

KI KICSODA?

Az azonosságkeresés drámai és színházi változatai

K O L T A I T A M Á S

A *Vízkereszt* nyíregyházi előadásában az ikrek, Viola és Sebastian még jóval a drámai végkifejlet előtt találkoznak néhány pillanatra. Ez a jelenet nem szerepel Shakespeare-nél. Két néma figura méregeti egymást. Ha fölismerik a másikat, vége a darabnak. Am gondoljuk meg: akkor is le kellene eresztetni a függönyt, ha Violának, aki gyakran panaszkodik ikertestvére elvesztése miatt, eszébe jutna a tévedésből neki címzett — bátyját illető — megszólítások kézenfekvő magyarázata. Erre azonban nem kerülhet sor. Shakespeare, szerencsére, nem a hétköznapos logika realistája.

Az ikrek idő előtti találkozása Salamon Suba László rendezésében éppúgy az érzékszalódás részeként megy végbe, mint sok minden más is a darabban. Például Olivia föllángolása a férfiruhás nő — Viola — iránt. Vagy Orsinóé, aki érzelmeit kénytelen férfibarátságként legalizálni. A konfliktus végül egyszerű cserével oldódik föl: mindenki megkapja a párját, s ez csak úgy lehetséges, hogy aki egynek látszott, az valójában kettő. A kicserélhetőség, mint a *Vízkereszt* drámai alapmotívumainak egyike, szemléletesen ölt testet az említett jelenetben, az ikrek találkozásakor — talán a realitás, talán a metafizika síkján. A színpadra vitt vízfelület fényreflexei (Menczel Róbert díszlete) álomszerűvé teszik a két alak tükörmozgását: lassan körbe fordulva lépnek a másik helyébe, hogy egymás szerepét játsszák tovább. A csere itt mélyen filozofikus — ettől kezdve a játék végig a szereplőkkel együtt a nézőnek is át kellene élnie a ki kicsoda dilemmájából adódó bizonytalanságérzést. Ezt a *trouville*-t a rendezőnek már nem sikerült megoldania.

Kleist *Amphitryón*jában kettős személycsere történik. Amphitryón képeben Jupiter fekszik Alkméné ágyába, Sosias, a szolga alakját pedig Merkur ölti fel. Shakespeare-nél még nem rendült meg a személyiség-tudat, csak az érzékek játéka cseréli föl a nemeket, és zavarja össze az érzelmek egyértelműségét. Kleist hőseinek érzékszalódása viszont eg-

zisztenciális természetű és merőben tragikus. Amphitryónnak is, Sosiasnak is azzal kell szembenéznie, hogy két példányban létezik — ráadásul a másik az „eredeti”. Az azonosságzavar, az én elvesztésének lehetősége mint modern létfilozófiai probléma jelenik meg Ács János Karona József Színház-i rendezésében, s csak azért nem tud teljes intenzitással kibontakozni, mert néhány pontján nem meri kimélyíteni a maga vájta gondolati medret. (Balkay Géza Amphitrónja például elég messzire elmegy indulatban anélkül, hogy intellektuálisan akár csekély mértékben is átélné helyzetének abszurditását.)

A *Vízkereszt* „ki kicsoda?” kérdésével szemben az *Amphitryón* a „ki vagyok én?” öngyötrő dilemmájára keresi a választ. Ez egyben a lét alapkérdése és Szophoklész *Oidipusa* óta a drámairodalom legfilozofikusabb kérdésfeltevése is. Érdekes, hogy Ács rendezése ugyanúgy az érzéki tartományában kutat a felelet után, mint Salamon Subáé a *Vízkereszt* esetében. Antal Csaba színpadán is megjelenik a kulisszákön és a szereplők arcán visszatükröződő vízfelület, s a megkettőzések, személcserék, érzéksalódások mindkét előadásban a varázsos éj leple alatt játszódnak le. Nem nehéz észrevenni, hogy a személyiség válságának problematikája benne rejtőzik mind Shakespeare, mind Kleist „háromszögdrámájában”, azzal a különbséggel, hogy míg a *Vízkereszt*-ben az Olivia—Orsino—Viola-trió szerelmi konfliktusának elsimítása csak egy negyedik személy — Sebastian — „betoldásával” sikerül, addig az *Amphitryón*-ban a megoldás „családon belül” marad: Amphitryónnak tudomásul kell vennie, hogy isteni riválisa is gyakorolta az ő férji jogait.

Gondoljuk meg mindkét esetben az alteregó szerepét: Alkméné éppúgy idegent ölelt az Amphitryónként megjelenő Jupiterben, mint ahogy Olivia is a férfihasznos Sebastiant kapja a helyett a Viola helyett, akibe beleszeretett. A személyiség önértékének relativizálódása némi keserűséggel töltheti el az embert. Különösen, ha jutalomként kell fogadnia, mint Amphitryónnak azt az isteni bejelentést, hogy Alkmenében Jupitertől fogant a majdan megszületendő kised: Héraklész. Ez a fanyar vég, amit a jelesebb elmék a darab születése óta a maguk módján értelmeztek — Goethe például, miután kivételes pontossággal tudatosítja, hogy „Alkméné helyzete legalábbis kínos, Amphitryóné pedig borzalmas”, siralmasnak nevezi —, a modern házasság pszichológiájához közelít. Ács rendezésének legszebb pillanatai közé tartozik, ahogy a vétlen hűtlenség kiváltotta érzéki zavart, a megaláztatással és szégyelltt kielégüléssel vegyes megdöbbenést ábrázolja Udvaros Dorottya Alkménéjében. Amphitryón önemésztő féltékenysége és Jupiter (Dörner György) hiúsággal, kisebrendűségi komplexussal kevert „szeretői” fölnye is előrevetíti időnként a színháztörténet legalább száz évvel későbbi háromszögdrámáit.

Frivól párhuzamként kettőt is bemutattak közülük, az Amphitryón-

nal csaknem egyszerre: James Joyce *Számkivetettekét* Pécsen és Harold Pinter *Árulását* a budapesti Egyetemi Színpadon, a szolnoki Szigligeti Színház produkciójában. Furcsa módon, mindkét darab avíttabbnak bizonyult a Kleist-színjátéknál, és nem az írói minőség okán, hanem a „szövegálati” fölületesebb kezelése miatt. Ugyanaz a típushiba rontotta a hatást a pécsi és a szolnoki előadásban: nem lévén kellő drámai súlyuk a figuráknak, a konfliktus megereszkedett, föllazult, „elfranciásodott”. Joyce ibseni mintájú drámája a nő érzelmi és szexuális szabadságának kérdését állítja középpontjába — századunk tízes éveiben ezzel előfutárnak számít —, s mindjárt a meghasonlást is regisztrálja, ami e fölszabadítónak szánt eszme nyomán bekövetkezik. Richard Rowan, az intellektus nem tud harmóniába kerülni Richard Rowannal, a szerelmes férfival, és miközben utat enged asszonya, Bertha új vonzalmának — ami a közreműködése nélkül valószínűleg nem is jutna el a realizálódás küszöbére —, kínlódva gyötri magát miatta. A nagylelkű mazochizmus természetesen bénítóan hat Berthára, de a belé szerelmes Robertra is, aki nem más, mint Richard legjobb barátja. A skrupulusokkal terhelt érzések ahelyett, hogy fölszabadító hatásúak volnának, épp ellenkezőleg, gátlásokat keltenek az összes érdekelt félben. Joyce még egy negyedik szállal is bonyolítja a lélektani szövevényt — Robert unokahúgával, Justice-szal, aki Richardért rajong —, de ezt már nem tudja dramaturgiailag hozzákötni a cselekményhez, s végül az egész összekuszálódott érzelmi konfliktust képtelen kibogozni. Ebben Szegvári Menyhért rendezése sem segíti. Csupán a Richardot játszó Kulka János éreztet meg valamit abból a belső diszharmonióból, amely a Kleist óta eltelt száz év alatt további megfontolásokkal terhelve az önmagától fokozatosan elidegenedő személyiséget, az emberi kapcsolatok általános válságához vezetett.

Pinter *Árulása* a Kleist és Joyce által intonált téma modern parafrázisaként is fölfogható. Hová tűnt Amphitryón és Jupiter szenvedélyes, Richard és Robert szemérmes birtoklásvágya, ami az imádott nőnél egyformán igényt tartott a kizárólagosságra? Alkménét csak csellel, a férj alakjában lehetett elcsábítani, Berthát a szabad választás lehetősége még jobban ahhoz láncolta, akit addig is szeretett. Az *Árulásban* a két barát közül az egyik a nő férje, a másik a szeretője, és mint a modern háromszögstorikban, minden titokban zajlik. Látszólag. Mert egy idő után a férj már tudja. Emma is tudja, hogy a férje tudja. Sőt, mitűn a férj azt is tudja, hogy Emma tudja, hogy ő tudja, úgy gondolja, a barátjának is tudnia kell... De minden úgy folytatódik tovább, mintha senki sem tudná. Pinter a végén indítja a történetet, és visszapörgetve mondja el, ami olyan, mintha hátralapoznánk egy regényben. Ismerjük a megoldást, és fokozatosan ellenőrizhetjük, hogyan történhetett volna másképp. Kiderül, hogy sehogy, mert a szereplők között nincs mélyebb kapcsolat, a háromszög egyik oldala sem tartósabb a másiknál — sem

a házastársi, sem a szeretői, sem a baráti —, így lényegében mindegy, hogy ki miről tudott, ez semmit sem változtat a dehumanizált, kiüresedett emberi viszonyokon.

Az *Arulást*, mint minden Pinter-darabot, úgy kell eljátszani, hogy a banális, hétköznapi felszín mögött érezzük a metafizikai ürességet. Éry-Kovács András rendezése jelzi az utóbbit, miközben a történet végéről az előadás elején kapott információkat elmulasztja folyamatosan beépíteni a szereplők játékába. Így hiányzik a múlt felé előrehaladó történet lélektani telítődése azokkal a személyes részletekkel, amelyek főnák módon a kapcsolatok elszemélytelenedését mutatják. Happy end helyett Pinter színműve happy beginninggel végződik, de az egész történet ismeretében a szeretők egymásra találása éppen olyan fanyar „megoldás”, mint Viola behelyettesítése Sebastiannal, vagy Amphitryoné Jupiterrel. Idegenek találkoznak egymással.

Az elidegenedés, a kapcsolatok ijesztő sivársága vagy labilitása s az ebből következő arctalan fenyegetés mint tipikusan pinteri problematika az *Afféle Alaszka* című egyfelvonásosban is megjelenik. (Zsámbéki Gábor rendezte meg — *Az utolsó pohárral* együtt — a Tatabányai Orpheusz Színpadon.) Érdekessége, hogy a személyiségválság egyszerre körvonalazódik elvont filozófiai síkon és egy szokatlan „amnéziás” eset kapcsán metaforikusan. A darab nemcsak Deborah drámája, aki tizenhat évre kiesett az időből, hanem a kezelőorvosé is, aki ezalatt „vele élt”. Vajda László kitűnően érzékelteti az orvos tehetetlen figyelmét, amivel a másfél évtizedes alvásból ébredő beteg iránt viseltetik. Ez a kommunikációkereső nyugtalanság vagy „néma dadogás” intenzívebb, de hasonlóan reménytelen kapcsolat, mint ami hétköznapien nyárspolgári feleségéhez fűzi az orvost. A maga módján az *Afféle Alaszka* is háromszögdráma, mint az *Arulás*, és szereplői éppúgy hiába keresik az utat egymáshoz. Az *Arulásban* Emma és Jerry egyetlen eseményre képesek emlékezni kapcsolatukból — egy családi epizódra, amikor mindenki együtt volt, és boldogok voltak. Ennyi maradt az évtizedes viszonyból, a többi amnéziásan kiesett, mert „nem történt meg”. Az *Afféle Alaszka* ugyanezt erősen föl metaforikusan, amikor párhuzamba állítja a tizenhat évet átalvó, beteg Deborah és az öt figyelő orvos kapcsolatát. Ez a tizenhat év mindkettőjüknek üres lap. A „megtörtént” és a „meg nem történt” élet között Pinter számára nincs különbség: a biológiai állapot és a tudat aszinkronitása, ami olyan megrázó módon van jelen a Deborah-t játszó Bodnár Erika alakításában, mint filozófiailag átélt, örök emberi sors tükröződik vissza Vajda László arcán.

A személyiségválság, az én elvesztésének vagy éppen „megkettőződésének” drámája Shakespeare-től Pinterig sajátos gondolati villódzással van jelen a közelmúlt előadásáiban. Shakespeare II. Richardjának ketős énje erős hangsúlyt kap a vígszínházi bemutatón. Gálffi László látványos hatalmi pózokkal jellemzi a „play boyként” uralkodó Richar-

dot, és őszinte megtérést mutat a halál előtti pillanatokban. A játék azonban nem válik elég bensőségesse; Marton László rendezése többet érzékeltet a hatalmi mechanizmus külsőségeiből mint az emberi drámából. Lényegében ezért siklik félre a *Homburg hercege* Szolnokon — úgy látszik, Kleistnek különleges érzéke volt a meghasonlottság ábrázolásához —; a porosz katonai drill terrorjának vastagon aláhúzott szimbolikája elfedi, hogy a címszereplő maga is e rend szellemének képviselője, válságát éppen az elfogadás és elutasítás feloldhatatlan alternatívája okozza. A Homburgot játszó Tóth Tamásnak így nincs módja a belső összeütközés árnyalására, a Paál István rendezte előadás pedig elszalasztja a lehetőséget, hogy valami érvényeset mondjon arról a morális tudathasadásról, amely az eszmei elkötelezettség és az ösztönös szabadságtörekvés között feszülő antagonizmusból származik.

A maga elromantizált vonásaival Victor Hugo színművében, *A király-asszony lovagjában* is fölbukkan a kettős én — vagy fogalmazhatjuk másképp: az énhasadás — drámai konfliktusa. A miniszterré avanzsált Ruy Blas egyszerűen megfélekedzik valódi kilétéről, arról a libériába öltöztetett inasról, akit szerelmi szenvedélye sodort a politikai karrier végzetesnek bizonyuló útjára. Bár a Nemzeti Színház Vámos László rendezte előadásában és Kalocsay Miklós alakításában elsikkad a groteszk metamorfózis, amelynek során a saját indulatától elragadtatott plebejus csakugyan elhiszi önmagáról, hogy spanyol grand, ez a drámai lehetőség benne rejlik a darabban. (Vagy legalább a jellemében.) Az állóitzetek és összetévesztések — Shakespeare-rel és Kleisttel ellentétben — itt ugyan jobbra csak dramaturgiai patronok, s mint ilyenek, nélkülözik a filozófiai töltést, de azért Don César sorsa, akitől elorozták a személyiségét, fölillantja — ha a „kulisszán túl” is — a tragikumot. Egyedül Goldoni Truffaldinója tud tragikus következmények nélkül egyszerre lenni önmaga és nem létező barátja, Cesare. Neki nem esik nehezére, hogy két urat szolgáljon ki — ami Shakespeare vagy Kleist hőseinek sohasem sikerül. Némi szarkazmussal állapíthatjuk meg, hogy, bár nyilván nem ezért, a *Két úr szolgája* napjaink legdivatosabb klaszszikus komédiája, három színház újította fel egyidőben.

De hol a többi Truffaldino? Hol vannak a labilis viszonyok között személyiségüket függetlenül megőrzők? Hol vannak az erkölcsi tartású hősök, a szilárd jellemek? Shaw *Szent Johannájának* (Népszínház) vagy Arthur Miller John Proctorának (*A salemi boszorkányok*, Madách Színház) rokonai? Minden gúny nélkül: kiveszőben. Színházi panorámánkon végigtekintve azt látjuk, hogy a személyiség ijedt zavarral reagál a világ erkölcsi bomlásának tüneteire. A *Tartuffe* nemzeti színházi színpadán a kettős énből cinikus szerepet kreáló címszereplő (Bubik István) mellett Orgon szinte már tragikus figura. Kállai Ferenc játékában — s persze Szinetár Miklós rendezésében — ott bujkál a gyöngék és együgyűek csendes csodálkozása a dolgok állása láttán. Ez az Orgon még

nem ért semmit — legkevésbé önmagával van tisztában —, de értetlensége mégis valamiféle morális álláspont a világot Tartuffe módra áttekintők ellenében. És milyen érdekes, hogy Kállai másik „szabálytalan” alakítása, a rendezőileg Ruszt József által jegyzett Jegor Bulicsov ugyan ezen az úton megy tovább egy lépéssel: a feudálkapitalista „dúvad” furcsa intuícióval, a halál előtti határhelyzetben kerül a szabadság állapotába, amikor megért valamit a valóság törvényeiből és önmagából is. Ez tehát — mint II. Richard esetében is — a személyiség visszafoglalásának „egzisztencialista” pillanata, amit az előadás sokat vitatott zárómozzanatának rendezői víziója hivatott érvényre juttatni.

A világ áttekinthetetlenségére adható morális válaszok közül a legdrámaibbak egyike Pirandello *IV. Henrike*. Az ember, aki szándékosan elveszti a személyiségét, maszkot ölt, vagyis az örületbe menekül, hogy ne kelljen elfogadnia a számára elfogadhatatlan valóságot. A szolnoki előadás rendezője, Arkosi Árpád elmosta a határt az önkéntes bezárkózás és a deviáns személyekre rácsukható elmeegógyintézet között, s a címszereplő Kovács Lajos alakításában is kiszámíthatatlanul billeg józanság és örület, valódi kétségbeesés és szerepjátszás, ördögi indulat és fájdalmas düh. Végül a normális képmutatók erőszakkal elpusztítják a bolondsipkát viselő igazmondót. A metafora egyértelmű, bár az előadás dramaturgiailag kissé tisztázatlan, különösen, ha az eredeti darab jellemeiből próbáljuk levezetni.

Persze, az is lehet, hogy a személyiség válságának egyik ismérve éppen a jellemek elsorvadása. Shakespeare *János királya*, a nemzeti szellem megtestesítője Dürrenmatt átiratában képlékeny, tartás nélküli karakter, s a hazafiasság eszméje, amit képvisel, már csak önmaga paródiája; Hirtling István így is játssza a Várszínház Kerényi Imre rendezte előadásában, épp csak fölpislákolatva benne a jobbik ént. A Víg-színház a Kerekasztal Lovagjainak mondáját írja át paródiává Tankred Dorst *Merlinjében*, amit a szerző ráadásul világszimbólumnak szánt, valószínűleg komolyabban átélve az eszmék megvalósíthatatlanságának drámáját, mint Horvai István rendezése. Mindkét előadás a mítoszok foszladozásának, tartalmi kiürülésének bizonyítéka. Zsámbéki Gábor *Übü királyában* már a mítoszparódia is üres; a Katona József Színház Jarry-előadása akarva-akaratlan azt sugallja, hogy a monumentális diáktréfát nem érdemes megtölteni történetfilozófiával. Vagyis már Übü papák is elszemélytelenedtek.

Vigyázni kell, hogy a személyiség válsága ne forduljon át a gondolatosság válságába. Nemcsak a természet, a dramaturgia is irtózik az ürességtől: az elhasznált, valaha tetszetős formákba könnyen beköltözik a kommercializált filozófia. A *gépírók*, Murray Schisgal felhígult abszurdja a személyiség elsivárosodásáról bulvárjátékká laposodott a vígszínházi előadásban; ikerdarabja, a *Kinaiak* labilis ízléssel parodizálja a „ki vagyok én?” oidipusi kérdését. Az előbbit az idősuírítés, az utóbbit

a bohózat patronjai működtetik, ami nem önmagában minősíti kétes értékűnek az eredményt. Botho Strauss *Ó, azok a hipochonderek!* című, Szolnokon bemutatott darabja például lélektani kriminek álcázza magát, Csizmadia Tibor szobaszínházi rendezése pedig nagyvonalúan (ha nem is meggyőzően) egy Ibsen-dráma megtévesztő atmoszférájában vezeti le az érzékcsalódások különös játékát. Ebből az előadásból már nemcsak a jellemelek hiányoznak, nemcsak a személyiség önazonossága válik kétségessé, hanem az is, hogy létező személyekről van-e szó, és a dolgok csakugyan megtörténnek-e.

Shakespeare kicserélt ikreiről, Kleist megkettőződött Amphitryónjáról, Pinter időből kihullott hősnőjéről legalább mi, magunk tudtunk mindent. Botho Strauss nézője már semmiben sem lehet biztos.

