

SZÍNHÁZI ŐRJÁRAT

ZÁRT VILÁG — A DRÁMA

Zárt világ, külön világ — a dráma. Azt a különös illúziót kelti, hogy saját klímája van, saját hierarchiája, valósága.

Cselekménye betölti a horizontot.

A *Romeo es Júliából* az a benyomásunk, hogy az egész föld Capuletekre és Montague-kre oszlik; a *Macbeth* pedig Skócia trónutódlásában tesz bennünket személyesen érdekeltté, s a felvázolt, de voltaképpen idegen gond érdeklődésünk teljes szélességét betölti.

S hogy a külön, zárt világ illúzióját mi kelti? A rend és a törvényszerűség. Ennek a képzetnek azonban a *tartalma* a fontos. Mégpedig az, hogy a dráma a döntések és történések végtelen lehetőségét olyan keretbe foglalja, amelyben az „igen” és a „nem” szélsőségei szerepelhetnek csupán, s a válaszok még ezt a döntést is egy olyan számrendszer sorába iktatják, ahol lényegében csak *egyetlen megoldás* elképzelhető.

A drámában minden kérdésre kizárólagos felelet érkezik, minden cselekvés következményre vált, s ahogy azt Schelling filozófiája is kifejti: mindez elvezet egy végső erkölcsi szubsztanciához, gondolathoz, eszméhez.

A végtelenség képzetét tehát — Lukács György szavával — a lezártág illúziója adja; egy bizonyos formai teljesség, amely a tartalmi teljességet szuggerálja.

A dráma és az élet között sajátos, lüktető kapcsolat feszül; határozott összefüggésük átélése az ábrázolás és a műélvezet szerves része. A dráma egyetemességével, zártságával, rövidre zárt határaival ezt a kapcsolatot látszatra eltünteti, „külön világot terem” — de ezzel egyúttal vissza is vezet hozzá. Mindent átfogó konfliktust mutat *művészetével*, így jelzi, hogy az *egész életet* átfogó konfliktus élményből táplálkozik; szerkezetével egyetemes vál-

ságot ábrázol, mellyel azt sugallja, hogy ez az egyetemes válság a valóság lényege, döntő mozzanata.

Dráma és valóság között a híd: az *egyetemesség illúziója*. A drámát a valósághoz nem a részletek közlekedő edényei kapcsolják. Részleteiben Shakespeare számos drámája irreális. Füst Milán tanulmánya a *Lear királyról* a mű képtelenségének megannyi példáját sorolja fel. Az agg Lear miért osztja fel birodalmát leányai között?

A képtelenségekre azonban rá se kérdezünk, átsiklunk felettük, sőt valamennyit valóságosnak ítéljük, mert a hitelesség, a valóság benyomását megteremtette valami részleteken túlnövő, részleteket magába olvasztó, képtelenségeket feloldó erő: a családi kapcsolatok felbomlásának, a normális emberi érzések kivetkőzésének az a monumentális erejű és töltésű rajza, mely az igazság áramával hatja át a részleteket.

Az igazságnak ez az árama azonban nyilván más forrásból táplálkozik, mint az önmagában vett részleté. Nagyobb igazság lehet ez, amely fényével beragyogja a kisebbet, s olyan távlatba helyezi, ahonnan semmisnek tekinthető, sőt észre sem vehető a képtelenség apró hazugsága.

Mi hát ez a sodró igazság, a részletek helyét s érvényét meghatározó, átformáló?

Ez a fölényes erő azzal bizonyítja először hatóságát, hogy a lényegest megkülönbözteti a lényegtelentől, az esetlegest a mérvadótól. Önmagában viszont semmi sem esetleges, sem mérvadó, a két ellentétes fogalom csak meghatározott kapcsolatban értelmes s értékelhető. A logikai trükk, amellyel Shakespeare-t tetten érjük — hogy tudniillik „elfelejtette” kellőképpen megindokolni egy-egy drámája alapszituációját, s Lear birodalmának felosztását nem „támasztotta alá” megfelelően józan eszünk kielégülésére —, nos, ez a logikai trükk azért játszható el könnyen, mert a szituációt önmagában vizsgáljuk. A kiszakított vizsgálat azonban épp arra nem ad, s nem adhat választ, hogy vajon szükséges-e egyáltalában indokolni a történetet, s nem jobb-e „causa sui”-ként, önmaga okaként, egy sors ábrándjaként felfogni?

A birodalom felosztása a *Lear királyban* mint mozzanatot, mint fordulat is csekély helyet foglal el — de Regan

és Goneril gonoszsága vagy Lear lelki válsága végigvezet a drámán. S a tragédiának, Lear pusztulásának ez a belső és igazi „oka”, nem a cselekmény egyik-másik fordulata vagy eleme, hanem a mindent átfogó, intenzív konfliktus, az idegen erők összeapása.

A tragédia indoklása sosem azonos a konfliktussal, az olyan drámák esetében sem, amelyeknél a költő részletesebb környezetrajzzal, szorosabbra szőtt logikával élt. A *Romeo és Júliá*ban a tragédia magva a Capuletek és Montague-k harca. Az ifjú szerelmeseket azonban nem egy dült rokon ármánya semmisíti meg, s halálukat nem közvetlenül ez a harc okozza. Konfliktus és indoklás között tehát valami hézag támad, bizonyos természetes és jól-éső különbség — az indokláson másodlagos jelleg érzik, a konfliktus viszont a *lét törvényeként* jelenik meg.

S így a viszonylagos, esetleges, véges részokok felett egy abszolút, törvényszerű és végtelen konfliktus ábrája rajzolódik ki — erővonal, amely égboltja alatt *mindent* igazol; s ez az a „magasabb igazság”, amit a részletek uraként, minősítő hatalomként lehet körülírni, ez az a határtalan mozgás, amelynek sodrában igaz távlatot nyer az önmagában „képtelen”, ez az építő, formáló feszültség, amelyet unos-untalan egy sztereotip, széles ölelésű fogalommal jelöltünk: *egyetemes válság, egyetemes konfliktus*, amely az átalakulás és fejlődés pillanata. A történelem lanyha folyásában a válság a gyors mozgás fényjeleit s üzenetét közvetíti, a megismerő elme számára koncentrálja a jelenségeket. Korszakok törvényei idéződnek a felszínre, s a törvények hálójában feldereng a megoldandó feladat.

A tragikus életérzésben még a legóvatosabb agnosztikus filozófia is kénytelen felismerni, hogy benne valami végtelen és mély nyugtalanság rejtőzik: szembeszállás a világ adott állapotával; lázadó tiltakozás egy meglévő rend ellen. „A tragikus tudattal — írja kissé eltúlzottan Jaspers — elkezdődik az emberiség történelmi fejlődése.” S ez annyiban igaz is, hogy a tragikus szemlélet, minden látszat ellenére, sohasem fogadja el a törvényt, amelynek könyörtelen érvényesülését ábrázolja; úgy hirdeti a végzet hatalmát, hogy egyszerűs mind tiltakozik ellene.

A tragédiának ezt a különös paradoxonát régen megfigyelték. S az esztétika számos kísérletet tett arra, hogy a *szükségszerűség* fogalmát szembeállítsa a *természetes* vagy a *magától értetődő* fogalmával. Így például minden életényt vagy jelenséget, amely bukást hord magában, de csupán természetes vagy magától értetődő elbukást — a költők száműztek a tragédiák birodalmából. Az elmúlás, az élet természetes folyamata s egyáltalán: *az élet mint folyamat — sohasem lehet a tragédia tárgya.* Az öregezés vagy a halál önmagában nem kelt a nézőben érzelmi felindulást; a világról a biológiai körforgás és nem a küzdelem benyomását adja. Az öregség Learban vagy Miller zenészában a konfliktusban elfoglalt helyzetük révén válik tragikussá; Lear halálában nem az aggság, hanem a megcsalottság, a magárahagyatottság rendít meg: öregsége nem a fizikum és a szellem pusztulását, hanem — izgalmas ellentétként — épp az energiák végső erőfeszítését jeleníti meg.

A szükségszerűség fogalmánál tovább kell időznünk. Mert igaz ugyan, hogy minden tragédia és tragikus szemlélet elemi alkotórésze, világképének legfontosabb színpéje a szükségszerűség — de súlyát és érvényét minden nagy tragikus másképpen fogja fel vagy szabja meg. A költő világnézete leginkább ebben a felfogásban nyilvánvaló, s a poétikus képből itt közelít a filozófiai általánosításhoz — hogy milyen mértékben tartja ostromolhatónak, megkérdőjelezhetőnek az emberen kívüli hatalmakat.

Egyszerű lenne persze a tragikumok minősítése, ha a náluk megjelenő szükségszerűség hatalmát és mennyiségét egyenes arányba állíthatnók a tragikus feszültséggel vagy a tragikus mélységgel.

A tragédiák története azonban inkább egy fordított arányról vall. A korai görög tragikusok, Aiszkhülosz és Szophoklész még megőriztek némi hitet a világ igazságosságában s az istenek hatalmában. Nem festették persze a jóvátehetetlent kiigazíthatónak, a sorsot megváltoztathatónak, de a balszerencsében, csapásban érzékeltették a rendkívülit, a szükségszerűségben a kivételest, az emberileg elrontottban az istenség által megoldhatót. Nem véletlen, hogy Arisztotelész — egyébként már a görög drámai világnál is szűkebb esztétikája — igazán tragikus je-

lenségnek a *hamartia* áldozatát látja, a tévedőt vagy el-tévelyedőt; Oidipusz királyt, aki maga mit sem sejt azok-ról a viszonyokról, amelyekbe akaratan kívül kerül; vét-ke legalábbis egyenlően oszlik meg a *nem tudás* és az el-követett tettek között. Átok teljesül be rajta, kivédhetet-len: Oidipusz hősiessége viszont épp e sors elviselésében, a vétek magára vállalásában teljesül be: lázadása tehát egyúttal elismerése is az isteni törvénynek.

Euripidész az első, aki magával a törvénnyel is szem-beszáll. A nagy tragikusra szórta a legtöbb rágalmat utó-kora: a róla fennmaradt legendák hol nőgyűlölőnek, hol felszarvazott férjnek ábrázolják. Euripidész a drámatör-ténet első lázítója, aki a törvénnyel, az istenségekkel, a szükségyszerűséggel elkeseredetten, kétségbeesetten szem-beszállt.

S mégis ő ábrázolja a legmélyebben a szükségyszerűség végtelen hatalmát:

Én a múzsavidéken
át, az égre szökellve, meg-
megvizsgáltam minden tant,
és a Kényszerűségnél
nem leltem magasabb erőt.

(*Alkésztisz*)

Ez a *kényszerűség* Euripidésznél sötét látomásokat szül. Olümposza torzsalkodó és kicsinyes istenek otthona, akik az ember felé bosszúálló arcukkal fordulnak. Vérpá-rás, kegyetlen lét az élők osztályrésze: a mérhetetlen és oldhatatlan szenvedés.

Már véres az áldozatoktól
minden Isten magas oltára,
még sincs gyógyír a bajokra.

Ez a látomás mérsékli Euripidész áhíthatát, ez teszi kételkedővé, szkeptikussá. Az igazságot ő tagadja meg először a sorstól és a végzettől; s ettől a bünbe sodort, küzdő embert nem kisebbnek, hanem nagyobbak érzi; ahogy Iphigéniaja keresi léte értelmét, ahogy Médeiaja szenved, abban a látványban tiltakozó lázadás ágaskodik

— s Euripidésznél először, új erkölcs és igazság fogalmazódik. Abban a világban, ahol „kint szült csak kín”, s a föld „feketeszárnýú álmoknak anyja”, nem egy igazságosan berendezett föld és menny megromlott pillanataiból vagy egymásnak feszülő erőiből támad a tragédia, hanem a tiltakozásból a jogtalanság ellen. Az igazság azonosul az igazság vállalt keresésével; a szenvedély az ember külön elszámolása a sorssal; s élni egyértelmű lesz a küzdelemmel.

Az már persze a görögség vilásképeinek ellentmondásaihoz tartozik, hogy az tragikus, akiben a legnagyobb lángot vetett a lázadás — a legnagyobbak látja a végzet hatalmát is. Joggal is bírálták Euripidészt tragédiái gyors és a drámai logikának is ellentmondó befejezéséért, a „deus ex machináért”. Kiábrándultsága és elkeseredettsége csakugyan nem talált más eszközre, mint a békítő istenek erőszakolt felléptetésére.

A végzet vagy a sors, vagy akár az istenek hatalmának elismerésével azonban egyetlen nagy tragikus sem hajolt meg a végzet előtt. Nincs tehát egyenes arány szükség-szerűség és tragikus mélység között. A bukás a tragédia egyetlen megoldása — enélkül nincs a műfaj. Hajótörést szenved a hős, feladaton vérzik el vagy balsorsa kínálja fel egyetlen kiútnak a halált — mindegy is abból a szempontból, hogy léte egy izzó pillanatában szembe kell néznie a fizikai vagy erkölcsi megsemmisüléssel.

Bármi váltja ki azonban a bukást, legyen az ok végzetből fakadó vagy a tudás korlátozottságából — a tragikum abban a minden drámai korszakban felvillanó fényes pillanatban támad, amikor a hős szembetalálkozik sorsával, a kivédhetetlen elbukással.

Öntudatlan találkozás a végzettel, sorssal, elbukással a tragédiában nem létezik; s ha valóban a műfaj közös jegyeit keressük, akkor épp a sors felismerésében, mérésében, mérlegelő vagy szenvedélyes átélésében találhatjuk meg. Magasztosság csak a nyílt szemű pusztulásban van: a sors által legmeghatározottabb pálya is attól mélyül tragikussá, hogy a hős szomjazza a felismerést, s nincs fenyegetés, amely életútja teljességének áttekintésétől eltántoríthatná.

Idéztük már az *Oidipusz* tragédiát más szemszögből. Most arra szolgálhat kristályos példaként, hogy Szophoklész mennyire a középpontba állította benne a tudásnak ezt a szomjúságát. Teiresziász, a jós egy teljes strófában óvja a kíváncsi Oidipuszt, hogy ne fedje fel származása titkát — s ő mégis, makacsul, igazi erkölcsi tisztasággal kívánja a tudást; sejti, hogy örvény nyílik meg előtte, a szenvedések felmérhetetlen mélysége, és mégis!

A tragédia tehát kihívó műfaj — az öntudatos szembenezés, a sors vállalásának költészete. Középpontjában a küzdő s a világmindenséggel szembenező hős áll.

A DRÁMA PARADOXONA

K. Jakab Antal vadonatúj drámaelmélete (*A dráma és a drámái*. Korunk, 1967. 1.) bizvást vallhatja a költővel együtt: „se utóda, se boldog őse... nem vagyok senki-nek”. Az ilyen abszolút eredeti elméletek rendszerint zseniálisak: vagy zseniális tényáltalánosítások, vagy zseniális agykonstrukciók. Az előbbi meglehetősen ritka tüne-mény. Itt, úgy vélem, az utóbbival van dolgunk.

Kérdésesnek tartom K. Jakab Antal megállapításait:

- 1) illendőség dolgában;
 - 2) ismeretelméletileg;
 - 3) elméletileg;
 - 4) történetileg.
- Tökéletesen egyetértek vele:
- 5) az abszurd dráma képzetének jellemzésében.

1. Illendőség dolgában

El lehet fogadtni tudományos igazságokat hivatkozás nélkül is — ha azok evidenciák. Minden más esetben zászás a forrás megjelölése. Ily módon: ezt ilyen és ilyen szerző nyomán állítom, ezt magam adtam hozzá. Szélsőséges esetben: ezt csak magam állítom, mert előttem nem állította senki. Legszélsőségesebb esetben: ezt magam állítom, noha előttem mindenki az ellenkezőjét állította. Ilyen meglepő hivatkozást kíván az az állítás, hogy *a drámái lényegnek semmi köze a cselekvéshez*. K. Jakab ugyanis erre alapozza tanulmányvázlatát, de hivatkozás nélkül, nagyvonalú eleganciával: „Jellemző, hogy a zsumnalisztikai szóhasználatban a dráma egyértelmű a sűrített cselekvéssel.” „A jelentésfejlődés az újságírói gyakorlatban ment végbe, de drámaelméleti gondolkodásunk szolgáltatta hozzá az alapot.” Az igazság ezzel szemben az, hogy a dráma nem a zsumnalisztikai, hanem az esztétikai szóhasználatban egyenlő sűrített cselekvéssel; a drámafogalom jelentésfejlődése sem az újságírói, hanem a tudományos gyakorlatban ment végbe, így aztán természetes, hogy „drámaelméleti gondolkodásunk szolgáltatta hozzá az alapot”, de nem akárkié, hanem Arisztotelészétől Jan Kottig mindenkié, aki drámáról valaha is jelentősen gon-

dolkodott. Nem ismerek a kortársak közül sem olyat, aki a drámát ne megjelenített cselekvésnek tekintené. S ha K. Jakab nem tekinti annak, akkor mindenekelőtt tagadnia kell az érvényes drámaelméleteket. Ha tagadását valamilyen kútfőből meríti, hivatkozzék arra, ha csak magából meríti, hivatkozzék saját kútfejére. Joga van hozzá. A tekintélyelv ideje lejárt, az igazságnak manapság nem az „Ille dixit” a legfőbb ismerve. De tételezzük fel, hogy téved. Nos, joga van ahhoz is. Hanem ahhoz már nincs joga, hogy olyan ártatlan derével mondja az elsőt mondottat, mint aki a kétszerkettő evidenciáját nyilatkoztatja ki, s közben úgy tegyen, mintha véleménye csak a zsumalisztikai felületességgel állna szemben, amikor valójában az esztétika története áll szemben vele. A hivatkozás mellőzése, enyhén szólva, tudományos illetlenség, mert elhallgatja a naivabb olvasó előtt, hogy ingyen szerzett ítéletet kínál neki premisszául.

2. Ismeretelméletileg

Bizonyítatlan alaptételével most már Diderot után, aki a színész paradoxonáról értekezett, K. Jakab kifejtheti a dráma paradoxonát. Cselekvés és drámaiság az ő felfogásában szöges ellentétek. A drámaiság ugyanis szubjektív helyzet, a cselekvés objektív folyamat, a drámaiság feszültség, a cselekvés a feszültség feloldódása. Ezért aztán „a cselekvés — mind szellemi, mind fizikai értelemben — alapvetően drámaiatlan”, „... a cselekvés a drámai helyzet halála”.

Higgyük el egyelőre K. Jakabnak, hogy így van, és bocsátkozzunk vele együtt abba az ismeretelméleti kalandba, melyet — ha a dolgok csakugyan így állnak — el sem kerülhetünk. Olyan drámát ugyanis egyet sem talál, mely a drámaiság fentebbi ismerveit kielégítené. Ő azonban nem is keres ilyet. Ellenkezőleg, éppen erre a paradoxonra épít: drámai az, aminek a dráma ellentmond. Elvileg „a tiszta, a százszázalékos, az abszolút drámaiság nem egyéb, mint az erők egyensúlya...” „Persze, a mindenkori drámaírás gyakorlatában... hol az egyik erő kerül előtérbe, hol a másik, s rendszerint valamelyik véglegesen is felülkerekedik.” Tudniillik a dráma mint irodalom képtelen megvalósítani a drámaiság létformáját,

a tökéletes egyidejűséget, „s csak valaminő időbeli sorrendben tudja szembeállítani az egyszerre ható erőket. Ebben a vonatkozásban a cselekmény a drámaiságra törő, de az egyidejűség megvalósítására képtelen dráma »lépés-kényszere«. A színház — a maga cselekmény-igényével elmélyítette a dráma mint irodalmi műfaj és a drámaiság mint lényeg közötti eredendő ellentmondást. Ha a dráma irodalmi alkotásként meg is valósíthatná az abszolút egyidejűséget, színpadi alkotásként önként lemondana róla, mert hiszen a dráma a színpadon kialakulása óta kéz a kézben jár a mítosszal, a történettel, a mesével.”

Eddig úgy tudtam, a művészet arra való, hogy kibontsa a jelenségek esetlegességeiből a létezés törvényeit, és kristályos formában mutassa fel őket. Egyszóval azzal áltattam magam, hogy minden művészet a maga módján megváltja a világot. Most kiderül, hogy a dráma kivétel — „a dráma elárulja a drámaiságot”. Nézzük meg hát, melyik művészet szolgálhatná hívebben? Kidolgozhatta volna az emberiség a drámai élmény maradéktalan megszólaltatójával a zenét — ez feltétlenül szubjektív és K. Jakab szerint (Lessing szerint nem) a tökéletes egyidejűség megvalósítására is alkalmas. Vagy ha mégis Lessingnek van igaza, akkor fellelhetne volna az emberiség a tiszta drámaiságot a festészetben — ez, ha akar se tud folyamatot feltárni. Vagy ha a konfliktus tartalmi konkrétságának követelménye miatt nem lehet lemondani a szó művészetéről, kéznél lett volna a lírai költészet, hogy a drámai mondanivaló felkent műfaja legyen — ennek a szubjektivitás egyenesen lételeme és az egyidejűség megragadására is alkalmasabb. Ennyi kiváló művészi lehetőséget szalasztott el az emberiség, míg egész történelme során megátalkodottan ragaszkodott a drámai lényeg megmásító formához — a drámairodalomhoz, valamint az egészet még tovább rontó színművészethez. S mert az emberiség történelmi gyakorlatában valahogy jobban bízom, mint az egyébként meghökkenítően okos K. Jakab Antalban, attól tartok, nem az eredendő bűnben fogant drámát, hanem az ősnemzésben fogant drámaiság fogalmát kell meggyóntatnunk.

K. Jakab definíciójában a drámaiság: cselekvéstelen lelki konfliktus. Persze hogy az, ha egyszer fogalomelem-

zés útján állította elő, ahelyett, hogy a drámai élményből, illetve a drámairodalomból absztrahálta volna. Ennek a drámaiságnak a színhelye nem a valóság, hanem az eszmék plátói világa. Nem is csodálom, ha a drámairodalomban csupán halvány visszfényt leli fel.

3. Elméletileg

Hogy a drámaiság magva a szituáció, azt nem K. Jakab Antal találta ki. Ebben mutatja fel a sajátos drámai forma góciát mindenki, akinek gondja van reá, hogy elhárolja idegen elemektől, kivált az epikaitól. Most már, hogy mi viszont ennek a szituációnak a lényege, az a továbbiakban K. Jakab találmánya. „Egy külső ellentmondás belső ellentmondássá válása — létrejöttét tekintve. Lényegét tekintve: maga a belső ellentmondás.” „Az abszolút drámai szituáció: a dilemma.” A dilemmatikus helyzetben lévő emberre „nem az aktivitás jellemző, de nem is ennek ellentéte: a passzivitás, hanem a cselekvésre való áhítozás a cselekvésképtelenség állapotában. A cselekvésképtelenség éppen az erők belső egyensúlyából fakad és ez az elképzelhető legnagyobb feszültség. Minden kívülről jövő, vagy kifelé irányuló hatás — cselekvés, mely megbontja az egyensúlyt, a feszültség automatikus csökkenését vonja maga után, és ezt a feszültség-csökkenést csak saját — nem drámai — izgalomával tudja pótolni.”

Ezek szerint Hamlet akkor igazából drámai, amikor az igazságtévés vágya dőfésre indítja, ám az imádkozó király látványa egyidejűleg le is fogja a kezét. Nemsokára azonban, a királyt sejtve a függöny mögött, vakon oda-szúr és az ártatlan Poloniust döfi le; ezzel úgylehet feloldódott a drámaisághoz méltó feszültség, s amit a néző Hamlettel együtt megél, az már csak amolyan feszültség-pótlék, a „cselekvés nem-drámai izgalma”.

Ez persze képtelen állítás. Képtelenségét nem kell elemzéssel bizonyítani, bizonyíték reá az elemi drámaiság-élmény. Senki sem vonja kétségbe, hogy befonhatja a drámát epikus sallangként drámaiatlan cselekvés is. Csakhogy a szituáción belül maradó cselekvés nem ilyen. A szituáció alighanem tágabb, mint ahogy azt K. Jakab értelmezi, annyival tágabb, hogy beleférjen konfliktus-

teremtő külső erő is. „A külsőből csak azt kell felvenni a műalkotásba — mondja Hegel —, aminek a belső célhoz lényeges vonatkozása van.” Ezért a drámai lényegnek „egymásnak *ellenszegülő* különböző célokra kell különülnie, úgy hogy általában a cselekmény más cselekvő egyének által útjába gördített akadályokba ütközik, s olyan bonyodalmakba és ellentétekbe keverődik, amelyek kölcsönösen kétségessé teszik egymásnak a sikert és az érvényesülést.” Ez a fogalmazás a konfliktus cselekvő mozzanatára teszi a nyomatékot, de nem zárja ki a konfliktus dilemmatikus mozzanatát sem.

K. Jakab Antal ennél következetesebb. Ő csak akkor hajlandó végtelen drámai feszültséget megélni, amikor Hamlet Yorick koponyájához beszél (dilemmatikus konfliktus), — mihelyst már a sírba ugrik (cselekvő konfliktus) és Ofélia koporsója fölött összeverekszik Laertessel, azon nyomban megkönnyebbülten lélegzik fel. Helyesebben: esze szerint fellelegzene, szíve szerint azonban most akad el csak igazából a lélegzete, de úgy, hogy nem is ér rá bosszankodni, amiért az érzelmek nem hallgatnak a teóriákra. Például arra, mely a feszültség-oldódástól való nagy félelmében el akarja hitetni, hogy erőegyensúly csak egyidejűségben, mármint dilemmában valósulhat meg, kronologikus folyamatban, mármint cselekvésben viszont szükségképpen egyensúlybomlásnak kell előállnia.

Nem jobb már akkor, amit Hegel mondott? „Magunk előtt látjuk az eleven jellemeké és összeütközésekben gazdag helyzetekké egyénített célokat, megmutatkozásukban és helyállásukban, egymásra való hatásukban és egymás meghatározásában — mindezt a kölcsönös megnyilatkozás pillanatnyiségében — s épp így ennek a... kereszteződő és mégis nyugalomban feloldódó emberi sürgés-forgásnak önmagában megalapozott végeredményét.” Ez a drámaképlet K. Jakab kritériumával mérve: a drámaiság sokszoros elárulása. Az ismert kritériumokkal mérve csak akkor volna az, ha a szituációk láncolatába olyan új konfliktuselem kapcsolódnék, melynek nincs köze az összefolyamatot meghatározó célhoz. A K. Jakab Antalig érvényben lévő szemléletmód szerint ugyanis a drámai lényeg mozgásformája: a *célratörő zárt cselek-*

mény. Ennek cselekvésszakaszai: az *expozíció*, a *bonyodalom*, a *kifejlet* és a *megoldás*, melyek során a szituációk feszültségét (a zárómozzanatig, mely végérvényesen old) fenntarthatja, sőt fokozhatja cselekvés is, s ha szakaszonként mégis oldja, csak azért teszi, hogy újabb, még nagyobb feszültséggel telített szituációkat teremtsen. A mozgásszakaszok alapegysége s egyben az egész drámaiság góca ugyanis a *szituáció*, melynek tartalma a *konfliktus*. A szituáció végső határeset a dilemma, az ellentétes erők belső ellentmondássá szűkülése. De akkorra már eltűnt a másik hős, pontosabban átköltözött az egyedül maradó lelkébe, ellentétes előjelű energia alakjában. S utána természetesen a pusztán belső vívódás marad, hisz távozásával eltűnik a cselekvő konfliktus is. Az eltűnő cselekvő konfliktus viszi magával a dialógust (az összeütköző erők drámai közlésformáját), s marad a monológ (a belső vívódás inkább lírai, semmint drámai közlésformája). Ezt azonban már K. Jakab Antal sem távolíthatja el, mert akkor csak a körfüggöny marad.

Csak a drámai érzéketlenség tagadja, hogy a *dilemma is szituáció*. Az abszolút drámai érzékenység szószólója viszont azt állítja, hogy csak a *dilemma szituáció*. Mert ez „az elképzelhető legnagyobb feszültség”. Erre hogy jött rá? A dilemma egyelőre csak annyit jelent, hogy színhely: a lélek. Az erőegyensúlyból fakadó cselekvésképtelenségben tehát a konfliktus közegét jelölte meg csupán, feszültségét még nem. Hogy nagy ellenállású közegben nagy feszültség is gerjedjen, ahhoz megfelelő áramerősség kell. A hasonlatnál maradva: az lehet, hogy a lélek ellenállása 100 ohm, de ha abban csupán 1/100 amper erősségű cél munkál, a cselekvésképtelenség feszültsége mindössze 1 volt lesz, ami inkább harmónia, semmint feszült összeütközés. Ezzel szemben valami tágabb keresztmetszetű drámai közeg ellenállása mondjuk nem több, mint 10 ohm, mégis létrejöhet ott akár 1000 voltos cselekvés-feszültség, ha 100 amper erősségű cél működik benne.

Úgy vélem, nem kell a drámai feszültség jogát a klasszikus nézetek ellen védelmezni, védelmezték ők keléköppen mindenféle epikai lazulás ellen. És semmiképp sem kell oly módon védelmezni, hogy a konfliktus szín-

helyét kizárólag oda lokalizáljuk, ahol csak kivételesen, végső beszűkültségében működik. A drámainak nemcsak a dilemmában, — a cselekvésben is mások a paraméterei, mint az epikainak. A klasszikusok pedig épp azt kutatták, melyek a drámaiság sajátos mozgásformái. S ha megállapították, hogy azok csakugyan hallatlanul feszesek, akkor K. Jakabnak már csak egy gondolattal kell tovább feszítenie, hogy elérkezzék újításához: az abszolút drámaiság mozgásformája — a mozdulatlanság. Hiába, ő csak abszolút karddal tud vívni: lenyesi hát bojtját, sallangjait, elveti a pengét burkoló hüvelyt is, majd fenni kezdi az élet; addig-addig, míg az egész pengét elfeni. S akkor büszkén mutatja fel: ide nézz, ha abszolút kardot akarsz látni. Odanézünk, de csak pusztá markolatot látunk. Így marad szerzőnk kezében a drámaiság pusztá markolata, miután elméje köszörűkövéen csonkká fente pengéjét: a cselekvő konfliktust.

4. Történetileg

K. Jakab elméleti rendszerező módszerrel látott hozzá egy olyan kérdés megoldásához, melynek léte történelmi, tehát lényegét is csak történetiségében lehet felfedni. A feje tetején álló módszerből következik, hogy téves eredményekre is csak virtuóz szellemi teljesítmény árán juthat; visszafelé kell építkeznie, a tetőszerkezettől az alapok felé. Mert aki premisszáját nem a dráma történeti elemzéséből nyeri, annak a dráma történeti jelentkezőformáit kell premisszájához idomítania, hacsak nem akarja, hogy összeomoljon az egész építmény. Ezt végre is hajtja, tételről tételre haladva, körmönfont és hibátlan logikájú szillogizmusok során következteti ki egymásból a problémakör valamennyi ítéletét. Hadd vetem össze

K. Jakab eszményi-elméleti gondolatso- *a tények valóságos-történeti so-*
rát: *rával:*

a) Adva van egyrészről az abszolút drámaiság: a szubjektív én meghasonlottsága, másrészt a szubjekt-

a) Adódott az életben a drámai élmény, majd annak nyomán és annak kifejezése szolgálatában a drámairódom. A drámai élmény: különböző meg-

tívnek és a meghasonlottság egyidejűségének kifejezésére kevésbé alkalmas drámairodalom. Kettejük között tehát elvi ellentmondás feszül.

b) A dráma legfennebb csak Aiszkülosznál közelíthette meg a drámai eszményt, ahol a „Kar mint kollektív én állt szemben a belőle kiváló hőssel, mint rész-énnel”, és ebben még viszonylag tisztán jelentkezhetett „a megosztott én megosztottsága”.

c) A másik hős bevezetése pusztán műfogás. Benne lelik fel a drámaírók azt a „külső nézőpontot, ahonnan az egyén szempontjából egymásutániak egyidejűeknek látszanak”; ilyen kerülő úton fogják be a beszéd hálójába az abból mindegyre kicsúszó pillanatnyiságot.

d) A kényszerű másik hőssel együtt megjelenik a dráma kényszerformája — a dialógus; a drámai egyidejűség adekvát

határozottságú erők konfliktusa. A drámairodalom az egyidejűen ható, de cselekvésfolyamatban kifejlő erők megragadására alkalmas. Drámai és dráma között nincs eredendő elvi ellentmondás.

b) A drámai élmény elsősorban az emberi szenvedélyek dionüszoszi képében mutatkozott meg. Ezért ölt testet az első drámaforma Aiszkülosznál a hős és a Kar együttesében. Ebben egyesül ugyanis drámává — persze módosult alakban — a dionüszoszi ünnepek szertartása, a mágikus tánc és a karének.

c) A másik hős megjelenése belső szükségszerűség. A dráma ugyanis a későbbi görög tragikusoknál teljesen elkülönül ösformájától, s most már megjelenítve kristályosodik ki benne a drámaiság lényege: a célratörő hős konfliktusa egy más szükségszerűséget képviselő mással, vele szemben álló céllal.

d) A dialógus a másik hős megjelenésével a dráma adekvát közlésformájaként alakul ki, ebben nyilatkozik meg ugyanis az egyidejűen (ahogy Hegel mondja, „a maga pilla-

közlésformája ugyan-
is a monológ.

e) Ezzel aztán a dráma végleg lemondott a tiszta drámaiságról, hiszen a több hős, mely eredetileg az egyidejűség látszatához kellő pusztá műfogság volt, ezután „cselekményszentesítő alkotmánnyá terebélyesedett, a drámai én egyeduralmának, az abszolút drámainak a rovására. Mit tudott megőrizni a klasszikus dráma az abszolútumként szükségyszerűen feladott drámaiságból? Mindenekfölött a drámai én — megnyirbált — jogainak tiszteletben tartását.” Így közelítette meg koronként több-kevesebb sikerrel a drámai eszményt, aszerint, hogy a drámaírók milyen ökonómiával használták „szükséges rosszként eszközül a dráma gépezetét (cselekmény, jellemek rendszere stb.) arra, hogy fölragyogtassanak valamit a drámaiság visszfényéből: önmagával

natnyiségában”) egymásnak feszülő két cél.

e) A drámai cselekményt az élet szentesíti, nem az egyidejűség megkerülése végett kitalált műfogság. Bizonyos korszakok például egyáltalán nem kedveznek a drámának, máskor az elmentmondások lüktetése és az eszmék polarizáltsága a kor uralkodó művészetévé avatja. Műfajilag elfogadott cselekvés keretein belül nem aszerint tárgulnak vagy szűkülnek határai, hogy a drámaírók mennyi engedményt tesznek a „szükséges rosszként eszközül használt drámai gépezetnek”, hogy rosszul, illetve jól küzdenek-e az abszolút drámaiságért a cselekménybonyolítás, a jellemek és a dialógus rontó ármánya ellen. A színhelyek egysége, illetve változása, a cselekmény szűkebb vagy tágabb terjedelme, a cselszövény és a bonyodalom tartama a korszellem hatására alakul. A drámaiság szellemével nem jutunk semmire. A francia klasszicizmus írói például bármennyire nagyszerűek, jelentőségben mégsem mérhetőek a drámai univerzumot teremtő görögökhöz. A K. Jakabféle drámaiság-eszményt mégis ők közelítik meg jobban a maguk szín-idő-cselekmény egységével; a görögökből Arisztotelész csak a cselekmény egységét szűrhetette le. S az is érthetetlen, miért tűrte a drámaiság eszmé-

állítsák szembe az egyént.” A drámaiság szelleme tehát a drámairodalomban akarva-akaratlan elhalványul.

f) Ez az állapot a klasszikus drámában meg sem szűnhet. Az abszolút drámaiság ugyanis csak akkor lehetne elérhető, ha „a teljes történelánc, mint egész” valami módon egyenértékűvé válhatna „az egyidejűségként észlelt drámai egyensúllyal”. Csakhogy a klasszikus drámában ez elvileg lehetetlen. A hagyományos dramaturgia semmiképpen sem lehet el a konfliktuslánc megoldása nélkül, ez pedig szükségképpen cselekvés, vagyis az erőegyensúlyt valamelyik erő javára feloldó mozzanat. Így aztán „a cselekvésben folytonosan elhaló, de a cselekvés által folytonosan újjá is születő szituációk minőségi végösszege” a klasszikus drámában sosem lehet szituáció-értékű. A klasszikus dráma

nye, hogy Shakespeare úgy csúffá tegye, amikor cselekményben tobzódva, tehát „az abszolút drámai rovására” hozta létre a drámairodalom abszolút értékeit.

f) A klasszikus dráma csakugyan nem tudja a szituációk láncának összegét egyetlen dilemmatikus szituáció látszatává tenni. De ha tudná se tenné. Teljes eltökéltséggel oldja fel az erőegyensúlyt, és oldja meg általa a drámai összeütközést. A klasszikus dráma ugyanis az olyan történelmi korszak drámája, melynek valóságos helyzetei — valamiképp, ha nem is mindig megnyugtató módon — megoldhatók; az erők egyike túlsúlyba kerül (komikus megoldás, heroikus megoldás, középfajú megoldás), az erők az egyensúlyban összebékülnek (tragikomikus megoldás, vagy a középfajú megoldás elfajzott változata — a happy end), az erők a küzdelemben kölcsönösen felemészti egymást (tragikus megoldás). Amikor pedig a kor csírába-holt érdekek, elvetélt eszmények, kudarcba fült célok talaján posvány-helyzetekeket hoz létre, melyeket meg is lehet oldani meg nem is, de többnyire nem érdemes, mert felemás az egész élet, olyankor akaratgyenge, céltalan emberek téblábolása, álmodozása, erőtlen jobbra-vágyása és önvádas neurasthéniaja igenis még a hagyó-

konfliktus-sora, mint általában minden cselekmény, visszafordíthatatlan folyamat; nem drámai.

g) A drámairodalom csupán napjainkban érlelődik végre a drámaiság tiszta formájává. Ezt az abszurd drámában éri el:

— Megfosztja a hősokeket személyi jegyeiktől, ami által bármelyikük behelyettesíthető lesz a másikkal. „A hősokeket elegyénietlenítése ezen a fokon nem más, mint az egyén korlátlan kiterjesztése, s ezzel megszületett a Kar »kollektív énjének« modern változata.” Ezzel részben megszűnt a cselekménykényszer, de csak részben, mert a tökéletes egyidejűséget az abszurdok sem tudják megoldani. Ha meg-

mányos drámán belül hozza létre a szituáció- és drámaépítés szinte „cselekménytelen” formáját. Lásd Csehov, aki a *Három nővér*-ben, vagy Gorkij, aki az *Éjjeli menedékhely*-ben, vagy Saroyan, aki az *Életképek*-ben, vagy Miller, aki a *Két hétfő emléké*-ben látszólagos egyetlen szituációvá (persze nem dilemmatikus, hanem cselekvő szituációvá) alakítja a történeláncolatot.

g) Az abszurd dráma csakhogyan merőben újat hoz. Igaz, nem a drámaiság tiszta eszményét érleli ki, csupán a drámaiság legszélsőségesebb és tovább már nem polarizálható megjelenési formáját:

— Megfosztja a hősokeket személyi jegyeiktől. De aligha azért, hogy az egymással behelyettesíthető hősokek révén „a kar kollektív énjének” modern változatát állítsa elő. A görög dráma hőse ugyanis nem helyettesíthető be senkivel, ellenkezőleg, éppen egyéniségével különül el a Kartól, amelynek tagjai viszont behelyettesíthetők egymással, hiszen ők képviselik a társadalom kollektív tudatát. Az abszurd drámában viszont fordítva: a társadalommal konfliktusba kerülő hősokek helyettesíthetők be egymással, mégpedig az ember-atomokra hulló társadalom talaján, vagyis megszűnnek egyéniségük jogán hősokek lenni anélkül, hogy cserébe kö-

oldani nem is tudják, igyekeznek legalább megkerülni azt.

— Az egyidejűség megkerülésének oka: az abszurdok megakarnak szabadulni a cselekmény-kényszerűtől. Az egyidejűség megkerülésének útja: az abszurd dráma olyan egymástáni szituációkat teremt, amelyek együttese az egyidejű szituáció látszatát kelti. Ilyen helyzetsor csakis az okságelv elvetésével összefüztött helyzetek sora lehet. „Ez a »cselekmény« már nem okozati összefüggések láncolata, hanem egymástól független történések halmaza, visszafordítható folyamat.” Az abszurd dráma úgynevezett cselekménye igaz valója szerint tehát cselekménytelen. Az csak természetes, hogy ez esetben szituációinak sora visszafordítható, s akkor szakadatlan erőegyensúly tart teljes feszültségben egyenként minden szituációt. Még ter-

zösséggé válnának. Nem a Kar modern változata áll tehát elő bennük. Egyszerűen: a valóságban egyéniségüket veszített emberek, az általános elidegenedés teremtményei, akik a közösségi tudat teljes felbomlását képviselik.

— Az abszurd dráma megszünteti és egyetlen szituációvá sűríti a drámai cselekményt, de aligha azért, mintha ily módon állítaná helyre az egyidejűség drámai eszményét. Inkább azért, mert a személyek, akiket színre visz, csakugyan a cselekvésvágyától fűtött, de feloldhatatlan ellentétek kényszere alatt cselekvésképtelenségre kárhozott emberek. Nem a cselekménykényszerűtől való szabadulás vágya, nem is az egyidejűség megteremtését szolgáló műfogás alkalmazása bontja az abszurdok „cselekményét” okozati összefüggés híján lévő szituációk halmazára, hanem az a világ, illetve az az életérzés, melynek az abszurd dráma tükré, illetve kifejezője. Amikor nem ismerhetők fel a valóságos helyzetek mélyén titokzatosan ható oksági összefüggések, akkor válik indeterminálttá a drámai szituációk sora is; amikor a valóságos emberek az élet erőivel szemben tehetetlenek, akkor lép a világgal meghasonlott hős helyébe az önmagával meghasonlott hős; amikor egyetemes célok és eszmények kér-

mészetesebb, hogy az ilyen szituáció-sornak nincs megoldó szakasza.

h) Konklúzió: „Az abszurd dráma: a legmerészebb dramaturgiai lépés az abszolút drámaiság felé.”

désessé válnak, akkor váltja fel a hajdani drámai én küzdő cselekvését az abszurd én dilemmatikus állapota. S végül: a cselekvésképtelenséget okozó erőegyensúly sem azért marad feloldatlan az abszurd drámában, mert így kívánja a végre-valahára megvalósított drámai eszmény, hanem mert ennek a skizofrén állapotnak a valóságban nincs megoldása.

h) Konklúzió: az abszurd dráma a legelszántabb dramaturgiai lépés a drámaiság abszolút feladása előtt.

Kiderül, hogy K. Jakab Antal hibátlanul vitte végig programját, mozzanatról mozzanatra hajlította a dráma-jelenség történeti tényeit drámaiság-eszményének elméleti logikájához. Mindezt olyan vaskövetkezetességgel teszi, olyan elegánsan ökonomikus logikai kapcsolásokkal, hogy ha igazság dolgában nem is téveszti meg az embert, mindenesetre lenyűgözi a szellemi teljesítmény szépségével.

Azt mondtam az elején, hogy K. Jakab alaptétele fogalomelemzés útján állt elő, nem pedig valóság-általánosításból, drámaiság-eszménye tehát nem evilágról való, hanem az égből. Mire gondolatmenetének a végére érkeztem, kiderült, hogy ez azért nincs egészen így. Drámaiság-eszményének fellelhető forrása a valóságban: a drámai lélekállapot határhelyzete — a dilemma. Drámaiság-fogalmának fellelhető forrása az irodalomban: a drámairodalom határeset — az abszurd dráma. Ami persze határeset, az történetileg konkrét képződmény, mégpedig kivételes történelmi helyzet képződménye. Elég most már abszolutizálni a történelmileg meghatározott megjelenési formát, s az antidráma máris eszményi céllá magasztosul és olybá tűnik, mintha a drámairodalom egész

története folyamán feléje vágyott volna, a benne kifejeződő drámaiság pedig azonnal az örök drámai rangjára emelkedik. Ennek nevében most már — a történeti végeredménytől visszafelé — számon lehet kérni két és fél ezer esztendő dráma művészetétől az elvetélt drámaiságot. Kissé drága áron akar K. Jakab polgárjogot szerezni az abszurd drámának, a problematikussá tett Szophoklész, Shakespeare, Racine, Csehov árán. És Miller, Dürrenmatt, Camus árán is, mert hiszen a maiak sem mind abszurdok. Holott nem kell jogaiért a múlttal fizetni, érvényességének természetes jogforrása: indokolt történeti léte. Ha egyszer az emberek életézésre hallgat rá, akkor már el is dönt, hogy nem mondanak le róla. Csakhogy nem azért érezzük tulajdonunknak, mert általa ragyogtatja fel végre valódi fényét az örök drámaiság, hanem mert századunk drámaisága, ez a tehetetlenségbe bénult groteszk drámai fejeződik ki benne kísértetiesen.

Majd egy boldogabb korban, amikor visszatérnek az életbe a nagy tragédiák, meglehet, a dráma is visszatalál nagy célokért küzdő, cselekedetért élő és cselekvésbe haló hőseihez. S csodálkozhat majd akkor K. Jakab Antal, miért mond hát le a dráma önként a kivívott abszolútumról, a cselekvésképtelenség feszültségéről, s az örök drámaiság szelleme is miért vonul vissza tulajdon visszfénye mögé, miután két és fél ezer évig küzdött, hogy az abszurdokban végre tiszta eszmei fényében ragyoghasson.

5. Az abszurd dráma képletének jellemzése

Kár volna megfedkezni róla, hogy a tévedések is többfélék. Egy-egy elmélet, mely nem felel meg a valóságnak, lehet pusztán ostobaság, de lehet termékeny tévedés is. Az előbbitől bármerre vehetjük utunkat, csak ostobasághoz érkezünk, az utóbbi — kritikai meghaladás útján — valami nagyon értelmeshez vezet. A drámai „konfliktus-mentesség” elmélete alapján például az isten tehetsége is csak párbeszédés apologetikát írhat. Mert a drámai konfliktus-mentesség: fából vaskarika — ostoba tévedés. Ám a K. Jakab Antal dilemma-elmélete nyomán kitűnő drámát lehet írni: kitűnő abszurd drámát. Mert ez a dilemma-elmélet csak általános drámaelmélet-

nek tévedés. Egyébként az abszurd dráma figyelemre méltó jellemzését tartalmazza. Amit például a jellemek személyiség-fosztottságáról mond, abban csak az bántó, hogy a valóság helyett az immanens drámaiság következményének tartja. Már ami a jellemrajz képletét illeti, olyanra is felfigyel pár soros észrevételében, ami például Dorosevics figyelmét terjedelmes és nagyon jó tanulmányában (*Tulajdonságok nélküli emberek*) elkerülte. Az abszurd dráma szituáció-sorának szerkezeti természetét illetően meg éppenséggel kiválóak az észrevételei. Martin Esslin az abszurdokról szóló könyvében (*Le Théâtre absurde*) kimerítő jellemzését adja a modern dramaturgia szerkezeti kérdéseinek, és az ember meglepetéssel veszi tudomásul, hogy K. Jakab két bekezdésnyi megjegyzésében olyasmit is felvillant, amit amaz észrevétlen hagyott.

K. Jakab Antal a művészi forma belső összefüggéseit keresi — struktúrákat elemez. Végre valaki! Kár, hogy történelmietlenül jár el, s ezáltal a határesetet általánosítja, ahelyett, hogy kimutatná, hogyan válik a drámai általános határeseté uralkodóvá az abszurd drámában. Abból, hogy a történeti módszer vulgarizátorai csak hangoztatják valóság és művészet kapcsolatát (kimutatni legfennebb az eszmében tudják, olykor még abban sem), — abból még nem következik, hogy a történeti módszer rossz. S az végképp nem következik belőle, hogy híveinek le kellene mondaniok a művészet megértésének egyetlen értelmes módjáról, a forma belső, alkati képződményeinek feltárásáról. Nem férhet hozzá kétség, hogy K. Jakab Antal kiválóan alkalmas az ilyen feladatra. Mi lenne, ha tanulmánya végleges kidolgozása során a kor és a kor-szellem meghatározó tényezőiből származtatná, s így mutatná fel a drámai forma alkati sajátosságait?

1967

KI IS AZ A SZÍNHÁZI SZAKEMBER?

A hazai drámairodalom szorgalmazása kezdetben egyetlen műfajt vitt diadalra: a nyilatkozatot. Színházaink évente két-három bemutatót is tartottak belőle, sajtóban, évadzáró gyűléseken, minisztériumi tanácskozásokon, ahol zajos sikert arattak vele a szűkebb közönség előtt. Utóbb kialakult lassacskán valami kollaboráció-féle színház és színműíró között, ez visszamenőlegesen megalapozta a zengő szó hitelét, és erkölcsi jogcímet teremtett az ezután felcsendülőnek. A stílusban is végbement a szükséges változás; egy-egy ősbemutató már elég volt ahhoz, hogy elapadjon az óvatoskodó hang és felerősödjék az atyai. Az „igyekszünk az íróknak segítséget-nyújtani” kezdetű szöveg megtálosodott változata lépett életbe, ilyenformán: „hathatós segítséget nyújtottunk az íróknak”. A támogatás hol „hathatós” volt, hol „komoly”, hol keresetlen egyszerűséggel csak „felbecsülhetetlen értékű”, legfennebb bukás esetén hagyta alább, csendes metamorfózison ment át és lett belőle „sajnos, hathatós támogatásunk ellenére sem”. Így hirdette szerényebben a színház változatlan diadalát.

Olyan nyilatkozatról nem tudok, melyben az író nyújtott volna hathatós segítséget a színháznak. Nálunk mindig a színház a tapasztalt szakember, a szerző pedig szerény kezdő, aki „még nem rendelkezik kellő tapasztalatokkal”. De nem szól, hálás pislogással veszi tudomásul, hogy befogadták kisinasnak Thália műhelyébe, s írói önérzete csak akkor jön meg, ha történetesen visszautasítják a darabját. Ilyenkor acsarogva vádolja a rendezőt, hogy nem ért az irodalomhoz. (Esetenként igaza is van.) A rendező pedig ha visszautasít, ha elfogad, mindig kaján elégtétellel állapítja meg, hogy az író viszont nem ért a színpadhoz. (Többnyire igaza is van.) Most már, ha az egyik nem ért ehhez, a másik nem ért ahhoz, akkor konzsenialitásuk igazán egymásra utalja őket, és az ember el is várná, hogy együttműködjenek, mint Breughel vakjai. De ők nem. Kölcsönösen kellemetlenek egymásnak és ezért elkerülük egymást. Pontosabban: csak a rendező kerül el

az író, mert ő áll az erdő felől, ő az egész világ színműirodalmából válogat. Az író viszont egy-két színház közül válogathat csupán, ezért ő már megkeresi a rendezőt — viszolyogva és akárhányszor alázatosan. Pedig tudja, hogy annak dramaturgiai fölénye csak látszat, s voltaképpen nem egyéb a színházi ember helyzeti előnyénél. Hiába, az alkotói önrzet lehetőség dolga. Meggyőződésem, ha volna olyan szerzőnk, akit világszínpadokon játszanak, azzal a rendezők sem bánnának úgy, mintha ők legalábbis világszínpadokon rendeznének. Mit tegyünk, ha ilyen a rendezői öntudat? Jól teszi, ha megteheti; miért is vállalná a bukás kockázatát hazai darabbal, amikor módjában áll megbuktatni a világ-repertoárt? Ez biztosabb siker.

Mindez arról jut eszembe, hogy K. Jakab Antal szóvátette a múltkoriban az együttműködés renyhességét (*Drámák és évek*. Utunk, 32.). Arról ír, mennyire nem követelik a színházak az új darabot, s ha már kéretlen megkapták, kelleetlen fogadják, és olyan kegyosztó gesztussal hagyatják jóvá, mintha személyi szívességet tennének a szerzőnek. Nem vagyok meggyőződve a cikk minden adatának pontosságáról, arról azonban igen, hogy elyben tökéletesen igaza van. Igaza van a hozzákapcsolódó Szócs Istvánnak is (*Szervezhető-e a művészet?* Utunk, 33.), aki arról beszél, hogy elfogadás, jóváhagyás és bemutatás kicsi gond, ha előzőleg kialakult a legfontosabb: a kezdeményező együttműködés, ha a színház elébemeget az írónak s az irodalmi munka műhelyévé válik.

Az eredeti dramaturgia fejlődése mindenekelőtt nem ügyvitel dolga, és elég baj, ha még mindig annyi a megoldásra váró adminisztratív kérdés. Színház és szerző együttműködésének a technikáját már rég hibátlanná kellett volna tenni. Tegyük fel azonban, hogy ez a technika máris tökéletes, és kiderül, hogy még mindig csak olykori ősbemutatók és mindenkori jelentés-készítések használatára az. A mindenkori ősbemutatók hasznára tökéletes megoldás az együttműködés szellemén múlik, nem a technikáján. Mert miféle dolog, hogy a rendező a megtestesült színházi koncepció, aki saját felsőbbrendűségét a másik vélt tudatlanságán vásárolja, és megvonja a szerzőtől a szakmai hozzáértés jogát?! És miféle dolog, hogy a szerző

viszont az előkelő idegen, aki méltóságán alulinak érezné megtudakolni, mi is az a szuffita, elég neki, ha kegyesen átnyújtja a művet a tolmácsolónak kivitelezés végett?! Mindegy, hogy nálunk az előbbi a divatos, magatartásnak mindkettő egyformán ellenszenves. Egyáltalán, nem is értem, hogy lehet valaki színházi rendező, ha nem érdeklí szenvedélyesen a színműirodalom, és hogy lehet valaki drámaíró, ha meg tud lenni maszti-szag nélkül. Nincs ennél bosszantóbb: együvé tartozó lények, akik folyton az együttműködés módozatain osztoznak, mintha a szív-működés örökös vitában állna az érrendszerrel.

A rendező tulajdon koncepcióját akarja megvalósítani, a szerző a sajátját szeretné színpadon megjelenítve látni; minden amellet szól, hogy egymásra találjanak. Ehelyett úgy működnek, mintha a színművészet irodalom plusz tolmácsolásból állna. Az író négy fala közé zárkózva ír, nem törődik repertoár-igénnyel, színházi profillal, szereposztási lehetőségekkel, rendezői koncepcióval, mert ő ugye-bár *a* színháznak alkot, nem pedig *egy* színháznak. Nem ereszkedik ő le odáig. Vagy esetleg nincs rá rendelése. A rendező viszont a művészi igényeitől függetlenül írott műben nem fedezi fel saját látomásait, és hálásabb művet vesz elő, mely szintén függetlenül íródott ugyan az ő művészi elképzeléseitől, de alkatilag közelebb áll hozzá. Vagy esetleg más, kicsinyesebb érdek viszi rá. Ebből olykor remek előadást teremt, s akkor igazolva érzi magát. Nem teljes joggal. Remek előadások ugyanis sikeredhetnek akár sorozatban is, bármilyen alapon. De színházi mozgalom ilyen alapon sose jöhet létre. Mert a színházi mozgalom nem azonos remek előadások summájával. Több annál.

Színházi mozgalom csak sajátos arcélú társulat körül gócosodhat, s az ilyennek kiváltképp szüksége van a saját arcélét szolgáló és alakító műsortervre. Profilját szolgálhatják külföldi darabok is, alakítani azonban csak azok tudják, melyeket ő alakított előzőleg a maga képére, amelyek ott csiszolódtak az ő műhelyében. A profil ugyanis sajátos eszmei magatartás, áramlati törekvés, specifikus jelrendszer és játékstílus. Együtt alakítja ezt szerző és társulat, s ezért a kettejük kapcsolata nem együttműködés, hanem együvé tartozás.

A kettő mindig együtt volt, valahányszor nagy színház született. Shakespeare nem Stradford on Avonban írta a darabjait, amit aztán elküldött játszásra a színháznak; tudta már az írás során, mi kell a közönségnek, mi kell a színészeknek, hogyan illeszkedik az egész a fogadó udvarán berendezett színpadon, és hogyan fogja majd rendezni. Az áramlat-teremtő színházi mozgalom lényegét nem érinti, hogy például Molière esetében is egyszemélyben jelent meg színész, igazgató és szerző. A lényeg az, hogy klasszicista vígjáték és klasszicista játékmódor együtt nőttek stíluskorszakká általa. Szigligeti is színész volt, igaz, gyenge színész. Annál jobb igazgató és remek dramaturg, a mi nyelvünkön irodalmi titkár. Így történetelt, hogy belőle élt évtizedeken át a korabeli magyar színház, megteremtette a népszínmű szinte teljes műsortárát, és egyidejűleg annak játékstílusát is. Brechtről szólva mindenki azt mondja, a „Brecht-színház”, s közben senkinek sem jut eszébe azon morfondírozni, hány rész ebből Brecht, a drámaíró, és hány rész belőle a Berliner Ensemble volt igazgató-rendezője. A Brecht-színpad ugyanis az ő szövegeinek született, miközben drámai építkezése a brechti színpad látomásához idomult. S a lényeg szempontjából tökéletesen érdektelen, hogy mindez egy személyben összpontosult, mert ha Brecht történetesen még zeneszerző is lett volna, akkor három művészeti ág összpontosult volna a személyében, de hogy nem volt az, annak még nem látta kárát a művészet, legfennebb meg kellett keresnie Kurt Weillt, stíluseszményének zenei megszólaltatóját, és ahelyett, hogy sokat filozofáltak volna támogatásról és istápolásról, találkoztak és kiegészítették egymást.

Egyszóval, ahol ez a sokrétű művészet nem jön össze egy személyben, ott összejönnek az együvé tartozók. De nem úgy, hogy boldogan bizonygatják egymásról, mihez nem ért a másik, hanem örülnek, ha valamennyien értik az összteljesítményt. Molnár Ferenc semmit sem rendezett a saját darabjain kívül, de értett annyit a színpadi hatáshoz, mint egyes mai szakemberek, akik a hatáskelést rendezői privilégiumnak tartják. A Provincetown Players kezdetben kis műkedvelő együttes volt, O'Neill

pedig kis műkedvelő drámaíró. Addig-addig, amíg szépen felcseperedtek együtt. Nem járt rosszul egyik sem. O’Neillből Cook csinált nagy drámaírót, Cookból O’Neill nagy színész és rendezőt. Persze, semmilyen törvény nem írja elő, hogy rokon szellemek csak párosával, egy kis-asszony-egy kántor járhatnak. Jean Louis Barrault van akkora színházi ember, hogy több íróval is szót értsen, s nem is akárkikkel: Cocteau, Anouilh, Camus, Ionesco szelleme tökéletesen honos a Barrault színpadán. Szokták mondani — számos a példa arra nézve, hogy szerző és színházi ember szövetsége nagy mozgalmat teremt. Hibás fogalmazás. Egyszerűen nincs rá példa, hogy másképp is menne.

Ennek a szövetségnek van azután néhány meghittebb formája, amitől a „nagy szellemek” viszolyognak, de a színpadot igazán értő író örömmel vállalja, még ha mégoly nagy szellem is; ő tudja csak, hogy az igazi drámaíró mindig házi-szerző valahol, és ettől még nem szenved csorbát az ő egyetemessége. Úgy tűnhetnék fel, hogy szerepet írni egy bizonyos színésznek igénytelen dolog, kismester munka. Attól még Sebastian nem járt rosszul Leni Calerrel. Ha a szándékot nézem, lehet kisigényű: jó szerepeket írt Leni Calernak. Ha az eredményt nézem, abszolút írói igényű: megírta a két világháború közötti főváros egy jellegzetes tüneményét. Tudniillik nemcsak a szerepet írta Leni Calernak, de egyben róla is mintázta a figurát, és így történt, hogy míg kiszolgálta a színházat, közben megalkotta a román drámairodalom azóta hagyományossá lett kedves hősnőit, a Magda Minu és a Corina típusú kékharisnya értelmiségi lányokat. Van Mirodannak egy jellegzetes hőse, az álmodozó, lelkes igazságtevő, aki mikor igazságról van szó, mindig visszakerül a fellegekből a földre. Hármat ismerek ebből a típusából, mindhármat Beliganra írta. Ő aztán ezekben nagy alakításokat nyújtott, és tudtommal Mirodan sem lett kisebb tőle. Olga Knipper is mintául szolgált néhány Csehov hősnőnek, például a *Három nővér*-beli Masának. Még meg is bukott benne szörnyen, mégis feleségül ment Csehovhoz.

S ha már itt tartunk, néhány szót a bukásról. Nem törvény, hogy ösbemutatókkal bukni kell. Törvény azon-

ban, hogy kortárs-darabok és ősbemutatók híján csak jelentéktelennek lehet maradni. Minden valamire való társulat arra vágyik, hogy megepezdítse maga körül a levegőt — miért fél mégis olyan nagyon az ősbemutató kockázatától? Nyilván azért, mert nem érzi egészen a magáénak, mert az a darab valóban kívülről jött — más szellem, más vérmérséklet, más ízlés, más stílustörekvés. Miért kívánnók tőle, hogy szívesen vállalja a kockázatot valamiért, amivel nem tart szellemi rokonságot? A mi színdarabjaink csakugyan nem készülnek a színház műhelyében, az íróéval azonos eszmei tájékozódást, formalátomást, stíluselképzelést képviselő művészek légkörében. Ha ott és így készülnének, a rendező vagy az igazgató sem törődne annyit a bukás kockázatával; tulajdon szellemi javában végül is bízunk az ember. S ha mégis bukás lesz, annyi baj legyen, majd jön a következő, ami rehabilitálja a törekvést. Csehov drámaírói sikere színpadi kudarcok halmán épült, Sztanyiszlavszkij bukásról bukásra vitte — a világhír felé. Vállalta a bukássorozatot, mert egyek voltak, mert benne vállalta tulajdon színművészeti eszményeit. És mire a Mahat függönyére ráhímzódott a Csehov sirálya (ott van rajta ma is), addigra Sztanyiszlavszkij igazgató a századforduló legnagyobb színházi embere lett, és Csehov háziszervező a századforduló legnagyobb drámaírója.

Erre szokta rendezőnk mondani: „El van intézve. De hol van itt egy Csehov?” És erre szokta szerzőnk elhallgatni: „Jó, jó. De végül is, hol van itt egy Sztanyiszlavszkij?” Mindkettőnek igaza van. Nincs itt egyik sem. Ezt lehet kölcsönösen egymás szemére vetni, de hasznosabb, ha megértik: az együvé tartozás tudata híján nem is lesz. Se Csehov, se Sztanyiszlavszkij. És persze nem lesz enélkül színházi mozgalom sem, hiába a sok elkötelező szó istápolásról, támogatásról, megsegítésről. Mert amíg egyé szervezés helyett istápolás van, addig a gyakorlatban az egészből amúgy is kölcsönös lebecsülés lesz, vagy kölcsönös vállonveregetés — ami egyremegy. Ez pedig a legkicsinyesebb provincializmus jele, nem a nagyságé, aminek a képében tüntet. Kicsinyes és nevetséges is, amikor a nagyvilág tapasztalatai nem érvényesülhet-

nek a provinciális kivagyiság szempontjai miatt. Úgy látom, olykor-olykor ilyen szempont működik itt, ez torzítja el a színművészet való természetét, amikor színházi érdekre és szerzői érdekre osztja. Jó színházaink akadnak. Jó színházi mozgalmunk majd akkor lesz, ha mindenki tudomásul veszi azt, amiről egyébként tud, hogy — a színművészet nem két egybeillesztett fél, hanem egy félbeoszthatatlan egész.

1966

A SZATMÁRI SZÍNHÁZ ROMEO ÉS JÚLIÁJA KORABELI SZÍNPADON

Furesa dolog — az újításban mindig van valami a régiből, az eredetiségben valami az elfelejtett konvencióból. A kísérletezés, az új utak keresése egy kicsit visszaterést is jelent valami régi, elhanyagolt hagyományhoz. Nem a lemásolás kedvéért. Ellenkezőleg. Azért, hogy meghaladjuk azt.

Nos, a szatmári fiatalok merőben újat akartak adni, és ezért visszatértek a Shakespeare-korabeli színpadhoz. Pontosabban: a rendezők, Török Szabó József és Farkas István elgondolása rekonstruálta a Shakespeare-színpadot, ahogyan tanulmányaik és képzelőerejük sugallta, hogy ez lenne az, ami a keretes színpadon, a mi barokk színpadjainkon egyáltalán megközelítheti az eredetit.

Hevesi Sándor nyomdokán indultak el a fiatal rendezők. Az a vágy fűtötte őket, hogy végre teljes, csonkítatlan szöveggel vigyék színre a veronai szerelmesek áradatként zúgó tragédiáját. És végre zúgjon is áradatként végig, teljes, szakadatlan drámai pergésben a tragédia — ne törje azt epikus darabokra a keretes színpad megkövetelte játéktér és díszletezés, színváltozás és önkényes felvonásbeosztás. Fel is építették a színváltozást nem igénylő „díszlet nélküli” játékeret, végig is pergették a teljes szövegű drámát két és fél órás előadásban. Az egész rendezői felfogásból sugárzott a szándék: külsőségek nélkül! S ennek érdekében nagy kockázatot vállaltak a rendezők: amit veszítettek külsőséges látványosságban, azt nyerték vissza bensőséges drámaiságban, ami hiányérzet támad a kellékek, a díszletek, a színjelzés elhagyása következtében, azt képzeltesse hozzá és pótolta a néző fantáziájával a drámai feszültség, a színészi munka sugalló ereje. Egyszóval: lényegretörés, küzdelem a naturalista részletezés ellen; színházat a színjátszás sajátos eszközeivel, segédeszközök nélkül! Szebb törekvést aligha lehet elképzelni. Különösen azután, hogy az utóbbi esztendő színházi teljesítményeinél elég sűrűn káprázott a szemünk, de aludtak érzelmeink. Nem ellenzem a szép kiállítást, de szeretem, ha Don Carlos jobban hat rám, mint hermelinpalástja, s a

Bronzlovasban sem ragaszkodom hozzá, hogy a fő attrakció a színpad közepén felhalmozott másfél tonna vörösréz legyen.

A szatmári színház a proscéniumig előretolt játéktér háttérben felállított arkádós-soklépcsős építménnyel, díszletek nélkül akarta egyetlen színbe sűríteni a tragédia valamennyi színterét. A kísérlettel járó csapdákat nem kerültek el a rendezők, mégis, ami jót ez az elgondolás hozott, az megérte a kísérletezés kockázatát. Már önmagában véve az nagy eredmény, hogy egy sor húzás nélkül tündökölt a shakespeare-i szöveg és tényleg fokozódó ritmusú áradásban hatalmasodott elénk a tragédia!

Itt mégis az útkeresés buktatóiról szeretnék írni, mert egyesek buktatók miatt hajlamosak arra, hogy kétségbevonják a kísérlet létjogosultságát.

Nagyon fiatal színészeknek kellett olyan szerepeket megoldaniok, amelyek teljes érzelmi-indulati tapasztalást, gondolati-erkölcsi érettséget — mondhatnám —, életbölcsestéget követelnek. Egyszerű, sallangmentes, nemes pátoszú a játék stílusa. Semmi dikciózás, semmi hamis teatralitás. A színészi munka már ma is átélt és mélyről fakadó — sok helyütt egészen kiváló mozzanatok sejtetik, mi minden fog még kibontakozni a későbbi előadások során. Mert hogy a színészi teljesítmény előadásról előadásra egyre mélyülni fog, ebben biztos vagyok. De ma még nem dőlt el a legfontosabb kérdés: pótol-e minden egyebet a játék, a színészi alkotó munka szuggesztivitása. Erre majd csak az ötvenedik előadás adja meg a választ. Nagyon bízunk az igenlő válaszban. A színpad felépítése azonban mérhetetlenül megnehezíti a színészek munkáját. Az erősen megnövekedett játékkeret be kell tölteni. Ráadásul „díszletek nélküli” elég üres teret kell betölteni. A mozgás számára hiányzik egy fontos támpont: a dísztelemtől dísztelemig történő tájékozódás. Tetejében még kellékek nélküli szint kell étellel telíteni. A fizikai cselekvések számára ismét hiányzik egy fontos támpont: a kellékek nyújtotta cselekvési lehetőség. Annyira stilizált a színpad tárgyi világa, hogy a néző szinte megöri, amikor látja, hogy amin Júlia fekszik, az valóságos nyoszolya, amivel vívnak, az valóságos kard. S még van egy kötélhágcsó is. De ezeken kívül aztán nincs is több kellék. Miért kell a

színészt ennyire megfosztani a kiélés lehetőségétől? Minden a színész játékán múlik?! Kiváló igény! Ne tűrjük hát, hogy a díszlet és a kellék, a látványosság és a kiállítás pompája elhomályosítsa a lélek vívódását. De a lélek a színpadon nemcsak szövegmondásban és mimikában nyilatkozik meg, hanem cselekvésben is. Ehhez pedig meg kell adni mindazt, amit a tárgyi valóság nyújt, s ezen belül kell elkerülni a naturalizmust. Telítettebb játéktéren, több kellékkal kevesebb hangvihar és mozgásvihar lenne a színpadon. Ami sokat használna az előadásnak.

Ám a színpad felépítése nemcsak a színészt hozza nehéz helyzetbe, hanem a nézőt is. Minden korszaknak megvan a maga színpadi konvenciója, amelyhez a néző hozzászokott. Nem tudjuk cáfolhatatlan bizonyossággal, milyen volt az Erzsébet-korabeli színpad, voltak-e azon valamiféle utalások a színváltozásra. De tételezzük fel, hogy ilyenek egyáltalán nem voltak. Ebben az esetben a kortárs néző nyilván tudta, hogy az új színrelépők megjelenésekor nagyon kell fülelnie, mert a párbeszéd első replikáiból tudja meg, hol is vagyunk, milyen is a környezet. A huszadik század nézője ezt nem tudja. Ő a huszadik század színpadi konvencióihoz alkalmazkodva alakult színházértő nézővé. Neki a színváltozás megértéséhez vizuális irányításra van szüksége. A szatmáriak „díszlet nélküli színpada” megzavarhatja a nézőt. Tulajdonképpen nem is díszlet nélküli ez a színpad, hiába tételezzük ezt fel a rendezők. Valójában a barokk színpadra ráépítettek egy másik színpadot árkádokkal és lépcsőkkel, amitől a keretes színpad még nem vált nyílt színpaddá, viszont mivel az árkádok és lépcsők díszletként hatnak, és a keretes színpadon szükségszerűen azzá minősülnek, — egyetlen díszlet képvisel minden színt. Verona utcája, a Capulet-palota belseje, Júlia hálószobája, a mantovai utca, Lőrinc barát cellája ugyanazt a vizuális képet nyújtja. A néző roppant nehezen tájékozódik a változó és mégsem változó színtereken, s ha egyes jelenetek nem játszódnának a játéktér más-más síkján, végképp megzavarodna. Ám a színpad különböző síkjainak igénybevétele csak egyrészt irányít — másrészt ugyanannyira zavarba is ejt. Ha a Capulet- és Montague-szolgák összeverekednek a színpad előterében, majd nemsokára ugyanott zajlik a Júlia tiszteletére ren-

dezett bál — ezen legfeljebb így morfondírozik a néző: — El kell fogadnom, hogy ami az előbb utca volt, az most a Capulet-palota belseje. — Ez sem könnyű dolog, de a művelt néző többé-kevésbé hamar rájön erre a konvencióra. Itt az első esetről van szó, amikor két jelenet játéktere azonos, de nincs közöttük színjelzésbeli különbség.

Am mit gondol a néző, amikor Romeo kiszökik Júlia hálósobájából és leereszkedik a kertbe kötélhágcsón — holott mellette a lépcső? Itt a második esetről van szó, amikor a jelenet a játéktér meghatározott síkján zajlik, és e színpadi konvenció szerint a színpad semelyik más része nem tartozik a színhez. De hozzátartozik vizuálisan. S akár akarják a rendezők, akár nem, a néző nem tudja a díszlet egy részét a jelenetben szereplő másik résztől különválasztani s nemlétezőnek tekinteni. Együtt látja az egészet, s ezért együvé tartozónak fogja fel.

Mi történt volna, ha a búcsújelenetben a Júlia hálósobáját jelképező középső-felső sítot körülvevő minden egyéb részt, árkádokat, lépcsőket sötétben tartották volna s erős fényvel csak a jelenethez tartozó díszletrészt világították volna meg? Nagyon jó lett volna. A nézőnek csak egy utalásra van szüksége s azonnal kapcsol: ez van megvilágítva, tehát ez tartozik a színhez. S ehhez hasonlóan tíz más jelenetben is el kellett volna választani a színt a hozzá nem tartozó díszletelemektől. Azoknál a jeleneteknél pedig, amelyek a teljes játékteret igénybe veszik, nem lett volna szabad lemondani a színjelzésről. Azt hiszem, senki sem kívánja az agyondíszletezett színpadot, nagy építmények tologatását a negyedóránként leereszkedő függöny mögött és öt-tíz perces várakozásokat, amíg a színváltás megtörténik. De azért a nézőt mégis vezérelni kell a színen. Le se kellene ereszkednie a nagy függönynek: a megvalósított színpadkép kiválóan alkalmas arra, hogy fényhatásokkal, körfüggönyökkel, jelképes utalásokkal a színjelzés pillanatok műve legyen. Ez még csak lélegzetvételnél is időre se akasztaná meg az előadás ritmusát.

Attól tartok, a rendezők a legkisebbet sem akartak engedni a „rekonstruált Shakespeare-színpad” elgondolásukból. Shakespeare azonban nyílt színpadra írta darabjait. Nekünk viszont keretes színpadon kell játszani azokat.

Ezért — igenis — vegyünk át minden átvehető és alkalmazható a korabeli színpadképből, ami megkönnyíti darabjainak bemutatását, de ne higgyük, hogy ha a barokk színpad konvencióit felrúgtuk, már nyílt színpaddá is varázsoltuk azt. A rendezők ragaszkodtak a nyílt színpad fikciójához, és nem vették észre, hogy a Shakespeare-színpad felújítását már megoldották az általános színpadkép megteremtésével. Ennél többet tenni keretes színpadon nem is lehet.

A kísérlet kiváló. Még akkor is jó, ha a rendezők túlfeszítették elgondolásukat, s nem elégedve meg a keretes színpad törvényeinek fellazításával, azok megszüntetésére törekedtek. Egyesek talán kérdéssé tennék a kísérlet létjogosultságát. Erre semmi szükség. Nem a kísérletről kell lemondani — túlzásait kell lefaragni. Tudományt, művészetet jobban visz előre egy-egy eredeti kérdésfeltevés, mint egy szokványos megoldás. A szatmáriak *Romeo és Júliája* ilyen útkereső, serkentő kérdésfeltevés erejével hat.

1957

KOMÉDIA, TRAGÉDIA ÉS RENDEZŐI FELFOGÁS

Az utóbbi évek színházi élményei érlelték meg a gondot, az utóbbi hetek előadásai kényszerítették cikké. Eléggé általános gond — nem csupán a kolozsvári színházakkal kapcsolatos. Még csak nem is érinti őket érzékenyebben, mint néhány más társulatot — mégis éppen eléggé érzékenyen ahhoz, hogy három kolozsvári előadásra építsem mondanivalómat.

November 6-án újította fel a Magyar Színház Trenyov tragédiáját, a *Ljubov Jarovaját*, november 9-én mutatta be a Nemzeti Anouilh *Pacsirtáját*, végül november 12-én ismét a Magyar Színházban volt bemutató, Ciprian vigtájéka, *A kabalás ember*. Egy hét leforgása alatt három ellentmondásos előadást láttunk. Mindhármat félrerendezték.

Mi a közös vonása a három félrerendezésnek?

Az, hogy mindhárom tulajdonképpen *fordítva rendezés, az író ábrázolásmódjától eltérő, más ábrázolásmódban fogant rendezés, a mű esztétikai kategóriája köréből egy más esztétikai kategória körébe átbillenő rendezés. A Ljubov Jarovaja tragédia, pontosabban tragikus színezetű dráma, amit a rendező középfajú színműnek értelmzett: a Pacsirta tragédiává félreértett tragikomédia, A kabalás ember melodrájának játszott bohózat. Egy tragédia, egy tragikomédia és egy bohózat félreértése három önálló tévedés, látszatra semmi összehasonlítható sincs bennük. Nincs is azon kívül, hogy együtt jelenségévé duzzadnak. Ezért gyanítom, hogy — sajátos különbségeiken túl — közösek bennük a félrerendezés okai és következményei.*

Ahhoz, hogy lássuk, miért elgondolkoztató jelenség a három együtt, vegyük őket szemügyre egyenként.

Miről szól a valódi Ljubov Jarovaja?

Két fiatal orosz értelmiségi — férj és feleség — együtt kezdte a küzdelmet a cári rendszer ellen, feltételezhetően mensevik vagy eszer eszmék nevében. A férfi börtönbe kerül, majd a háború kitörésekor a frontra. A februári forradalmat polgári demokratikus eszméi győzelmének te-

kinti. A házastársakat elválasztotta egymástól a háború, évek óta nem találkoztak. Ez az előzmény. A darab a polgárháború idején játszódik — Ljubov Jarovaja ekkor már kommunista. Azt hiszi, hogy férje elpusztult a háborúban vagy a forradalomban, és nem is tudja elképzelni, hogy nem bolsevikként pusztult el. Holott Jarovoj hadnagy él, és nem vált kommunistává, mi több, a bolsevikok közé beépítve aknamunkát végez abban a városban, ahova felesége a közeli faluból rendszeresen bejár. Mégis, valahogyan elkerülik egymást. Első találkozásuk szörnyű csalódás. Ez akkor történik, amikor a város a fehérek kezére kerül, akik nagy örömmel üdvözlik Jarovojt. Elűzik a szovjet adminisztrációt, a kommunisták menekülnek, s most már Jarovaja marad többedmagával illegalitásban a fehérektől elfoglalt városban. Szereti férjét és mindent elkövet, hogy meggyőzze. A férfi is szereti őt, meg is menti a letartóztatástól saját bizalmi helyzete kockáztatásával. Ám politikai céljairól nem mond le, sőt, azok valóra váltása érdekében feláldozná szerelmét is. Amikor Ljubov irányításával a város illegalitásban dolgozó kommunistái összegyűlnek, hogy kiszabadítsák a halálraítélteket, Jarovoj beugratja az asszonyt és lebuktatja őket. Ljubov tehát akaratlanul áruló lett. Míg a kommunistákat bebörtönzik, megjelennek a város határában a vörös csapatok, s odabenn megindul a munkások fegyveres felkelése. A fehérek menekülnek, fejvesztett futkosás — Jarovoj az egyetlen, aki tudja, mit akar. Bátran küzd, fedezi a visszavonulást, s közben keresi a módot, hogyan lehetne kiszabadítani és biztonságba helyezni feleségét. Az asszonyt azonban elvtársai szabadítják ki. Jarovoj lélekben összetörve menekülne a városból. De Ljubov elfogatja, noha még mindig szereti.

Milyen ember ez a Jarovoj?

Mindenekelőtt: eszményekért lelkesedő. Gyűlöli a cári rendszer maradványait, s csak azért köt szövetséget az ellenforradalommal, mert a bolsevikoktól viszont az orosz nemzet nagy vívmányait félti. Abban reménykedik, hogy a kényszerű szövetség átmeneti, s majd a kommunisták legyőzése után megvalósulhatnak az orosz nemzeti eszmények a polgári demokratikus forradalom talaján. Sok-

ban emlékeztet Roszcsinra, Alekszej Tolsztoj *Golgotájának* hőisére. Sorsa mégis inkább a Grigorij Meljehovével rokon, neki is buknia kell, akárcsak amannak, mert úgy belehajszolódtott téveszméibe, hogy értékes ember létére ártalmas ügynek kötelezte el magát jóvátehetetlenül. Jarovoj hamis történelmi tudat rabságában vergődő férfi, de talpig férfi. Akkor bukik el, amikor ráébred, hogy nem nézhet szembe lelkiismeretével, amikor világossá válik, hogy nem volt érdemes hinnie abban, amiben hitt, és nem volt érdemes harcolnia azért, amiért harcolt. Mert ha eszméje nemtelennek bizonyul, akkor minden, amit ennek a nevében tett, nem hőstett, hanem büntett. Jarovoj összeomlása: a harmadik út csődje.

Filmen láttam csupán, s annak is van már vagy öt esztendeje, mégis máig bennem lüktet a tragikus hangszerelésű szimfónia, a Moszkvai Kis Színház *Ljubov Jarovaja* előadása. A kolozsvári *Ljubov Jarovaja* szimfónia — szájmuzsikára. Semmi sem olyan fenséges és félelmetes benne, mint a valódi műben, senki sem olyan szenvedélyes és bűnös, az alakulás nem olyan bonyolult és ellentmondásos, a vég nem olyan lesújtó és felemelő.

Miről szól a kolozsvári Ljubov Jarovaja?

Ljubov, a kommunista, szerelmes egy cári tisztbe. A férfi nem szereti, de mégis — érthetetlenül — megmenti a letartóztatástól. Majd szerelmet hazudik neki, hogy rávaszul a maga hasznára fordíthassa érzelmeit. Lebuktatja általa a megszállott város kommunista aktiváját. A város kiürítésekor — ismét érthetetlenül — biztosítani akarja fogságban lévő felesége szökését. Ám az asszonyt kiszabadítják elvtársai, és fegyveresen foglalják vissza a várost. Jarovoj menekülni akar. Az asszony azonban boszút áll és feladja őt. Szánalmas kis történet az eredetihez képest. Jarovoj alakjának hamis felfogása miatt torzult azzá.

Milyen ember Jarovoj a kolozsvári előadás felfogásában?

Mindenekelőtt: eszménytelen. Cinikus, hidegfejű, önző. Semmiben sem különbözik fegyvertársaitól, az ellenforradalmár cári tisztektől — legfennebb vakmerőbb náluk,

értelmesebb és kitartóbb a harcban. Minden eszközt felhasznál, ha érvényesüléséről van szó, ezért jó kapóra neki az asszony szenvedélye és visszaél vele; nem is kell semmilyen ellenállást legyőznie magában, hogy kiszolgáltassa.

Trenyov tévelygő, tragikus alakot rajzolt. Az csak természetes, hogy ennek megfelelően viszonyította hozzá a dráma főszereplőjét, a feleséget: kommunista asszony szerethet tévelygő, értékes embert és bízhatik megjobbulásában. A kolozsvári rendezésben azonban a férfi — tudatos bűnöző. Az ismét csak természetes, hogy ha Jarovoj alakja — a rendezői félreértés következtében — funkciót változtat, a darab hozzája viszonyított főszereplője automatikusan funkciótorzulást szenved: milyen forradalmár az, aki látja, hogy szerelme tudatos ellenforradalmár, mégis hagyja, hogy az orránál fogva vezessék?! Trenyov széles történelmi tablót festett sokrétű és sokféle összetűközéssel, s a hamis tudat és a történelmi igazság szembekerülésének tragikus konfliktusát állította a középpontba. A rendezői félreértés ehelyett a polgárháború szembenálló erőinek összecsapásából fakadó konfliktust tolta előtérbe. Eredmény: a darab eszmei mondanivalójának egyik vonatkozása eltorzult, a kommunista hős silány emberré vált, — a darab eszmei mondanivalójának másik vonatkozása felhígult, a harmadik út csődje helyett szemtanúi voltunk egy gazember amúgy sem kétséges és dramaturgiaiilag tökéletesen érdektelen bukásának.

Miről szól a valódi Kabalás ember?

Tisztázzuk mindjárt előljáróban: ellentétben az eddigivel és az ezután következővel, *A kabalás ember* eredetiben is ad némi okot a fejcsóválásra. A másik két darab elferdült a fordítva-rendezés következtében, egyébként azok — a szöveg ihletett tolmácsolása esetén — maradéktalanul hitelesek. *A kabalás ember* ezzel szemben tovább ferdült a fordítva-rendezés következtében, mert az — a szöveg ihletett tolmácsolása esetén is — tartalmaz egynémely polgári olcsóságot. A szerző mentségére legyen mondva, távolról sem annyit, mint amennyit a rendezői eredetiségnek sikerült kibányásznia belőle. Ennek a tu-

datában és az ezzel járó fenntartással tegyük fel a kérdést ismét: miről szól a valódi *Kabalás ember*?

Chirică, egy könnyelmű, bolond, de lényegében szeretetreméltó kistisztviselő, utolsó pénzén kimustrált versenylovat vásárol — s ragaszkodik hozzá, hogy annak nyernie kell. A díjából akarja rendbe hozni rokkant háztartását, fedezni gyermekei neveltetésének és felesége nagyzólo életmódjának a költségeit. Az asszony — perfid és romlott hisztérika — úgy érzi, hogy ezzel betelt a pohár, s miután amúgy is szerelmes lesz egy gazdag semmirekellőbe, elhagyja a szerencsétlent. Barátja viszont kint tart mellette. Chirică nem hagyja magát lebeszélni mániájáról, és így lassan az egész város gúnyolódásának a tárgya lesz, majd később a társadalom botrányköve a rideg és értetlen világban. Lerongyolódik, tönkremegy, megbetegszik, gyermekeit kidobják a magániskolából, őt magát kis híján az állásából, s mindez a gebe löversenybotrányai és a gúnyolódó újságcikkek miatt. Ő azonban mégsem mond le álmaról, maga neveli a lovat, barátja pedig szelíd elnézéssel áll ki mellette. Az őszi futtatáson megtörténik a csoda: elsőnek fut be a ló, s miután a tulajdonos az egyetlen, aki fogadott reá, kifejezhetetlenül nagy összeg üti a markát. A kigúnyolt, megsemmisített kishivatalnok egyszeriben „nagy ember” lesz. Jönnek bocsánatért esdekelni, akik megbántották, ő pedig jószívűen megbocsát. Jön a talpnyalók légiója a kegyeibe furakodni. A pénzsagra megjelenik az asszony is, rájön arra, hogy „nem tud gyermekei nélkül élni”, s a férfi visszaveszi, mert — valóban ütődött. Egyszóval: könnyűfajsúlyú bohózat. Egyben könnyefasztó erkölcsi példázat bizalmatlan normálisokról és bolondok bizalmáról, okosak hűtlenségéről és oktalanok hűségéről, az erkölcsi tanítás aranyfedezete pedig egy ló, aki végül is megembereli magát és lóvá teszi az embereket.

Milyen ember ez a Chirică?

Mindenekelőtt: nevetséges bolond — bár tisztalelkű bolond. Emiatt azután a szerző táplál iránta némi illúziókat. Ennek azonban nem kell beugrani. Az íróat ugyanis hőse iránti rokonszenve nem akadályozta meg abban, hogy meg ne ajándékozza egy sor *objektíve nevetséges*

tulajdonsággal. (Tehetetlen, feleségével szemben a gügyeséig elnéző, gyermekei iránt felelőtlen, a kártevők iránti bizalma ostobaság, minden gazemberséget megbocsátó emberszeretete már-már idiótaság.) A szerző mégis meg akarja kímélni a gúnyba fulladástól (innen a darab szövetének silány része), de úgy ábrázolta, hogy épérezékű ember szemében mégis szatíra-figura, s persze nevetséges mindenki, aki körülötte van, és minden, ami körülötte zajlik. (Innen a darab szövetének tartósabb része.) Barátja szintén az érzelgős mondanivalót szolgálja, ő a „leleplezés és a pozitív eszme” szócsove — s miután az író hisz neki, természetesen ez is gyengesége a darabnak, ismét egy sarkpont, ahonnan a bohózat melodramába billenhet. Objektíve azért ő is nevetséges. Igaz, az író inkább nevetetőnek szánja, amolyan cyranói léleknek; szerencsétlenségének forrása, hosszú orra, hasonlít is a Cyranóhoz, sajnos szellemessége — a szerző minden erőfeszítése ellenére — valamivel rövidebb. Némi objektív komikumot azonban belőle is kicsiholhat az érzékeny rendező. A *Kabalás ember* esetében tehát már nem az a rendezés feladata, hogy kihozza a darabból annak világos komikus szólamát, hanem az, hogy a szöveg melodráma felé billentő gyengeségei ellenére is sikerüljön kihoznia az abban mégis domináló komikus szólamot. Ezzel szemben —

Miről szól a kolozsvári Kabalás ember?

Egy nemeslelkű, kissé hóbortos kishivatalnok vesz egy kimustrált versenylovat, hogy így gondoskodjék hön szeretett családjáról. Sejti, hogy a felesége megcsalja, de nem szól, mert biztos benne, hogy kitartó szerelme jobb belátásra bírja majd az asszonyt. Azután a felesége elhagyja — ez fáj neki —, de ezért sem haragszik, mert érzi, hogy a drágajó asszony többet érdemel az élettől, mint amennyit ő nyújthat. Az emberek gonoszak vele, de ő elnéző mosollyal megbocsát. Hiszen bízni kell az emberekben és szeretni kell az ellenséget. Bízni kell a lóban is, és a szeretet isteni csodájában, amely majd győzelemre vezérli a lelkes állatot. Így aztán addig dobálják kövel, és ő addig dobálódik vissza kenyérrel, amíg már a néző is erkölcsi kötelességének kezdi érezni, hogy elő-

mozdítsa a szeretet diadalát, s elégtétellel veszi tudomásul, hogy a megtáltosodott ló, ha már amúgy is szárnyai nőttek, az igazságszolgáltatás angyalává változik, hadd örüljenek a jók és bünhődjenek a gonoszok. S a gonoszok bünhődnek is: megszegényíti őket a „nagy ember” megbocsátó szeretete. S örülnek a jók is: minden szegény ember meggazdagszik a szeretet adományából. Majd, hogy a szülői szív vágyai is teljesüljenek, a könnyes-bús anya visszatér családjához. Győzött a férfi erkölcsi ereje, s az erényes anyát végre keblére öleli a Chiricában megtestesült szerelem és megbocsátás. Matild néni könnyeit törölgetve és lélekben megerősödve távozik a nézőtérrel. Szó se róla, vannak giccses elemek a darabban is bőségesen, de az egész darabot giccsalmazzá a rendezés tette. Elsősorban a Chirică és a barátja alakjának hamis felfogása miatt.

Milyen ember Chirică a kolozsvári előadás felfogásában?

Mindenekelőtt: szemernyi komikum sincs benne. Amíg sorsdobálta kishivatalnok, addig szeretetreméltó, hiszékeny lélek, — amikor „nagyemberré” válik, a rendező elhiszi, hogy csakugyan nagy ember, akit a szerénység és a szeretet tett naggyá. Bármekkora illúziót táplál a szerző hőse eszményi jelleme iránt, azért ő is megijedne, hogyan változott tréfája ebben a rendezői felfogásban komoly erkölcsi elmélkedéssé: „Hogy történt a szeretet csodája: az ember lehelte-e lelkét a lóba, vagy a ló lelke költözött az emberbe?” S a barát, a kávéházi aranyigazságokat mondó rezonőr — aki e felfogásban szintén humortalan, mint a tapló —, elsüti kövér erkölcsi intelmét: „Embernek lenni nem is olyan nehéz, csak éppen — embernek kell lenni.” Csoda-e, ha Matild tanti sírva fakad ennyi bölcsesség hallatán?!

Ciprian Chiricában nevetséges figurát rajzolt. Miután azonban saját szemlélete nem mentes a kispolgári szeretet érzelgősségtől, a komikus konfliktus „pozitív oldalának” szánja, s nem szatirizálja kellő éllel, a nevetetés gyilkos eszközeit a képmutató, rossz világ figuráinak tartogatja. Ennek megfelelően viszonyítja azokat a főhőshöz. Ilyenformán az asszonyt visszafogadó férfi szánalmasan

nevetséges, s ebben a viszonyban az asszonyt meg lehet semmisíteni gyilkos kacagással. Ha azonban Chirică figurája — rendezői félreértés következtében — funkciót változtat, a hozzája viszonyuló másik szereplő is szükségképpen funkciótorzulást szenved. Így lesz ebben a rendezésben a férfi szeretetreméltó jóember, s így hasonul hozzá az alakoskodó, érdekhajhász asszony, bűnbánó Magdolna képében. Nem értek egyet vele — de *végső fokon* elfogadom —, ha a rendező nem tudja tompítani a figura szövegadta, hamis eszményi vonásait. De legalább ne hangsúlyozná ezeket a vonásokat a szöveg diktálta kényszernél is erősebben. Végső soron rendben van, ha nem képes több komikumot kicsiholni a darabból, mint amennyi abban van, — de legalább ne tenne hangfogót az objektíve meglévő komikus hangzatokra. Ciprian darabja — minden érzélgős melodramai beütése ellenére — mégiscsak bohózat. A rendezői sugallat viszont elfojtotta az előadásban a komédiát (azt, amiért egyáltalán érdemes játszani) és megdicsőítette a szirupos kispolgári moralizálást (azt, ami hamis benne). A rendező megrendezte a szerző tévedéseit és lenyelte a darabját.

Miről szól a valódi Pacsirta?

Szükségesnek vélek előljáróban ismét tisztázni valamit: az előbbi két előadást az jellemzi, hogy a rendezés érzéketlen volt a tragédia tragikuma, illetve a bohózat komikuma iránt, — vagyis *tévesen értelmezte* a szöveget; emitt viszont a rendezés érzéketlensége a tragikomédiának csupán szatirikus-komikai oldalát érinti, vagyis *félíg értelmezte* a szöveget. Ez esetben tehát rendezői félreértésről annyiban lehet szó, amennyiben a félígértés is következményeiben félreértésnek számít. Ennek a tudatában tegyük fel a kérdést ismét: miről szól a valódi *Pacsirta*?

Anouilh darabja a Jeanne d'Arc legenda legújabb színpadi változata. A színmű történése két síkon zajlik: Johanna pere és Johanna élete. A kis domremy-i parasztleány, a százéves háború egyetlen igazi hőse, fogságba esik Compiègne-ben. A burgundi herceg eladja az angoloknak. Előre eldöntött dolog, hogy elítélik — így kívánja az angol király politikája. A formaságokhoz

azonban ragaszkodik az egyház: előbb be kell bizonyítani, hogy bűnös, ki kell közöskíteni, s csak azután lehet kiszolgáltatni az angol ítéletvégrehajtásnak. Johannával a tárgyaláson végigjátszatják egész életét, hogy bírái meggyőződjenek, valóban eretnek-e. Sorra jelennek meg életének epizódjai: a pásztorlányka mennyei hangokat hall, amelyek arra készítetik, álljon a francia csapatok élére; a szülői haraggal szembeszállva elmegy Baudricourt várkapitányhoz és meggyőzi, adjon neki férfiöltözetet, lovat és kíséretet, hogy megkeresse a Dauphint; megjelenik a gyáva és tehetetlen Károly chinoni udvarában és ráveszi, hogy bizza meg őt csapatai vezérletével; majd megjelennek a győzelmi sorozatok, a La Hire-al való jelenetben. S ahogy a képek váltják egymást, egyre nyilvánvalóbbá válik: lehet, hogy vallásos egzaltációjában azt hiszi, isteni hangok küldték, minden cselekedetében emberi küldetést teljesít. Legemberibb éppen a csodatevése. Ennek az erkölcsi magatartásnak a kibomlása (az élet bemutatott képeiben) elegendő ok arra, hogy az inkvizíció a végsőkig kíméletlen legyen. S ha mégis akad kegyes szándék, amely megmentené a máglyától, az a legperfidebb, — sokkal perfidebb annál, amely máglyára küldené. Cauchon püspök, az egyházi törvényszék elnöke ugyanis kezdetben azt hiszi, hogy az angolok semmiképp sem mondanak le Johanna megégetéséről; szemrebbenés nélkül kész a leány kiközösítésére és kiszolgáltatására. Amikor megsejti, hogy az angol államrejon megelégszik a harci szimbólum megsemmisítésével, de egyáltalán nem ragaszkodik hozzá, hogy máglyán mártírizálja ellenfelét, — akkor már önmagára is merészel gondolni. Rouen ostroma óta működik együtt az ellenséggel, sok ártatlan embert küldött a halálba és retteg, mi lesz, ha Isten ítélőszéke elé kerül. Nem meri lelkiismeretét Johanna kioltott életével is terhelni, s ezért mindent elkövet, hogy bűne megtagadására bírja. Közli vele, hogy régi híveire nem számíthat, elborítja tudós érvelésével, mire Johanna megretten, megzavarodik és megtagadja vétkeit. Csak a börtönben eszmél rá, hogy ez az élet rosszabb a halálnál, „mi marad neki, ha már nem lesz ő Johanna?” Mindent visszavon és vállalja a máglyát. Már felcsapnak a lángok, amikor lélekszakadva ér-

kezik a kótyagos Baudricourt és leállítja a kivégzést: joggal az ítélet, mert Johanna nem játszotta el legfontosabb tettet, a király megkoronáztatását Reimsban. Gyorsan szétszedik a máglyát és elkezdődik a koronázási ceremónia. Ott áll a szerencsétlen leány az árulók, a tehetetlenek, a gazemberek környezetében, akik végigjártsszák a színjáték utolsó jelenetét is, hogy aztán — most már a bizonyító eljárás teljes lévén — nyugodtan elégethessék Franciaország hőst. És a hülyék ceremóniája közepén mégis Johanna, az áldozat uralkodik zászlajával és győzelmi jelvényeivel, az örök Johanna, a győzedelmes nép szimbóluma — külsőleg úgy, ahogy a színes egyházi anzixszkártyán megörökítették, amikor szentté avatták — valójában annak kiáltó ellentmondásaképpen. A darab zárójelenete: tragikomikus fintor.

Milyen ember ez a Johanna?

Pontosan olyan, amilyennek a darab záróképe mutatja. Naivan, gyermekien hős. Természetesen vallásos. Ezért lelkiismeretének hangja vélt égi hangok formáját ölti. (1429—31-ben vagyunk, a reneszánsz még nem mutatta meg a humanista gondolat evilági arculatát.) Hitében mégsincs szemernyi égi eredetű, minden a földről való abban, és minden az emberért van. Ő maga is *eredetien józan, népies emberségében vaskos, átszellemültségében is életélvező, egyszerű mindennapiságában hősies*. Ez az ellentmondás a látszat (vallásos megszállottság) és a lényeg (egyszerű emberség) között, valami bájos komikummal ruházza fel, ami a nézőből együttérző, meghatódott nevetést vált ki, s ez attól függően árnyalódik, hogy milyen helyzetben van és kikhez viszonyul. Johannának két alapvető viszonyulása adódik a darab folyamán: élete és pere.

Az életét megmutató jelenetekben Johanna alaptonusa többnyire *hősi*, s szinte mindig azzal a bájos nevetésséggel árnyaltan. Ha az ország urait egy parasztleánykának kell hazafiságra bírnia, abból csak olyan helyzetek állhatnak elő, melyekben azok lelepleződnek. Minél inkább hallgatnak reá, annál jobban. Kiderül, hogy a királyné anyját csak becsvágya mozgatja, a királynét és Károly ágyasát a kincstári jövedelmek várható szaporodása érdekli, La Tremouille nem törődik vele, ha tönkre

is verik őket az angolok, csak ő maradjon a francia csapatok legfőbb parancsnoka, az érsek röhög az isteni hangok meséjén, de tudja, hogy zászló kell a népnek, s úgy gondolja, amíg fel tudják használni, jó lesz erre a célra a kis parasztleány, s végül a Dauphin már szívesen venné, bár tiporná le az egész országot az ellenség, hadd lehessen végre békességben élni, s a harcra sem népe szabadságáért vállalkozik, hanem mert le akar számolni a burgundi herceggel. *Johanna egész élete bemutatása folyamán hősi, a naivitás komikumával keverten; a hozzája viszonyuló főurak — akiket egy parasztleánykának kell rávezetnie tulajdon érdekükre — bohózatian, megvetendően komikusak.*

A perét bemutató jelenetekben Johanna alaptónusa végig *tragikomikus*. (Kivétel csupán a végén a börtönjelenet, amelyben visszavonja bűnbocsánatkérését; itt egyértelműen tragikus.) A per egyéb jeleneteiben azért színezi a legsötétebb tónusokat is a keserű mosoly, mert a kislány szakadatlanul belebotlik saját eszméibe és nem veszi észre, hogy egyházi bírái éppen azért akarják elítélni, amiért komolyan veszi mindazt, amit tőlük tanult: a vallásos hitet. Az egyházi törvényszék viszont komédiát játszik: előre kész ítélethez vonultatja fel a bizonyító eljárást. A főpapok komédiájában is többféle árnyalat játszik egybe: a kanonok buta és fanatikus, komolyan hiszi az eretnokség-ügyet, s mindenben az ördög művét látja, az inkvizítor ellenkezőleg, semmiben sem hisz, csak az egyházi politikában, a püspök végül úgy tesz, mintha Johanna lelkiüdvét mentené, holott saját lelkiüdvét akarja menteni. *A per során ilyenformán Johanna tragikus, a zavarodottság megható komikumával keverten; a fölötte ítélkező főpapok — a leleplezett képmutatás megtestesítői — vitriolosan, satirikusan nevetségesek.*

A *Pacsirta* Johannája tehát: tragikomikus középpontja egy két síkon zajló drámai cselekménynek: az egyik síkon zajló cselekmény (Johanna csodatevő élete, melynek során a leány keresztülviszi akaratát a romlott főurnál) a gyávaság és tehetetlenség komédiája, — a másik síkon zajló cselekmény (Johanna pere, — melynek során a leány nem érti, mit akarnak tőle a romlott főpapok) a perfidia és az alakoskodás satírája.

Miről szól a kolozsvári Pacsirta?

Johanna, a domremy-i parasztleány, égi hangokat hall, amelyek Franciaország megmentésére készítetik. Ezer akadályon átvergődve, eljut VII. Károlyhoz, a francia csapatok élére áll és súlyos csapásokat mér az angolokra. Elfogják, eladják — a király ekkor megtagadja —, az egyházi törvényszék pedig perbe fogja. Ám a törvényszék elnökét magával ragadja a leány ártatlan, törhetetlen hite és meg akarja menteni. Megérteti vele, hogy volt fegyvertársai megfutamodtak, nincs tehát miért kitartania eszméi mellett, rábírja, hogy kérjen bűnbocsánatot és mentse életét. Johannát meggyőzi a püspök igaz szava, és megtagadja vétkeit. Csak a börtönben eszmél rá, hogy nem szabad felcserélnie a méltóságteljes halált a rongy étellel. Lemond a bűnbocsánatról, majd a máglyán szentté magasztosul zászlajával, jelvényeivel. Valahogy másképpen, mint ahogy Anouilh akarta. Johanna figurájának egyoldalú felfogása miatt.

Milyen ember Johanna

a kolozsvári előadás felfogásában?

Mindenekelőtt: dominálnak hősi és tragikus vonásai, s végtelenül tompítottan sejlének elő naiv-komikus, vaskos-népi tulajdonságai. Ennek következtében elmosódik a látszat és a lényeg — a vallásos hit és az ember szolgálata — közötti ellentmondás. A figura kialakítását sugalló rendezői felfogás a komikum tompításával a vallásos egzaltációt élezte ki. *A Domremy-i Jeanne D'Arc* nem bontakozhat elő, szüntelen megzavarja az előtérbe tola-kodó *Szent Szűz*. Holott a komikus naivitás egyáltalán nem csorbitaná Johanna hősiességét, ellenkezőleg, azt eredményezné, hogy a darab többi szereplői természetük szerint viszonyuljanak hozzá: a tetteit megnyergelő főurak bohózatian, a tetteit elítélő főpapok szatirikusan. Az csak természetes, hogy ha Johanna figurája — a rendezői félig-értés következtében — funkcióváltozáson megy át, a darab hozzája viszonyított főfigurái akaratlanul is funkciótorzulást szenvednek. Ha Johanna átszellemültsége nem keveredik kellőképpen vaskossággal, hősiessége naivitással, akkor a hozzája viszonyuló főrendiek nem élhetik ki bohózati jellemüket. (Kivétel a király, bár azt

is jobban ki lehetett volna hegyezni.) De ez még hagyján. Problematikusabb, ami a darab másik síkján áll elő. Ha Johanna az egyházi törvényszék előtt tisztára tragikus sorsú hívő, szikrányit sem komikus hiszékeny, akkor a hozzája viszonyuló főpapok sem élhetik ki szatirikus jellemüket. (Kivétel természetesen Ladvenu testvér, akit az író sem gúnyol.) Ilyenformán előttünk áll egy törhetetlen hitű szent, s vele szemben egy inkvizítor, aki nem reálpolitikus, hanem az egyház félelmetes hatalmát sugallja, valamint egy püspök, aki nem megvetendő, hanem az egyház bölcsességét, jóságát sugallja. Johanna a kolozsvári színpadon kevésbé népi hős, sokkal inkább valóságos megszállott, az, akivé a Vatikán tenni akarta, amikor szentté avatta, — Beauvais hírhedt emlékü püspöke pedig nem annak az egyházi politikának a képviselője, amely 1431-ben megégeti, hogy 1920-ban szentté avassa, sokkal inkább megértő, összetört lélek, maga is sorstárs a tragikumban.

Mi a közös oka a három félrerendezésnek?

*Mindhárom rendező nagyon ügyelt a színre vitt darab eszméjének pozitív vetületére, de rosszul ügyelt rá. A pozitív mondanivalót féltette Anatol Constantin Jarovojtól (*Ljubov Jarovaja*), ha az tisztalelkű, tehetséges ember — fehértiszt létére; a példamutatás erejét féltette Krausz Imre Chiricától (*A kabalás ember*), ha az nevetséges, ütődött igazságszolgáltató létére; az eszményt féltette Călin P. Florian Johannától (*A pacsirta*), ha az bájosan esetlen, máglyahalált elszenvető hős létére; ilyenformán az első tudatosságáá rontotta Jarovoj hamis tudatát, a másik meggyógyította Chirică bolondságát, a harmadik tiszta szellemmé párolta Johanna vaskosságát, suta naitását.*

Mi a közös következménye a három félrerendezésnek?

A három központi figura jelleme elrajzolódik. Azok helyett, akiket a szerzők megírtak, másvalakik jelennek meg a színpadon. A hozzájuk viszonyuló figurák most már a jellemek egymáshoz kapcsolódásának belső logikája miatt automatikusan elrajzolódnak. Az első esetben: a forradalmár Jarovaja helyett — a megszedített Jaro-

vaja; a második esetben a becstelenségében megszégyenülő asszony helyett — az anyai szeretetben megtisztuló asszony; a harmadik esetben a Johannát ideig-óraig megtévesztő, képmutató, áruló Cauchon helyett — a Johannát védelmező, együttérző, hazáját szolgáló Cauchon. *A figurák jellem- és funkcióváltásának megfelelően elfordulnak azok a síkok, amelyeken a szembenálló erők mozognak, és eltolódnak a konfliktus erővonalai.* Az első esetben: a hamis történelmi tudat és a történelmi igazság központi konfliktusa helyett — a két objektív történelmi erő összecsapása; a második esetben: a tisztalelkű bolondok és a romlott, érdekhajhász társadalom összeütközése helyett — az emberszeretet összebékülése a romlott társadalmi érdekhajhászással; a harmadik esetben: ama küzdelem helyett, melyet a népet képviselő és a néppel szövetséges Johanna folytat az egyházi törvényszék s annak elnöke ellen — az isteni parancsot képviselő és az egyházi törvényszék elnökével szövetséges Johanna küzdelme saját lelki üdvéért.

A jellemek elrajzolódása, az összképen belüli funkciójuk megcserélődése és a konfliktus erővonalainak eltolódása azt eredményezi, hogy *a színpadi megjelenítés szembe kerül az irodalmi ábrázolás módjával;* ez az első esetben tragédia helyett középfajú drámát, a második esetben bohózat helyett szentimentális színművet, a harmadik esetben tragikomédia helyett tragédiát hoz létre. Helyesbíték: létrehozna — ha egyáltalán lehetséges volna szöveg ellen rendezni. Mivel azonban szöveg ellen rendezni bajosan lehet, *így azután a félreértett hangulatú mű előadásának is csak fél hatása van.* Annyi hatása azonban mégis van, hogy — akikkel elhitesi magát, azoknak — *ferdült eszmét sugall:* a *Ljubov Jarovajában* közönséges bűnözéssé aljasítja a tragikus tévelygést, *A kabalás emberben* hősi piedesztálra állítja a kispolgári érzelgősséget, a *Pacsirtában* megdicsőíti a vallásos megszállottságot. A rendezők nagy buzgalmukban nem hitték el az írónak, hogy az jól szolgálja az eszményt. Ők jobban akarták szolgálni. S elég volt egy csöppnyi szépészeti beavatkozás a főhősök jellemrajzába, hogy épp az eszmény csúfúljon el.

1958

„DÜHÖNGŐ” SZATMÁRIAK Osborne-bemutató a szatmári színházban

Az élet hamarabb emészti fel irodalmi áramlatait, mint áramlatgerjesztő jelenségeit. A dühöngők még javában dühöngenek, az őket felfedező írói csoportosulás már rég feloszlott. Szatmár azonban nem engedte ki markából, nem várta meg, míg a híradás történeti dokumentummá nemesedik, most ragadta meg, amikor az élet, amelyet megvallat, még eleven valóság ott, ahol valóság. Volt mersze, s mi fő, ereje országos bemutatóba hozni az *Angry Young Men* első, vészharangkonditó alkotását, John Osborne *Dühöngő ifjúságát*.

John Osborne csodálatos darabjában az csodálatos, ahogy a féktelen indulatot önemésztő vergődésében vetíti elénk. Mert olyan történelmi sorsfordulón mutatkozik meg, amikor már nem célért viaskodik, hanem céltalanságba fullad. Pedig a darabban alig esik szó politikáról, társadalmi kérdésekről, eszményekről. A darabban egy fiatalember szerepel, aki, felesége szavaival, inkább „lerázta” az egyetemet, semmint „elvégezte”. Lerázta, de szellemekben toronymagasságban áll a végzetek felett; toronymagasságban áll fölöttük, de a dzsessztrombitát szereti; a dzsessztrombitát szereti, de cukorkát árul; cukorkát árul, de mindegy, mivel foglalkozik... és így a végtelenségig, amíg „soha nem lesz belőle semmi”. Utálja hétköznapjait, és unja a vasárnapjait, naphosszat újságot olvas, és reggeltől estig szidja, minduntalan teát kér, de sosem issza meg, tehetetlen gyűlölettel kapaszkodik a feleségébe, és tehetetlen szeretettel gyilkolja napestig, s mire az egész véget ér, napnál világosabb, hogy — összeomlott az angol gyarmatbirodalom. John Osborne azok közül a ritka drámaírói alkatok közül való, akik úgy tudnak beszéltetni, hogy a hősök mindvégig egy ing nyakbőségéről váltanak szót, s maguk sem tudják, hogy lefejezésről beszélnek. S aztán mind faggathatom magam, honnan sejtettem én mindezt előre, amikor a végén kimondatik: „Azt hiszem, mi már nem áldozhatjuk fel az életünket igaz ügyért, a mi nemzedékünk... Nekünk már nem marad jó, igaz ügy egy sem. Ha majd jön a nagy mennydörgés, és mindnyá-

jan odaveszünk, hát akkor sem a régi divatú, nagyszabású eszmékért ontjuk majd a vérünket. Csupán afféle Szép, Új, No-köszönöm-elég-közepes-dologért. Körülbelül olyan céltalanul és olyan dicstelenül, mintha egy autóbusz alá léptünk volna le a járdáról.”

Nem az az újdonság hát Osborne darabjában, hogy az angol nem sima, hanem hogy fékezhetetlen szenvedélyében céljavesztett, már nem a világot égeti hamuvá maga körül, hanem „benne ég hamuvá minden”. A régi nagy nemzedékek tomboltak a történelem válaszútjain, ez a válság-nemzedék — dühöng.

*

Mindenekelőtt Kovács Ferencről. Hosszú ideig volt olyan érzésem, hogy irodalmi titkárát rendezővé avatva, a rendezőhiányban szenvedő kis társulat csak a szükségből faragott erényt. Mert az pillanatig sem volt kétséges, hogy Kovács Ferenc vájtfülü irodalomértő, érzékeny szövegelemző, művelt színházi ember, egy darab szövegéből és szövegallatijából, alapeszméjéből és eszmei árnyalataiból semmi sem kerül el a figyelmét. Kérdéses volt azonban, mennyit tud ebből sugallattá alakítani, lesz-e a végig-gondolt dialógusból megelevenített beszédhelyzet, a megértett eszméből átélt eszme rendezői keze nyomán. Egy szóval, lesz-e a dramaturgiai értelemből színpadi varázslat. Lett. Eddigi rendezvényeiben többé-kevésbé. Most viszont maradéktalanul. A rendezői felfogás úgy átszívódott a színészi teljesítménybe, hogy alig lehet kielemezni belőle. Persze nem ettől tartom maradéktalannak. Lehet teljes a rendező művészete ott is, ahol őt mutatja fel az előadás, ahol ő a főszereplő. (Ilyen volt például a kolozsvári *Makrancos hölgy*, ahol Taub János rendező dominál, és — helyesen teszi.) Nem állítom tehát az egyik rendezői hozzáállás magasabbrendűségét a másikkal szemben, csak éppen megjegyzem, hogy Kovács Ferenc rendezői egyénisége azzal vált ki, ahogy megbújt a színészi alakításban.

Az előadást Elekes Emma (Alison) és Csiky András (Jimmy Porter) vitte a vállán. Nem szeretem a lelkendezést, de örülök, hogy alkalmat szolgáltatnak fenntartás nélküli lelkesedésre. Mert itt még az árnyalatokban sincs félreértés vagy félreajtszás. Amikor Jimmy mindent el-

borító logorreás szóáradattal, Alison pedig összeszorított szájjal szenved, nincs kétség — az előbbit az gyötri, miért nem képes végre kitörni; amikor Jimmy azt mondja, „a gyermekeink talán már mind amerikaiak lesznek”, és Alison arca megvonaglik, már várom is, mikor derül ki, hogy állapotos; amikor megégeti magát a vasalóval és karját fájlalva kiborul, máris meggyőzött, hogy az égési seb tudat alatti ürgy csupán, sírhat végre lelki sebei sajján; ahogy első, jóvátehetetlen veszteségének elszenvedése után visszatér, leroskad és öt percig némán a semmibe réved, átfut rajtam a borzongás: most válik ő is dühöngővé. Hevesi mondja valahol, hogy nem akkor ismerzik meg a nagy színész, amikor beszél, hanem amikor hallgat. Valószínűleg ez is csak annyira érvényes, mint általában az aranyigazságok, de ez a néma szerep mellette szól. Elekes olyan sokatmondóan hallgat és addig hallgat, amíg Alison jellemének minden témája és annak minden variációja megszólal. Ha igaz, ha nem, Hevesi aforizmája a nagy színészről, kétségtelen, hogy ez a kis vidéki színésznő — nagy színész. Ha nem ismerném pályafutását, egyetlen jelenete alapján is vállalni merném: Alison és Jimmy mókust és mackót játszanak. Nem gyerekek mulattatásául, nem báboskodva, nem színészkedve, hanem egymás számára mókussá és mackóvá gyerekesedve — szerelemből. Nem tudok elképzelni kényesebb színpadi helyzetet, mert nem tudok elképzelni intimebb négy szemköztiséget. Olyan szemérmesen két ember dolga az ilyesmi, hogy szemérmetlenebb a testi szerelemnél is közönség előtt. Emlékszem, a filmben kiütött hátamon a hideg veríték, olyan kényszeredetre sikerült. Ahogy viszont itt Elekes mókus módra ugrándozik, mogyorót majszol és mókushangon vinnyog, Csiky pedig mackódörmögéssel és -morgással belémar, az olyan természetes és magától értetődő szerelemjáték, mint a gyermekek játéka, akiknek eszébe se jutna, hogy bújtasák a felnőttek előtt.

Ha Elekes nagy volt háromórás hallgatásában, Csiky méltó partnernek bizonyult három órán át tartó ordításával. Nem tudom, mit mond erről Hevesi, de azt hiszem, színészi feladatnak ez sem kisebb. Tudniillik mindig ugyanazt ordítja: a tehetetlenségét. De százféle lelki sebfeszíti a száját. És Csikynél sincs kétség: most csak hisz-

tériás, most viszont zsarol, emitt az unalom ordít belőle, amott a fájdalom, itt provokál rikoltásával, ott megnyugvásért könyörög vele, most gyűlöletét adja ki benne, aztán szeretetvágyát leplezi általa, váratlanul az igazi erő bömből, majd hirtelen az elfojtott gyengeség.

Tréfás vaskossággal és szomorú derűvel kapcsolódik kettejükhez Boér Ferenc (Cliff), pillanatra sem vét a szerep fajsúlyának és árnyalatainak megérzésében, hol harmadikként illeszkedik, hol egyedülállóként, helyzeti energiájával, olykor epizodista, eszmei hangsúlyával, olykor rezonőr. Pontos és hibátlan. Nem úgy Török József, aki Dedfern ezredes szerepében szemmel láthatólag bajban van, miként gyömoszölje az ódivatú angol úr esze járását egy mezőségi kisnemes fejébe. S ezen nem segített a sliccel és hollal, gombbal és csattal, övvel és zárral ellátott szürke tweed-kabát sem, sőt rottott rajta, mert csak egy mezőségi kisbirtokos képes így felszerelni magát, ha elhatározza, hogy nagyon angol lesz.

Az előadás igazából problematikus pontja azonban Helena. Ha Kovács Ferenc rendezői egyénisége úgy tündököl, ahogy átlényegül a tündöklő színészi teljesítménybe, akkor viszont az alakítás homályába az ő elhomályosodó szemléletéből kellett valaminek átlényegülnie. Adleff Ingeborg kiváló volt annak a lánynak a szerepében, aki vízbe nyuvasztja barátait, csakhogy a barátai keze után kapkodó vízbe fülő szerepében kellett volna kiválónak lennie. Hisz Osborne Helenája nem intrikus, csak túlságosan feszes. Annyival feszebb a patinás feszeseknél, amennyivel kevésbé patinás a származása. Ez a Helena nem a Rebecca Sharpok leszármazottja, alapjában véve derék leány, s ha jól megnézem, ő is dühöngő-jelölt, csak még nem tud róla. Mert ebben a társadalomban mindenki lelki elfojtások rabja, s mindenik olyasmit fojt el, amit nem mer kiélni. Helena például az ösztöneit. És ő lepődik meg a legjobban, amikor kiderül, hogy rosszul működik anglikán „felettes énje”, s ösztönei elötörnek a „tudatalattiból”. Persze hogy el akarja távolítani Alisont, és meg akarja kaparintani a férjét. Csakhogy mindez tudatának mélyén van. S ha egy pillanatra is megjárja a tudatát, az egész figura menthetlenül összeomlik. Tudata szerint ugyanis ő barátóját és az erkölcsi világrendet akarja megmenteni Jimmytől,

nehogy az romlásba vigye. Nos, amikor Adleff Ingeborg intrikusként lép színre, Helena sorsa, már el is dőlt. Mert lehet, eszményeiért intrikázik, én azonban már el is könyveltem, hogy lelki alapállása a cselszövés. S akkor már, ahogy intrikázott Alison érdekében Jimmy ellen, intrikázhat éppúgy Alison ellen is, Jimmy megszerzése érdekében. Így is lesz. A cselszövő Helena kicsapódik a tiszta lelkű vergődők konfliktusából, noha Osborne őt is éppolyan tiszta lelkűnek és vergődőnek írta. És viszont éppen azokban a jelenetekben oldódik fel teljes hitelességgel, ahol a drámai helyzet egyértelmű viszonyok közé helyezi: az egész harmadik felvonásban, kivált annak első képében, valamint a második felvonás két kitűnő, villanásszerű reagálásában, amikor megijed, és menekül a tudatába törő sejtéstől. A rendezőnek annyit kellett volna csupán jobban megértetnie ezzel a tehetséges színésznővel, hogy amikor két másodpercre megijed, attól ijed meg, amitől egy órán át félt, csak éppen nem volt tudatában. S akkor teljes lett volna a dühöngő tehetetlenség harmóniája.

Az előadás ennek ellenére mégis a teljesség illúziójával hat. Az országos bemutatót nyugodtan érthetjük szó szerint: Szatmár bemutatta Osborne-t az országnak.

1965

AZ ELVONT ESZME BÚNE

Deák Tamás: Demetrius

Kiderül, hogy az „elcsépett” téma mégsem olyan elcsépett. A témák általában nehezen merülnek ki. A tárgy egyébként is csak ürügy a mondanivalóhoz, s ha van humanista mondanivaló, talán a fasizmus borzalmi sem évülnek el hús esztendő alatt. Deák Tamás talál újat az „elkoptatott” témában, s így az egész: újszerű.

Beszéltek százszor százféle egyéni és kollektív bűnrészességről a fasizmusban: a Demetrius elsőül beszél az elvontság bűnrészességéről. A világ színe elé idéztek százszor százféle egyéni és kollektív felelősséget, Deák Tamás elsőként idézi színpadon a világ színe elé felelős nivoltában az ezoterikus német szellemet. Megszámoltattak százszor százfajta társadalmi kategóriát, ő számoltatja meg első ízben a filozófust. Szembenézett már színpadon fasizmusban való vétségével a nagytőkés, mert finanszírozta, a lumpenproletár, mert rohamosztagait adta, a kispolgár, amiért behódolt neki, a polgár, amiért haszonélvezője lett, a tisztikar, amiért felesküdt, a hivatalnokság, amiért kiszolgálta, az arisztokrácia, amiért türte, az egyház, amiért ellenzéki igével hunyt szemet fölötte; Deák Tamás most szembenezésre készíti az elméleti fennköltiséget, amiért filozófiával ajándékozta meg — pontosabban, elvontságában nem vette észre, hogy az emberiségnek szánt filozófiáját az embertelenség sajátította ki. Nincs tudomásom róla, felmerült-e eddig színpadon és huszadik századi témában a német szellemtörténet évszázados keserű tapasztalata, melyről már Marx is beszélt: „Ahogy a régi népek előtörténetüket a képzeletben élték meg, a *mitológiában*, akképpen mi németek utótörténetünket gondolatban éltük meg, a *filozófiában*.” Mert a német gondolat mindig azt valósította meg a fejben, amit a megkésett német történelem a forradalomban elvetélt. Ez a német idealizmus társadalmi talaja, s hogy ismét Marxra hivatkozzam, ez az oka annak, hogy „gondolkodásának elvontsága és fennhéjázása mindig lépést tartott valóságának egyoldalúságával és alantasságával”.

Nos, Demetrius professzor a feje tetején álló német gondolat kiválósága. Igaz, csak írói szándék szerint ilyen, a megvalósított jellemrajz kevésbé világos. Kövessem útján mégis az eszmei szándék nyomán. Az „új embertípust” hirdeti. Az „új embertípust” hirdetik a hitleristák is. Persze Demetrius egyetemesen, a hitleristák a „felsőbbrendű német faj” számára. Demetrius bajtársiasságot a bajban, amazok a bajkeverésben; ez hűséget a békében, azok a háborúban; a professzor áldozatkészséget a munkában, a nácik az „acél- és vérfürdőben”; a filozófus a „nagyság-akarását” az emberi méltóságban, az SS-legények a korlátlan önérvényesítésben. Ha elvonatkoztatok minden földitől, Demetrius és Hitler egy akaraton vannak. Csakhogy Demetrius nem tud erről, mert Kant ivadéka valóban képes arra, hogy minden földitől elvonatkozzék. És örök tragédiája — hirtelenjében nem is tudom — a német népnek vagy a demetriusoknak, hogy a hitlerek mindig megtalálják a maguk demetriusait. Pedig — a német nép és minden demetriusok tragikumuma tanú rá — nem ők keresik a hitlereket. Ők csak nagyon fennkölték és nagyon absztraktak mindig, s hagyják, hogy a hitlerek rájuk találjanak. Demetriusunk pedig osztozik minden lelkiismeretes őse sorsában. Csak akkor jön rá, hogy az elvont „új típusú ember” útját a nagyon is konkrét népirtás egyengeti, amikor számára konkretizálják a „bajtársiasságot”, túrje volt bajtársának, a kommunista Johannak kivégzését, amikor őt állítják a „hűség” és a „nagyság-akarás” kézzel fogható próbája elé, s elárultatják vele tanítványát és eszmetársát, amikor tőle kérik az „áldozatvállalást”, törődjek bele gyengeelméjű fia higiénikus meggyilkolásába. Az „új embertípust” elvont eszménye úgy konkretizálódott, hogy ami Demetriusnál az ember fogalma volt, az a politikai gyakorlatban egyedi példányok tenyésztése lett. De Demetrius van annyira elvont, hogy még ekkor sem ébred felelősségére — áldozatnak hiszi magát. Végül tömeggyilkos fia kell rávezesse, az ő „tekintélyének fénye csillogott a géppuskákon”. A felismerés után provokálni kezdi a végzetet, addig provokálja, míg elsül egy SS-legény revolvere. Meg is mondja, miért kísérti a halált: „Ha már gazember lettem, én a büntetésre spekulálok.” A tragikus hősök általában any-

nyit tudnak a végzetről, hogy — bűnhődés. Demetrius azt is tudja róla, hogy — rehabilitáció. Mert német ő, német filozófus az istenadta, akinek a bűnhődés nem is annyira élmény, indulat és szenvedés, inkább képzet és fogalom, aki tulajdon halálában is az elvontat keresi, s nem kell neki a katarzis sem, ha előbb nem tisztázhatja elméletileg. Torz a halála, amiként élete volt. De van benne valami felemelő is alapvető torzságán belül. Demetrius nem változik, halálában is az elvontság hőse mer maradni. Ha azért érte el végzete, mert nem vette észre, hogy az élet neki merő fogalom, míg a hatalomnak csak tényészet, akkor már kell annyira következetesnek lennie, hogy az enyészetet is fogalommá absztrahálja, tulajdon enyészetét is; tartozik ennyivel becsületének. Halálával nem életét — a bűnhődés eszméjét rehabilitálja.

Deák Tamás mindezt nagy kultúrával, helyenként bravúrosan állítja elénk, s ami igazán fontos: nem törekszik rá, a mértékletességen belül az. Szerkezeti építkezése szilárd. Három felvonás: három nap. Két felvonásköz: tizenkét év. Hozzászoktunk, hogy valami lomha illetetlenséggel fogadjuk be a színpadi látványt, s ami nem hat közvetlenül, de titkosan szolgálja a hatást, azt ne is vegyük tudomásul. Megelégszünk az architektonikus összbenyomással, nem nézzük mögötte a tektonikai képletet. A tevékeny néző figyelmét azonban nem kerülheti el a bravúros látványt kimunkáló láthatatlan bravúr, és elgondolkodik, micsoda szilárd három pillér kell legyen az a három nap, hogy tizenkét év terhét viselje. Egyetlen expozíciót mindenki köteles vállalni, bármilyen nehéz, háromra senki sem kötelezi az író, csak saját szerkezete. Deák hármat vállal, és érdekes, hogy az elsőt, a mindenkire kötelezőt oldja meg a legnyűgösebben, úgy látszik, nem szereti tudását olyasmiben bizonyítani, amit többé-kevésbé mindenki tud. Aztán exponál a második felvonásban is, úgy csempészi be oda öt év történéseinek viszapillantó elemeit, hogy szemernyt sem zavarja a cselekmény bonyolódását a kifejlet felé. Majd exponálja a harmadikban is hét év történetét, az is tökéletesen simul a kifejlettől a megoldásig törő történebe. (Még mielőtt jönne egy kisokos, aki mások vétéséből él és felvilágosítana, hogy Brecht óta külön játékot üznek az idővel,

sietek tisztázni, hogy itt nem oldott szerkezetről, hanem tradicionális színpadi építkezésről van szó.) Deák Tamásnál a történés színpadi gócai: 1./1933. Demetrius megkísértése. 2./1938. Demetrius megtöretése. 3./1945. Demetrius bűnhődése. Ezekben helyezkedik el a tizenkét év: megvásároltatása, megalkuvása, bűnbeesése, a naivitástól a felismerésig fejlődése, a következmények vállalása.

Nemcsak a felvonást építi szilárdan, hibátlan a felvonásokon belüli jelenetsor logikája is. Az első felvonásban például: megjelenik Höttl kormányfőtanácsos, és ajánlatot tesz Demetriusnak, lépjen be Hitler pártjába. A feleség teljes díszben szeretne mutatkozni, Demetriusnak elég, ha simán megüssza a találkozást. Akkor egy másután lépnek közbe kínos véletlenek, és az eredmény: matematikus pontossággal időzített kompromittálódások sorozata. Belép Diotíma, és kiderül, hogy Demetrius lánya sértően vallásos. Majd von Ulm érkezik, és kiderül, hogy Demetrius sógora birodalmi tábornok létére cinikus és kozmopolita. Demetrius tanítványa, Christian gyanús nézetek kikottyintásával zavarja a felvilágosító munkát. Majd betámolyog Florestan, Demetrius gyengeelméjű fia, akit egy körlevél a német faj testi és szellemi fölényére hivatkozva szólít fel tömörülésre. A körlevelet Reiter, a házi orvos olvassa fel, akiről kitudódik, hogy zsidó. Le se ülepedhetett Höttl meglepetése, amikor fülébe súgják, hogy a belépő Johann, Demetrius tejtestvére kommunis-tagyanús egyén. A megjelenő Siegmundnak, Demetrius hadnagy fiának ideje sincs szépíteni a gólarányt, máris jelenti az inas egy angol úr érkezését a német hazafi házába. S most már nemcsak Demetrius kompromittálódik Höttl előtt, de mindketten együtt a külföldi közvéleménykutató előtt. Legott beront ugyanis egy ötkrajcáros prostituált, és Siegmund úrfi adósságainak törlesztését követeli. Alig tesz ki a szűrét, kintről fegyverdörrenés. SA rohamosztigosok lelövik a kutyát, majd betörnek, hogy elvigyék a kommunista Johannt. Így felsorolva mintha komédia volna, valójában semmi sem ricsajosan nevetséges itt, ellenkezőleg, torzságában félelmetes. De nem is arra hozom fel példaként, hogyan ad a hangulatnak félelmetes töltést, hanem hogy milyen következetes időzítéssel fokozza felvonás-egységé a jelenetegységeket.

Példásan tiszta és világos a jellemek elkülönítése. A replika tartalma (tartalma, nem a hangvétele!) szorosan ahhoz tartozik, akitől elhangzik. Addig böngésztem a szöveget, amíg csupa rosszmájúságból sikerült két nem simuló mondatot találnom. (Diotíma: „Friedrich bácsi és a spiritizmus? A szezon legjobb vicce!” Olyan ez, mintha például Demetrius ilyet mondana: „Eredj a víz alá száradni.” Nem méltó sem Deák Tamáshoz, sem a hőséhez. Más helyütt Rudolf, az inas mondja: „Hetvenéves leszek az ősszel, októberben, de még nem voltam szerelmes” — aztán távozik, hogy ő maga kétszer félpercre, lelki konfliktusa pedig soha többé ne térjen vissza.). Három órán át hangzik a szó, e kettőn kívül azonban nincs olyan, amely ne simulna a beszélő attitűdjére, elveire, eszméire, amely ne körvonalazná pontosan a hőst.

Végül, drámáról lévén szó, ahol minden tartalmas forma a dialógus külső formájában jelenik meg, hadd említsem Deák legnagyobb színműírói értékét, a párbeszéd szellemességét. Szinte nincs is szellemtelen mondata, s így — akarva, akaratlan — nincs szellemesség híján lévő hőse sem. Aki nála korlátolt, az korlátoltságában szellemes. Az angol drámától tanulta ezt, mondanám, ha egyáltalán tanulni lehetne az ilyesmit. Inkább így mondom: az angol drámától szerezte rá a jogot, Shakespeare szolgáitól, suhancaitól és részeg katonáitól, akik azért olyan szellemesek, mert Shakespeare nem tudott tulajdon szellemén kívülre helyezkedni, amikor fogalmazta őket.

A *Demetrius* jó irodalom, sőt igen jó. Minden, ami jó benne, a tudatosság jelenlétéből való. Lényeges gyengeségei az ösztönösség hiányából. A dialógus méltatásával zártam méltatását, a dialógus elmarasztalásával kezdem elmarasztalását. Azt hiszem, akinek ilyen hibátlanul szellemes a replikája, elveszett ember, ha beugrik saját szellemének.

Ha egy inas azt mondja: „Egy úr van kint, egy angol úr” — ennél banálisabbat már nem is mondhatna. Ha viszont egy kozmopolita német tábornok azt mondja: „Nemzeti termék lehetett a német zene, de az is csak arra volt jó, hogy saját gyászindulóval temetkezhesünk” — ennél szellemesebb telitalálattal már nem is il-

lehetné a nemzeti elzárkózás csődjét. Most helyezem szövegekörnyezetébe a banalitást. Höttl: „Németország új élete létrehozza majd az új stratégiát. Olyan fegyvereket fogunk gyártani, hogy az angolok...” Rudolf (be): „Egy úr van kint, egy angol úr”, s a lapos mondat egyszeriben szikrát vet. Arról van szó ugyanis, hogy a korlátolt fasiszta politikus épp az imént tapasztalt sorozatban sok furcsát, sőt gyanúsat a példás életű német tudós házában, de olyan szörnyű gyanú, hogy egy német hazafi angolokkal tartson kapcsolatot, még az ő fejét se járja meg, másrészt ebben a pillanatban hetvenedik éppen az angol fegyverek rovására, amikor elhangzik: egy angol úr van kint. Ez rácsattan a szituációra, s már nem érdekes, hogy a replika nem irodalmi értékű, fontos, hogy van drámai értéke. A nehézkes mondat is rakétává lesz attól a kezdősebességtől, melyet a színpadi szituáció helyzeti energiájától nyer. Helyezem most szövegekörnyezetébe a „telitalátat”-mondatot. Von Ulm: „Ördög vigye Németország érdekeit! A tudomány érdekeiről van szó! Nekem teljesen mindegy, ki kerekedik felül a frontokon... A lényeg ugyanis az, ami a laboratóriumokban történik.” Siegmund: „Nem éppen tiszteled az egyenruhát, Friedrich bácsi!” Von Ulm: „Édes fiam, a korszerű egyenruha a technika. Az pedig nem nemzeti viselet; az a század uniformisa. Nemzeti termék lehetett a német zene — de az is csak arra volt jó, hogy saját gyászindulóval temetkezhessünk.” S a szikrázó aforizma egyszeriben pislákolni kezd és kialszik. Mert itt viszont arról van szó, hogy von Ulm, aki arisztokrata, katona és tudós egyszemélyben, aki tehát egyesít magában szinte minden konvencionális német értéket, hirtelen felfedi, hogy köpik a német értékrendre, még a hagyományos hazafiságra is, s ezzel az összeugrás szituációját teremti meg. Siegmund, a heves vérű, nacionalista hadnagyocska nyilván a torkának ugrana, de győz a rang és a rokoni kötelék iránti tisztelet, és megelégszik egy fenyegető mondattal, amivel az összeugrás helyzetét tovább élezi. S akkor a tábornok roppant okos és szellemes dolgokat kezd mondani a nemzetközi gazemberség programjáról, de egy szót se arról, hogy „ne heveskedj, Siegmund öcsém”, s már nem érdekes, hogy az aranyszájú replika, majd az azt követő monológ önmagában irodalmi érték,

ha egyszer dramaturgiailag értéktelen, mert lehangolóan hatástalan. A néző belefészült a szerző által teremtett helyzetbe; helyzeten kívül szólhat neki a bülbülmadár, annak a hangját sem hallja meg. Ez nem a néző szeszélye, hanem a színpad törvénye. A drámai szituáción kívül nincs a gondolatnak helyzeti energiája, s így kellő kezdősebesség híján a nehézkedési erő visszarántja a földre a rakétavillanású mondatot is. (A szituáció természetesen nem kép, még csak nem is jelenet, hanem a legkisebb színpadi egység: az a konfliktusos kapcsolat és motivációja, mely két hős között akárcsak egy percre kialakul, és amely — ha tartalma bírja — tágulhat természetesen egyetlen szituációból álló jelenetté is.)

Deák Tamás tékozlóan szórja jobbnál jobb replikáit, és fájdalmas, hogy nagyobb részük süketen koppan a földön. Mert mihelyt megteremtette, nagyjából azon nyomban ott is hagyta színpadi helyzeteit. Ennek legszélsőségesebb esete a darab expozíciója, ahol szinte fél felvonáson át nincs is színpadi helyzet, a hősök között jóformán nincs viszony. Egy karosszék van csupán, az olyan, mint Karinthy bűvös széke, aki abba beleül, tüstént úgy kezd beszélni, mint Deák Tamás. (Csak hangvételben, tartalmilag nem!) A hősök nem akarnak egymástól semmit, csak a nézőtől akarják, hogy vegye tudomásul születési bizonyítványukat, életrajzukat, elveiket. Aztán, ahogy múlik az expozíció, megkerül a hangjuk, helyzeteik azonban végig nem kerülnek meg maradéktalanul.

Hihetném azt is, hogy Deák Tamás nem tud színpadi helyzetet alakítani. Mégsem hiszem. Aki így tud jelenetet teremteni, cselekményt szőni, felvonást építeni, teljes szerkezetet vonni, miért ne birkózna meg az elemi konfliktusegységgel? Az elrontott szituáció már következmény. Deák számára ugyanis a párbeszéd inkább beszéd, semmint beszédhelyzet. Regényben a beszéd elsősorban gondolatközlés. Drámában a beszéd — minden. Helyzetrajz és jellemrajz, konfliktusteremtés és cselekményvezetés, gondolatközlés és érzelemközlés. Deák Tamást azonban sodorja gondolatközlő beszéde. Elsodorja a helyzettől. Mindig akkor hagyja faképnél önmaga teremtette szituációit, amikor akad egy érdekes gondolata. Mert fontosabb neki

egy gúnyos megjegyzés és egy epés visszavágás a *lenézés*-nél, amely a gúnyt útnak indította, s az *indulat*nál, mely a visszavágást kifakasztotta; jobban érdekli egy torz elmélet szellemes kifejtése, mint hősei, akik közül az egyik *meg* akarja *győzni* vagy *el* akarja *riasztani* a másikat. A gunyoros vagy epés megjegyzés és a szellemes elmélet azonban tulajdon belső logikájához idomul, nem a helyzetéhez, s replikaáradásával elporlasztja a lenézést, indulatot, meggyőzést, elriasztást jelenítő helyzetet. Az elporladt helyzet azon nyomban bosszút áll, és elporlasztja a replika helyzeti energiáját, nem táplálja ugyanis él-ménnyel (a lenézés, az indulat, a kíváncsiság, a riadalom élményével) a róla szóló szót, s hatástalanná teszi, még ha mégoly szépen szól is. Deák Tamásnak olyan kiváló a replikája, hogy tönkreteszi vele replikarendszerét.

Demetrius jellemrajzának méltatásával kezdtem méltatását, hadd zárom elmarasztalását a jellemrajz elmarasztalásával. A „théatre des idées” színpadán mozgó hősokról nem szokás megkérdezni, hogy akad-e hozzájuk hasonló a valóságban, mint ahogy azt sem kérdik, alakulhat-e az ember orrszarvúvá. A Deák Tamás tollán kialakuló hős nem *típus*, hanem *eszmei fővonásokból általánosított figura*. Ezért ha eszméjének megfelel, akkor megfelel a valóságnak is, anélkül, hogy köteles lenne a valóság részleteinek hűségesen megfelelni.

Mostanában sokat beszélnek erről a képfomáról, prototípusnak szokták nevezni. A kifejezést nem tartom szerencsésnek; nem szentesített terminussal, házi használatra, ideogrammának nevezem a továbbiakban. Nos, *a típus valóságos tulajdonságok sokaságából ötvözött kép*: Ezért aztán a tipikus jellem: a) lényegi vonásai rengeteg egyéni tulajdonság révén kerülnek felszínre, b) minden egyéni tulajdonsága és tette élethű, c) nagyságrendje az ember természetes mérete, vagy legalábbis a körül mozog. Az *ideogramma* viszont *néhány eszmei alaptulajdonságból ötvözött kép*. Ezért aztán az ideografikus jellem: a) lényegi vonásait közvetlenül nyilvánítja meg, b) ezeket tetszés szerinti egyedi formákban éli ki, semmilyen életben találhatóhoz nem kell hasonlítani, c) nagyságrendje az emberi természettől eltérő méret, a mozzanatnyi felnagyítás-tól egész a hiperboláig terjedően. (Hogy ilyen képfomá-

hoz folyamodik-e az író vagy amolyanhoz, az természetesen nem attól függ, mit súg fülébe a divathóbort, hanem hogy mit sugall tehetségének az eszme és döntően az áramlat, amelyhez tartozik.)

Deák Tamás minden hőse ideografikus rajz. Valamennyi eszmei vonásokból épült. Egyik sem „hiteles”, de mindahány „hittető”. Szinte mindahány. Mindazok, amelyekben megvalósította az ideogramma nagyságrendjét, az ember természetes méreteitől eltérő méretet, ebben az esetben a *néhány fokkal nagyított dimenziót*. A felnagyítás ugyanis olykor elég, ha mozzanatnyi, olykor mérhetetlen kell legyen. Ha az idő valamikor a XX. század, a színhely pedig a képzeletbeli Güllen, akkor a felnagyítás ehhez idomul, felvonulhat ott egy műkéz-műláb öregaszony, négy férjjel, két megvakított herélt kíséretében, a díszmenetben egy koporsóval, melybe a város tisztességes polgárai majd befektetik az előre kiszemelt áldozatot. Ez esetben tehát mérhetetlen felnagyítással, hiperbolával van dolgunk. (A képet persze még ezen a határon is túl lehet nagyítani, de az eszme akkor már aligha jelenhetik meg emberformában.) Ha viszont az idő Hitler uralomra jövétele, majd München és az Anschluss, végül a háború utolsó napjai, a színhely pedig egy német nagyváros, akkor a történelmi-társadalmi viszonyok eléggé konkrétak ahhoz, hogy a helyzetek és a hősök felnagyítása csak mozzanatnyi lehessen, valamicskével túl a típus nagyságrendjén. Ennyi azonban kötelező, mert természetes dimenziójú emberektől joggal kérhetek számon valószínű dimenziójú viselkedést. Holott ezek a hősök a valószínű embereknél elvontabbak, valószínű cselekvésre tehát képtelenek.

Ezért aztán nagyon természetes, hogy Demetrius felesége, Marthe von Ulm bárónő nem rendelkezik semmilyen tulajdonsággal gögjön és pénzsóvárságán kívül, ez azonban nem közönséges; gögjében az államhatalom képviselőjével üzeni férjének, hogy belement fia meggyilkolásába, leánya halálhírére pedig kézlegyintéssel intézi el, pénzsóvárságában első intrádára kijelenti: — szállítom a férjemet, ha megfizetitek. S noha ez élethűség szempontjából nem hiteles, mert az életben anya és arisztokrata hölgy soha nem viselkedik így, mégse jut az ember eszébe, hogy

az életszerűség mércéjével mérje, annyira hiteles művészig. Tudniillik *démoni méretei* következtében ezen a konvenciórendszeren belül (csak ezen belül!) elhítheti magát. Hitler tábormoki karában voltak politikai karrieresek, voltak hitleristává vedlő régi birodalmi törzsisztek, még nem politizáló hazafiak is voltak, akik szolgálták a fasizmust, mert egy valamirevaló junker tisztnek a mindenkori hatalom a mindenkori haza. Olyan tábormok azonban egy sem akadt, mint amilyen von Ulm, aki Németország dicsőségét hülyeségnek tartotta volna, a fasizmust kozmopolita talajon szervezte volna, a rabszolgává tett összemérséget pedig nem Németországnak, hanem a világpolgárok elitjének akarta volna alávetni. A figura *diabolikus méretei* mégis elfogadtatják von Ulm művészi létét, mi több, a majd eljövendő atomkor terroristáját vetítik előre.

Deák Tamás valamennyi hőse pár eszmei fővonásból alakul, nem valamennyi éri el azonban az eszme dimenzióit. A nagytökés Knockenthalt és Demetriust is ideogrammban rajzolja meg, de a típus nagyságrendjén belül dolgozza ki. S ezzel kibékíthetetlen ellentmondást hoz létre a típusdimenzió élethűségkövetelése és az ideografikus jellem élethűségképtelensége között. Ha ez a Knockenthal emberfeletti méretű, akkor a feje tetejére állhat, mindent elhiszünk neki, de ha csak egy konkrét Krupp, akkor úgy is kell viselkednie. Márpedig Alfred Krupp sosem intézkedett az euthanasia-akcióban egészséges emberek soron kívüli megsemmisítése ügyében, sosem utasított személyesen SS ezredeseket, hogy rendelkezésre bocsátott autóján halálasztókat szállítsanak. Knockenthal tehát az ideografikus „hitelességnek” sem felel meg. Ami az összkép szempontjából kicsi baj. Ha viszont Demetrius is ilyen, akkor más a helyzet.

Demetrius egyetlen tulajdonsága: elvontsága. Ezért el kellene fogadnom róla, hogy semmit sem vesz tudomásul a valóságból, oly távol áll a gyakorlattól, akár Kant, aki Lampe nevű inasa segítségével nélkül a hozentrágerét se tudta felgombolni. Igen ám, de Demetrius nem ilyen titáni elvont, csak egy pedáns katedrafilozófus, amilyenből tizenkettő egy tucat bárhol a világon. Ezért aztán Demetrius nyugodtan stagnál az első szünetben öt esztendő, s eszébe

se jut, hogy majd számon kérjük tőle, miért stagnált, miért nem vette észre, hogy a hitleri uralom gazemberiség. Majd a második szünetben, miközben újabb hét esztendőt gyötrődik a kulisszák mögött azon, hogy a gazemberiség áldozata, ismét nem tételezi fel rólunk, hogy olyan műveletlenek leszünk és tudatos bűnrészességgel vádoljuk, mintha emberforma volna, holott ő „az elvontság eszméje”. Hiába, ha nem eléggé eszmei nagyságú. Demetrius olyan Herkules, akibe csak egy átlagos birkózóbajnok ereje szorult. Kétségtelen, nem a néző szeszélye, hanem a jellemrajz törvénye felel érte, ha azt várjuk tőle, viselkedjék típus-szabásúan, jóllehet tudjuk róla, hogy ideogramma. A valóságos érzékiben megmutatott eszme: típus. Az eszmei általánosból kidolgozott fiktív érzéki: ideogramma. A valóságos érzéki életviszonyaiba kényszerített fikció se nem típus, se nem ideogramma, hanem — séma: merő elvontság a kicsinyesség fokán. Ahhoz, hogy elfogadjuk a bűnös Demetrius ártatlan tudatát, egyetlen tulajdonságában, elvontságában éppoly átszellemült kellene hogy legyen, mint amilyen diabolikus von Ulm hatalomvágyában, mint amilyen démoni Marthe az önzésben, mint amilyen kövér Margot-i Lulu Pilz az ocsmányságban, mint amilyen Thaïs-i Diotíma, amikor a lélek prostitúciója elől Krisztushoz menekül. Őket típus feletti méretük bármire feljogosítja, Demetriust típusdi-
menziója nem jogosítja fel arra, hogy ne vegye észre, mi zajlik a valóságban. Az író eszmei szándéka: Demetrius nem látott, mert megvakította a nap. A jellemben megvalósuló eszme: Demetrius nem látott, mert szemet hunyt. S ezzel elvesztette jogát a katarzusra. Még arra a felemásra is, amelyben a szerző részesíti.

1965

HAGYOMÁNYOSABB JOBB LETT VOLNA...

Caragiale: Az elveszett levél

Most, amikor az újító „színpadi vállalkozások” korát (vagy szakaszát) éljük — az antikot maian játszó, a mait archaikusan, s még olyat is láttam, hogy Shakespeare-t rokokósan —, Caragiale színpadra vitele csakugyan vállalkozás-számba megy. Talán nem is azért, mert klasszikus létére kialakult tolmácsolásának klasszikus formanyelve, hanem mert hagyományos játéktípus dolgában olyan évszázadossá csiszolódott hazai színpadainkon, mint Csehov a Mahatban, Molière a Comédie Françaiseben. Nincs színház, melynek műsorrendjén *Az elveszett levél* ne szerepelt volna, s nincs olyan, amely ne úgy játszotta volna, ahogy az elődöktől tanulta. A caragialei tradíció színpadképben, jelmezben, maszkban, a jellemek felfogásában már-már kanonizált szabály kényszerével hat, a mozgásnak, gesztusnak, mimikának, fizikai cselekvésnek szinte kész koreográfiája alakult ki.

Az ehhez való ragaszkodást lehet konvencionálisnak is nevezni. Azt azonban nem lehet kétségbe vonni, hogy így mulatságos, így hiteles, eszmeileg így tömény. Hogy másképpen, újszerűbben, a kialakult modell módosításával is az lehetne? Valószínűleg. Esetleg még mulatságosabb, még hitelesebb, még töményebb eszmeileg. Csak-hogy ez nem elméleti kérdés. Ki kell próbálni. (Nem említem a bukaresti Kis Színház tavalyi előadását, amely a koncepció modernségét illetően páratlan, a szó szoros értelmében páratlan volt, tudniillik Caragiale-karcolatokat alkalmazott színpadra; itt előzmények híján nem is volt dolga újításra váró konvenciókkal.)

A hagyományos modell átalakítására tett kísérlettel jó másfél hónappal ezelőtt találkoztam először. Szatmáron. A kísérlet tárgya: *Az elveszett levél*. Kísérletező Farkas István. A színészi munka nagyjában-egészében jó, helyenként-ésenként kitűnő. Az összteljesítmény mégis kérdéses. Ilyen körülmények között nincs okuk sértődésre a színészeknek, ha ez alkalommal nem róluk lesz szó, ha-

nem arról a kísérleti helyzetről, amelyben az egyénekenkénti teljes eredmények összege: féleredmény.

Mit újít a rendező? Caragiale szellemét vagy a színpadkép látványát? Ha az előbbit teszi, akkor jó nyomon jár, noha a közéleti korrupció szatírája nem szorul úgy aktualizálásra, ahogy például Goldonit szokták olykor „felfrissíteni”. Caragialét nem kell színpadi kozmetikával leporolni, mert hamisítatlan múlt század végi világát e század derekára sem lepte be a por. Mégis — mint a múltból bárkinél — akadnak művében kevésbé beszédes hangsúlyok, pontosabban olyanok, amelyek napjainkra esetlegessé, mellékessé váltak: a hagyományos játékmódban ezek domborúan jelentkeznek, manapság nincs rájuk így szükség. (A szerelmi bonyodalom túlélezése, a felszarvazott Trahanache gyanútlanóságának hangsúlyozása, a Részeg Polgár kótyagosságából, avagy Agamiță Dandanache ütődöttségéből fakadó burleszk-elemek végsőkéig feszítése stb.) Ott vannak azután a darab döntő hangsúlyai (a csalás, a korrupció, az erőszakoskodás, a jelszó-demokrácia, a népbolondítás, a demagógia leleplezése); ha már újítani akarunk, meg lehet találni a módját, hogy ezeket — bár a hagyományos játékmódor sem hanyagolta el őket — még árnyaltabban vigyük a néző elé, a hangsúlyok arányával, a nyomatékok pontosságával eddig ki nem aknázott összefüggéseket villantsunk fel, sokrétű társításokat ébresszünk.

Az előadás annyiban újszerű, hogy sok helyütt csakugyan eltér a hagyományos formanyelvtől. Ahol végig-gondoltan, ott eszmei nyerseséggel, ahol ötletszerűen, ott a rendezői szeszély megfullasztja az eszmét. Farkas Istvánnak csak egy-egy összefüggésre tellett újító leleményéből, a darab felfogására nem. Hogy egyebet ne mondjak: első ízben láttam olyan Trahanachét, aki sejtí, hogy felszarvazzák. Farkas kedveli a harsányt, itt volt szíve mégis szordinót alkalmazni és lemondani karzati hatás-keltésekről. A helyzet nevetséges voltát tekintve ugyanis nincs mulatságosabb a feleségét és házibarátját dédelgető naivnál. A jellem alantasságát tekintve viszont nincs ocsmányabb a ravasz felszarvazottnál, aki sejtí, mi törté-

nik, de politikai érdekből úgy tesz, mintha minden rendben volna. A rendező újító igénye itt tartalmasan működik: feláldozza a hálás bohózati helyzetet a leleplezőbb satirikus helyzetért. Még leleményesebb az, amit Agamiță Dandanachéval művel. Ez a figura (konvencionális modora szerint) csak hülye, legalábbis mindig ilyennek láttam eddig. Mondanom sem kell, hogy aki agyalágyultságból mindent fonákul ért, annak a rekeszizomra gyakorolt hatás dolgában máris nyert ügye van. Farkas sugallatára azonban ez a Dandanache olyannyira gyanakvó szenilis törtetésében, hogy a megye hatalmasságaiban félelmet ébreszt, attól tartanak, csak megjátssza a hülyét, hogy túljárjon az eszükön. A rendezőnek ilyenformán két dolog is sikerült: kiaknázott belőle eddig rejtett lehetőségeket, egyben satirikus élet is továbbfente. Kitűnő ötlet a felvonásvégi jelenetek élőképbe merevítése, mert ezzel is eszmére hegyez: panoptikumot sugall általa.

Ami azonban jó függöny előtti csattanónak, nem biztos, hogy megfelel cselekménybonyolítónak. Csak a Jóisten a megmondhatója, miért kellett ezt az ötletet a harmadik felvonáson végig rendezőelvvé kényszeríteni, amittől az összevont első-második és a negyedik felvonás laza mozgású játéktílusát oktalanul megtöri egy felvonásnyi pantomim. Olyan ez a stílusterés, mintha egy klasszikus szimfónia második és negyedik tétele között orvul eljátsszanák a „csini baba, szeretlek én”-t. Egyébként ennek a harmadik felvonásnak az alapján (nem nyilvánvalóan, csak kislabizálhatóan) az állt, hogy kiaknázza a caragialei szövegből a majdani, azaz a mai abszurd színház felé mutató elemeket. A rendező áttette a hangsúlyt a szónokokról a választási közgyűlés résztvevőire (a főszereplőkről az epizodistákra, a színészlőre a statisztériára), s nem vette észre, hogy a kórus nem bírja el a szövegeket írt vezérszólamot. Új összhangzást nem sikerült teremtenie, cserében elapasztotta a caragialei polifónia eredeti szólamait. Az áthangszerelés azt akarta kidomborítani, hogy mindegy, mit beszélnek a szónokok, a kondicionált reflexekre működő karzat úgyszintén az előre kész eredmény automatizmusa szerint reagál. Eredeti rendezői gondolat esetleg táplálhatta volna az egész előadás átfogalmazását, egy felvonás-

nyi átfogalmazásban azonban elsikkadt, de magával sik-
kasztotta (a hagyományos játékmodorban soha el nem
sikkadó) eszmei lényegét is: a demagógia leleplezését.

A rendezőt kétségtelenül az újraértelmezés szándéka
vezérelte. De csak újraötlésre futotta erejéből. Ezért az-
tán valami furcsa hagyomány plusz újítás hibridet hozott
létre, alkati modernizálás helyett.

1965

BERNARD SHAW: SOSEM LEHET TUDNI

Jóformán minden benne van ebben a korai Shaw-színműben — persze a „kellemes darabok” szemérmes fókán —, ami a „kellemetlen darabokban” és a „puritánokhoz” írtakban provokatív shaw-i hangon csendül fel: lesújtó véleménye a gazdagok konvencionális életformájáról és még lesújtóbb véleménye a konvencióromboló gazdagokéről (mindenekfölött a *Warrené mesterségében*), a testületi életre vigyorgó szarkazmusa (többek között a *Barbara őrnagyban*), epés iróniája a gyengébb nem erőszakoskodása láttán és keserű iróniája afölött, hogy az erős nem végül is mindig áldozati bárányként végzi (végző összegezésben az *Ember és felsőbbrendű emberben*), és borsos bmondások az angolok rovására (minden darabjában).

Mivel azonban a „kellemes darabok” egyikéről van szó, a *Sosem lehet tudni* kevésbé maliciózus és lesújtó amazoknál, kevésbé epés és szarkasztikus is, cserében viszont komédiázó kedélyében mulatságosabb náluk. Eszmeileg is túl vagyunk rajta némiképp, hisz azóta történelmi tapasztalatokkal rendelkezünk e téren, azok pedig csak félig igazolják Shaw-t; abban feltétlenül, hogy a feminista értelemben vett női egyenjogúság mindenekelőtt a nők miatt nem valósul meg. Arról viszont már nem Shaw tehet, hogy történt azóta egy s más a polgári világban a nők és férfiak azonos jogait illetően, de a győzelmet nem kardos asszonyok vívták ki, hanem a gazdasági kényszer, amitől aztán az emancipáció előnyeit sem évjáradékos mozgalmi hölgyek élvezik, inkább a dolgozó nők sínylik a hátrányait. No, de Shaw ezt nem láthatta előre; egyébként sem ragaszkodott hozzá soha, hogy felmutassa a jövő perspektíváit, megelégedett azzal, ha fonákjára fordíthatta a meglévőt. Azt hiszem, könnyebb ma rendezni a félelmetes öreg írt, mint a maga idejében, egyrészt, mert mára semmi sem maradt érdekes belőle, ami akkor divatújdonságként volt érdekes, másrészt, mert ami csakugyan érdekes benne, ma búvik elő igazából az enfant terrible nyárs-polgár-riogató sallangjai mögül. Ezek a sallangok kavartak botrányt minden bemutatóján, noha megbotránkoz-

atató tekintély- és illúziórombolása nem ezeken múlik, hanem azon, hogy előkészítője a század igazi dramaturgiai botrányának, a mai abszurd színháznak, amelynek bemutatói, sajátos módon, sosem fulladnak botrányba. Úgy látszik, nemcsak a szerzők nőttek egy nemzedéknyit, de a nézői is.

No, azért gondolom, hogy könnyebb Shaw-t ma színpadra vinni, mint újdonság korában, mert a belőle nőtt újdonság visszamutat reá. Az abszurd színház, a kiteljesedett képlet élesebben húzza meg a feléje irányuló erővonalakat elődjének képlékenyebb anyagában. A korabeli rendező nemigen láthatta sok kis fábiánus, antifeminista, puritáncsúfoló, nonkonformista, nőgyűlölő, „épater le bourgeois” fától az abszurd erdőt, s attól tartok, maga a szerző sem tudta volna pontosan megmagyarázni a korabeli tolmácsolónak, mit is tolmácsoljon elő műveiből, noha titokban többre becsülte mértéktelenül hosszúra nyúlt értelmező tanulmányait mértékletesebben elnyújtott darabjainál. A két világháború között többnyire a középfajú társalgó színművek modorában, az úgynevezett kamardarabok hangján szólaltatták meg a shaw-i csevegést, vagy pedig bohózatra vették a helyzetet; ott a megbotránkoztató „bemondások”, emitt a megütközést keltő fordulatok erejére bízták a hatást. Így terjedhetett el róla a közmegegyezésen alapuló vélemény, amelyet kávézenikék és egyetemi professzorok egyforma meggyőződéssel vallottak, hogy ő a század „vásott kölyke”, aki mindig bosszantani akar valakit vagy valakiket, körülbelül úgy, mint aki a koncertteremben tüsszentőport szór szét, vagy belekukorékol a vonósok pianissimójába. Van benne persze ilyesmi is — ezek a sallangjai. Ám ha a belőle sarjadzó mai színműirányzatok felől tekintek vissza reá, nem a hangverseny illetlenkedő megzavaróján érzem a nyomatékot, hanem azon a véleményén, hogy az egész hangverseny — hangzavar. Ezért aztán a mai rendező nem is tehet okosabbat, mint ha kitapogatja benne az abszurd színház felé mutató erővonalakat, és azokat rendezi ki belőle.

Ez nem minden darabján vihető egyforma eséllyel keresztül. A „kellems darabokon” például kevésbé. Cserenyés Gyula a szatmári színházban kitűnő érzékkel tapogatta ki az abszurd vénát a darab érrendszerében, s any-

nyi vért pumpáltatott bele, hogy annak lüktetése szabta meg a tempót. Két szólammal, a harsányan abszurdral (Clandonné, Gloria, Crampton, McComas, Bohun) és a harsányan kedélyessel (Dolly, Philipp, Valentine, a Pincér) hangulatilag két síkra osztotta az előadást, de úgy, hogy a kedélyes csak szekundáljon az abszurd primnek. Mindaz, ami a képtelenség felé mutat, karikatúrában jelenik meg a színen. A rendezői lelemény: Cseresnyés Gyula rájött arra, hogy ami majd Brechnél a V-hatásban teljeseedik ki, már Shaw-nál csírázik abban, ahogy végletesen távol tartja magát azoktól a hőseitől, akiknek sem színük, sem fonákjuk nem igaz: legjobb tehát, ha a rendező tulajdon karikatúrájukká alakítja ezeket a személyeket, mert semmit sem aknázna ki Shaw-ból a ma számára, ha odaállítaná őket társalogni. Nem is tesz ilyet senki, ehelyett mindenki — hogy úgy mondjam — élére állítja önmagát. Nem úgy, mint Brechnél, ahol a színész nem játssza, hanem megfejtí a hőst, aki ezáltal tulajdon kommentárja lesz; itt a színész beleérzéssel állítja elő a figurát, de olyan metsző körvonalakkal, hogy a képződő hasíték mentén belélatunk, és mi fejtjük meg.

Ez a karikírozó játéktípus legjobban Nagy Izának, Korcsmáros Jenőnek és Köllő Bélának fekszik. Igaz, hogy szerep szerint nekik a legegyszerűbb. Hibátlanok is elejétől végig. McComas (Korcsmáros) a kegyes igazságszolgáltatás, Bohun (Köllő) a harsogó igazságszolgáltatás, ketten együtt pedig az igazságszolgáltatás csődje ott, ahol a kétkrajcáros (vagy sok ezer fontos) érdek mutatkozik az igazság képeben. Ennek az igazságszomjnak és elvi szígnak Clandonné a képviselője, akiről Nagy Iza kitűnően mondja el, hogy nem is olyan nehéz neki az a súlyos feminista öntudat, nézné csak meg magát, mivé lennének függetlenségi elvei, ha történetesen kevésbé volna önző és kevésbé — frigid. Gloria lánya (Elekes Emma) csak félig örökölte anyja természetét, ő legfennebb anyagiakban kielégíthetetlen, s ezért az első adódó alkalommal félárbcra ereszi a női emancipáció zászlaját. Amíg erről van szó (ő és Valentine), addig Elekes is ugyanolyan metsző éllel körvonalaz, mint a többiek. Ám szerepe tartalmaz még egy viszonyulást (találkozása apjával), s ez karikírozhatóság dolgában jóval kényesebb. Az apa,

Crampton gúnyrajza (Török József) szintén ott tökéletes, ahol addig élezi morózus, hagyománytisztelő, polgári szer-tartásosságát, amíg kimetszi mögüle a valóságot: ki nem állhatja gyermekei anyját, s távozva családjá köréből, volt férjként vidámabban nézhet volt feleségénél kellemesebb ügyei után. Amikor azonban atya és leánya egymásra ta-lálnak, mindketten buktató elé kerülnek. Shaw ugyanis a „tékozló atya — elveszett gyermek” témában is Shaw ma-rad; hozzá képest kissé dickensivé váltak az atya—gyermek megszemélyesítői. Ahelyett, hogy beugrottak volna az ér-zelmeknek, éppen túlfeszített érzelgősséggel kellett volna jelezniük az érzelmek teljes hiányát; hogy nincs ebben az összeborulásban semmi szívből fakadó, azt szívfacsaró eszközök fejeznék ki leghatásosabban. Az elveszett gyer-meknek meg kell térnie, ez már hagyomány — mondja Shaw; parodizáljuk hát a kötelező irodalmi hagyatékot, például Dickenst — kellett volna mondania Shaw nyomán a rendezőnek. Jó volna, ha Elekes Emma és Török József egyéb jeleneteik színvonalán karikíroznának páros jele-neteikben is.

Ami az előadás kedélyes elemeit illeti, ismét Cseres-nyés Gyuláé az érdem, hogy megérezte — miből *nem sza-bad* karikatúrát teremtenie. Abból, amit a szerző is tisztel. Nos, Shaw semmit sem tisztel úgy, mint a tisztelet-lenséget meg talán még némiképp tulajdon fábiánus esz-méit. Ez utóbbit azért, mert a sajátjai; ennek szócsöve itt a Pincér. Az előbbit azért tiszteli, mert nem szereti a for-radalmat, de utálja a fennálló állapotokat is annyira, hogy legalább borsot törjön az orra alá — erre pedig a tiszteletlenség a legalkalmasabb. Tiszteletlenségben aztán nincs is hiány a színen. A két kamasz, Dolly és Philipp a tudós nevelés csődjének eleven bizonyítékai, olyan elképesztően neveletlenek, hogy az már nemcsak a szigetországi társa-dalom szemében „shocking”, de kontinentális mérce sze-rint is sok egy kicsit. Persze európai szemmel nézve épp annyira szeretetre méltó is. Krizsovánszky Szidi és Boér Ferenc fergetegesek, szemtelenek és végtelenül kedvesek. Boér nem volt meglepetés, nyilvánvaló, hogy „kesztyű-szerep” ez neki. A most bemutatkozó Krizsovánszky Szidi kítúnó partnernek bizonyult; az ilyenfajta induló színész-nőkről mondták volt a századforduló színházi krónikái,

hogy „hallani fogunk még róla”. Remek humorérzékével, ötletességével úgy illeszkedett az együtteshez, mintha régtől közibük tartozna. A rendező — ha kedve tartja — lecsiszolhatja azért mindkettőjükről a „lelkes” kitüremléseket. Örvendjenek Gloria és Valentine szerelmének, amennyit akarnak, de komisz kölykök módjára, ne lihegőn, mert sem a természetük, sem a tények nem indokolják a nagy lelkendezést; örömük Gloria nővérük látán nyilván káröröm, amiért a kékharisnya feladta elveit, Valentine látán viszont valami sajnálkozásba csavarodott öröm, mert ők tudják csak igazán, mi vár szegényre. Valentine, a harmadik tiszteletlen, ahogy Ács Alajos megformálja, már ígéri is izmosabb édestestvérét, Tanner Johnt. Olyan jó ötvözete könnyelműnek és komolynak, előrelátónak és naívnak, hogy nincs kétely: ez a támadó férfi csakis áldozat lehet. Valentine-t például — noha őt érte az öröm — Ács egy pillanatil sem engedi olyan derűs felelőtlenséggel örülni, ahogy a kamaszok teszik. És neki van igaza. Elégtételének kesernyés mellékíze jó irányba ellensúlyozza sajnos nem semlegesítheti a zárórész happy end felé húzó túlsúlyait. Ilyen súly (értsd szó szerint: tehertétel) — a serdülők lelkesedése, Gloria kevésbé diadalmas, inkább tiszta öröme, Crampton megbékélt derűje mellett — a Pincér áldásosztó mosolya.

A Pincér, akit színeváltozásáig a rendező is, az őt alakító Nádai István is hibátlan intelligenciával értelmezett, mindenkiről tudja, hány pénzt ér, az ő értékrendje szerint szeretjük a neveletleneket és furcsálljuk a jólnevelteket. Nem kell az uraknak távol tartaniuk magukat tőle, ő tartja őket három lépés tisztos távolságban magától, büszkén vállalt szolgátságának komikus méltóságával. Nos, miután Nádai elejétől végig az ő elnéző vagy megrovó mosolyából olvastatja ki velünk az értékítéletet, a vége előtt váratlanul áldó mosolyt fakaszt az ajkán, s beragyogtatja vele a boldog befejezést. S a rendező türi ezt, sőt talán kéri is. Nem örülne Shaw ennek a happy endnek, de hogy épp az ő szócsöve alakult happy endet osztogató cukorkásbácsvá, azért végképp haragudna.

Ettől még jó, mulatságos előadás. Csak azt nem értem, hogy a rendező, aki kibányászta a dolgok rejtett lényegét, felfedezte az abszurd felé mutató elemeket, azok

karikatúraszerű kifejezését, a paródia-hangulat és a kedélyes hangulat összeszövését, egyszóval mindent, ami nővum — miért vét olyan banális tételben, mint a megnyugtató megoldás? Lerombolja, amit négy felvonáson át épített.

Nem volna-e érdemes egy kevés időt áldozni még erre a negyedik felvonásra, újra elosztani a ritmusokat, mert kissé hosszadalmas, és happy end helyett a happy end karikatúrájával zárni, ami fölött ott lebegne a Pincér szarkasztikus mosolya?

1966

FŐSZEREPLŐ: A RENDEZŐ

A Lear király a bukaresti Nemzeti Színházban

Kritikus irigység

Jó dolga van az én kedves kicsi kollégámnak, Monica Săvulescunak, aki az első olvasópróbától az utolsó snúrig bejárta famuluskodni Penciulescu mellé, és mozzanatról mozzanatra jegyzett, ahogyan ő mondja, Fedélzet-naplót vezetett egy rendezői szellem utazásáról a XVI. századból a XX. századba; s mire elérkezett a bemutató napja, elkészült a több száz oldalas könyv — neki nincsenek terjedelmi gondjai. Számomra az irigykedés marad csupán és a kín: hogyan kényszerítsem négy oldalra ezt a négy évszázados utazást.

Színpadkép, játéktípus

Hogy függöny nincs, azt mondanom sem kell. Nem volt az Erzsébet-kori fogadók udvarán, de a Globe-ban sem. Kellék még kevésbé. Egyetlen pohár sem, amit a szájhoz emelnének. Egyetlen kard sem, amivel vívnának. S ha aztán mégis vívni kell, hát verekednek ököllel, és gáncsot vetnek lovagi módra.

S csak a végére kerül egy-egy husáng a kézbe. Dízlet végképp semmi. De még rivaldafény sincs, csak a nyílt színpad fölött lefelé világító két reflektorsor. A háttérben fenn: a szemérmetlenül feltárt zsinórpád. A háttérben lenn: a kulisszák helyének meztelen világa, a színpad nyers tűzfala. Előtte ácsolat: néhány vastraverzre feszített palló. Az előtérben a voltaképpeni játéktér: valami teknőszerű vájat, mintha Florica Mălureanu színpadképét Jan Kott hasonlata is befolyásolta volna, aki hatalmas tanulmányában (*Lear király, avagy a Játzsma vége*) az önmozgásunkkal forgatott és önmozgásunktól elestünket okozó hordóval szemlélteti, milyen is a vak mechanizmus, az a bizonyos abszurd szituáció (azt bizonyítandó, hogy a *Lear király* az abszurd dráma ősmintája, Lear, Gloster, a Szegény Tamás pedig a groteszk hősök ősszülei). Ennek a játéktérnek a háttérben — ott lenn a színpad első szintjén és ott fenn a pallón — állnak, ülnek, hevernek valamenynyien, míg a közönség befelé szivárog és megtölti a ter-

met. Akkor hirtelen kihuny a fény a teremben, és csapato-
stul előrevonulnak mindahányan. Lear meghatározha-
tatlan szabású, mégis jelenkori fehér ruhában, derekán
(később) kötélfonadékkal; Goneril és Regan a művi elő-
kelőség mai öltözetében; Cordelia mint egy kis hippi-lány,
nadrágban-zekében; Gloster, a tökéletes úr a legdivatosab-
ban szabott öltönyben; a Bolond szerencsétlen-ravaszdí,
füstös képű cigányprímás; Oszwald settenkedő, romlott,
rosszarcú homokos; a két erő között kompromisszumos-
kodó Alban herceg a nyárádszeredai kispolgár fekete nad-
rágjában, fehér ingében, nyakkendősen, hozentrágeresen;
a gyilkos indulatú Cornwall mint egy westside-i huligán;
Edgar és Edmund világos blúzban (majd később a szám-
űzött Edgar kifosztott, világba vetett szegény Tamásként
— meztelenül); a királyi kíséret pedig (ismét később, ami-
kor elszabadult természeté alakul és vihart fű, szélroha-
mot hajladozik, záporosöt dobol — szintén félmeztelenül)
most az elején a tizenévesek hadaként pulóverben, kord-
bársony nadrágban, helánkában, blue-geansben.

Előrevonulnak hát mind, majd egyenként, kimért moz-
dulatokkal öltik magukra a fejedelmi világot sugalló fehér
köpenyt. És indul a játék. De ekkor már sejti a néző:
voltaképpen az élet indul. Ebben a mai környezetben pe-
reg végig az élet előttünk. Tehát velünk. Majdhogynem
általunk. Majd a végén, a döntő csata után, amikor min-
den sors beteljesedett, most már harci köpenyben (vagy
rabruhában?) jön előre mindenki. Úgy, ahogyan az első
képben felöltötték az udvari köpenyt, most ugyanolyan
szertartásos lassúsággal vetik le egyenként a darócot és
hagyják el egymás után a lét színterét. Ez a konvenció.
S ha elfogadtam, akkor már meg sem lepődöm, amikor a
katarzis csúcán, az örült Lear lucidum intervallumának
pillanatában hirtelen felgyúl a nézőtéri fény és leszól hoz-
zám a király, halkán és nyomatékkal ideszól nekem és a
mellettem ülőnek, az első sor nézőjének és a páholsor
nézőjének, s a képünkbe mondja: „Senki sem bűnös. Ha
mondom, senki!”

Mert ezen a — Living Theatre tapasztalatain is ér-
lelt— színpadon a párbeszéd már nem replikázás, de agi-
táció és programbeszéd. A cselekmény sem játszott, de

megélt élet. S a néző sem néző immár, hanem szereplő. A színház visszaváltozott azzá, ami őseredeti rendeltetése szerint volt — közösségi szertartás lett belőle.

Rövid prognózis

Előre látom már: nemsokára négy táborra oszlunk. A hagyománytisztelet magas gallérosainak népes tábora zúgni fog, hogy meghamisították Shakespeare-t, és ha pechünk van, részesedhetünk néhány tanulmányban, amely felháborodástól tremolós hangon védelmezi majd Brithon nagy fiát a rendezői önkény ellen. A modernség sznobjainak még népesebb tábora óriás hangerővel, ám ellenkező előjellel rendez majd kávéházi ricsajt, csakhogy ők nem írnak tanulmányt, mert végig se gondolják az istenadták, mitől kortárs a kortárs; ők csak önfeledten örülnek, amiért farmernadrágban láthatják Cornwall herceget. Azután itt van a harmadik tábor, a kétoldali önbiztosítás hívei — ők lakonikus mélyértelműséggel fogják hangoztatni azt a hallatlanul eredeti észrevételt, hogy „érdekes produkció”, s hagyják, döntse el az illetékes világ, elvetéltségében, avagy kiválóságában érdekes-e. Ők mindenképpen csak igazolódhatnak: hát nem megmondták jó előre, hogy érdekes?!

A shakespeare-i gondolat

Én azoknak a lelkeseknek a táborához szeretnék tartozni, akik azért tartják ezt a végletes, látszatra a blaszfémia határát súroló újszerűséget rendkívüli teljesítménynek, mert úgy vélik, hogy a shakespeare-i gondolat univerzalizációja manapság éppen ebben a sajátos látomásban jelenik meg roppant sugallatosan. S ha egyáltalán fanyar íz keveredik lelkesedésemben, hát nem e sajátos és megdöbbentő látomást sugalmazó koncepcióért, ellenkezőleg azért, mert ez a látomás nem elejétől végig tiszta, mert Radu Penculescu nem mindenütt hűséges tulajdon koncepciójához. Gloster megvakításának grand-guignol-szerű naturalizmusa, azt hiszem, egy régi képzet átlopakodása ebbe az új vízióba (a gondolat rovására), s az a Lear, akinek Cordelia holtteste fölött könnye-nyála összefolyik a zokogásban, az is máshonnan való, a romantika tirádás birodalmából, ahol az ősz szakállú, öklét rázó, könnyes-bús

Mikulás- király majd ötven esztendőn át (s még a közel-múltban is) azt próbálta elhíttetni velünk, hogy ő tulajdonon autokratikus hatalmának áldozata. A fentebb említett romantikusra rajzolt vonások nem illeszkednek ebbe a mai Lear-képbe; Penciulescu néhány jelenete fellázad Penciulescu egész és kevés híján tökéletesen végig vitt felfogása ellen.

Ebben a felfogásban ugyanis arról a Lear-ról van szó, aki meg akar szabadulni a hatalom nyugétól, s nem öreg-sége és tehetetlensége miatt, de azért, mert tobzódva és örömmel szeretne élni. (Ebben és csakis ebben emlékeztet a Peter Brook sugallta vízióra, Scoffield Lear királyára.) Penciulescu úgy vezeti a játékot, hogy ne higgyük el a királynak, amikor a hatalmat átadván így szól: „... minden gondot és bajt lerázni agg korunkról..., míg magunk tehertől menten mászunk a sír felé.” Szó sincs ilyesmiről. Másvalaki áll előttünk: egy féktelen „enfant terrible”, aki az utána jövő középső nemzedéket emeli hatalomra, hogy ő maga hatalomtól szabadultan, nonkonformista módon élhessen, s ezzel a tetteivel kíséretének, a fiatal nemzedéknek a pártján szorul az átadott hatalom hurkának szorításába.

Ezért hiteles és — állítom — shakespeare-i ez a maivá módolt múlt a színpadon. Penciulescu csakugyan rendkívüli utazást tett a tizenhatodik századból a huszadikba azért, hogy az életforma négy évszázados különbségében mutassa fel az élettartalom azonosságát, a kortársi jelen-ség-változatban az időtlen jelentést.

Méltánytalanak tűnhet fel, hogy nem maradt tér a ra-gyogó színészi alakítások elésorolására. De az itt látott nóvum szemszögéből talán mégsem sértően méltánytalan. Ennek az előadásnak a rendező a főszereplője.

1970

EZEK A KÉPMUTATÓ BOLONDOK

Mazilu-bemutató a Bulandra Színházban

Az első gond, hogy az eredetiben jól hangzó cím (*Acești nebuni fărnici*) szó szerinti fordításban, *Ezek a képmutató bolondok* — roppant süketen hangzik. A másik gond — és ez már fontos —, hogy a darab nem erről szól. A képmutató bolondok dolgában (függetlenül jó, avagy rossz hangzásától) leginkább az előttem ülő hölgygel érthetek egyet, aki egy replika hallatán meglepetten súgta oda társának: „De hiszen ezek egyáltalán nem képmutatók, lépten-nyomon bevallják, hogy szélhámosok.” Pontosan. S akkor még csak azt nem értem, miért gesztenek mégis röhögésre.

Ha jól emlékszem, eddig minden hitelt érdemlő elmélet arra tanított, hogy a komikum forrása a racionális álcájában ágáló irracionalitás lelepleződése. Ez a színműben úgy történik, hogy a világ a bonyodalom folyamán hamisként mutat fel egy hitelesnek mutatkozó látszatot. (Ez esetben: a tisztaság utáni vágyat, az abszolútum óhaját, az élet metafizikai mélységeit és a gondolat transzcendenciák felé szárnyalását.) A valóság kibújtatja tehát a szép látszat mögül az addig rejtegetett visszatetsző lényegét. (Ez esetben: a korrupciót, a kis mocskos haszonlesést, az élet ordenáréságát és a gondolat trivialitását.) Igen ám, csak hogy Mazilu hősei valóban nem képmutatók: nem várják meg, hogy alakoskodásukat az élet leplezze le, felfedik ők saját szájúlag, amint a tisztaság utáni vágy lihegése közben mondják el magukról, hogy voltaképpen korruptak; máskor aztán, miközben lelkük az abszolút értékrend felé nyújtózkodik, kezük szemérmetlen nyíltsággal nyúlkál a pénzköteg után; avagy, amikor az élet metafizikai mélységeinek kutatása közben vallják be, hogy színlelés az egész, mert ők bizony igaz valójuk szerint közönségesek; majd gondolataik transzcendens rajongása mögül kikacsintanak reánk, és közlik velünk, nem kell beugranunk a látszatnak, ők ismerik magukat, higgyük el nekik, hogy félműveltek és triviálisak.

Tartuffe nem ilyen — ő halálos komolysággal játssza szentségét a néző előtt, mígnem cselekedetei győznek meg

bennünket arról, hogy infámis. Ez azonban még nem volna konkludens, hiszen Mazilu nem Molière-től tanult. Csakhogy Tipătescu sem ilyen figura, meg Agamiță Dandanache, Trahanache, Cațavencu, Rică Venturiano és Mița Baston sem, holott ha van a Caragiale látásmódjának folytatása napjaink drámairodalmában, akkor a Mazilu látásmódja az. Vagyis hát bizonyos szempontból szóról szóra olyanok a Caragiale-figurák, mint a Maziluéi: jellemük természetrajza szerint. De már természetük önjellemző rajza dolgában másmilyenek. Azok még hisznek valamelyest teremtett világuk és a világban betöltött funkciójuk szükségszerűségében. Ezért az ő jellemükben látszat és lényeg ellentétét az élet (a komikai bonyodalom) leplezi le. Mazilu hősei viszont nem hisznek semmiben, sem a világban, sem tulajdon funkciójukban, ők nem őrzik, legfennebb csak pillanatokra hitelesítenék létjogosultságuk hamis látszatát, majd azon nyomban felfedik létük sivárságát — valódi lényegüket. S ezáltal önmagukat leplezik le. Caragiale gyűjteményében a ritka rovarok úgy fordítják potrohukat felénk, ahogy tűhegyre vette őket a gyűjtő. Mazilu rovargyűjteményében mintha minden rovar önmagát tűzte volna gombostűre.

Egyébiránt annak érdekében, hogy mindent a demonstráció szolgálatába állítson (lehet, hogy a szatirikus jellemrajz általános követelményeiből fakadóan), már Caragiale is lazított a realista jellemalakítás kötöttségein: hagyományos értelemben vett „ábrázolás” helyett markánsan stilizál, figuráit a kifigurázás határán rajzolja meg. S ez már csírájában hordozza a módosulást a figurák önleplezése felé. Ezt viszi a végletekig Mazilu, akit az egész drámaírásban egyetlen dolog izgat: a rovarok természetrajza. Mert ő mindenekeelőtt moralista, s mint minden moralista, a lelke mélyén esszéíró. Innen van az, hogy nála a csillogó látszat leleplezésének és a mocskok lényeg felfedésének az eszköze nem annyira a cselekmény, mint inkább a monológ; így közli velünk a hős, hogy Abszolutumot mond ugyan, de szemétdombot ért rajta. Mazilu moralista-esszéíró alkatából fakad, hogy figurái tulajdon kezükkel emelik le orcájukról az álarcot.

Ennek megfelelően színpadi játékka sem annyira bonyodalom és cselekmény, mint inkább demonstráció és

okfejtés: esszé-dráma. (Ez szinte minden darabjára áll.) S ebből következik darabjának (szinte minden eddigi darabjának, tehát drámaírói alkatának) rossz vonása: nem építkezik. Azt hiszem, nem is veszi észre — nem tartja fontosnak. Ritkán láttam ilyen inkoherens szerkezetű jó darabot, és ámulattal gondolok rá, mennyire igazából jók a tulajdonságai, ha drámaiatlan szerkezete ellenére jóvá teheték a darabot. Persze, hogy mi a drámai szerkezet, azt manapság nem is olyan könnyű megmondani. Világos, hogy nem a hagyományos expozíciót, bonyodalmat, kifejtet és megoldást kérem számon Mazilutól. Csak a funkcionális konstrukciót; nem valamiféle kánon betartását, hanem azt csupán, hogy ne legyen zilált, hogy például figurái ne úgy járjanak ki-be, mintha a huzat vinné-hozná őket. Mert ezt a rendkívüli képességű drámaírót csak a jellemek természetrajza és a demonstráció érdekli, s ezért akkor hoz be egy-egy szereplőt, amikor szüksége van rá az okfejtéshez, s akkor viszi ki, amikor nincs már reá szüksége (Adam, Dobrișor, a Fennkölt, a Csirkefogó). Mielőtt behozná, nem alapozza meg. Miután kivitte, el is ejti azon nyomban és véglegesen. Cselekményszálat vált ki előkészítés nélkül. Fordulatot kreál motiváció nélkül. S mindezt nem úgy, mint aki vét, hanem olyan ártatlanul és nagyvonalúan, mint aki nem törődik vele — nem ez a fontos. Mégis sajnálom ezt a nagyvonalúságot, mert szerkesztésben jobban érvényesülne, ami csakugyan fontos.

Fontos pedig kétségtelenül: a gyűjtemény. Fajták csoportosítása és kategóriák osztályozása, az emberi természet természetének és viselkedésmódjának halálisan találó leírása, lények jellemző jegyeinek feltárása és katalógusba foglalása. S itt ismét vissza kell menni Caragiáléig. Ugyanazok a fajták itt is, ott is, más-más környezeti feltételek között. Az a Zița (Caragiale: *Viharos éjszaka*), aki öntudatos szájalással védelmezi férjvadász jogait: (románul idézem, mert sajátos ízeiben lefordíthatatlan) „Jună sunt, de nimeni nu depand” — ez a Zița nyolcvanéves álomból ébred fel Mazilu *Holdfényében*, s rögtön így nyilatkozik: „Kicsiny kebleim vannak, mégis egyhangú életet élek, pedig de megérdemelném, hogy az én hajamat is lobogtassa a szél Baden-Badenben vagy valami más gyógy-

és fürdőhelyen”, és ugyanő tér vissza most a *Képmutató bolondokban*, abban az Amáliában, aki „hitt a szerelemben, és lám mégis eljutott Párizsba”. És így tovább, a gyűjtemény egyedei: finom lelkű szélhámósok és jelszavakat daloló sikkasztók, hősszerelmes latrok és transzcendáló kurvák, megvesztegethetetlen csirkefogók és számítóködevők téblábolnak egy olyan társadalomban, amely nem kedvez nekik, de amelynek a zavarosában azért vidáman el lehet halásztatni annak, aki ismeri szokásait, rögződéseit, mentalitását és szlengjét. Márpedig ők ismerik jól, és meg van a véleményük róla, miközben tulajdon szokásaikkal, rögződéseikkel, mentalitásukkal és szlengjükkel alkalmazkodnak hozzá, hogy annak jó véleménye legyen róluk, és hagyja őket halászni a zavarosban. S aztán amikor a zavaros helyenként nagyon örvényleni kezd, akkor neveltségsből hirtelenjében félelmessé fordul minden.

A rovarvilág természetrajza tökéletes. Ez teszi Mazilut azzá, ami. És tökéletes a környezetrajz is. Azé a megváltozott környezeté, amelyben Caragiale hajdani lényei mégis megpróbálják túlélni önmagukat. A román értelmiség kedélyvilágának szinte szellemi reflexévé vált, hogy valamilyen helyzetet valamelyik Caragiale-hős „bemondásával” jellemezzen. Nos, a színházból kijövet hallottam, amint valaki valami visszás helyzetre egyik Mazilu-figura mondatát olvasta rá. Helyben vagyunk. Amikor egy-egy színpadi replika szállóigévé lesz, akkor a drámairodalom teljesítette társadalmi funkcióját.

*

Az előadás egyébként, bár roppant mulatságos, mégsem tartozik a Bulandra igazából jelentős produkciói közé. Túlságosan sok rendezői invenció nem feszíti. A különben kitűnő Stürmer díszletei ez alkalommal meglehetősen érdektelenek. A kosztümök nemkülönb. A színpadképnek jobban kellett volna illeszkednie a játéktílushoz, mármint a stilizáltságnak ugyanazon a fokon kellett volna ordenárénak lennie. Itt azonban díszlet és kosztüm csak közönségesen közönséges. A színészi munka egyenletlensége se nagy öröm: az epizód szereplők között akadt néhány kiválóan gyenge. A néhány jó epizódista (Paul Sava,

Augustin Cioranu) viszont igazából jó, méltó a három főszereplőhöz. Nos, a főszereplők (Octavian Cotescu, Rodica Tapalagă, Gina Patrichi) aztán tudják, mi a színészi tűzijáték, az egész előadást minden egyéb nélkül elvinnék a vállukon. Van abban valami nagyon jelentős, hogy immár a második Mazilu-darab férfi főszerepét Cotescu alakítja. Szerző és színész egymás számára dolgozik: „a közös boldogság” a kollektív művészetek létalapja. S az még jelentősebb, hogy eddig minden Mazilu-darabot a Bulandra mutatott be. Értik egymást: szerző és színháza. Vagy ha ez sért valakit, akkor: színház és szerzője.

S ha már itt tartunk, hadd mondok el: a Bulandra (irodalmi, de játékmódorbeli) orientációjára nyilván jellemző, hogy ki a szerzője, kik a szerzői. Azt hiszem, hazai magyar színházaink tájékozódására is jellemző ugyanez. S akkor talán nem tévedek, ha feltételezem, hogy van valamelyes összefüggés színházaink kissé elavult játéktípusa és egyoldalú repertoár-politikája között. Legalábbis ha arra gondolok, mire figyelnek fel a román darabok közül. Everac *Albérleti szobácskáját* például hat színházacs-kánk közül három is műsorra tűzte, de nem figyelt oda egyik sem, amikor Sorescu-, Naghiu- és Mazilu-szövegek szóltak a román színpadokon.

S még valami: romániai magyar színháznak végeredményben mégis csak romániai magyar darabokat kellene életetnie, s azokból kellene élnie. S akkor — ceterum censeo: ezeknek az izgalmas és bátor román daraboknak a láttán nehezen hihető az ártatlan hangú bejelentés, hogy Kocsis *Bolyaija* nehézségekbe ütközik, Kányádi *Ünnepok háza* nehézségekbe ütközik [...]. Hát a Kis Színháznak tavaly a *Jónás*, a Bulandrának idén a *Sötétség* és a *Képmutató bolondok* nem ütközött nehézségekbe? A nehézségnek tudniillik van egy furcsa tulajdonsága: hagyja legyőzni magát — ha küzdenek ellene.

1971

A RÉG VÁRT KORSZERŰSÉG

Nagy István: *Özönvíz előtt*

1

Hogy milyen lett volna Nagy István *Özönvíz előttje* a hagyományos realizmus modorában, azt nem tudhatom. Lehet, hogy igen jó lett volna; az író emlékezetében például úgy él az 1937-es előadás, hogy máig is azt tartja az egyetlen hiteles megjelenítési módnak. De az is lehet, hogy úgy járnánk vele, ha megelevenedne, mint egynémely film-emlékünkkel a harmincas évekből, amiről a szembesítés során meglepő dolgok derülnek ki, mintha csak azért őrizte volna meg a filmtéka a szalagot, hogy leleplezhesse ízlésbenyomásaink és érzés-emlékezetünk csaliságát. Ismétlem: Nagy István realista társadalmi színművét lehetne a sztanyiszlavszkijánus konvenció-rendszer módusa szerint is színpadra vinni, és nincs értelme azon vitatkozni, hogy az (a korhűség jegyében) jót, avagy (az elavultság jegyében) rosszat eredményezne-e. A „mi lett volna, ha” — nem művészetelméleti kérdés. A bírálatra az tartozik, ami megvalósult.

Fogalmazhatnék óvatosan: a megvalósult felfogásban a rendező naturalista mozzanatokot hidalt át, szimbólumlehetőségeket aknázott ki, realista részletezéseket vont össze, s ezáltal árnyalt, áthangszerelt. Az ilyen óvatos fogalmazás azonban többnyire lökhárító szerepre hivatott, amilyen vattaréteg szerző és rendező, szöveg és színpadi vízió ütközőpontján. Nem csoda, ha az óvatos fogalmazások vattahalmazába épp a lényeg fullad bele. Ezért hát fogalmazzak szögletesen és kockázatosan: a megvalósult felfogásban nem az történt, hogy a rendező „áthidalt”, „kiaknázott” és „összevont”, hanem az, hogy *elemeire bontott és újra konstruált*.

Nagy István társadalmi színművének realista helyzeteit Harag György egy karkai világ abszurdumának helyzetsoaraként jelenítette meg.

A rendezőnek — megítélésem szerint — mindent szabad. Mindent, aminek van értelme. Láttam New Yorkban, a Washington Square Gardenen egy tragikumától megfosz-

tott néger *Elektra*-előadást, ahol a rendező nem csupán a bűnhődést és az Erünniszeket iktatta ki, de még a büntudatot is, ami által Klütaimnésztra megöletése heroikus cselekedetté minősült. Tette pedig mindezt értelmező szándékkal, tehát értelmesen, nyilván azért, hogy a tragikus bűn dilemmája ne bénítsa a felszabadulásukért harcoló feketék lelkében a nemes bosszú vágyát. Akár egyetértek vele, akár nem, annyi bizonyos, hogy *értelme van*, s ezért komolyan kell vennie még annak is, aki egyébként cáfolni akarná. De ha az a rendező sortba öltözteti *Elektrát* és shake-ritmusra táncoltatja, pusztán azért, mert ezt így még senki sem csináltatta vele, akkor lehet ugyan eredeti jelenség, de értelmes jelentés híján való, s úgy vélem, az ilyet nincs is miért komolyan venni. Még akkor sem, ha történetesen sznobok kara harsogja, hogy az *Elektrában* rejő (örök!) mondanivaló (napjainkban és a XX. század embere számára!) csakis a sortból kerülhet felszínre.

Ha tehát Nagy István realista életképe az abszurd élet képévé színeződött a marosvásárhelyi színpadon, akkor Harag György rendezői felfogásának igazát az értelmező szándék indokoltsága felől kell megközelíteni.

Előírás szerint egy hevenyészetten és gyéren bútorozott szobát kellene látnunk, ami a maga természetelví nyelvén *ideiglenességet* és *szegénységet* jelent. Ezzel szemben látunk egy szinte teljesen üres, sok részre szabdalt teret; a falelemek, amelyekből ez kiképződik, olyan sima-fehérek, hogy azokon sehol meg nem állapodhatik a tekintet, és olyan éles szögekben metszik egymást, hogy rejtett ki-bejárókat teremtenek a téregységek között, amiket aztán a képzelet tovább sokszoroz. Florica Măureanu remek díszlete a maga metaforikus hajlandóságú nyelvén *labirintus* jelent. Most már szabad-e a rendezőnek a szegényes polgári enteriört meglabirintizálnia? Szabad, ha van a dolognak értelme. Az *Özönvíz előtt* befúladt életek vergődését tárja elénk, egészében egy társadalmi helyzet és egy életforma megrekedtségének a drámája; minden sora arról beszél, hogy ebből a szituációból nincs kiút. A labirintus, az útvesztő tehát a rendezői lelemény, nem pedig az önkény találmánya: a kiúttalanság színpadi képe. Hogy milyen lenne az *Özönvíz előtt* az érzéki részletek dolgában hiteles, de jelentés szerint közömbös tárgyak — reka-

miék, ebédlőasztalok és tonettszékek — között, azt nem tudhatom. Lehet, hogy igen jó lenne. Azt azonban láttam, hogy a szegényes enteriőrre semmiképp sem hasonlító, de eszmei jelentőségű útvesztőben rendkívüli volt.

A labirintusra azonban nemcsak az jellemző, hogy belőle nem lehet kijutni. Nem lehet benne találkozni sem. S Harag György úgy is oldja meg a járásokat, hogy senkit senkivel nem találkoztat. Most már szabad-e a rendezőnek az egymással (szöveg és utasítás szerint) kontaktusban lévő személyeket úgy mozgatni, hogy közömbösítse a közöttük lévő fizikai kapcsolatot? Ismét az értelem jegyében — szabad. Nagy István persze nem akarta az elidegenedés drámáját írni, s nem is azt írta. Ettől függetlenül azonban olyan jellemeket rajzol, akik környezetüktől és egymástól elidegenedtek, vagy reménytelenül önkörükbe süppedten várakoznak, vagy tulajdon kiúttalan útjukat járják, s csak pillanatokra keresztezik egymást. Egészen rendkívüliek azok a jelenetek, amelyekben ennek a sokszögű térnek különböző síkjain egymás mellett elhaladva érintésnyi közelségből fényévnyi távolságra vetik egymásnak a szót az egymás örök elkerülésére ítélt emberek. Havadi, mint a ketrecbe zárt ragadozó, Ilon, mint egy kísérlet, Sári tempós kötelességtudással, a középső síkon pedig Darkó, aki csak ül, és magába mélyedten várja a semmit. S ahogyan a nézőtérrel rámeredünk az egészre, világos, hogy a hősök együttes jelenléte csak a néző számára adott — azok fenn nem vesznek tudomást egymásról. Hogy milyen lenne az *Özönvíz előtt* sztanyiszlavszkijánus értelemben vett összjátékkal, fizikai cselekvések részletező megmunkáltságában, a kölcsönös reagálások életizű hitelességével, azt nem tudhatom. Lehet, hogy igen jó lenne. Azt viszont láttam, hogy a szinte maszkra redukált mimika, a csak sztridens jegyek jellemzésére szabott gesztus és a stilizált mozgás a honosság-idegenség, közelség-távolság feloldhatatlan ellentétének roppant feszültségét szikráztatta a színpadon.

Hanem ebben a rendezői felfogásban a beszélgetés a leghatásosabb. S mint általában a leghatásosabb eszközök, egyben a legkockázatosabb is. Ha tudniillik nem sikerül, akkor a rikoitozás a csúcspontokon nevetségbe fülhat, a vontatottság pedig két kulmináció között unalomba — ami

még annál is rosszabb. Harag György ugyanis mindenkit két regiszteren, kétféle hangerővel és kétféle tempóban beszéltet. A mély, halk és félelmetesen vontatott replikaváltást olykor átmenet nélkül töri meg a sikoltó, zokogó, hisztériásan ordító kitörés, majd ugyanúgy átmenet nélkül tér vissza a halálos monotonía. Mindez tökéletes funkcionalitással, két lélekállapot — a beletörődő reménytelenség és a kitörést megkísérlő reménytelenség — szólamanként. Egyébként senki sem a másikhöz — akár halkán, vontatottan, akár idegrohamba ordítva —, mindenki csak magának beszél. Közlés, a szó hagyományos értelmében alig hangzik el ezen a színpadon. Most már ismét csak az a kérdés, szabad-e a rendezőnek — szöveg és utasítás szerint — egymásnak felelő emberek szökváltását a közlésképesség érzékeltetésére beállítania? Hisz Nagy István nem az inkommunikabilitásról írt drámát; az emberiség e furcsa mai kórja mai drámák logikai összefüggések híján levő replikáiban mutatja fel körtüneteit, amiből az derül ki, hogy az emberiség nem érti egymás szavát. Nagy Istvántól nyilván távol áll az ilyen abszurd szándék; hősei furcsa módon mégsem értik, a logikailag hibátlan közlés ellenére sem értik egymás szavát. Havadi (Bács Ferenc), aki kártyán és sorsjátékon akar kilábalni a teljes anyagi romlásból, felesége, Ilon (Tanai Bella), aki dolgozni szeretne, de képtelen reá, Darkó (Lohinszky Loránd), a kárvallott hitelező, aki rájuk költözött adósságaik fejében, Sándor (Anatol Constantin), akinek pénzével együtt becsületét sikkasztotta el Havadi, s végül Sári (Illyés Kinga), a kis cseléd, aki nem is tartja szükségesnek, hogy értse ezeket az urakat: itt mindenki a maga külön nyelvét beszéli. Hogy milyen lenne az *Özönvíz előtt* a replikaváltás hagyományosabb módján, a hanglejtés pontos modulációival, a mondatonként, sőt szavanként helyükön levő érzelmi és értelmi hangsúlyokkal, azt nem tudhatom. Lehet, hogy igen jó lenne. Azt azonban a közönség visszafojtott lélegzetű figyelme tanúsítja, hogy a végtelen csendekbe lehullatott kopogó-monoton szavak, a váratlanul felcsattanó kitörések, a hirtelen elvágott kiáltások, a partnertől eltérített, párhuzamos monológokká hajlított dialógusok megdöbbentő hatással érvényesítették Nagy István mindig érdekes, helyenként remek szövegét.

Még egyszer és minden félreértés elkerülése végett, minden fajta süket sznobságtól való elhatárolódás érdekében: nem azért tekintem az *Őzönvíz előtt* vásárhelyi előadását a hazai magyar színjátszás megújodási lehetőségét jelző legfontosabb tünetnek, mert a rendező olyan jайдemodern, hogy a kritikai realizmust is abszurdá tudja facsarni. Hanem ezért, mert a korszerű színjátszás komoly törekvését vélem benne felfedezni. A korszerű színjátszás legnagyobb vívmánya, hogy a végletekig felszabadította a kifejezés eszközeit, s ezáltal felszabadította magát a történelmi konkrétság szűkös kötöttségeitől. Harag György felfedezte Nagy István egyértelműen kritikai realista művében az abszurdum csíráit, kiérezte a harmincas évek bizonyos élethelyzeteiből egy későbbi korszak életérzésének előjátékát. A rendező a modern színjátszás formavilágában építkezve, nem alterált, hanem az általánosítás szintjét módosította, amikor labirintus-játékot teremtett, ahol az egymás mellett vakon elhaladó, egymáshoz süketen szóló emberek az elidegenedetség és az inkommunikabilitás szakadékaik felé tántorognak.

1971

2

Végre tévé-színjáték a magyar adásban. Ráment a teljes vasárnapi adásidő. De megérte. Nagy István *Őzönvíz előttjének* hatalmas sikerű vásárhelyi előadása, majd-hogy azt nem mondtam, tévé-játékká átkomponálva, de sajnos nem, csak — megstuccolva. A „sajnos” nem érinti Harag Györgyöt, a rendezőt, akiről több ízben és jogosan mondatott el, hogy gyönyörű munkát végzett; a „sajnos” ebben a kontextusban annyit jelent csupán, hogy a színpadi játék nem tévé-játék. Még megstuccolva sem. Az most már a művészet lemérhetetlen nagyságrendű tényezőin múlik, hogy mindezek ellenére: a képernyőn is lenyűgöző.

S hadd tekintsem ezt a produkciót utólag juttatott alkalomnak, hogy elmondjam a drámai műről azt, ami a vásárhelyi bemutató után nem hangzott el kellő nyomatékkal. Akkor a kritika (jómagam is) annyira meglepődött attól, hogy a mű stílárís fogantatásával csak részben egyező, döntően azonban attól eltérő, azt korszerűbbé tevő rendezői felfogás mekkora csodát művelt, hogy ennek hatása alatt kissé szűkkeblű hálátlansággal bánt a drámai művel, amely mindenképpen alapja az előadásnak, ha mégoly újító szellemű is az előadás. Szemfényvesztéssel, rendezői kötéláncsal lehet annyit firkolódní egy rossz szöveg körül, hogy a nyájas néző végül is becsapottan távozzék a színházból, mintha valami ügyeske dolgot látott volna. Ám lenyűgözö előadást csak igazán jó drámai szövegből lehet kiszabni. Harag György újító szelleme nem Nagy István ellenére, hanem Nagy Istvánnal együtt hozta létre a varázslatot. A nagyszerű író replikaérzéke, feszültségérzékenysége, helyzetteremtő képessége, hatalmas valóságismerete, mely a gazdasági válság korában kallódó fél-egzisztenciák életének minden redőjébe behatol — ez így egyúttesen olyan drámai szöveget eredményezett, amire bizvást építhet a rendező, ha tradíciótisztelő, akkor is, bár megítélésem szerint jobban akkor, ha, miként Haragnak, korszerű a látásmódja.

Öröm beszél belőlem, nem pedig ünneprontó szándék, amikor mégis azon a közhelyigazságon lovagolok, hogy a tévé-színpad másfajta művészet, mint a színházi előadás. Persze volt itt annyi módosítás, amennyi a kamera mozgásából helyenként kitelt, bár még így sem éltek annyit a képkivágással, amennyire a technikai lehetőségek módot adtak. Voltak jó közelképek, jó „auf”-ok, egyszer-egyszer egészen ihletett volt a beszélő eltakarása és a reagáló közelbehözása, volt néhány villanásnyi remek premier plan összjáték, „játszott” olykor a díszlet és a kellék, de mindez — kevés. A színpadra álmódott látomás mégiscsak fészkelődött a képernyőn. Nem szörszálhasogatás miatt, de tessék nézni például az ilyen kényszer-átlényegítés egyik óhatatlan buktatóját: a nagyszínpadon elhelyezett mikrofonok közvetítésében nagy regiszterkülönbségű skálán, olykor indokolatlan erősséggel, olykor indokolatlan elfúladással érkeztek fülünkhöz a replikák. Mégsem győzőm

hangsúlyozni: hatalmas művészi teljesítmény lehet az, ami így is ekkora hatással tört reánk.

A román feliratok bevezetését, úgy vélem, az egész ország tévé-nézői megköszönik. Legalábbis ez alkalommal. Kívánom a televízió magyar szerkesztőségének, dolgozzék úgy, hogy a jövőben is mindig megköszönhessék. Rendkívüli színpadi produkciókat a szükségszerű megmásítás ellenére is vegyen át. De hátha lehetséges volna megvalósítani a sajátos értelemben vett tévé-színpadot? Ha sikerül és állandósul, mit szólnának egy új bevezető képhez a selymes-redős bojtos-giccses színpadi függöny helyett?

1971

A KÖZÖNSÉG IGÉNYE AVAGY MIBŐL LESZ A CSEREBOGÁR?

Ősbemutató a Kolozsvári Állami Magyar Színházban

Hogy a Saturnus gyűrűjén nem sétálnak körbe zöld elefántok, az elemzés útján könnyen bizonyítható. Csak éppen felesleges. Az agyrém egyrészt nem érdemel elemzést, másrészt fikció volta nem szorul bizonyításra. Így vagyunk valahogy Méhes György új alkotásával, a *Miből lesz a cserebogár* című nemtudoménmicsodával is, amely (ha egyáltalán szól valamiről) inkább arról szól, hogy miből lesz a sokat tojó tyúk (mármint a cserebogárból), ám váratlanul arra a következtetésre érkezik, hogy ennek ellenére miből lesz a cserebogár (mármint a csibegondozó menyasszonyából). De ez csak a kommersz színiirodalom egyik öreg műfogása, az úgynevezett függöny előtti rep lika kedvéért történik így, mégpedig annak csattanója is legyen. Ezenkívül azonban sem a címnek nincs köze a csattanóhoz, sem a csattanónak a darabhoz, sem a darabnak a színi irodalomhoz. Egyáltalán: nincs itt köze semminek semmihez. Noha színházi berkekben hallszanak olyan vélemények, miszerint a színpadon elővezetett rossz viccek köze volna: 1. a valóságbrázoláshoz, 2. az aktuális dramaturgiai igényhez, 3. a mai falu égető kérdéseihöz, 4. a közönség szórakoztatva-neveléséhez, s hogy szerző és színház gyümölcsöző együttműködése e nemes célok ihletése nyomán állította elénk a következőket: két, véletlenül idiótára sikeredett tévé-riportert, féltucat, ugyancsak önhibáján kívül idióta műparasztot, két, újfent nem művészi szándékból idióta falusi értelmiségit és végre egy, a szerzői szándék szerint is idióta harangozót. Most már ezeknek így szépen együtt annyira van közük „a mai falu égető kérdéseihöz” és „a közönség szórakoztatva-neveléséhez”, mint ama idegen bolygóbeli zöld elefántnak az űrbiológiához.

Ekkor jelenik meg a kritikusi dilemma. Űrbiológiai agyrémet ugyanis tudomány címen nem szoktak kinyomtatni, s így a tudomány kritikáját nem állítják olyan kí-

nos helyzet elé, hogy elemezze a szükségtelent. Ám termelőszövetkezeti lidércnyomást művészet címén igenis elének állított a színház, és a kritikus egyszeriben meghasonlik önmagával, mert egyrészt tudja, hogy szavának hite az elemzésen és a bizonyításon múlik, másrészt érzi, hogy elemzés és bizonyítás csak olyasmit illet, ami legalább szándék szerint — művészet. Szabédi László jut eszembe, aki valami gyatraság olvastán mondotta: „Én szenvedélyesen elvitatkozom a jó művészetről, a rosszról olykor még szenvedélyesebben, mert rossz ugyan, de azért művészet az is, van azonban valami, amiről nem vagyok hajlandó vitatkozni — ami nem művészet, csak marhászkodás.”

Most már, ha a kritikus eléggé naiv ahhoz, hogy komolyan vegye ezt a darabot, akkor elmélkedhetik például azon, mire is épít a mű: a hagyományos jellemkomikumra, vagy inkább a hagyományos helyzetkomikumra? Ha a kritika viszont önmagát veszi komolyan, ilyen kérdést fel se tesz, tekintettel arra, hogy egy tucat kiagyaltságában bárgyú figura nem jellem, és egy sületlen anekdota körüli hancúrozás nem helyzet. Aztán töprenghet azon is, hogy a cselekménybonyolításnak a reneszánsz vígjáték óta szokványos eszköze — a félreértés (késleltetett megjelenés, egymás elkerülése, személycsere stb.) milyen eljárásokkal valósul meg e műben. De erre is felesleges energiát feccsérelnie, mert nem tudom, mennyiben számít színpadi félreértésnek a következő: két tévé-riporter felfedez- egy padon horkoló embert, majd sürgősen „el a bal-kettőn”, annak okából, hogy amikor viszont a termelőszövetkezet pénztárosa és brigádosa „be a jobb-egyén”, addigra ők már színen kívül legyenek, s amazok nyugodtan elrejtessék az embert padostul a tyúktól mögé; mire riporterrek vissza a „bal-kettőn”, álmélkodva, hogy itt az imént még pad volt, mire aztán a téészesek műálmélkodva licitálják túl egymást, hogy itt bizony sosem volt pad; majd mind a négyen távoznak nem tudni hova a „bal-egyén”, annak érdekében, hogy az iménti horkoló ember műébredése után visszahozhassa a padot a színre, azon tovább műaludják; erre a téészesek kettecskén visszaindokolatlankodnak a színre, hogy sebtében szalmakazalt rakhassanak az alvópadra; ekkor már szabad a tévések-

nek is visszatérferegniök a szalmakazal feletti szemkáprázás okából, termelőszövetkezetiek pedig újfent bizonygathatják, hogy ez itt bizony kazal, s mindig az is volt. A link bújócska aztán megismétlődik egy másik felvonásban, de már ágyban párnák közt, majd harmadszorra borospincébe-bújósdi következik le-fel, csapóajtóval, végül negyedszerre a változatosságot már nem személy-, hanem tárgy-cserebere biztosítja, amikor hiába tesznek a vendégek elé bort és pogácsát — azzal az ízes népi kínálással, hogy „szeressék!” — ők nem tudják azt méltó módon szeretni, mert szerző a kellő időben mindig kisépri őket a színről, és bevezeti oda a sors szeleburdi kezét, amely elorozza a tálcát. Marcella pedig (a szerelmes csizmadija ajakán: Marcellka, a tisztelettudó ifjak száján: Marcella nénem — szerző ugyanis sokat ad a hősök népiesen ízes nyelvi jellemzésére!), Marcella tehát álmélkodhat, milyen sebesen fogyasztanak az ő vendégei. (Már hallom is egyes színházak véleményét, hogy ilyen személy- és tárgycserek Shakespeare-nél is bőven akadnak. Persze hogy akadnak. De másképp. A méhesi alkatú bohózat erkölcsi komolysága esetén itt elemzésnek és bizonyításnak kellene következnie, hogy a nagy britnél miért másképp. Ám a *Tévedések vigjátéka* és a cserebogár közötti különbség gondos mérlegelése után az olvasó elnézését kérve, ez alkalommal lemondok Shakespeare és Méhes összehasonlításáról.)

Ha az elemzés és a bizonyítás kritikusi kötelessége ez esetben is kötelesség volna, következhetnék ezután néhány elemző észrevétel arról, mit is téveszt össze a szerző a falusi beszédmóddal. Van itt egy jelenet, amikor az elnöknek beöltöztetett csizmadiát ráveszik, hogy a székelyes nyelvjárás karikatúrájával ejtse át a városiakat, ő pedig nagy buzgalommal mond ilyeneket, hogy aszongya: „ej-sze suppanjunk csak ide a sublódra”. Hogy mennyi ennek a bemondásnak a karikatúra-értéke, azt nem vitatom. Azon viszont csodálkozom, hogy Méhes csupán ezeket a betéteket véli karikatúrának, minden egyebet viszont ártatlanul valódi tájnyelvi beszédnek tekint. Jómagam jellegzetesen urbánus fajta vagyok, és meglehetősen járatlan a tájnyelvi beszéd dolgaiban, de a falusiak helyett is szégyenkezve sütöttem le a szemem a darab egész replika-

módolása hallatán, amelyről járatlanságom ellenére is bizonyon állíthatom, hogy a falusi beszédmód akaratlan karikatúrája.

További kritikusi naivitás esetén lehetne néhány elemző szót ejteni a darab alapkonfliktusáról, az abból származó cselekménybonyolításról és szerkezetéről. Egy valóságos konfliktus ugyanis (hagyományos bohócati építkezésben) expozícióra, bonyodalomra, kifejtésre és megoldásra épül. Mindez látszatra jelen van itt is. Éppen csak nem értjük, miért. A dolgok természetes logikája szerint ugyanis épelméjű emberek között az egész história így zajlana le: Leleplező anyag után szimatoló tévé-riporterek a legnagyobb dologidőben egy álomba bódult embert találnak az udvaron. A termelészövetkezet két imposztora (a könyvelő és egy brigádos), hogy hírnevüket mentse és visszaéléseiket leplezzék, letagadják, hogy az alvó ember éppen az elnök. Az elnök azonban felébred, s tudván, hogy a Hajnalhasadás térszében nincs semmi leleplezni való, közli a riporterekkel, hogy ő nem kötelességmulasztásból aludt, de épp ellenkezőleg, kötelességteljesítés fáradalmának kipihenése okából. S ezzel legördülhet a függöny. Ha egyáltalán érdemes volna, hogy emiatt felemelkedjék. A függöny felemelhetősége érdekében a szerző a darab minden szereplőjét meghülyítette, hogy műfélreértésekkel, műbonyodalmakkal és műcselszövényekkel tapátázhassa körül az alvó elnök kapcsán keletkezett agyszüleményt, s ily módon két és fél óra hosszat tarthassa a nézőt silány bemondásokkal.

Horváth Béla nem hagyott ki egyetlen ziccet sem — szépen láncba füzte rendezői kelléktárának minden ósdi, olcsó műfogását. Két kitűnő komikus, a jobb sorsra érdemes Bencze Ferenc és a kolozsvári színészként ez alkalommal először jelentkező Köllő Béla elő tudott csalni olykor-olykor a lélek igényesebb rétegeiből fakadó nevetést is.

Mindebből pedig az következik, hogy színházi életünkben a *Miből lesz a cserebogár* nem annyira színikritikai, mint inkább repertoárpolitikai természetű kérdés. Ha ugyanis a színpadon lézengő két részeg ember közül az egyik azt állítja a színen kívül lévő elnökről, hogy az „egy bunkó”, a másik pedig úgy vélekedik, hogy nem igaz, mert az elnök inkább „fagatyájú”, s ezt a szellemdús mi-

nősítést kellő kitartással ismételtetik, úgy feltétlenül akad az ezer ülőhelyes nézőtéren száz ember, aki vörösre tapsolja a kezét és hempereg a kacagástól, lévén, hogy az ő ízlésviláguk szerint nincs is annál jobb bemondás mint az, hogy „bunkó”, illetve „fagatyájú”. Ekkor történik a fordulat. Az előadásban érdekeltek a közönségnek ezt a részét A KÖZÖNSÉG rangjára emelik, akivel szemben teljesítik nemes célkitűzésüket: a szórakoztatva-nevelést. Aki viszont nem kacag és nem tapsolja vörösre a tenyerét, az a valóságtól elszakadt esztétizáló, kényeskedő, sznob, akinek fogalma sincs arról, hogy a közönség igényeit ki kell elégíteni, sem pedig arról, hogy a színháznak pénzügyi tervet kell teljesítenie.

Nem szándékszem közönség-szociológiai vagy közönség-lélektani eszmefuttatásba bocsátkozni, és távol áll tőlem még a gondolata is annak, hogy a színház tervteljesítését lebecsülendő szempontnak minősítsem. Erről rendezzen a színház egy kis kerekasztalt, és ültesse azt körül azokkal, akiknek a humorérzéke csak akkor működik, amikor a termelőszövetkezeti könyvelő szájából elhangzik a legszellemesebb replika, miszerint „a szárcsina teljesítve van”. Kétségtelen, össze lehet gyűjteni jó néhány kerekasztalra való, ízlésirányító véleményt a közönségnek bizonyos rétegéből. Ez azonban még nem jelenti azt, hogy repterőárpolitika címén szabad volna a valódi közönséget hülyére venni.

1972