak tudni szeretném, mi volt.” Mária fölkészült a beavatásra: „Mindenre kész vagyok. Az ajtót becsukta, én kértem, s most már benne vagyunk abban a közös időben, amiről előre egyikünk se tud.” A történet egy metafizikai síkon újra lejátszódik, a valóságos és az elbeszélésben megjelenő szereplők kölcsönösen behelyettesítődnek, „kicsit összekeverednek az idők”, s minthogy Nadas az ideologikus megközelítés helyett a mitologikusat részesíti előnyben, krisztusi párhuzamok is rákopírozódnak. Az Atya—Fiú mivoltában „földolgozott” Fiatalembert Mária megszabadítja a hétköznapi napiség kellékeitől, levetkőzteti, megmosdatja, *pietà*-pózban az ágyba fekteti, tenyerébe helyezi az „áldozati” bort tartalmazó (stigmatizációra és öngyilkosságra egyaránt alkalmas) pohár cserepeit, majd a borban bevett méreggel a testében kilép a szobából és a „történetből”. Amelynek folytatása így a Fiatalemberre marad.

A *Találkozás* mint drámai szöveg: partitúra. Félkész termék. Végleges formáját, tulajdonképpeni létét az előadáson nyeri el. Nadas nemcsak a játék szcenikáját és koreográfiáját írja elő szigorúan, a szöveg-

gel egyenértékű zenét is bevezeti a szcenáriumba. A zenei közlés helyét, minőségét, a szöveghez való viszonyát az író és a zeneszerző közösen határozza meg. A három muzsikussal úgynevezett *continuo*t játszik, azaz a szövegben jeltől jelig megszólaltatja az előírt hangzatokat. Ebből következően a komponista Vidovszky László az előadás egyenrangú társszerzője. A rendező Valló Péter pedig karmesterhez hasonlítható, aki megszólaltatja vagy — színházról lévén szó — megérezkíti a szerzői partitúrát. Elsősorban a színészek — Ruttkai Éva és Hegedűs D. Géza — révén, akik kapcsolatuk áttételeinek követésére kidolgozzák a verbalitás és a metakommunikáció rendszerét. A darab a történetiséget és a mitologikus szemléletet szintetizáló, nálunk hagyományok nélküli rírusszínház kivételes minősége. A Pesti Színház előadása szokatlanul pontosan valósítja meg a partitúrát.

*

A Nádasnál fiatalabb nemzedék írói személytelenebb drámákat írnak, jobban eltartják maguktól a történeteket. A harminchárom éves Forgách András Dosztojevskij *A játékos* című kisregényéből adaptálta első színpadi munkáját. A hasonló című darab nem dramaturgiai dolgozat, hanem szuverén szellemi igényű, önálló alkotás. Cselekménye, bár követi az eredetit, új szereplőkkel bővül, akik látszólag mellékfigurák, de drámai súlyuk sokkal nagyobb annál, mint amennyi a történet szempontjából megilletné őket. A különbség úgy fogalmazható meg, hogy amíg Dosztojevskij kisregénye egy szubjektív szenvedély története, addig Forgách darabja a kiüresedett emberi kapcsolatok objektív állapotrajza.

A *Játékos* — egy arisztokrata származású, eladósodott tábornok gyermekeinek házitanítója — egy játékkaszinókra specializálódott fürdőhelyen részesévé válik a tábornokot egy várható nagy örökség reményében körülöngő hitelezők, vagyis a pénz játékanak. Eközben két szenvedély rabja lesz: a szerelem és a ruletté. A rulettjátékba az sodorja, hogy megmentse szerelmét, a tábornok mostohalányát, de éppen ezáltal veszti el őt, s a játékszenvedélyből soha többé nem tud kigyógyulni.

Dosztojevskijnél maga a *Játékos* az elbeszélő, s így a homályos mozaikokból fokozatosan kibontakozó történet részint önmagában is a feszültség forrása, részint tükrözi a főhős érzelmi hullámlásait. Jóformán semmi kommentárt nem kapunk, a történet önmagáért beszél. Forgách darabjában a situációk mozaikossága és epizodikussága érzékelteti, hogy a *Játékos* képtelen áttekinteni az események összefüggéseit. Tehát itt is az ő szemével látunk, s ez a színpadi megjelenítés törvényeinek megfelelően „szürrealisztikus”, a realitás és a bábszerűség határán kialakított stílust jelent. A mű szerkezete ezért áll folyamatos szituációk helyett jelenetforgácsokból, és valószínűleg ez az oka annak is, hogy a

szereplőkben van valami a marionettekből. A Katona József Színház előadásában, amelyet Csizmadia Tibor rendezett, maga a főhős, a Játékos is marionettként viselkedik. Önironikus bohóckodásával kigúnyolja a többieket, és saját valódi énje elől is így menekül.

A *játékos* reményekre jogosító szerzőt avat, bár Forgáchnak nem sikerült darabja szellemi koncepcióját adekvát drámai formába öntenie. Egyelőre nem eredeti drámai invencióból ír, inkább elméleti tudatossággal építkezik. De amit az általános értékvesztésről és az emberi kapcsolatok atomizálódásáról mond, az fontos.

