

KÉPES BESZÉD

K O L T A I T A M Á S

A színpadi költészet a drámatörténet során nemegyszer bújatta mondanivalóját metaforába, allegóriába, általában képes beszédbe. Bizonyos mondanivalók és bizonyos korok együttes erővel biztatnak a poétikai formákba rejtett üzenetekre, s éppen a drámában, amelynek tartománya nemcsak a kimondott, hanem az előadás nyilvánossága folytán az elhallgatott szó is.

A magyar színműirodalom egyik legszebb és legrejtettebb költői üzenete Vörösmarty Mihály 1831-ben írt verses játéka, a *Csongor és Tünde*. Általában a *Szentivánéji álom* hatását szokták kimutatni rajta. Kétségtelen, hogy Shakespeare olvasása nem múlt el nyom nélkül a líra és az eposz magaslatain drámaíróvá emelkedő költőn, aki a *Lear királyt* és a *Julius Caesart* le is fordította, s fordításai máig élnek a színpadon. Csongor, az ifjú hős és Tünde, a tündérleány mintha csak Shakespeare elvarázsolt athéni erdejében bolyongana egymást keresve bódultan, s az útkukat keresztező három ördögfióka is némi rokonságot mutat a pajkos kobolddal, Puckkal. A darab meséje azonban egy 16. századi széphistóriából ered, és számos népi motívummal ötvöződik. Viszont Vörösmarty önálló leleményei az allegorikus alakok: a nagyasszonyi göggel világvégét jövendő, megszemélyesített Éj, és a három vándor — a Kalmár, a Fejedelem és a Tudós —, akik világot hódítani indulnak, és kiábrándultan, összetörve érkeznek vissza.

Merész gondolattársítással a *Szentivánéji álom* után egy másik drámai művet is odaállíthatunk a *Csongor és Tünde* mellé. Goethe *Faustját*. Különös véletlen, hogy az agg mester ugyanabban az évben tett pontot a második rész végére, amikor Vörösmarty is befejezte alkotását. Anélkül, hogy a szellemóriás egész életén át csiszolt főművéhez mérnénk a harmincegy éves magyar költő filozofikus meséjét, meg kell állapítanunk, hogy mindkettő hasonló ihlet, hasonló gondolati elán, a világot értelmező hasonló belső parancs szülötte. Nem fausti ember-e Csongor, aki egy örökké szétfoszló, e világon soha el nem érhető vágykép után fut? (Hiszen folyton elszalasztja Tündét, *ébre*n csak Tündérhonban találkoznak.) Nem a Friedrich Gundolf-féle *Faust*-elemzés „időtlen pillanatában” sűrűsödik össze a Kalmár, a Fejedelem és a Tudós alakja kö-

zött szétozott egyetlen ember összes életlehetősége? És az Elragadtatott Atya, a Pater Extaticus nem azt sóhajtja-e a *Faust* második részének végén, föl- és alálebegve a szellemi régiókban, hogy „Múljk végkép-en el, / Ami értékelen, / S állócsillag legyen / Az örök szerelem”? Nem rimél-e ez arra az ugyancsak „szellemi régióban” — Tündérorszá-gban — elhangzó befejező sorra, hogy „Ébren maga van csak az egy szerelem”?

A filozófus Lukács György fiatalkori drámatörténetében „a magyar dráma legelőbb, talán egyetlen igazán organikus alkotásának” nevezte a *Csongor és Tündét*. Színpadi sorsa enek ellenére meglehetősen hánya-tott. Szerzője 1844-ben névtelenül benyújtja az úgynevezett „dráma-bíráló választmányak”, amelynek maga is tagja. A bíráló bizottsági ülés résztvevői — köztük neves írók, kritikusok és a Nemzeti Színház igazgatója — egyhangúan elutasítják. Maga a tény is döbbenetes, hogy senki sem emlékszik a tizenhárom évvel korábban nyomtatásban meg-jelent darabra. Csak 1879-ben kerül színre először; Vörösmarty egy év híján negyedszázada halott. A *Faustot* ez idő tájt már külföldön is sorozatban adják: Henry Irving londoni Lyceum Theatre-jében például ötszázadik előadása felé közeledik.

A *Csongor és Tündét* sokáig a gyermekmatinék műsordarabjaként kezelték; százéves színpadi hagyományai a tündérmeséhez és a folklórhoz kapcsolódtak. Az egi Gárdonyi Géza Színházban bemutatott előadás tanúsága szerint Szikora János az első rendező, aki teljes egészében böl-cseleti allegóriaként értelmezte. Nem a *Szentivánéji álom*tól ihletett tündérvjátékok vitte színre — még ha a műfaji megjelölés szerint annak nevezi is —, hanem a keserű létfilozófiai költeményt. S persze, vizuális igényességére kényes rendezőként mint *színjátékokot: érzékeinket megra-gadó látomást*.

A plasztikusan kibomló festői képsorok varázsa, fény-árnyék játéka a francia Patrice Chéreau rendezéseire emlékeztet. A színpadkép a drá-ma utolsó jelenetében előírt „elvadult kert” ábrázolja. Valódi fák áll-nak gyökerükkel mélyen a talajba ásva, lombjuk között átszűrődik a fény. Az újnaturalizmust félig földbe temetett zongora és — egy homok-domb aljába lökve — vásott karosszék oldja enyhén szürreálisá: a ro-mantika enyészetbe süllyedt kellékei. Az egyészet és a tűnékenység a darab alaplátomása, amit a homok és a fátyol képi metaforája jelenít meg. A végtelenül pergő homok és a tisztánlátást eltakaró fátyol motívu-ma végigvonul az előadáson, a szereplők e kettős jelben tévelyegnek, egymást és boldogulásukat keresve. Dekadensen előhömpölygő zene és borongós atmoszféra uralja az előadást. Az emberi lét végső kérdéseiről vizionált önemészítő álom a Halál moralitásfigurájának megjelenésével fejeződik be. Ez a japán bunraku-bábszínház technikájával, három fe-kete köpenyes, fekete csuklyás ember mozgatta rémalak saját birodalmá-ba tereli a földi hívságok reménytelenségére ébredt Kalmárt, Fejedelmet

és Tudóst. Az egymásra talált szerelmesek pedig az első emberpárt oltalmazó meztelenségét és kiszolgáltatottságát élik át a szerelem és halál allegorikus játékában.

Folklóanyagot, népköltészeti motívumot kölcsönöz az Erdélyben, Romániában élő magyar író, Sütő András legújabb drámája, az *Advent a Hargitán* is. A történet belső magja szürreális ihletésű ballada vagy mese a jégmadárrá változó lányról, a boszorkányos varázsú, megbabonázó Árvai Rékáról, akit anyja parancsa, kikényszerített mátkasága, saját csintalansága és a gyermekkori szerelmesében emiatt kitörölhetetlen gyanakvás örök vezeklésre, boldogtalanságra, kárhozott sorsra ítél. A bűvbájosan szárnyalni tudó, de méltatlanul „gyalogoshoz” álló jégmadár metaforája a színjáték külső burkában tágul allegóriává, ahol már nemcsak a boldogságra, a szerelem beteljesülésére való várakozásról vagy a halott szerelmes visszaperléséről van szó. Ebben a külső drámai rétegben maga a várakozás, még inkább a késlekedés válik allegorikussá. Mint a Megváltó születésére a karácsony előtti — adventi — hetekben, úgy vár Bódi Vencel előbb csak hat, aztán már huszonhat esztendeje Mária lányára (a bibliai név nem véletlen), akit messze földre, a tengerhez vitt el az apai házból egy tengerész. A lélekben közel, földrajzilag távol levőket elválasztja egymástól a Nagy Romlás, az irdatlan hófallal, hótoronnyal borított szurdok, amelyen az apa még csak átkiáltani sem tud gyermekéhez, mert az omlás isteni (vagy istentelen) végzete hallgatást paranosol: elvette a kiáltás jogát. Még a szeretet kiáltására, Árvai Rékára is leomlik a hótorony, s akiért kiáltott, arra rászakad a Nagy Romlás. Ha pedig csodával sikerül föltámasztani, rászakad még egyszer.

Szükségtelen magyarázni a jelképekkel, metaforákkal átszőtt allegória jelentéskörét; az allegóriák költői igazságukban érvényesek közösségek, népek, nemzetek sorskérdéseire. Egykor, a 16. században egy református prédikátor, Bornemissza Péter lefordította vagy inkább újraköltötte Szophoklész *Elektráját*, és az argoszi királylány történetébe beleszőtte a három részre szakadt Magyarország korabeli sorsproblémáját. Sütő drámája is átitatódik a „szórványmagyarság” iránti aggodalommal. Bornemissza a *Magyar Elektrában* az isteni igazságszolgáltatásért perelt, és nem hagyott kétséget afelől, hogy az minél inkább késik, annál teljesebb lesz. Sütő szószólója, Bódi Vencel nem hisz az isteni igazságszolgáltatásban, úgy ítéli, megmutatkozott a csodákra való alkalmatlanságunk; már csak a halottak fölötti virrasztás marad, amíg el nem söpör mindent a Nagy Romlás. Az *Advent a Hargitán* kevés reményt hagy: pusztulásvízióval és rekviemmel fejeződik be.

Sík Ferenc, a Nemzeti Színház előadásának rendezője nem tudott ellenállni a kísértésnek, hogy a karácsonykor játszódó felvonásokat falusiak kántáló-betlehemező játékával keretezze. Pedig nem biztos, hogy

erre szükség volt. Mint a darabhoz írt rendezői méltatásában maga is megállapítja, az *Advent a Hargitán*, annak ellenére, hogy „földuzzasztott hangzása van”, lényegében négyszemélyes kamaramű. Szépsége az allegória bensőségességében és költői erejében rejlik. Kétségtelen viszont, hogy a népi szertartás vissza-visszatérő motívuma egységes hangulatba foglalja, szervesíti egymással a két szerkezeti elemet, a mesét és a realitást. A játék megfelelő pontján, ahol a cselekmény megkívánja, a táncszínház kántáló szereplői természetes gesztussal lépnek át a darabba. A rendező, aki elemzésében azt írta, hogy a „valóságos anyag, a hagyományos értelemben nem elég konkrét”, ezzel a megoldással még elvontabb, balladaibb, jelképesebb szférába emelte a darab eredendően realiztikus vízióját. A hőtömböket síremlékekké stilizáló színpadkép is a költőiszimbolista értelmezéshez igazodik. Az előadás végén leomlanak a hófalak, s csak a nézőtéri ajtók mellett, gyertyával a kezükben virrasztó néma tanúk néznek szembe a közönséggel.

Tanúkról és nemzeti sorskérdésről szól az a dráma is, amelyet a szolnoki Szigligeti Színház mutatott be. Címe is ez: *A tanúk*. Szerzője a drámaíróként elhanyagolt és elfeledett Déry, akinek 1926-ban született expresszionista-dadaista remekét, *Az óriáscsecsemőt* egy amatőr színházi csoport vitte először sikerre a hatvanas évek végén, *A tanúkat* 1945-ben, a háború alatt írta a légópincében. Szinte a felszabadulással egyidőben tett pontot a végére, s a darab azzal a pillanattal is zárul, amikor az első szovjet katona megérkezik.

A tanúk annak a zsidó polgári középosztálynak a történelmi leckéjét fogalmazza meg, amelybe Déry maga is tartozott. Az üldözöttség mint az embert pusztító létében fenyegető állapot a dráma főszereplőjét saját sorsának mélyebb, az egzisztencia lényegét érintő megértéséhez vezeti. Dr. Kelemen Béla orvos, az általános emberiség elvont eszményein nevelkedett human értelmiségi fölvarrja kabátjára a kötelező sárga csillagot, és ezzel a megadó gesztussal mintegy jelképesen elfogadja a számára kiszabott sorsot. Ettől kezdve mások tükrében szemlélheti önmagát; azokéban, akik bűjtatják, azokéban, akik nem fogadják be, és azokéban, akik közömbösen figyelik. Az utóbbiak a „kívülállók”, a tanúk; hangadójuk a Házfelügyelő, ami nem mesterséget vagy foglalkozást, hanem sajátos történelmi magatartást jelent: a mindenkori hatalom gátlástalan kiszolgálását törvényszerűvé átmanipuláló mentalitást. Am az üldözöttek és a tanúk szembeállítása csak a dráma egyik rétegét képviseli. Egy másik síkon dr. Kelemen maga is „kívülállóként” vagy „tanúként” viselkedik a saját sorsát illetően. Miközben keresztény felesége vállalja miatta az üldözöttséget, anyja pedig öngyilkosságot követ el, hogy megmentse, ő legfeljebb addig jut el, hogy kiutasítja a zsidó kormányfőtanácsost, aki egy németeknek dolgozó gyár tulajdonosaként menlevelet szerezne neki a Gestapótól. Déry a társadalom egyéb rétegeivel is szembe-

síti hőset. Például a haditermelést szabotáló vagy az illegalitásban dolgozó munkással, másrészt saját osztályával, az úgynevezett keresztény középosztállyal, amely megveti a munkást, és legjobb esetben is csak rosszalló fejcsóválással veszi tudomásul a zsidóüldözést.

Vagyis a történelmi lecke, amit dr. Kelemennek hat hónap alatt kellene megtanulnia, a társadalmi és osztályviszonyok megértése: a saját üldözött zsidó-sorsa révén annak a fölismerése, hogy „mi az, elnyomott-nak lenni”. E gondolatnak a dráma ábrázolta történelmi realitáson túlmenően tágabb jelentésköre is van. Ennek megfelelően kell értelmeznünk a darab befejezését. Amikor az óvóhelyre belépő szovjet katonát a jelenlévők fölszabadtóként köszöntik — a szószóló természetesen a Házfelügyelő —, a katona az előadásban tört magyarsággal így válaszol: „Miért nem szabadították föl ti magatokat?”

A *tanúk* sajátos dramaturgiai öszvér: a naturalista polgári drámát Déry expresszionista-dadaista elemekkel ötvözi. Az alapcselekményt a „tanúk” személyiség nélküli egyedekre osztott prózai mondati és közös kórusai kísérik. Az előadás rendezője, Csizmadia Tibor a brechti elidegenítés módszerét alkalmazva, korabeli kuplék hangvételét utánzó „songokká” fejlesztette a verseket, s megfelelő koreográfiával tette őket még hatásosabbá. Ezáltal bizonyos mértékig eltávolodunk a konkrét cselekménytől, az események az értelem kontrollja alá kerülnek, s megfogalmazhatjuk róluk alkotott véleményünket. Hasonló célt szolgál a szcenika. A függőlegesen két részre osztott színpad alsó része a múlt század végén épült, ma is működő földalatti villamos egyik megállójának hiteles rekonstrukciója — egyben a „földalattiság”, az üldözöttség képi metaforája —, felső része pedig Budapest városképi szimbólumaival szolgálna. A díszlet kezdetben szokatlan — hiszen a dráma hétköznapi helyszínein lejtőszódo jelenetek ebbe a „konkrétan elvont” térbe kerülnek —, de a játék során fokozatosan elfogadtatja magát, és kitágítja az előadás gondolatkörét. Ami nem más, mint szembenézés az értelmiségi „falmellékiség” magatartásával.

Az értelmiséggel kapcsolatos problematika sok drámaíróat izgat. Hernádi Gyula *Hagyatékek* című színműve Arisztotelészről, az ógörög filozófusról szól, s ezzel visszakanyarodni látszik drámaírói pályafutásának kezdetéhez, mintegy másfél évtizeddel ezelőtre, amikor parabolákba fogalmazta mondanivalóját. Hernádi legkomolyabb drámáiban is megjelenik valamilyen fantasztikus hipotézis, nem beszélve sajátos műfajáról, az úgynevezett „blödliről”, amelyben rendszerint a legagyafúrtaabb képtelenségekkel fintonog a történelemnek; például kideríti Hasfelmetsző Jackről, hogy azonos Viktória királynővel. A *Hagyatékek*ben is van egy abszurd feltételezés. Eszerint Nagy Sándor macedón király nemcsak a tanítványa volt Arisztotelésznek, hanem a fia is; abban a titkos viszonyban fogant, amelyet a férjéhez hűtlen anyakirályné, Olümpiasz folytatott a filozó-

fussal. A titok a darabban mindaddig rejtve marad, amíg Demoszthenész, a szónok föl nem szólítja Arisztotelészt a Nagy Sándor ellenes merénylethez való csatlakozásra. Olimpiasz ekkor leplezi le egykori szeretője előtt a király valódi kilétét.

A dráma tétje ezen a ponton bizonytalanná válik. Hernádi ugyanis szemlátomást azt az értelmiségit tekinti eszményképnek, aki nem akar csatlakozni sem a görög párthoz, sem a macedón párthoz, mert utálja a „lábszagú patriotizmust”, és úgy véli, hogy neki mint gondolkodó embernek nemcsak Athén faláig, hanem sokkal távolabb, az egyetemes szellemi értékek birodalmáig kell ellátnia: „Én nem vagyok se görög, se macedón, én a szellem embere vagyok, s a szellem emberének egyetlen istene lehet, egyetlen népe lehet, a szabadsága.” Arisztotelész nem akar résztvevő lenni az események alakításában, mert szerinte annak van igaza, „aki kívül áll, és megméri a dolgok nagyságát és kicsiségét, aki kiabál, ha megölik az áldozatot, és aki akkor is kiabál, ha megölik a hóhért”. A dolog szépséghibája, hogy mindezt akkor fejt ki, amikor a „családi titok” fölfedezése után visszavonja csatlakozását a merénylethez. Ezzel meg is pecsételődött a sorsa, mert a „görög párt” macedónnak, a „macedón párt” görögnek tekinti, s amikor nem sikerül maguk mellé állítaniuk, visszaélnék a nevével, a tekintélyével, majd árulónak kiáltják ki, elfogják, elítélik és száműzik. Bárhogy fordul a kocka, bármelyik fél kerül hatalomra, Arisztotelész megbélyegzett és üldözött marad. Végül az öngyilkosságba menekül.

Ez tehát a távolba néző, gondolkodó ember tragédiája egy kicsinyes politikai érdekekkel terhelt, embentelen világban. Más oldalról nézve viszont az értelmiségi semlegesség, a „tanú-magatartás” tragédiája is. Amennyiben csakugyan az, szebb lett volna, ha Arisztotelész eleve a tiszta szellem embere, s nem a családi kötelék rettentti vissza a politikai cselekvéstől, sőt a merénylettől. Lehet, persze, hogy Hernádi a cselekvéstől való visszarettenés vagy éppen a nem-cselekvés, a semleges pozíció hiábavalóságáról beszél. Erre vall a darabhoz illesztett epilógus, amely 1600 évvel később játszódik. Kiderül, hogy amit eddig láttunk, voltaképpen egy Arisztotelészről szóló színdarab próbája volt, a játzó személyek pedig főrangú középkori urak és hölgyek, világiak és egyháziak. A próbát megtekintő Aquinói Tamás, a pápa udvari teológusa fölháborodottan tiltakozik Arisztotelész, a „potenciális keresztény” emlékének megszenteltetésé ellen. Azon nyomban betiltja az előadást, amit a darabot rendező Colonna érsek — Arisztotelész alakítója — határozottan elutasít. A halálosan beteg pápai legátus dühödten távozik, Colonna pedig megjegyzi, hogy a darabot mindenképpen eljuttassák, Aquinói Tamást viszont halála után szentté kell avatni. Kisvártatva meg is szólal a lélekharang... Ez a befejezés inkább elsietett, mintsem talányos; a hirtelen stílusbeli váltást a pécsi Nemzeti Színház Szegvári Menyhért rendezte előadása már nem is tudja követni.

Merőben másfajta képes beszéddel, ha tetszik színpadi stilizációval lepett meg egy amatőr színtársulat, amely a furcsa Monteverdi Birkózó Kör elnevezést viseli. Az együttest valójában erre az alkalomra verbuválta össze Jeles András filmrendező, akinek számos figyelemreméltó filmje után ez az első színpadi munkája. (Vonzalmát a színházhoz, illetve a drámához már korábban jelezte *Angyali üdvözet* című, nagy vitákat kavart filmje, amelyet Madách Imre *Az ember tragédiája* nyomán forgatott.)

A *Drámai események* — ez az előadás címe — csaknem egyéves próbasorozattal létrejött avantgárd produkció. Alcíme vagy inkább műfaji megjelölése: „Kísérlet egy szöveg megértéséhez”. Az előadás alapjául szolgáló szöveg Dobozy Imre *Szélvihar* című, az ötvenes évek végén írt drámája, amely 1956 viharos magyar októberében játszódik, falun, egy termelőszövetkezetben. A darab eredeti cselekménye aprólékos realizmussal követi az eseményeket, az emberek reagálását a budapesti harcokról érkező hírekre, a faluban kirobbant fegyveres akciókra, illetve a mögöttük levő politikai indulatokra. A mű természetesen magán viseli a korabeli ideológiai iránydráma jellegzetes jegyeit. Mai szemmel a darab mind tartalmilag, mind formailag túlhaladottnak tekinthető; az eltelt időben távolság teremtődött közte és napjaink művészi szemlélete között.

Az előadás erre a távolságra épít. Nem kezeli ironikusan a darabot, nem is parodizálja. Csak tovább növeli a tőle való távolságot. Mondhatni: a brechti elidegenítés eszközeit alkalmazza. A rendező mindenekelőtt megszünteti a reálszituációt, következképp elejti a lélektani realizmust mint a szerepformálás fogódzóját. Fölléptet egy narrátort — miniruhában feszítő csábos leányt —, aki a darab szerzői instrukcióit időnként belesuttogja egy mikrofonba. Tipikusan mai lány, aki érzéki figyelemmel viseltetik a közönség iránt. Gioconda-mosolya, amellyel egyenként kiszemel bennünket, erotikus delejt áraszt, laza hullámmozgással egymáshoz dörzsölt, hosszú combjainak harisnyáiból elektromos szikrákat pattogtat felénk. Mintegy *közvetíti* a cselekményt, azoknak a rádióbemondóknak a hangján, akik egykor színházi előadások sugárzása közben a megértéshez szükséges információkkal látták el a hallgatót.

A színészek a legkülönbözőbb stilizációs technikákat alkalmazzák, a távol-keleti ceremonális színháztól a múlt század romantikus-patetikus iskolájáig, a brechti gesztikus színjátszástól Grotowskiig. Ebből a szándékos eklektikából, stílusok és technikák gyűjteményéből, az egész meg-hökkentő elidegenítés-sorozatból világértelmezés, „létfilozófia” születik.

A szereplők legtöbbször a rivalda vonalával párhuzamosan, arccal felénk fordulva beszélnek. A „beszéd” olykor kántáló dallamformálást, lekottázható futamokat jelent, de néha szikár, kopogó tárgyilagosságot. Időnként mintha japán kabuki-színészeket látnánk, akik mozdulatlanul, rezzenéstelen arccal, belső koncentrációval interpretálnak egy-egy szöveg-részt. Más alkalommal Bob Wilson színházából lép elének lassított moz-

gással egy ortopédcipő-protézist viselő színész. Megint máskor három szereplő dialógusvitája válik a keleti operák tercettjévé: erősödő dobok szólnak a szöveg mögött, az egyik szereplő mind nagyobb intenzitással kénytelen beszélni, s a másik kettő töredékszavakkal vagy artikulátlan hangokkal festi alá.

Természetesen nem a jellemekről, nem a helyzetekről, s nem is a történelmi valóságról kapunk hiteles képet. Egyes női szerepeket férfiak, egyes férfiszerepeket nők játszanak, hiszen metafizikai „véglényekről” van szó, akik hol patetikusan, hol ironikusan, de mindig hihetetlenül pontosan demonstrálnak eszméket, magatartásformákat, indulatokat. A végén megszólal a Verdi-Rekviem Dies Irae tétele, hangjaira az előadás szereplői levedlik fantasztikus figurákká torzító jelmezüket, hogy egy kimerevített képből civil önmagukkal megszüntessék a távolságot szerep és színész között. Ez az elidegenítés visszavonása: igazi katarzis és demisztifikáció.

