



Tervezet a szép időjárás végett

Krisztina avagy etűdök a boldogságról

„...nem mond ki semmit, nem rejt el semmit,
hanem jelez.”

HÉRAKLEITOSZ

A dolgokat élükre kell állítani és késhegyig kell vinni, hogy igazán és valóban elhatározóak legyenek (Jaspers). Ki kell állni a középre. Az embernek, önnön autenticitása keresése útján, el kell juttatnia magát a visszavonhatatlanság helyzetébe. És akkor a vonatkozások egész tömege zúdul rá, elrejtőznie többé nem lehet, az úton – ami nem is látszik annak – végig kell mennie. Nem látszik annak, mert kizökken a leghétköznapibb szavak jelentése, elmélyülnek vagy kiürülnek a tartalmak. A dráma origója voltaképpen ez a szemantikai restauráció, út a hasonlóságtól az azonosságig.

*

„Akkor legyen szél, legyen vihar!” – mondja Krisztina, Sigmond István *Szerelmeső* című drámájának főhőse. A dráma Krisztina (*Szilágyi Enikő*) identitás-élménye pillanatában „indul be”, s akkor már visszafoghatatlan. Ami ezen – a tragikum körén – kívül történik, az a pusztító (ön)ismétlődések antiegzisztenciája. Nem alkotó – tehát alapvetően emberi! – módon artikulált létezési forma. „Krisztina, csengett az óra?” „Csengett az óra, Domokos.” „Szervusz, drágám. Jó reggelt.” „Szervusz, Domokos.” Aztán Domokos (*Csiky András*) tüsténkedése az elmaradhatatlan nyerstojás-reggeli körül. Mire Krisztina: „Megint nyersen kell...?” Krisztina villanásszerű, apró ellenállásai, melyekről ékesen adnak hírt a feszültségteremtést szolgáló hangsúlyok, intonációk, megtörnek Domokos látszólag pipogya,

ámde valójában kemény és kirekesztő infantilizmusán, megtörnek a lényegét veszített emberi mivolt gépies megnyilatkozásain. A gépieség, igen. A párbeszédet magnófelvételtől halljuk, megsejtve ekképpen, mi a különbség az emberi hang megismételhetetlen, primér melegsége és a végtelenségig le- és visszajátszható, konkrét tartalmaitól kiürült gépi hang között.

*

Az emlékezet félhomályában elvesztik körvonalait a tárgyak, a gyér színpadi fény szürkébe vonja az alakokat és a bútorokat. Amit láthatunk, számtalanszor megisméltődött már. Egyik nap olyan, mint a másik, s az időnek ebből az egyneműsítő, az individuális lét lehetséges körvonalait föloldó, törvény alá rekesztő modalitásából nem lehet kitörni. Csendes, egymás ellen való lét, megszűnés a másokban, szörnyű idill.

*

Ami kizökkent, az a válság. „Akkor legyen szél, legyen vihar.” A válság a kifosztottság felismerése, az együttlét rövid távú, taktikázó indokaival eljátszott emberi méltóság. Akinek meg semmije nincs, az nem veszíthet semmit. Karizmatikus pillanat: középre áll, elindul az úton. Itt ugyan összezavarodik minden, nincs is út, ámde a feloldhatatlan csoda az, hogy *lehet* továbbmenni. S úgy, hogy nem egymástól *el*.

Ha nincs válság, akkor a séta – gyógyáséta, a tojás – fehérjezsír-Á-vitamin marad, „a természet a legnagyobb költő”, akkor jönnek hozzá hosszú sorban a „mélyfilozófiai” fejtegetések, a kérlekszépe- nek, a tulajdonképpenek, namármostok s diadalmas miszerintek stb. Ha nincs válság, akkor Krisztina hiába rugaszkodik neki és kockáztatja meg: „Valahol azt olvastam, hogy a legnagyobb csoda az ember”, mert előbb-utóbb visszazuhan, kapitulálni kényszerül Domokos pedagógiai célzatú megfellebbezhetetlen fejtegetései előtt, visszahull, még mielőtt kiemelkedett volna: „Domokos, drága, maradjunk abban, hogy a természet nagyobb csoda, mint az ember. Jó?” Jóllehet Domokos még csak nem is mond ellent, az ellentmondás ugyanis már feltételezne egy teljes értékű másik személyt, Krisztinát,

csak később kerít sort a helyesbítésre, ámde sohasem mulasztva el azt. Jönnek a miszerintek...

Ha nincs válság, akkor teljesen közömbös, hogy amit látunk, az a gyötrő emlékezés Moebius-szalagjának a körforgása, vagy valóban meg is történik. Mert hiszen a párbeszéd szereplői amúgy sem rendelkeznek saját léttel. És megtörténik, valószerűtlenül, elképzelhetetlenül sokszor, ugyanígy.

A funkcióra redukált emberi lét. A racionális = tudományosan egészséges mindennapi élet, ami Krisztina számára nem választás, hanem kiszolgáltatottság. Nem tud kiemelkedni. Akárcsak mindennapi életük színtere, amely a színpad vonalánál lennebb helyezkedik el. Ide szállnak alá napról napra, ebbe a dekoratív pokolba. S a pokol a másik ember. Ebben, persze, nemcsak kiúttalanság van, hanem annak a burkolt megfogalmazása, hogy az én szabadságomnak a mindenkori felvétele a te szabadságod; ami vagyok, együtt vagyunk az. S a tét, mint mindig, a szabadságélmény átélése, a szabadság megragadása. Aki megkísérli, annak egyedül kell maradnia, egyedül, ha nem alkuszik meg. Egyedül és kitaszítottan.

*

Tompa Gábor képbeállításai Krisztinát mindvégig a gyújtópontba állítják. Ott van mindvégig a középben, akkor is, mikor elkötetlenül hagyott – nemegyszer epikus – szálak látszólag nem közvetlenül őt érintő történeteket mondanak el. Engedi belefűlni a színpadot a hétköznapiság torokszorító egyneműségébe, ravaszul azonosítva Krisztina létminőségét a nézőével, felmutatva ekképp magát a lehátárolt létet, amit, persze, sohasem önnön külső lehetőségei szorítanak mindenekelőtt korlátok közé, hanem a mindenkori személyesen létező ember benső tartalmai, amelyek létrehozzák vagy eleve elvetik a lélek útjában álló sorompókat. Krisztus sorsa, sorsának alakulása, a személyében inkarnálódó tragédia magassága és mélysége, létezése burkát felszaggató kiterjedése egyszersmind magának az Embernek a létezésével függ össze, a lét és nemlét kérdésévé válik. S ezen a ponton a hétköznapi ember mindközönségesen elfogadott morális arculatát rajzolja át *Tompa Gábor*, felmutatva az embert, a drámai lényt, az egyszeri és megismételhetetlen életút, akit kiemel a színpad

mélyéből, elismeri jogát a konfliktusaihoz, középre állít, majd a rivaldára, a színpad külső peremére tuszkol.

S a küzdelem, amit meg kell vívnia, a hitelességé. Ami a kapcsolatok drámájában mutatkozik meg. Az egyre kisebb köröket leíró spirálvonalakon haladó Krisztina a dráma magasáig emelkedik. A közte és a körülötte élő emberek között kialakuló viszonyrendszerek röviden exponált képei a dráma szárnyas ajtóit nyitják rá, s bezúdul a fény.

*

Előbb, közbevetések nélkül, Krisztina és Domokos. Domokos kimért, hidegen udvarias, elhárítóan kedves hanghordozása egy már megtört, az önelvesztés szituációjába eljutott, eljuttatott társhoz „intéződnék”. Aztán Krisztina és Sinka úr (*Jancsó Miklós*). Megmutattatik itt az alapvető különbség Krisztina meleg, emberi kedvessége és Domokos kirekesztő jósága között. Mire a jobb időket megért, hálás Sinka: „hajnali napfényben csillogó harmatcsepp” – érzékletesen fogalmazza meg a saját Krisztina-képét.

Krisztina egyedülmaradásának újabb stációja Domokos anyjával való szembesülésének a jelenete. Vargáné (*Orosz Lujza*) egy tömbből alakított alakja a maga puritán eszköztelenségével a jól működő, megfellebbezhetetlen és szétfeszíthetetlen személytelen lét. Krisztina osztályrésze a szubsztanciális létezésről leválasztott látszat, kézrekerítő dekorativitás. Kirekesztettségéből talán a Festő (*Bíró József*) érez meg a legtöbbet, ez a jellegzetesen – számunkra nagyon jól ismert – kisvárosi figura, aki az örültekre jellemző gyilkos empátiával és direktséggel fogalmaz rá a drámára. Más kérdés persze, hogy a festő öngyilkossági jelenete a maga képi nagyszerűségében is – a Tompa Gábor rendezői képvilágának immár összetéveszthetetlenül egyéni sajátossága – kissé talán túlexponált, a festő számára maga a létmodalitás a suicidium, amibe az öngyilkosság negatív cselekvése sem fér bele, minthogy a tényleges alkotásé sem.

Miközben – egyfelől – a Krisztina-Domokos kettős a dráma háttér-textúrájaként funkcionál. Krisztina és Iván együttese a főhős kétségbeesett kitörési kísérleteinek a premierplánjai. Iván (*Miske László*) felbukkanása Krisztina életében valóban megteremti két

ember egzisztenciális kapcsolatban való kicserélődésének egyedülálló esélyét. Hiszen a drámai lény számára az esély valóban öröktől fogva egyedülálló és megismételhetetlen. Kettőjük találkozása maga a drámai akcidencia. „Én mindig csak egyedül repültem. Most történt meg először, hogy nem voltam egymagam.” Ennyi volta-képpen elegendő is a drámához, ebből kiszakadni, felocsúdni immár lehetetlen. Mindazonáltal Iván nem bírja a tragédiába hajló dráma ezen léptékét. A hétköznapi moralitás, amire minduntalan hajlik, értelmét veszíti a drámai hős közelében. S míg az egyik oldalon Krisztina Domokos utána nyúló s a végkifejletet megakadályozó kezét vágyja érezni magán, „hogya [...] megmarkolja karom, hogy nekem támadjon, hogy visszatartson, hogy ne engedjen...”, a másik oldalon Ivánnal való kapcsolatának a teremtő túláramlását kívánná megtapasztalni, amelyben ő nem a másik ember képzeletvilágának a kiszolgálója, hanem önmaga lehet.

Újabb stáció az örültek háza. Tompa Gábor úgy alkotja meg a jelenetsort, hogy kiszélesítse és elmélyítse a dráma medrét. Az örülség „aranyketrecében” a két létezés alatti és létdadogó, öklen-dező megnyilatkozása. A már nem ember joga a boldogsághoz. A színpad teljes nyílását elzáró rácsba kapaszkodva, a nézőtérre meredve éneklük a Csendes éjt. Blaszfémia? Nem! Megrendítő monumentalitás. Olyan magasa ez az előadásnak, hogy innen már egyszerűen elronthatatlan. Akár szárnyalva, akár zuhanva érkezik alá – felemelő tragikum s katarzisa immár visszavonhatatlan. A tehetetlenségével megküzdeni nem tudó keserű és cinikus orvos (*László Gerő*), a Krisztina édesanyjának temetését celebráló, a halál tényé-nek feloldhatatlan abszurditását kiélező Felügyelő (*Nagy Dezső*) s az egész környezet arra ösztökéli Krisztinát, menjen végig az úton. A felügyelő integet Krisztina után, aki elmenvén, valamiképpen keve-sebbnek érzi magát az éneklő örülteknél.

A kivetettséget betetőzése Krisztina és Icu (*Lőrincz Ágnes*) talál-kozása Iván lakásán. Ennek a csupa erotika nőnek a szájából hallja vissza Krisztina Iván hozzá s csak neki szólónak hitt szárnyaló szavait. Elindul az éjszakában, karjaiban a kicsi Krisztivel. Egyedül maradni csak kettőnek lehet igazán. S a kicsi Kriszti egyedül a Krisztináé, hiszen végül nem élte át a teremtő Erősz csodáját sem

Domokos, sem Iván oldalán. Íme, miért nem fontos a rendezőnek, hogy eldöntse, ki is az apja a gyerekek. Kriszti – figyeljünk a fontos névazonosságra! – csak Krisztináé, szakrális értelemben szüztől való fogantatás gyümölcse.

*

Az előadás utolsó, gesztusnyi jelenete – egy arra menő idegen (*Radu Amzulescu*) Krisztina vállára teszi köpenyét – kolosszális véletlen. Aki Krisztina, az helyettünk az. A hétköznapi morál itt megszűnik érvényesnek lenni. Ennyi.

A két felvonásban és húsz jelenetben megalkotott dráma, dramaturgiai alapszövegét tekintve önálló színpadi mű, öntörvényű drámai alkotás. *Sigmond István*, a színpadi szerző bemutatkozását konstatáljuk ezzel, nem a regény- és elbeszélésíró kalandját a színpaddal. Sigmond István alighanem ott nyerte meg a színházi kifejezésformával, sajátos nyelvrendszerrel folytatott csatát, hogy *lemondott* arról, hogy regényét színpadra menekítse. Innen már csak továbblépni lehet és érdemes. Az elfelhőzött jellemű mellékalakok markánsabb, bárdolatlanabb (!), indulatosabb nyelvi eszközökkel való megalkotása felé, mondjuk. Ebben a szereposztásban – Szilágyi Enikő, Csíky András, Miske László, Orosz Lujza, László Gerő, Nagy Dezső, Lőrincz Ágnes, Panek Kati, *T. Th. Ciupe*, díszlettervező – és Tompa Gábor vezénylete alatt végül is minden megmutatkozik, ami szakmailag kikerülhetetlenül fontos.

Jelentős színházi előadás a *Szerelmeső*. Megóv kényelmes önmagunktól, tudniillik, hogy dicsőítsük a ritka ősbemutató *puszta* tényét és zavartan fanyalogjunk kezdetlegességei miatt.

(1989)

Nagyváradi emigránsok

Az *Emigránsok* nagyváradi bemutatójának színhelye, az író szándékának tökéletes megfeleléseként, egy ablaktalan pincelakás a lépcsőház alatt. A helyiséget keresztül-kasul csatornacsövek, vízvezetékek, fűtőcsövek, szemétledebő akna, szellőztetők szabdalják. A belőlük kiáradó szörcsögés, csobogás, robaj, csöpögés a két emigráns, AA és XX feje fölött, de ami ennél fontosabb: létminősége fölött zajló élet hangos jelzései. Kettőjük létalatti élete csak ekképp részesülhet a fölöttük magasodó, őket szimbolikusan le- és elnyomó életforma magasabbrendűségéből. A környezet élesen jelzi (tervező *Kudélász József*): AA és XX nem találhatja meg az önmagával való azonosság csöndjét, jelzései nem a valamikori elérhetőség reményével kecsegtetnek: emlékeztetnek. „Odahaza, nálunk, valamikor...” Meg aztán könyörtelenül visszahelyeznek az időbe, üzenik fentről a család bensőséges ünnepeit, melyek az emberi leépülés végső stádiumában elvesztik jelentőségüket, nem emelnek fel: gyötörnek. Vladimir és Estragon már hiába találgatják: „Szombat van-e ma? Nem inkább vasárnap? Vagy hétfő? Vagy péntek?” Az egyetlen valóság számukra a várakozás. AA és XX számára pedig az ablaktalan alagsor.

Ezen a ponton tökéletesen egybeesik AA és XX meghatározottsága. A nevükben rejlő különbség itt erejét veszti: AA – individuum? – tömegember? Bárhogy nézzük is, mindkettő személyes konstellációval rendelkező ember, egyénileg kell elviselniük saját szenvedéseiket, helyzetükre vonatkozó indokaik voltaképpen közös nevezőre hozhatók, ámbár látszólag eltérő minőségűek, még éppen-séggel akkor is, ha – mint AA és XX esetében egyaránt – nincs választásuk, és – mint jelesül XX esetében – nincsenek fegyvereik.

A dráma végkifejlése is ezt sugallja: AA állapota éppen olyan ingatag, cselekvései, elméleti fejtegetései – noha csillogó intellektuális aurával vannak beüzüstözve – éppen olyan kiüttalanok és tragikusak, mint XX garasoskodó szűklátókörűsége. Ezért az idegenség és elszakítottság megpróbáltatásait mindketten kínlódba viselik. S ha AA könnyűszerrel, a társadalomtudományok pontosan diagnosztizáló folyamataival leplezi is XX mítoszvilágát, XX sem marad alul, elmondja véleményét AA értelmetlen szellemi tevékenységéről. rávilágít kettőjük azonos helyzetére, s teszi mindezt olyan pontosan, hogy kimozdítja társát hamis fölényéből. XX összekuporgatott pénzt tépi miszlikbe, AA készülő műve jegyzetanyagát semmisíti meg.

A szituáció zsarnoki – megkettőzötte. Az utcán, az emberek között folyton-folyvást az idegenség hűvös lehelete, a gyanakvó tekintetek kereszttüze szigeteli el az emigránst, s a kitaszítottság érzése előtt még az albérleti szobába sem érdemes menekülni, hiszen a kinti világ ide is bezúdul. A szálláshelyen pedig idegen *a másik ember* is, aki honfitárs ugyan, de a szavak nem képesek hidat verni a két ember közé, a lepusztult emberi kapcsolatok, a kommunikáció már-már végletes lehetetlensége elkeseredett küzdelemmé változtatja a közeledés bármilyen csekély gesztusát. Sartre hírhedt szavai jutnak eszünkbe: A pokol a másik ember.

Nem a nemzetiség fontos itt – figyelmeztet Mrozek. Úgy láttatja a két névtelen idegent, hogy helyzetüket vizsgálva a belső emigrációról is lényeges dolgokat mond el. Hiszen – úgy érezzük, hogy a műnek, de a nagyváradi előadásnak is, *Szombati Gille Ottónak* köszönhetően, ez a fontosabb rétege – vannak pillanatok, korok, amikor mindenféle azonosulás lehetetlenné válik, mert az egyén válik kétségessé a közösségben, amely élete szövete.

XX maga alá rendeli környezetét, holott nyilvánvalóan ő az alárendelt; kirekeszti magát, noha ő a kirekesztett. Csak ily módon viselheti el idegenségét fölemelő, megkülönböztető auraként. Ami, persze: mítoszvilág, melynek elemei az otthon széthullt paradicsomának töredékeiből tevődnek össze. Innen az emlékek gyötrő terrorja. AA helyzete ravaszabb, áttételesebb. XX szimbólumai, fétisei könnyűszerrel lebonthatók, kifordíthatók, személyisége, a múlt tehertételében meglévő lehetőségek megvalósulásai, a magyarázat

tehát kézenfekvő, ám AA valósága az intellektuális csillogások ellenére sem magasabb rendű, nem tartalmazza a cselekvésbe torkolló szellemi továbbot. Szombati Gille Ottó rendezői koncepciója is ezt sugallja. Utópisztikus ez is, az is. „Életem műve, a maga nemében egyedülálló, első a világon” – bizonykodik AA; XX Plutó kutyát tömi rendületlenül kuporgatott pénzével, AA meg az ágya alatt nyugvó bőröndöt, terebélyesedő jegyzetanyagával. „Elvégre a honfitársammal, a sziámi ikerpárommal beszélgetek” – ismeri fel AA.

Szombati eme két, voltaképpen azonos minőségű szimbólumra építi fel a játékot. Ennek érdekében még a mrozeki kezdéstől is eltér: AA odalopakodik XX ágyához, meg akarja érinteni Plutó kutyát, de XX érkezése meggátolja ebben. A hangütés: figyelem, a játék gyújtópontja ez a kövér, lógó szemű játékkutya. XX tudattartalmait AA kíméletlen tisztánlátással leplezi le: „A cigarettád volt egyetlen függetlenséged, ezenkívül csupa vágyakozás, irigység, bámulat és megalázottság voltál.”; „Te... még mindig rab vagy” stb. De lépten nyomon ezt teszi a rendező is: „én nem vagyok kutya” – tiltakozik XX sértett önérzettel, miközben négylábra ereszkedve nézegeti az extra kutyaeledelt tartalmazó konzervet. AA belső világának kifordításában a késleltetés módszeréhez folyamodik a rendező, hogy annál élesebben és sokkolóbban mutassa ki eszméinek elméleti anarchizmusát. Így lesz a befejezés meglepő fordulat: Szombati nem elégszik meg a mrozeki végkicsengéssel (AA a fal felé fordul, és kisvártatva felhangzik erőteljes szívettépő zokogása), kíméletlenebbül bánik el AA-val: az utolsó jelentben AA fellép az asztalra, XX helyére, és nyakára illeszti a kötelet.

Kibirja-e a sűrű elméleti szövésű és dramaturgiai szerkezetét tekintve rendkívül koncepciózusan, „kiszámítottan” felépített dráma ezt a befejezést? Nem. AA elmenekülése a (belső) emigrációba, utópisztikus eszméinek hajhászása mint-mind cselekvésképtelenségének a kifejeződései. Végso gesztusa motiválhatatlan ellentétbe kerül jellemével, afelől próbál meggyőzni, hogy lehet és érdemes hinni egy ilyen típusú elméleti célkitűzés megvalósíthatóságában, társadalmi hasznában egyáltalán, hogy AA hite egzisztenciális intenzitású. Ám erről szó sincs. Csupán arról lehet szó, hogy az értelmiségi AA-t Mrozek finomabb érezetű iróniával kezeli, mint XX-et,

de ironiával. Engedékenységről szó sincs. Arról nem is beszélve, hogy a gesztus nagy ívű pátosza hőssé kívánja avatni AA-t, ami pedig nem illeszkedik az *Emigránsok* dramaturgiai szerkezetébe. Abszurd helyzetek morális kiúttalanságában az öngyilkosság is hőssé avathatja a drámai személyt, hiszen nem hajlandó elfogadni a fennálló, érték és erkölcs nélküli világot magáénak, lázad, tette így etikaivá magasztosul. Ehhez azonban, mint ahogyan Vladimir és Estragon esetében is, nincs elég tartalmi fedezet a műben. Mrozek hősei nem találják meg az etikus cselekvés kiútját.

Az előadásnak nem ez az egyetlen vitatható pontja. XX Mrozek elképzelése szerint: erős testalkatú, zömök ember, keze nagy, széles arca simára borotvált, sűrű haj, serkedő oldalszakáll. S minthogy Meleg Vilmos fizikuma, arca, haja, keze a felsoroltak negatívja, a színész megpróbálja játékaival kompenzálni azt, amit az egyszerű gesztustalan, hangtalan megjelenésnek sugallnia kellene. (Engedtessek itt egy emlékező kitérő. Néhány éve a temesvári színpadon láthattam az *Emigránsokat*. Szemléltető színháztörténeti előadásnak szánták a temesváriak, de több lett belőle. Noha szövegkönyvvel a kezükben játszottak. Péterffy Lajos [AA] és Higyed Imre [XX] az autentikus színházi előadás közelébe kerültek. Nem ártana ebben a szereposztásban teljes értékűvé csiszolni az előadást. Péterffy és Higyed kettőse hamisítatlanul mrozeki...) Meleg Vilmos játéka nagyváradiasan groteszk, profi groteszk – mondhatnánk, de ezúttal messze túlmegy a figurában rejlő lehetőségeken. XX buta, de nem dadogó-onanizáló-öklendező angolkóros szellemi fogyatékos, mint Meleg felvezetésében. Sokkal inkább rafinált, mint ostoba. Aki olyan pontosan, józan paraszti tisztánlátással fogalmazza meg AA önelentmondásait, hogy még szellemes (!) szellemtörténeti párhuzamokra is futja eszéből (Díványos Szent Simon – mondja találóan a középkori „oszlopos” szentek mintájára), aki belátja már a kezdet kezdetén, hogy szükségszerű travesztia, a túlélés feltételeként funkcionáló alakoskodás a magatartása, az minden, csak nem gügye. Meleg Vilmos abba a csapdába esik, amitől Mrozek féltve óv: „Az a szomorú tapasztalatom – írja –, hogy minden kísérlet, mely a darab szerzőjének szövegeit túlhangsúlyozza, túlinterpretálja és elrajzolja, művészi kudarccal végződik.”

László Attila játékára felfért volna több intellektualizmus, több ingerültség, idegesség. A bezártságból származó neurózisnak nyoma sincs mozdulataiban, hanghordozásában, holott szövegileg gyakran kifejezésre jut ez is. Az erőteljes – amúgy önmagában hatásos – befejezés és addig felépített jelleme között átfoghatatlan úr tátong.

A nagyváradi előadás fő erénye: lendülete. Pillanatig sem untat, ami pedig a helyenként száraz, szillogisztikus szerkezetű szöveg esetében várható volna. Remekül koreografált mozgásegységeket is látni, a szövegdőmpingeket a színpadi történés ellensúlyozza hatásosan.

És: végre vitatkozhatunk is a színházban, az előadás kapcsán, nemcsak nevetgélünk, szórakozunk átkozottul, bemutatóról bemutatóra.

(1985)

A hazugság irgalmassága

„Megszabadulni a gonosz múlttól, s mindenekelőtt csak az igazat mondani, akárhogy fájjon is, akárhogy égessen is az igazság sebe, bármennyire nem tetsző vagy talán veszélyes is a minden irányba sebeket osztó igazság” – írja Méliusz József, az ötvenes évek eseményeinek szemtanúja, szenvedő alanya *Sors és jelkép* című regényében. Az idézett sorok akár mottóként is felfoghatók Székely János *Irgalmas hazugság* című drámájához. Napjaink publicisztikája és nem véletlenül népszerű memoárirodalma tanúság a mellett, hogy „az irgalmasság sebe” egyre mélyebben éget. Úgy tűnik, elodáztatlan készletessé válik visszafordulni a (közel)múltba, az írás-művészet bármilyen eszközével, és felszínre hozni a történelmi szükségszerűség mindent igazolni tudó sülyesztőjéből a természetfelettivé duzzasztott dogmák embert elsöprő mítoszait (a történelemnek hány ilyen momentumra szolgálhatott volna tanulságul?).

Az eredendő hajlamaiból adandóan is mítoszeremtő ember hatékony eszközök után kutat, hogy a hasonló történelmi helyzeteket felismerje. Szász János a szóban forgó drámáról szóló tanulmányában az ilyen történelmi konfliktusok nyitját, feloldási lehetőségét abban látja, hogy tetten érve a „végleges igazságok illúzióinak mámorát” – vállaljuk az illető történelmi helyzetnek legmegfelelőbb (időleges és viszonylagos) igazságot.

Székely János drámája közelmúltunk tisztázásának, megértésének néhány éve időszerűsített törekvéseként (is) tekinthető, a dráma, mégpedig a verses dráma – a klasszikus elegancia és feszes kristályosság nosztalgiját magában viselő, jellegzetesen Székely János-i műfaj – eszközeivel és formanyelvével. A dráma – nagyváradi ősbemutatója után – a Temesvári Állami Magyar Színház színpadán

öltött testet, *Sinka Károly* rendezői értelmezésében. Mi is ennek a drámának a konfliktusmagva?

1952-ben (az akkor terhelt voltát mintegy harminc év után „kénytelen” elmondani az író: „hogyan szabaduljak / Terhétől, amely nőtt, akár a rák. / Úgy írtam ki, úgy löktem ki magamból, / Mint eleven nő halott magzatát” – vallja drámája Prológusában a szerző, alkotás-lélektani mozzanatokot világítva meg) „valahol egy nagybácska vidéki városban, valamilyen tudományos vagy művészeti akadémián” dolgozik dr. Paál Ákos, a dráma főhőse. Egyetlen eszménye az IGAZSÁG, amelyről gyönyörű szavakkal ezt vallja: „legmagasabb költészet nem az / Emberbarátság, hanem az igazság szférája. Érted? Nem vigasz: igazság. / Más kérdés, hogy az igazság talán / A legvalódibb filantrópia”. Szinte egyazon időben érik őt a százarcú sors csapásai: szívinfarktus dönti le lábáról, megindulnak ellene a párton belüli intrikák, volt tanítványai koholmányok segítségével akarják állásából eltávolítani. A hadjárat eredményesnek bizonyul; távollétében lökik ki a pártból, elveszti katedráját, barátait rendre bebörtönzik, a „törvényes eljárás” hasonló intézkedései leselkednek reá is. Élete utolsó hónapjainak nyugodtabbá tétele végett hozzátartozói: Ágnes – fiatal felesége, Emma – anyósa és egyetlen még szabadlábban levő barátja, védelmezője, dr. Lukácsi Péter, a profeszszor kezelőorvosa pusztán kíméletből tökéletes szobafogságra, elszigeteltségre, hírzárlatra ítélik a már nem csak betegsége miatt védelemre szoruló üldözöttet. Dr. Paál Ákos környezete sterillé válik, amit hűen érzékeltet a vakítóan fehér díszlet is. Odakünn az események tovább bonyolódnak, szedi áldozatait a személyi kultusz türelmetlen, izgága igazsága, pattanásig feszültté teszik a helyzetet a megfélemlítést szolgáló, finoman kiszivárogtatott hírek – a manipulálás eme jól bevált eszközei.

A tisztogatások nagy lelkesedéssel folynak tovább, az elszigetelt beteg mit sem sejt mindezekről. Ágnes – tanítványából lett felesége – nagy figyelemmel és türelemmel cenzúrázza leveleit, az újságok, folyóiratok tartalmától, jól tudja, nem kell tartania, ezt a műveletet erre hivatott szervek amúgy is gondosan elvégzik előtte. Ám jóakarató összefogásukban valamiről, mégpedig az ilyen természetű „játékok” elemi szabályáról feledkeznek meg a beteg istápolói: az

egységes hazudozás szükségességéről; a beteg gyanút fog, leleplezi minduntalan rossz előérzetektől gyötört környezetét, és olyannyira bizalmatlanná válik, hogy valót-valótlant egyaránt félrevezetés eszközének tekint, nem vállalja magáénak Ágnes újszülött fiát, álvilágnak tekinti elbástyázott létezése elemeit, megtagadja annak minden vonatkozását, megtagadja önmagát is: öngyilkos lesz.

A dráma sok értelmezője dr. Paál Ákos személyében Gaál Gábor sorskonfliktusát látja felsejleni, ám csak ezt látni a műben, leszűkítése volna minden bizonnyal bővebb jelentésspektrumának. Az általánosítás egy magasabb szintjén a dráma tragikus végkifejlete a hazugságon, önáltatáson felépülő társadalom metaforájaként is felfogható. Ilyenként dr. Paál Ákos végső tette törvényszerű: a történelem konkrétumaitól elrugaskodott társadalom az önpusztítás biztos útján halad.

Sinka Károly rendezése alig megy túl a szerzői utalások szolgálja teljesítésén, a játék mindennapivá silányul, sok a „civil”, lödörgésszerű mozgás a színpadon, a bizonytalankodó értelmezés megannyi sajnálatos eleme. A játék egészére jellemző dinamikanélküliséget, helyenként álmos vontatottságot a szöveg hiányos ismerete teszi bosz- szantóvá. Rosszul oldják meg a színészek – szinte kivétel nélkül – a verses szöveg érvényesítését: a szerző által drámáinak szánt pillanatokban is felhőtlenül éneklük súlyos mondanivalójukat, oldva, helyenként feloldva a jelenetek feszültségét. (Hadd említsünk meg itt valamit: *A salemi boszorkányok* bemutatója óta helyi betegségnek híhető az egytónusú, azonos hangerejű, helyenként ordításszámba menő szövegmondás.) Sinka dr. Lukácsija az adódó bármely helyzetek fölé emelkedő, túlzott magabiztosságával – nem tekinthető egyértelműen hitelesnek. *Péterffy Lajos* dr. Paál Ákos szerepében nyújtott alakítása nem meglepetés. A legjobban bánik szerepével, szövegével egyaránt. A dráma drámaiságát ő menti meg; egyedülmegmaradásainak jeleneteire gondolunk elsősorban, gyanakvásainak belső harcokkal terhelt finom palástolására, a leleplezés szörnyű jelenetére, és – amit nem lehet egykönnyen elfelejteni – nevetéseire.

Gáll Annamária mint Ágnes az előadás dinamikáját jelenti; ő az, aki meri alkatának megfelelően értelmezni a rá bízott szerepet, még ha néha fölös pátosszal is azonosul a szituációkkal. Alakítása mindenképpen figyelmet érdemel, alighanem ő mondható az előadás felfedezettjének.

A játék mint tagadás

„Félek a játszani nem tudó emberektől...”

JÓZSEF ATTILA

A *Fogócska* műfaji meghatározása – álbűnügyi történet – arra figyelmeztet, hogy a pergő cselekmény álcája alatt valami más történik, a felszín pompázatos, meglepetésekkel terhes, miközben a mélyben az emberi kapcsolatteremtés drámája zajlik. Ezért a magyar nyelvű szatmári ősbemutató címe, ez az ironikusan könnyed, a vígjáték végső összefüggéseit tekintve akár szomorkásnak is kihallható „fogócska” a fordító *Kereskényi Sándor* pompás – és tegyük hozzá: nem egyetlen – nyelvi leleménye. A drámai szöveg szellemének definíció értékű sűrítménye a cím (az eredeti: *Fata morgana*), hűen *Dumitru Solomon* szándékához, aki maga is kezdettől fogva jelzi, hogy a nyomozás nem több dél-libábkeresésnél, nincs bűntény, csupán egy álságos társadalmi szituáció szülte gubanc, amelynek megoldási lehetősége nem a szálak fölfedésében van, hanem a szerkezet megvilágításában.

Ravaszh vígjáték a *Fogócska*, noha nem kíván eget rengető újat elmondani a világról, mint amit valamennyien tudunk, s ez ennyi: a világ nem az, aminek mutatkozik, a mindenkori individuumnak harcába kerül saját erkölcsi integritásának a megszerzése és megőrzése, hiszen ez mutatkozik az egyetlen *modus vivendinek*, amely ugyanakkor a *továbbot* jelentheti egy konfliktuális helyzet megoldásában, illetve meghaladásában. Nem a bűnös kergetése, becserkészése illetéknéppen ez a frenetikus, felfokozott ritmusú üldöző-verseny, sokkal inkább a két főhős küzdelme önnön személyisége kiteljesedéséért. Találd meg önmagadat! – érezhető ki a szövegmögöttesből.

Parászka Miklós jó érzékkel helyezi második szintre a névtelen telefonáló által bejelentett bűncselekmény (Cantemir egyetemi tanár, a grammatika doktora eltűnik szállodaszobájából) felgöngyölítését, sokkal inkább érdekli őt – és valljuk be, a dömpingszerű vígjátékok korában minket is – Fifi, a nyomozó, és a gyermekien tiszta és romlatlan Teo, a friss diplomával rendelkező ügyész nő személye, akik a nyomozás folyamán olyan helyzetekbe kerülnek, hogy minduntalan az elveszés, a tömérdék kínálkozó megoldásba való belegabalyodás veszélye fenyegeti őket.

Sajátos módon közelíti meg az előadás a társadalmi korrupció fogalmát: az értékek felcserélődése álértékekkel; s így az álértékek fetiszizálása helyett a megteremtődött félhomály zegzugos útjain óhatatlanul a társadalmi tudat elinfantilizálódásához vezet, hatalmas erőfeszítések szükségesek apró, jelentéktelen célok elérése érdekében, amelyek tiszta helyzetben sokkal rövidebb úton elérhetőek volnának, minthogy nem is igazi célképzetek... Nem számít már értéknek az, ami nem a kapcsolatrendszerek útján érhető el, mindenki része a fogócskának, üldöz valakit, miközben üldözik őt is, mindenki szerepet játszik és színjátékot rendez, csapdát állít és térdig érő vermekbe hull, miközben pontosan tudja az őt körülvevő emberek *helyzeti értékét* – alapvető játékszabály –, amit soha nem a belső tartalmak, végső emberi értékek határoznak meg, hanem az emberi színjáték színpadi hierarchiájában betöltött pillanatnyi helyük.

Az előadás groteszkre hangolt expozíciója a vígjáték mögöttes tartalmaira hívja fel a figyelmet – aki csak krimi akar látni, ajakbiggyeszítve konstatálja a szándékot. A színpad előterében, leengedett függöny előtt ismerkedünk meg Fifivel, az álmodozó rendőrnemzetrel, aki elemplámpájával Sherlock Holmes-i akkuratussággal vágigpásztázza a sötét nézőteret, jelezve, hogy a bűnös akár a nézők sorában is bujkálhat, kifogástalan öltönye és simára borotvált álla merő megtévesztés. Persze gondolhatunk arra is, nem *valaki* a körözött, hanem egy ennél sokkal nehezebben tetten érhető hétpróbás bűnözőről van szó, valamely tudati formáról, szemléletről, amelytől a közönség sem ment?... Fifi mozdulatait a *Rózsaszín Párduc* című rajzfilm ismert zenéje kíséri, lámpáján kívül még egy feszesre fújt léggömb is van nála, ezt a játék folyamán gyermeki

megszállottsággal védelmezi, mintha élete értelme függne tőle. A rivalda másik oldalán a bájos ügyésznőt, Teót látjuk, halom könyv között üldögél, ügyeletét lázas tanulásra használja. Teo világot értelmező perspektívája a könyv, ő a bűnözőről sem tud többet, mint amennyit Lombrosótól tanult, az életről meg annyit, amennyit a paragrafusok rengetege megvilágít és elfed. Hamar kiderül, mennyire felvértezten, mozdulataival, egész testével eljátssza, hogy a Lombroso-féle tipológia akár rá is illene, nézőpont kérdése az egész. Jellemző, hogy a szállodaszobában lezajló pokoli hajsza folyamán minduntalan Cantemirt tekinti a tettesnek, azon oknál fogva, hogy a professzor fizimiskája tökéletesen megfelel a leírásnak. Nemcsak Teónak rossz a szeme, mindenki mindenkit összetéveszt mindenkivel, pillanatok alatt feje tetejére áll a világ. Fifi és Teo fogócskája valójában, a vígjáték végkifejlete felől, merő abszurditás, hiszen, amint kezdettől fogva sejthető, teljesen értelmetlen. Cantemir előkerülése nem old meg semmit, sőt több vonatkozásban is függőben maradnak a felvetődött kérdések. Az intellektusát krimin edzett néző csakhamar rájön arra, hogy Cantemir a sikeres érettségiért valóságos megvesztegetési hadjáratot szervezők elől menekült el a szállodából és jelentette föl magát a rendőrségen...

Parászka rendezői szemlélete nem poénorientált, noha azért nem megy el faareccal a kínálkozó lehetőségek mellett. Számára a két romlatlan ifjú személye a tét, akiket egymás mellé sodornak az események, s akik nem tudják kiismerni magukat a forgatagban.

Cantemir előkerülése sem javít az erőviszonyokon. Nem az erkölcs bajnoka ő sem, megfáradt ember inkább, akinek ilyen kétes súlyú lázadásra telik csak: a menekülésre. Az utolsó jelenetsorban, parászkás tömegjelenetben megrohanják Cantemirt, mindenki a saját jelszavát deklamálva, ő meg mint egy könnyű luftballon pattan kézről kézre... Aztán viharos erejű szél kerekedik a színpadon, elfújja a történelem komikus csatatereiről a létezés felszíni rétegeibe kapaszkodó könnyű fajsúlyú emberkéket, luftballon-életeket. Csak Fifi és Teo marad, elmúlt a lidércnyomásos éjszaka. „Kedves hallgatóink, álmatlan vendégeinknek vihart közvetítettünk” – hangzik a hotel rádiójának hangja. Hajnalodik. Egy ébredező madár hangjára Fifi és Teo játékot improvizálnak, ez a kettőjük lázadása a humánium

nevében. Mert a játék a másként levés lehetősége és azonosulás ezzel a mássággal, túllépés a reális szférán egy másfajta, tartalmaiban autentikus realitás megteremtésével. Fifi és Teo számára a játék a közösség-, a kapcsolatteremtés mélységes élménye. Szabályai spontánok és bensőségesek, a megnyilatkozás eme terenumán lehetek én: te és te: én.

Egyfelől a társadalmi infantilizmus, másfelől a játék mint tagadás, s a látványnak eme finom ingajárata a törekeny esztétikai egyensúly két végpontja között, amely a komikum és a tragikum.

A Fogócska mint spektákulum kitűnő mozgásszínház-etűd. Valami olyas színpadi nyelv, amely belső szabadságról tanúskodó spontaneitást, egymásra hangoltságot, improvizatív készséget, fejlett mozgáskultúrát és könnyed előadói fegyelmet igényel. Ritmus, fény, álom, ébrenlét.

A színészi teljesítmények egyik csúcsa *Czintos József* a szálloda-igazgató szerepében. Czintos már évek óta úgy játssza el vígjátéki szerepeit, hogy a szintézis igényével hasznosítja a korábbi sejtéseit, s nem mint részeredményt. Játéka így sohasem utánézés. Belülről építi fel az alakokat, rendkívül ötletgazdagon, erőfeszítések nélkül. Elérkezettnek érezzük az időt az igazi nagy szerepekre. Legyen hozzá az elkövetkező évadok műsora kegyelmes!

Pontosan illeszkedik az előadás ritmusához Cantemir feleségének szerepében *Miklós Tamara*. Álomszerű megjelenései, távolról jövő, lágyan lebegő hangja és lehetfinom eltűnései kulcsfontosságúak ebben a játékfelfogásban. *Kilyén László* Kasztor és Pollux ikerpár szerepében breaket táncol, és észrevétlenül tűnik át egyik alakból a másikba. *Méhes Kati* punkos Dianája butácska és érzéki és erőszakos. *Bessenyei István* bokszolója az erő és a stupiditás típusteremtő keveréke. *Szugyiczky István* Cantemirje kissé eszközszegény, *Andrássy Gyulának* Pissz szerepében intenzívebb atmoszférateremtő erőt kellett volna felvonultatnia, nagyjelenete kissé unalmasra sikeredik, *Bartis Ildikó* mint Lukrécia Borgia időnként külsődleges eszközökkel harsány.

Fifit *Szélyes Imre* Woody Allen-es alakításában láttuk. Álmodozó, nosztalgizáló báránylelkű nyomozó, akinek azonban az ökle kemény, és ha úgy hozza a sors, a világról sok mindent tud, csak éppen nem

tud mit kezdeni e tudással, míglen találkozik Teóval, s benne magára talál.

Az előadás másik csúcsa *Fülöp Erzsébet* Teója. Ezt a tényt se nem erősíti, se nem gyengíti az a meglepő körülmény” hogy Fülöp Erzsébetnek ez az első nagyszínpadi alakítása. Ez a színészi teljesítmény „csak úgy” önmagában kitűnő, eszközei érzékeny gazdagságában. Minthogy nem rendelkezik színészi rutinnal, meg kell küzdenie az autentikus kifejezésért, ámde ő ezt hallatlan könnyedséggel és eleganciával teszi. Becsületos és tehetséges játékos Fülöp Erzsébet, lendülete, frissessége, alkotói tudatossága színpadot és remélhetőleg közönséget hódít.

(1988)

Pokoli keringő

Az *Áldozati nemzedék* után (*Jean Valjan*-dráma) a *Titanic keringő* nem is kerülhetett jobb kezekbe Szatmáron. Parászka Miklós az elmúlt évadban bebizonyította, hogy rendezői módszere korszerű, nemcsak a darab korát értelmezi a színpadi megformálás folyamán, hanem megkeresi a kapcsolópontokat a jelenhez, hiszen az idővel dacoló mű éppen aktuális tartalmaival, maradandó bölcséleti töltetével válik maivá.

Tudor Muşatescu műve több vonatkozásban is párhuzamba hozható az *Áldozati nemzedékkel*. A műfaji megegyezésen túl – mindkettő vígjáték – sokkal fontosabb az a tény, hogy a két színmű két év különbséggel született, 1930-ban a Jean Valjan-mű, 1932-ben pedig a *Titanic keringő*. A kor tehát ugyanaz. És hajszálpontosan megegyezik a két író látásmódja is.

A két színpadi műnek – dramaturgiájukat tekintve – van egy közös őse: *Az elveszett levél*. A román vígjátékírási bűvös atyja, Caragiale nélkül a *Titanic keringő* sem képzelhető el, a caragialei formakultúra vívmányai fellelhetők Muşatescu darabjában, noha nem a caragialei irállyal. Muşatescu jól megtanulta zseniális mesterétől a szerkesztést, a váratlan szituációk könnyed fölvezetését és a bennük rejlő vagy a belőlük származó humor végletekig, egészen az abszurditásig való kiaknázását. Néhány pillanat leforgása alatt hatalmas családi vagyon vándorol kézről kézre, meggazdagszik egy szegény vidéki kispolgári család, az ügyvéd bejelenti a nem létezőnek hitt végrendelet megkerülésének dermesztő hírét, majd pedig hamisnak nyilvánítván a végrendeletet, visszavonja.

De a nézőnek nincs ideje sokat hüledeznie a törtéteken, máris újabb meglepetés éri, mégpedig az, hogy a pánik mögött a családfő

Spirache Necşulescu jóságos személye áll, aki ezzel a csellel éri el, hogy Gena, a mostohalány, visszakerüljön a családba, Spirache ugyanis a lány gondozásában lévő gyermek nevére hamisítja a végrendeletet.

És itt még mindig nincs vége.

Spirache Necşulescu nem tud lemondani arról a vágyáról, hogy csendes, nyugodalmas családi életet éljen szerettei körében, amitől az ölébe pottyant vagyon távolítja el. A pénz ugyanis egy csapásra megváltoztatta Necşulescuék társadalmi helyzetét, a népes kispolgári család a kisvárosiak figyelmének homlokterébe kerül, erre különös gondot fordít Dacia is, Spirache bővérű felesége, aki nem hajlandó lemondani arról, hogy férjéből képviselő legyen s így vidékről a fővárosba kerüljenek.

Ámde Spirache hajthatatlan, látszat szerint eleget tesz családjá kívánságának, indul a választásokon, de a farbával csak kortesbeszéde alkalmával jön elő: felszólítja a választókat, hogy órá ne szavazzanak, semmivel sem érdemelte ki bizalmukat, hiszen eddig sem tett érdeklükben semmit, s a jelek szerint a parlamentben sem tehet. És mikor Spirache azt hiszi, megvalósította célját, felhangzik a ház előtt a választók eget rengető ünneplése: Spirache képviselő lett.

Ennél a képnél álljunk meg. A frissen megválasztott képviselő döbenten, elesetten, szerencsétlenül áll családja gyűrűjében, megrogyant térdel néz maga elé: semmit sem ért a történetekből. A körülötte állók meg agresszíven és megátalkodottan ünneplik, ideoda lökdösik, mint valami szalmabábut. A mozdulatok brutalitásából megértjük: nincs döntési lehetősége Spirachénak. Még csak nem is veszíthet, mert a bukás kiindulópontja lehetne egyfajta szembe-sülésnek, átértékelődésnek az egész család számára. S minthogy a rendező a társadalom keresztmetszeteként állítja elénk a családot, megértjük, hogy a társadalom nem hajlandó ilyenszerű, a leplezett tartalmakat brutálisan föltáró megmérettetésre. Nincs megállás, a táncból nincs kilépés, a keringőt járni kell tovább. A vígjáték címe ekképp többletértelemmel telik meg, Parászka Miklós rendezői értelmezésének köszönhetően. S az előadás végkicsengése, a rendkívüli képi találékonyssággal megkomponált, hátborzongató kerin-gőzés (a kolozsvári tangózást juttatja mindjárt eszünkbe – ott a

„táncmester” *Tompa Gábor* volt) egy társadalmi rend (akár: réteg, szemlélet) hajótörésének látomásos előlegezése.

Vannak még hasonló jó pillanatai az előadásnak. Ilyen – s ezt még külön megemlíjtük – Petre Dinunak a Necşulescu családnál tett első látogatása. Az emberi kapcsolatteremtésnek a drámája játszódik le szemünk előtt. Genát, a Necşulescu klán egyedüli tiszta és őszinte tagját pillanatig sem kísérti meg a család új pénzügyi helyzete. Az igazi *nagyratörő* mégis Gena a családban, hiszen őt a mozdíthatatlan emberség jellemzi, és nem hajlandó másként tekinteni a többiekre, megváltozott társadalmi helyzetük ellenére sem. Nem érdekli a család előtt álló nagy politikai karrier, sokkal inkább leköti festő-állványa, hogy a ravaszságaitól megtisztított ember portréját alkossa meg, felmutatván ezzel a mércét, amit önmaga s egyben környezete elé kíván állítani.

A mű fontos üzenetét hordozza Petre Dinu is. A darab meghatározó szimbóluma Dinu átalakulása. Kezdetben hajlamos a kívülálló ember szemével ítélni, azért Gena helyett a felületes és gátlástalan Sarmisegetuzát veszi észre, aki el is vetetné magát a fiúval, hogy szerelemgyereke miatt ne kelljen szégyenkeznie. Dinut azonban Gena áldozatvállalása – magáénak mondja Sarmisegetuza gyermekét, hogy Sarmisegetuza ne kényszerből menjen férjhez – segíti megtalálni igazi énjét. Ennek úgy adja jelét, hogy a festőállványról leveszi az éppen róla készülő képet, s a valóságos arcával helyettesíti, jelezvén, hogy immár azonos a Gena róla alkotott képével – s ez egymásra találásuk pillanata is.

Gena személyében Parászka a művész örök érvényű feladatát fogalmazza meg. A művész mozdíthatatlan elkötelezettségéről van itt szó, miszerint a művész nem képviselhet mást, csak önmagát, a maga szellemi-etikai magatartását.

A *Titanic keringő* szatmári előadása az elmondottak ellenére sem emelkedik az *Áldozati nemzedék* szintjére, elsikkadnak az amúgy jó színészi teljesítmények. Itt van mindjárt Kilyén László Traianja. A figura karikírozása sikerül, csakhogy a szerepet többletjelentéssel nem ruházza fel a rendező, Traian lóistálló-tulajdonos lesz, ettől kezdve színpadi jelenéseit nem kívánja motiválni semmivel sem. Jelleme nem rálátás a helyzetre, legfeljebb konfliktuselem, ámde

megfelelő háttér nélkül erőtlen ez is. Ennél valamennyire többre sikerült Rădulescu-Nercea *Ács Alajos* megformálásában. De nem elég hiéna ő sem, holott a szövegben lennének fogódzók ehhez. Megnyerő külseje és kifogástalan modora rokonszenvet ébreszt, nem érezzük mögötte gátlástalanságát, holott ő semmivel sem több Daciánál (*Bokor Ildikó*), Spirache hitvesénél, csak kitanultabb, része már a politikai maffiának, amely észreveszi a meggazdagodott Necşulescuékban rejlő anyagi lehetőséget s a kopasztást el is kezdte. A család legfiatalabbja, Decebal (*Bessenyei István*) jelmeze és modora alapot teremt az események továbbgondolására. Zöld (!) egyenruhában agitál a választás idején, s nem riad vissza az erőszaktól sem, hogy a szavazatokat megszerezze. Gena (*Papp Éva*) és Dinu (a szatmári társulathoz frissen szerződött *Koncz István*) szerelme sem eléggé éles rajzú, noha játéukban nincs hiba. Ez a szerelem voltaképpen szembenállás, így hát határozottabb vonalvezetéssel kellene jelentenie a másságot, a többletet, a továbblépés lehetőségét. Spirache szerepében *Czintos József* a helyén van. Nagy, jóságos és esetlen ember, aki a legváratlanabb pillanatban lázad, fejébe veszi, hogy a család – amelynek ő csak madzagon rángatott bábuja – politikai karrierjét lehetetlenné teszi. A család „ősanyja” szerepében *Elekes Emmát* látjuk. Hatalmas energiák vannak ebben a házi-sárkányban, pillanatig sem engedi ki kezéből a klán boldogulását. Boszorkányosan terrorizálja környezetét, valószínűleg ő áll az események háttérében az öröklés körülményeit illetően is – ezt kifejtteni nagy lehetőség lett volna. Sarmisegetuzát *Rácz Mari*, Stamatescut *Szélyes Ferenc*, Procopiu ügyvédet *András Gyula* alakította. A meggazdagodott család szolgálojának szerepében a szatmári társulat új tagját, *Székely Melindát* láthattuk.

(1986)

Tóték rózsaszínben

A *Tóték*ről bizvást elmondhatjuk, hogy az újabb magyar irodalom reprezentatív műve. Jelen volt már a világ valamirevaló színpadain, mindenütt otthonosan. Mert aligha van oly nép, amelynek történelme ne nyújtana fogódzókat a hatalomtól ittas és démonian elbutult Őrnagy vagy a helyettesíthetetlen lázadást valami egyébbel felcserélő Tót hiteles megformálásához. És ez adja az Örkényi forma esztétikai értékét is: az értelmezhetőség sokfélesége, az aspektusok és rezonanciák bősége.

A *Tóték* temesvári bemutatóján, a fiatal és tehetséges Magdalena Klein személyében értő rendezőre talált. Klein a darab kulcsát az abszurd-groteszk szerkezetben keresi és találja meg, mégpedig a fikció és valóság gyakran alig észrevehető finom váltakozásaiban. A Tót család a háborús idők kellős közepén a virágdíszes, rózsaszínű világban él. Ezt sugallják a díszletek (kezdetben üres, rikító színpad, amelyet később a színészek rendeznek be a játék szerves részeként), s az egy Tót Lajos tűzoltó uniformisát kivéve valamennyi szereplő rózsaszínű jelmeze. Mi teszi ilyen idillivé ezt a világot? Az igencsak megingott, ésszerűtlen háborúskodásban szalmaszál után kapkodó hatalom mindent megtesz annak érdekében, hogy kímélje a Tótékhoz hasonlóak világát. A tábori lapok sztereotip szövegei („Jól érzem magam...” – a postás három nyelven mondja el: magyarul, románul, németül), a harctérről érkező megnyugtató, sikerekről beszámoló álhírek, hamis információk tolatkzó tömegében libegnek a szereplők. Szövegmondásuk lágy, vontatott tagoltsága, mozdulataik koreográfija az álomi állapotokat hivatottak megjeleníteni. A rendező kitűnően érzékelteti ugyanezt az őrnagy megérkezésének a jelenetében: az ünnepélyességtől áthatott várakozók előbb a tudatukban,

színes képzelgéseikben élő katonatisztet veszik észre, az elegáns őrnagyot; a fény, a hangok, a táncra utaló széles mozdulatok együttes hatása révén Tóték vágyálma hirtelen megvalósulásának lehetünk tanúi. Ami persze hamar összetöredezik, mint egy bűvös tükör: megpillantják a drapériába gabalyodott-rejtőzött, megviselt külsejű őrnagyot. Látványos, erős váltás. Tóték rózsaszín világa csak az egyik szint persze. A másik a félelemé, amely egyrészt arctalan: valaminő meghatározhatatlan jövődő katasztrófának az előérzete (TOMAJI: Háború van, az újságok nap mint nap csapataink győzelméről írnak, de mi mégis félünk, rettegünk valamitől...); másrészt a Tót család aggódó féelme a fronton szolgáló fiuk miatt, amit csak hatványoz parancsnokának a megérkezése – szabadságát Tóték körében eltöltendő –, aki a harctéri élet és halál ura, következőképpen a fiú épsége is nagymértékben függ tőle.

Az őrnagy hamar megérzi: tisztí tekintélyére, uralkodási vágyának megvalósítására veszélyt csak Tót Lajos jelenthet. A község előljárója ő, tűzoltói minőségében, önértetes, méltóságára ügyelő tisztviselő. Ráadásul sokkal magasabb is, mint az őrnagy (Tót: *Higyed Imre*, Őrnagy: *Makra Lajos*). Az őrnagy a hatalomgyakorlás egyik ősi módszerét alkalmazza. Ennek mechanizmusa a következő: büntudatot keltek a család tagjaiban – úgy, hogy csak tőlem remélhetnek feloldozást –, és így függőségbe kerülnek tőlem. Leginkább Tótot veszi célba, érzi, az ellenállás az ő oldaláról jöhet, és teszi ezt egy jól bevált taktika alapján: mindent elkövet, hogy kiismerhetetlenek legyenek az elvárásai, hiszen számára a normatörés: haszon, ezáltal juttatja el a család tagjait a teljes bizonytalanság és kiszolgáltatottság állapotába. Homályos célzással: hogy érzi magát? csak nem történt valami? még mindig jól érzi magát? és mitől érzi olyan jól magát? nem hiányzik magának valami? (miközben szúrósan pillantgat a tűzoltóra, aminek aztán kínos csönd az eredménye) – anélkül, hogy a kihágást megnevezné, erős, „diffúz büntudatot” keltenek Tótban: „akármit csinálók, semmi se tetszik neki”. Ám ez az eljárás csak akkor teljes, ha a bűnbocsánat aktusa követi. A megkövetés, a bűnhődés a visszafogadás záloga, helyreáll az egyensúly, a béke. Hiszen – és ezt az őrnagy ösztönösen megérzi – a nyers erőszaknál erősebben köti meg az embert a büntudat, és még ennél is jobban a bűnbocsánat reménye.

Csak ezek után következik a hatalom nagy húzása: az értékek visszavétele. Az őrnagy heherészve, kedélyeskedve megveregeti Tót vállát, kedves Tótnak, később Tótocksámnak szólítja, nem hajlandó tudomásul venni a kihágást. Megteremtődik az a „kettős normarendszer”, amelyben csak eltévedni lehet, minden szó, minden magyarázkodás hiábavaló, az őrnagy azt hallja ki Tót szavaiból, ami adott helyzetben céljait szolgálja, például „az őrnagy úr” helyett „a szőrnagy úr”-at.

Egy ilyen típusú fasisztoid rendszerben a hatalomra nézve a legveszélyesebb a gondolkodás. Örkény rendkívül termékeny doboz-metaforáját Klein félelmetesen gyönyörű színpadi látványként komponálta meg. A beskatulyázó agresszív ostobaság kartondoboz piramisa előtt, az asztalon állva, a család és a szomszédok áhítatos gyülekezete körében az őrnagy az emberiség jövőjéről beszél, eksztatikusan...

Magdalena Klein tudatában van annak, hogy az interpretáció veszélye az őrnagy túlkarikírozásában rejlik. Persze az is igaz, az író humorának nehezen lehet ellenállni, a poénok petárdacsattanása nem egykönnyen fogható vissza. Az előadás végül is nem Örkényien morbid, hátborzongató, legalábbis nem minden jelenet éri el ezt a dramaturgiai minőséget. Okolható Makra Lajos alakítása is. A gyors hangulat- és ritmusváltások szervesen illeszkednek játékmódorába, ám őrnagya csak ritkán sátánian kimódolt, a nevetést diabolikus cinizmussal ajakra fagyasztó. Higyed Imre Tót Lajos szerepében esetenként remekül infantilis, jól alakítja az apatikus, teljességgel eltájolódott, kiszolgáltatott helyzetű, de ebből mégis valamiképpen kiutat kereső tűzoltót.

A büntudatgerjesztés primér mozzanata a félelem. A félelem hatalmas formáló erő. Nem csak egy új magatartás és a magatartás ideológiája születik meg hatására. Lassan, kezdetben rejtetten, később egyre nyilvánvalóbban az értékrendszer átminősülését is előidézi. Nyelvi szinten ez a folyamat az érték kategóriák tartalmi változásában mutatkozik meg, különös súllyal Ágika (*Szász Enikő* roppant dinamikus alakításában) képtelenebbnél képtelenebb helyzetmagyarázataiban. Eladdig, hogy Tót Lajos felesége, Mariska (*Bósy Anna* hiteles, gazdag jellemformáló eszköztárat felvonultató

játékában) a lány hatása alatt férje *méltóságát hiúságként* fogja fel, *önérzetét érzékenykedésnek*, az indokolatlan agresszivitást természetes cselekedetnek fogadja el.

Tóték magatartásának hatásos ellenpontozása Cypriáni professzor személye, *Sinka Károly* kitűnő alakításában. Ő fogalmazza meg Örkény optimizmusát, reményét, hogy a történelem húsdarálói elkerülhetők, hogy ki lehet alakítani azokat a társadalmi viszonyokat, amelyekben az egyén nem válik tömeg- avagy dobozemberré, s amelyekben még „az őrnagy parancsnokát is fel fogják akasztani”.

Mátray László Tomaji plébános szerepében pontosan illeszkedik bele a rendezői koncepcióba. Jó tónusú, fegyelmezett, inventív játék. *Marosi Péter* pályakezdő volta ellenére magabiztosan, rokonszenvesen formázza a postást, jó pillanatok szerzője *Pusztai Edit* Gizi Gézáné szerepében, *jelen* vannak a színpadon *Kőfalvy István*, *Nemes Péter*, *Dukász Péter*, *Elekes Csaba*.

Külön ki kellett emelnünk *Dan Horia Ghindán*ak a rendezői elképzelést, az egész előadás színvonalát jól szolgáló díszleteit és jelmezeit, nemkülönben rendkívül megkapó, értékes plakátgrafikáját.

(1984)

Csehov, a zöld

A rendező, amikor drámát vesz kézbe, nyelvet tanul. Öntörvényű szellemi tartomány a mű, amelyben tájékozódni csak önnön nyelvének tökéletes elsajátítása, grammatikájának pontos ismerete árán lehet. A műalkotásra is érvényes ama feuerbachi tétel, miszerint a világ bejáratánál a *deus terminus* állt őrt, s a belépés feltétele az önkorlátozás. Hiszen az előrehaladás feltételeit a „terep” szabja meg, ámde a kibontakozó távlat egyetemessége felől a megtett út a vállalt/választott módszer korlátokat szabó mivoltában is a szabadság szférájába sodródik, minthogy a szavak anyagából kiszabadítja és aktuális léthez juttatja a szöveget.

Tudni kell jelentését a szavaknak: egyik sem ugyanazt jelenti, amit megszoktunk, amit elvárnánk tőle. Rejtőzködik valamennyi: csak a műalkotás megteremtette totalitás felől ismerhetők meg úgy, hogy ez az *ismeret* – szellemi értelemben – gyümölcsöt teremjen.

És ismerni kell az *időt* is, a tettenérhetlent. A mű saját idejét; mely nem egy szemlélete csupán az idő fogalmának, hanem az időre vonatkozó tudásunk valamiféle beteljesülése.

Aki találkozik a művel és tud fogalmakat alkotni nyelve segítségével, az valamiféle speciális tudás birtokába jut: betekint a világba, elrendez és ítéletet alkot.

Ítéletei csak a mű totalitásának birtoklása feltételével lehetnek helytállóak. Ellenkező esetben iszamos marad a határvonal látszat és való között, s lehetetlen a tájékozódás. Összekeverednek a szintek, elszíntelenednek a szimbólumok: nem rendszerként működik a dráma jelképisége, hanem törvényen kívüli véletlenek egymásmellettiségeként.

Találkozni a drámával azt jelenti: eloldódni attól, amik vagyunk, hogy a műalkotás teremtette értékek közegében ismét visszanyerjük önmagunkat. Találkozni a drámával azt jelenti: magaslaton lenni, olyan szituációba kerülni, amelyben a mű teljessége sugallhat válszokat az értékre, célszerűsége, időre vonatkozó kérdéseinkre.

Veszedelemes cselekedet ennél – s mindennél! – kevesebbet kiérteni, avagy: felvállalni a drámából. Ami ugyan – a kevesebb – benne van a drámában, de nem egészként, hanem csak mint rész. Ha pedig az alegységet nem a szerkezet felől „ismerem meg”, nem fogom megtudni a „valót” sem a részről, sem az egészről. Mert manipulálok a művet. Megpróbálok arra kényszeríteni, hogy kevesebbet mondjon (ki), mint amit valójában hordoz. A mű meg ellenáll. Létét védi.

Nem azért, mintha Csehov szavai – „Az erdő fogy, a folyók kiszáradnak, a vad pusztul, az éghajlat romlik, és a Föld napról napra szegényebb lesz és csúnyább” – nem volnának igazak, avagy a rendezői pátosszal fogalmazva „százszor időszerűbbek”. Hanem mert a *Ványa bácsi* nem (csak) ez. Ez is: részként és/de csak az egész felől. A mű eme pragmatizációnak ellenáll. Bezárul és ördögi arcát mutatja; fölényesen gúnyt űz. Nincs tekintettel a világot féltőn óvó társulat derék erőfeszítéseire.

Megbosszulja magát: Asztrov doktor a rivaldától egyenesen a közönséghez intézett jajongó monológja a pusztuló természetért, miközben ő alkohollal *önpusztítja* magát: ripacskodás. Áll a rivaldán, kimered a csehovi drámából és agitál. Noha a színész ösztönei azt súgják – s ezt képtelen leplezni –: másról van szó. Paradox módon a tragikum hiteles pillanata ez, de semmi köze a *Ványa bácsi*hoz, Miske László, a művész (!) személyes küzdelme. Egyedülmaradás és kifosztottság. Tragédiája a művön kívüli alkotás-lélektani kataklizma.

Asztrov! Aki néha elveszti egyensúlyát, mert egy keze között kisenvedett betege arcán meglátta teljes valójában a halált.

Igen, igen, az erdő, de...

Vigyázni kell ezzel is. Meg kell tanulni szemlélni az életet, az *életet*, a maga primér tényyszerűségében. Nem sírva, nem jajveszékelve. Meg kell tanulni elviselni a látványt. A lövés – mondja Csehov – nem dráma, hanem csak esemény. „Egyszerűen és becsületesen csak ezt akartam mondani: nézzétek meg magatokat, nézzétek csak meg milyen unalmasan és rosszul éltek. Mi van itt siratnivaló?”

Asztrovban ott munkál egy szublimált rettegés is. Nem tudja (már!) elmondani, mitől „csudabogarak” az udvarház lakói, ami miatt magát is csudabogárnak kell hinnie. Nem tudja kimondani, ha pedig megtehetné, elviselni nem volna ereje azt, amit kimondott. „Azt csak a jóisten tudja, mi az igazi hivatásunk” – kockáztatja meg.

Ezért beszél az erdőkről.

Holott számára is egyetlen borzongató esemény létezik. Jelena Adrejevna. Ez a szép, huszonzét éves „ragadozó”. Asztrov találkozására Jelenával igazi csehovi pillanat; hiszen esély, egyedülálló, hogy a „tevékeny szerelem” révén visszakerüljön az időbe. És ugyanígy Ványa bácsi is. Jelena fény sugaraként villan fel a két önmagába elföldelt ember előtt, ám hogy ez realitás lehessen, elmozdulási pont, ahhoz Jelena önmaga számára kellene hogy jelentse mindenekelőtt a fogódzót. Ezzel szemben: „unalmas epizód-szereplő vagyok” – mondja magáról.

Akik még keresik a visszautat a lappangástól a létig – Asztrov és Ványa bácsi –, Jelenára ragadnak. Amiképpen Szonya Asztrov által reményli a visszajutást, és Jelena is – Asztrov által. Íme, a tökéletesen bezárult kör: Asztrov–Ványa bácsi–Jelena–Szonya–Asztrov. De tekinthető Jelena is kiinduló- és végpontnak, ha tekintetbe vesszük Szonya reáahagyatkozását. Kör. A tragédia tökélye – immár műfaji értelemben. A tét pedig hatalmas, igazi, emberre méretezett, csak a tragédia léptékével mérhető küzdelem: visszajutni az időbe.

Asztrov–Jelena–Ványa bácsi–Szonya–Asztrov köre úgy van jelen az időben, hogy már rajta kívül vannak. *Nélkülük múlik velük!* Valamiből kiszabadultak; s ezt a múltat, ezt a mélységes, lélek mélyén lappangó elhibázottságot delejező jelenként élik át. Öröktől fogva zárt és megközelíthetetlen a realitás, az, amely visszaemelhetné őket ismét az időbe. Hogy legyen jelenük, és legyen múlt a múlt. Nem lezárt és elfeledhető mivoltában, hanem a személyiség – értelmezhető – részeként. De ami ezt véghezvihetné, mindvégig lehetőség marad. Ők azonban már nem érzékelik, hogy ez a lehetőség a realitás, a bekövetkezhetőség szféráján kívül esik. Ilyen Moszkva a *Három nővérben*, ilyen az alkotás a *Sirályban*, ilyen a virágpompás liget a *Cseresznyés kertben*, ilyen a szerelem a *Ványa bácsiban*. És a *Három nővérben*, a *Sirályban*, a *Cseresznyés kertben*...

Jelena Andrejevna körbejárja a színpadot, mint macskaléptű ragadozó, keresvén, akit leterítsen, a többiek meg annak látják – örvényölő nőmegváltónak –, aminek ő is szeretné látni magát. Ez a szaggató kettősség a Jelena-szerep magva. Ez az agresszív kétségbeesettség. *V. Csíky Ibolyának* ezt kellene eljátszania. Ő a délibáb – önmaga számára is. „Mit bánom én! Egyszer az életben!” – mondja, mikor búcsúzik Asztrovtól, de már hallatszik a csengők csilingelése.

Ványa bácsi. Elodázott döntéshelyzetek sorozata, amelyek soha nem térnek vissza. És az ember azt veszi észre, hogy már nem a saját életét éli, noha soha, pillanatokig sem élte a saját életét. Nem választott – választották. Nem kezdett el sohasem egy mondatot – csak folytatta a mások által elkezdetteket. Nincs mód visszakerülni a dolgok természetes rendjébe. Beköszönt az „álmódosítások kora”. A múlt idejű feltételes módok terrorja. „Éjjel nem alszom a bosszúságtól meg a haragtól, hogy olyan ostobán elfecséreltem az időt, amikor mindenem *meglehetett volna*, amit már megtagad tőlem az öregség” (kiemelés tőlem – V. A.).

Ha akkor ezt vagy azt, így vagy úgy tettem volna... Ványa bácsi létezése szertefoszlott, feltételekhez szabott. Így élete álidőben való pusztá önmagára redukálódott létezés. „Múltam nincs, azt ostobán eltékoztam – semmiségekre; a jelenem szörnyű...” „Ha nincs igazi élet, akkor délibábon él az ember.”

Ványa bácsi – *Hajdú Géza* – önmaga elfojtása révén válhatna egyéniséggé; hogy amikor kitör – arra a néhány pillanatra bár –, fölemelkedjék önnön megsemmisült lehetőségei peremére, ahonnan kiláthatna. Levetközhetné, villanásnyi időre, amely elegendő volna, hogy beragyogja az egész drámát s csillagossá nemesítse zokogását az utolsó képben, levetközhetné tehetetlenségéből sarjadosztott gyötrelmes zsenitudatát. „Okos, tehetséges, bátor vagyok... Ha normálisan élek, Schopenhauer... Dosztojevszkij lesz belőlem...”

Nincs erre tér a színpadon. A színpadon a zsinórpadlásról alálógatott, deszkává csiszolt erdő imbolyog, balladásan (díslet, jelmez *Viora Bara*), aggályoskodva kíséri az elhangzó replikákat hullámzó ingamozgásával morózus rosszállása. Nincs tér a színpadon, suhognak-csattognak, zúgnak a néző szeme láttára a szél-, eső-, vihar gépek, hogy aki az időről beszél – és ki ne beszélne az

időjárásról egy Csehov-színműben –, ne is gondolhasson másra, csak a tolakvóan süvítő készülékekre. Ványa bácsi nem is létezik ezen a színpadon. Nem fogunk emlékezni rá. Legfeljebb arra, hogy nem tudunk emlékezni rá. Apró, banális epizód hadonászása a fegyverrel. Az, hogy nem talál célba – véletlen. S a véletlenekre nem emlékszünk. És véletlen az is, hogy önmagát sem találja el/meg egyetlen próbálkozásával sem. Akarhat-e Ványa bácsi mást, ha ez a másság már nem akarja őt? Ványa bácsi élete nem tét. Az imbolygó erdők meg egyszer csak térdre rognak... Így van ez.

És nem tét Szonya sorsa sem (*Kiss Törék Ildikó*). Fejét Marina, az öreg dajka (*Halasi Erzsébet*) ölébe hajtja, és úgy marad sokáig. Megjegyezzük ezt a képet. Meg azt, amikor odaroskad Szerebrjakov (*Gábor József*) tolokocsija mellé, és elkezdi mondani: „Én meg Ványa bácsi olyan szerencsétlenek vagyunk...”

És ott van Tyelegin – megkettőzötten (!). *Bódis Béla és Medgyesfalvy Sándor*. Egyikük (*Bódis Béla*) kacsázó járással, civil dikcióval minduntalan a másik háta mögött. Tükör-mozdulatok, demokratikusan elosztott szöveg. Erről ennyit.

A vidéki színházlátogató örül, ha a plakáton megpillantja Csehov nevét, hiszen jönnek-mennek az évadok, és azon kapja magát, hogy vágyakozik a klasszikusok után. Ünnepeles és szorongó léptekkel megy a színházba, mindazonáltal úgy érzi, nyitott. Vallja: receptív.

Aztán hazatér és tudja, nagy erőfeszítésébe kerül, míg ezt a nagyváradi Csehov-előadást sikerül elfelejtenie. Éppen mert megértő és módfelett hálás, szemérmes és megátalkodott. És mert a rendező, *Varga Vilmos* mélyen a szívében van. Akinek a nevét nem hajlandó csak méltó művészi tettekkel összekapcsolni.

(1986)

Önismarkedés az estélyen

Majd négyszáz éve annak, hogy világhírű hódító útjára indult – szülőhazájából, Spanyolországból – Dun Juan, a lovagkor örökifjú nemeseinek és gáláns kalandorok után szüntelenül vágyó úrihölgyeinek egyidejűleg rettegett és áhított lovagja. Hamar feltűnik Itáliában, ahol is a vaskos komikumú commedia dell’arte közvetítésével az egyszerűbb sorsú emberek szívébe sikerül beférköznie, felvéve a csintalankodó, faragatlanul pajzán, kíméletlen humorú szolga alakját: imigyen, szociális tartalmaktól nem mentesen ellentéteket élez, vagy pedig – mint ahogy az lenni szokott – a társadalmi rend feszültségeit levezető biztossági szelepként funkcionál a vásári „fórumokon”. Alkalmazkodó készsége Németalföldön sem hagyja cserben, de mire itt is befogadják, jelleme differenciáltabb lesz, démoni vonásai kerülnek előtérbe, és Don Pedro személyében szedi áldozatait, végül egész Európát bebarangolja, bárhol otthonosan mozog.

Don Juan vándorlása azonban nem csupán térben történik: a Művészet változatos műfaji köntöseit világfi voltához méltó könnyedséggel ölti magára. Jelen van az írott és íratlan irodalomban egyaránt (vásári bohózatok, drámák, elbeszélő költemények, regények, esszék), csodálatos zeneműveket ihlet, bár csak látszólag hálás téma. Mi több: „*Don Juant* írni Mozart után mindig olyan lesz, mintha Homérosz után *Iliászt* íránk” (Kierkegaard).

Kierkegaard megállapítása szerint a lovagkor két jellegzetes alakban perszonalifikálja eszmevilágát: Don Juan az egyik – mint az érzékiként meghatározott démoni kifejezése, a másik Faust – a szellemiként meghatározott démoni megtestesítője. *Deák Tamás* Don Juanjai a reflexió és érzékiség, a létezés eme két egymásnak feszülő

pólusának erőterében kapnak életre, e kettős meghatározottság szintézisének eredményeként. Mind a regénybeli (*Don Juan*), mind a drámabeli (*Az estély*) hőst e két, egymással gyökeresen szemben álló vonatkozás konfliktusa érleli formailag megragadhatóvá. A naplószerű, személyes hangvételű regény hőse, Don Juan Tenerio a csábítás abszolút módszerének a birtokában elhatározza önmaga teljes átadását a bűnnek, hogy a bűnhődés, illetőleg az isteni megtorlás megmutatkozása által az erény értelme váljon megintgathatatlan evidenciává. Ezzel az ismeretelméleti fogantatású célkitűzéssel Deák Tamás tűnődő hőseit a fausti magatartás szellemi gyökereihez, regényét – az íróra jellemzően – az esszéhez viszi közelebb. Nem békebeli selyemlovag Tenerio, hanem egy mindenre elszánt filozófus, aki a tapasztalati tényeket, az azokból levonható következtetéseket nagyra becsülve egész életét, érzéseit, emberségét e sorsdöntő kérdés megoldására tette fel. Minden egyes kalandját az öncsonkítás néhol félelmetes dimenziókat öltő gesztusa árnyékolja, a szerelem, a csábítás számára eszközzé silányul, a reflexiózuhatag, elméleti útkeresés egy-egy tűnő epizódjává, amelyben a kaland, esetenként a jól előkészített intrika lélektani *feed back*jéből az „önként vállalt pokol” természetrajzát hivatott feltárni. Hogy a regény mégsem lett csupán a „kései archiváros vagy ódon ládákban fürkésző különc” számára érdekes – akinek ajánlja művét az író –, az annak köszönhető, hogy Deák Tamásnak sikerült szándéka ellenére is leírni és „leírni” korát egy-egy ironikus, finoman szellemes, jól csattanó félmondattal, az önmaga karikatúrájává üresedett királyságot, élén a „felnőtt takonypóc” Fülöppel, nem kímélve a Szent Officium bámulatosan kidolgozott és olajozottan fungáló besúgórendszerét sem, sőt, megnyugtatásunkra megtudjuk, hogy „az egyedüli, ami vigasztaló a történelemben, az, hogy változik”, ami nem csekély vigasz, még ha botorul önisméltésekbe bocsátkozik is, nos, Don Juan Tenerio lázad, a hazaárulás szörnyű tettet is vállalja, hogy az igazságtalan háborúkat folytató királyság ellenére tegyen; íme, miben rejlik a főhős embersége; ez a regény esélye is.

Az *estély* hercege Don Juanabb Don Juannál, jóvalta kíméletesebb partnereivel, korával, önmagával, a hatalommal szemben; „a hatalomhoz lusta voltam, vagy kényelmes, vagy tán közönyös”, ámde

regénybeli utódjához hasonló kíméletlenséggel filozofál és „aforizmái”, bár mint kiderül, a szintézisek elvégzéséhez (is) lustának bizonyul, vagy kényelmesnek, vagy közönyösnek, teheti, hiszen a nők, a nagy szerelmek – tudni véli a herceg – erre is alkalmasak, ergo: „végezzék el ők, a nők, utólag: mondják meg, ki vagyok, milyen vagyok.” És a nők készek az újabb áldozat megtételére, engednek a herceg meghívásának, eljönnek emlékezni, szembesülni és vallani; illetéknéppen jön össze *Az estély*. Mi is *Az estély*? Színmű, a szerző meghatározásában: középfokú dráma egy fölöttébb élettelenül felvezetett konfliktussal és – ennek következtében – alig érvényesülő drámai szükségszerűséggel, aminek természetes folyománya a sarkalatos momentumoknak szánt történések csattanójának elsikkadása és az epilógus túlbeszéltsége.

A számadás, mérlegelés szelétől ihletett herceg minden bizonnyal sivár, szegény ember; szerelmeiben is önnön arcába tekinthet – miközben attól menekül. És a tükör torz, vagy legalábbis az, amit mutat, nem a tükrözött személyére, hanem a tükrözőre releváns. Másképp hogyan kerekedhetne ki ez az önismeretre aligha vezető kép, amit Encián (Leporello) szorgalmatosan, már-már komikus (annak szánt?!) komolysággal lajstromoz: „egy barbár” (Orchidea bővérű, gátlástalan színésznő); „Egy férfi, aki ismeri a Bűnt, a Halált és az Istenig vezet” (Menta: bonyolult, misztikumra hajló jellem, apáca); „hibátlan és modern gavallér” (Gladiola: neveltetésére, származására sokat adó grófnő, egyébként jelentéktelen); poéta és hősszerelmes” (Fresia: feltűnően ostoba – „maga lúd” sportbolond). Ebből a felsorolásból kimaradt a hálából erre az alkalomra visszatért Magnólia jellemzése, amit Encián „megértően” foglal össze, de csak a maga számára. Magnólia a „gyengédség és erő harmóniáját” látja a hercegen „ötvöződni”, aki a fiatalon elhunyt szerelméhez „fenségesen vigasztaló mosollyal” tudott közeledni. Magnólia számára a férfias tapintatban érkezik meg „a Jóság s a Részvét”. És kimaradt még Encián is, a nemes származását leplező főkomornyik, az estély ceremóniamestere, akinek a váratlan „beugrása” a herceget élve boncolók közé a színmű ügyes, illedelmesen hatásos fordulópontját jelenti. Jellemzése az elragadtatás költői hangján szárnyal; a herceg „rendkívüli ember”, a magány „makacs

betegségének” az áldozata. Encián valamivel mégis több, mint Leporello-őse(i): nem elégszik meg a kalandok statisztikai célzatú feljegyzésével, valóságos kis esettanulmányok esszenciáját rögzíti, miközben urával teljes egyetértésben oktanul reménykedik ezek használható voltában. És hogy az összkép kibontakozása teljesen esélytelen legyen, Cagliostro, a jelenlévők nagy meglepetésére, közbeiktat egy „okkult értekezletet”, amely „sosem árt” ugyan, de mint kiderül, használni sem használ sokat. Cagliostro meg is jegyzi a Petrarca-szonett után, szárazon: „ettől nem lettünk okosabbak”, majd valamivel később, összegezve a visszatekintés eredményeit, leszögezi, tudósan: „A múlt, mint látjuk, nem sok érdekest hoz, a történelmi stílus okkultizmus szépséges, ámde szellemileg meddő.”

Amint az egykori „áldozatok” sommás jellemzéséből kiderül, egymáshoz képest jól ellenpontozott jellemek ők, ami önmagában kiindulópont lehetne a színpadi feszültség megteremtéséhez, amihez pompásan hozzájárul az égi küldetésű Abbé és a pokol megbízottjának, Cagliostrónak az egymással hadakozó kettőse. Ám mindaz, ami a színpadon történik, alig valamivel több egy színpompás – panoptikumnál. Olyanszerű nyelvi emelkedettséggel, mintha a kínosan pontosan kidolgozott illemszabályok szerint történő, hosszadalmasan bókoló üdvözléseket látnánk magunk előtt, a finoman meghajló törzseket, lágyan hátralendülő kezeket, miközben ilyenszerű szövegek hangzanak el:

HERCEG: Nagylelkűsége, uram – hercegi...

CAGLIOSTRO: A leleménye, Herceg, mágusé...

HERCEG: Ön nagyon előkelő, Cagliostro...

CAGLIOSTRO: Ön nagyon szuggesztív, kegyelmes úr...

Itt végre „eltűnik”! Vissza az 1780-as évekbe. Deák Tamás e kínos fátyalteljes nyelv segítségével a XVIII. század hangulatát kívánta megteremteni a színműben, a XVII-ét a regényben – vélhetnők. A *gyóntatószék* című monodrámában mondatja a „legfeljebb negyvenéves” nővel, aki nem utolsósorban „előkelő jelenség”: „Már az irodalom sem a régi, regényekben is úgy társalognak, mintha rágógumi volna szájukban, épp azért szorulnak ki az irodalomból az igazán szép dolgok... a nemes érzések... az emelkedettség... mivel ilyen a stílusuk.” Ez a fajta nyelvi választékosság alighanem prog-

ramszerű Deák Tamásnál. Ám hogy a nyelv és az emelkedett stílus szférájában létrejött „szép” is lehet meddő, ennek ez a színmű újabb példája. Petroniusszal mondhatjuk: *Plus poetice quam humane locutus est!* Ebben a nyelvi közegben a humoros jelenetek sem érvényesülnek maradéktalanul, nem „csattannak el”. Mindössze egy példa: a Lord és nője (*olvasva* kétségtelenül szellemesebbnek ható) intrádája alatt a nézőtéren senki el nem mosolyintja magát...

Mi is hát Az *estélyi* Kovács Ferenc rendező találékonyan „eszszének beillő színpadi írásnak” mondja a műsorfüzetben, utalva a dráma zenei szerkezetére is: „minden szerep valójában egy-egy nagy monológ (egy-egy ária)”. Operettlibrettónak mégsem mondható – bár a lírikus elem elég alkalmat ad a zenei kibontakozásra –, mivel hiányzik az eleven vígjátéki cselekmény, a tragikus-szентimentális kicsengés.

Ennél azonban lényegesebb kérdés az, amit a darab rendezője tesz fel önmagának: „hogyan válhat ez színpadi cselekvéssé, helyzetekkel, esetleg látvánnyal?” Mindenekelőtt a részletek gondos kidolgozásával, a jellemek megformálásával. Ami részben sikerül is: *Elekes Emma* Mentája esetenként hatalmas, hátborzongatóan izgalmas, egész játékteret betöltő erővel vonultatja fel az apáca bonyolult lelkialkatának lappangó arcait; *Tarnói Emília* torkos, lányát undorodni tanító darabos Petúniája dinamikusán indítja a tényleges estélyt, de szerepét nem játssza végig hasonló intenzitással; jó alakítás a *Bokor Ildikő* is, a szabad szájú, frivol színésznő kétségtelenül hálás szerepében; *Ács Alajos* ott téved, ahol a szerepét hüen az írói elgondoláshoz igazítja; az ő hercege nemesen visszafogott, kissé mértéken felül szenvelgő; az ostoba, ügyetlen, talán szenilis marsaik *Kocsis Antal* úgy „kapja el”, hogy ebbe a játékba a közönséget is sikerül néha bevonnia; *Tóth Pál Miklós* kezét, játék kedvét minden bizonytal Cagliostro ördöggel cimboráló, hiú, itt viszont mértéken alulian cinikus személyének a hagyományosnál semmivel sem több, semmivel sem árnyaltabb értelmezése köti meg. Elhangzanak az intrádák, áriák, ariosók, duettek, ám a nem beszélő színészek a statiszta, a közönség, a díszletek szerepébe sodródnak, a színpadon nem „történik” semmi, ottlevésük nem jelent jelenlétet, hallgatásuknak nincs súlya. Tadeusz Rózewicz írja *A félbeszakított*

játékban: „...a dráma csendben játszódik le. A csend óceánjában. Ebben a végtelen térségben a szavak csupán elszórt, apró korallszigetek.” Ebből a szeleteiben kielégítően kidolgozott anyagból a rendezői munkának nem sikerül lendületes, hatásos egységet összekovácsolnia.

Paulovics László színpompás, gazdag díszlete nemcsak jó ízlésre, de kitűnő korismeretre is vall. Érzésünk szerint azonban a női bábuk jelenléte funkciótlan, a színmű szemszögéből is következtelen értelmezésekre jogosít fel, és ami a legnagyobb baj, elmélyíti az amúgy is tolakvó panoptikumjellegét.

És még egy csekélység: Az *estély* szatmári bemutatója nem ősbemutató, a temesvári Thália diákszínjátszó társulat második félévi bemutatója ez a Deák Tamás-színmű volt, *Mátray László* és *Komsa József* rendezésében.

(1982)

Oratórium a hamusivatagban

(A MÚLT JELENVALÓSÁGA) Nem sok példa van arra az irodalomtörténetben, hogy egy szerző művének növekvő időszerűsége miatt nyugtalankodjék. Horia Lovinescu mégis ilyen helyzetbe kerül, midőn – szavai szerint – „régecske” és még a második világháború korszakát lezáró események hatása alatt írt drámája, *Az élet és halál játéka a hamusivatagban* napjainkban új életre kel, mi több: új megvilágításba kerül, részint korunknak (és emberének) sajátos terheltsége okán, részint a rendezői értelmezésnek köszönhetően.

(A ZÁRT TÉR DRÁMÁJA) Ám a Lovinescu-drámát nem csupán politikai időszerűsége miatt tartjuk számon az újabb kori román irodalom remekei között. A sajátos problematika a „kivételes szépségű és eszmei gazdagságú darabban” – ahogy Kovács Ferenc fogalmaz műsorfüzetbeli elegáns esszé-vallomásában – az író által megteremtett modellhelyzet egyetemes érvénye révén túlmutat önmagán, a létezés karaktereit (Heidegger) feszegeti, bízvást partikularizálható ember és ember, a nemzedékek, közti viszonyra, az emberi kapcsolatok kiüresedésére, amelyek magukban hordják egy (vagy a) világhatalom csíráját. A világméretű konfliktusok egy felbomlott, degenerálódó családi élet, egy pervertált személyiség teremtette létfeltételekbe is beleférnek. A teremtés – írja Pilinszky – „ólnál is szűkösebb”.

Az élet és a halál játéka a hamusivatagban egzisztencialista drámaként is értelmezhető. A világégés dramaturgiai hipotézise különös szituációt teremt a katasztrófa néhány – szám szerint négy – túlélője számára. Megteremtődik az a bizonyos „szűk” (avagy „zárt”) tér, amelyben a szerző radikálissá teszi az elidegenedést: a

magányos ember már nem menekülhet a hallgatásba: a szűk tér visszakényszeríti az emberi viszonyokat az ezt kifejező dialógusba. Ilyen szerkezeti feltételek közepette (a naturalista miliő áttűnése *helyzetbe*, voltaképpen alanyként való szerepeltetése) hagyományos drámai konfliktus nem jöhet létre: a zártság és bármiféle beszélgetésre való képtelenség (erre gyakran történik utalás a drámában) szétvetette a dráma lehetőségét. Ám a helyzet megkívánta egymásrautaltság erőszakkal áttöri a magány burkait, a véglegesen elmagányosodott emberek között sajátos, kényszerű dialógust teremt azáltal, hogy szavaikkal – még ha nem is egymásnak szánják őket, és főleg ilyenkor – sebet ütnek egymás elzárkozásán. A szűkülő térben a monológ lehetetlenné válik, szükségképpen átváltozik, visszaváltozik dialógussá: a dráma konfliktusa a monológ és a dialógus dialektikájában rejlik.

A kérdés önmagától adódik: a történelmi tapasztalatok birtokában, a mindegyre előrenyomuló hamusivatag közepette szükséges-e megismételni a történelmet? Az álláspontok e biblikus vétetésű „vonósnégyesében” (Ábel, Káin, kettőjük apja és Anna) nem egykönnyen kristályosodnak ki. Ábel a magány és a hallgatás után sóvárog. Feleségül veszi ugyan Annát, de nem engedelmeskedik a „szaporodjatok és sokasodjatok” folytonosságát biztosító imperatívusának. „A jövő nincs!” – vallja, az idő számára egy időleges jelenbe dermedt. A teremtés köre bezárult.

Káin visszatérése látszólag őt igazolja: az emberiség egyik első drámája, ama bibliai, megismétlődni látszik, de nem a folytonosság szükséges epizódjaként, hanem az emberiség történetének „szép”, kerek, végleges lezáródásaként. Ábel egyre reménytelenebbül keresi a magányt, az elzárkozást, napokig elkóborog a hamusivatagban, érzi, gondolatainak megfogalmazhatósága veszélyeket rejteget, hiszen egyértelművé teszi a szembenállást, ami – szerinte – feloldhatatlan konfliktusokhoz vezet. A hallgatás fogalmát csak Káin felé oldja fel, ezzel mintegy kiprovokálja a gyilkosságot: a szavak kiszolgáltatnak és válaszra kényszerítenek. Az emberiség drámabeli története mégsem zárul le itt: a háborúból váratlanul visszatérő elgyötört Káin, ősi jelleméhez híven, erőszakkal magáévá teszi Annát, Anna magzatában az élet maga talál folytonosságra, az élet, amely ilyenképpen

„öntörvényűen” (hiszen Káin, az ösztönök embere nem filozofál, hanem ősi késztetések hatására cselekszik) válaszol a felvetődött kérdésekre. Ábel halála értelmetlen, ám a dráma megszabta feltételekhez képest szükségszerű, legfeljebb nyugtalanító: Anna gyermeke a káini örökséget látszik továbbvinni.

A drámai feszültség a két szemben álló jellem alkotta erőterben kap életre, amelyben az író lényeges dramaturgiai funkcióval ruházta fel a hol révetegen hallucináló, hol gyermekkori emlékeit megkapó őszinteséggel felidéző, hol bohóckodó, hol eszelősen önmagából kivetkőző apát, aki – az író szándékai szerint – minden bizonnyal egy letűnt, önmaga karikatúrájává vedlett, voltaképpen a háborút kirobbantó és megideologizáló nemzedék és kor megszemélyesítője. Ábel megfogalmazásában: „Kezükön volt a világ, és ők elrontották!”

(ORATÓRIUM – NÉGY HANGRA) Kovács Ferenc mélységesen érti Lovinescu szimbolikáját. (Talán nem érdektelen megjegyeznünk: az ő nevéhez fűződik a *Megkésett tavasz* című Lovinescu-dráma színpadra állítása is.) A darab lényegi jegyeit juttatja érvényre. Őrizkedik attól, hogy Ábelt és Káint mint jellemuszlimátumokat állítsa egymással szembe.

Az előadás egyik jó jelenetében Káin, önmagával küszködve, kénytelen megtagadni cinizmusát, hangoztatott kegyetlenségét, amikor szembe kerül a tőle származó élet tényével. Kovács Ferenc Káint és Ábelt komplementer, egymást kiegészítő és feltételező jellemként kezeli – helyesen. Az előadás mindvégig egyensúlyban marad, tartja – szinte töretlenül – a feszültség szintet, és valamennyi elhangzott mondat feltárja mélységét. Ezen túlmenően a rendező úgy dolgozik finom szimbólumokkal, hogy a formai jegyek ne a tartalmi oldal sérüléséhez vezessenek. Példa: a szétszagotott, hűtőszekrényben tartott ébresztőórával való gyakori babrálás, bevonása a játékba nemcsak a monologizáló színész gesztusvilágát kiszélesíteni, hanem az idő átminősülését, dermedtségét sugallani, a „kozmosz unalom” uralmát. És milyen szuggesztív hatású a világítás, a szereplők falon megjelenő árnyéka. (A díszleteket *Görgényi Gabriella* tervezte, a dráma szelleméhez híven.)

Kovács Ferenc rendezői értelmezésének a kulcsa az, hogy oratóriummódozatban kezeli a drámát. Együttműködése a darab zenei anyagának

összeállítójával, *Albert Györggyel* több, mint sikeres. A zene nem korlátozódik aláfestésre és szerkezeti egységek zökkenőmentes összekötésére, hangulatok, rejtett gondolatok csendülnek fel a muzsika segítségével, költői szépségű szövegek bomlanak ki. A zene képisége a szöveg képiségeivel (az apa elvesztett paradicsomot, a gyermekkort visszaidéző önelemző emlékezéseiben) elválaszthatatlan egységet alkot a rendezői koncepcióban. A vonósnégyesek a mű tulajdonképpeni szerkezetére (is) utalnak, a romantikus zongorabetétek a szereplők pillanatnyi lelkiállapotának megnyilatkozásai, mint ahogy Carlos Santana csodálatos gitárjátéka, a klasszikus rangra emelkedő Samba Pha Ti, meggyőzően árnyalja a háborúból visszatért és borzalmaitól bevallatlanul is megcsömörlött Káin „emberi”, néha meditációba hajló szomorúságát, míg Bach d-moll *Toccata és fúgá-*jának erőteljes felcsendülése még arra is felhívhatja a figyelmet, mennyire ismeretlen egy túl ismertnek elparentált orgonamű.

A szövegek felépítésében is zenei megoldásra törekszik a rendező: Ábel (*Kilyén László*) mély fekvésű, intonációváltást szinte teljesen mellőző, higgadt hangja alapot teremt Káin (*Szélyes Ferenc*) magas, esetenként hangsúlyozottan érdesen hangzó hangja számára. A kettő közti távolságot az apa (*Ács Alajos*) hihetetlenül széles regisztereket megszólaltató futamai és Anna (*M. Szabó Ildikó*) rendszerint rövid, dinamikus recitatívói hidalják át.

A jelzett elemek sajátos egységet alkotnak. Kovács Ferenc értelmezésében a dráma a teremtés oratóriumává magasztosul. Ez a végkicsengés korántsem olcsó, kincstári (avagy megrendelt) optimizmus megnyilatkozása. Anna jól felvezetett, elkülönített felkiáltása: „Uramisten, ki az, aki a méhembem vergődös?” – jelzi a továbblépés vállalását jellemző felelősséget.

(SZÍNÉSZI JELENÉSEK; SZÍVSZORONGATÓ KOMIKUM) A színészi munka hallatlanul pontos, koncepciózus kidolgozású. Ács Alajos alakítása az apa szerepében elképesztően hatásos. Valóságos nyelvi terrort teremt maga körül, küzd a magány ellen, miközben egyre mélyebbre süllyed az egyedüllét bugyraiban. Hallatlan természetességű, de az adott helyzetben groteszkül ható gesztusok, intonációk, éles-váratlan hangváltások, dúlt vagy szelíd arckifejezések, a fejedel-

mi tartású szónoklatoktól a meglepő józanságú visszaemlékezéseken át egészen az emberi szinten aluli alázatoskodásig, a fetregő, csúszó-mászó kéjkoldulásig mindent nyomasztó, felkavaró hitelességgel jelenít meg. Külön elemzést igényelne szövegmondásának rendkívül tudatosan kimunkált felépítése, a hangsúlyok, intonációk megválasztása, variálása. És a nevetései: tud cinkosan kuncogni, élvetegen röhögni, kétértelműen kacarászni, bávatagon mosolyogni, kifejezéstelenül vigyorogni. Termékeny bizonytalanságot idéz elő a nézőben az a tény, hogy Ács Alajos csak nagyon ritkán, akkor is visszafogottan, kitűnő egyensúlyérzékkel egyértelműsíti a komikus helyzeteket: a mosolyok, a nevetések hamar a néző ajkára fagynak, hiszen egy megbomlott személyiség tragikus, roppant összetett arca tárul elénk. Alighanem a lezáruló szatmári évad legkiemelkedőbb alakítását nyújtotta Ács Alajos ebben a szerepben.

(1983)

Ess, eső, ess!

Az esőhozó ember nagyváradi előadására feszengő reménykedéssel ülhetünk be. A drámai szöveg első felütésétől az utolsó szín feszült-ségteljes Starbuck-File párharcáig bizakodhatunk abban, hogy Lizzie magára találása a totalitás megsejtésének valamiféle revülete, ahonnan már nincs visszaút, következésképpen engedelmeskedik érzelmi sugallatának, és Starbuck oldalára áll; noha nem hallja még az eső ígérő égzengéseket, elmenekül a Noah-File képviselte racionalitás elől, mely mindössze az élet szarvasmarha- és kutyaárakban kifejezhető folytonosságának a biztosítóka. De milyen élet? Azért gondolunk szakadatlanul és kamaszos megszállottsággal erre a végkifejletre, mert szeretnénk – ahogy Starbuck mondaná – hinni, hogy két ember egymásra találása, a kapcsolat létrejötte olyan energiák felszabadulását eredményezi, amelyek képesek visszavonni a tényeket – az aszályt, a Noah-féle főkönyvek rubrikái által sugallt pragma abszolútumát –, arra kényszerítve őket – az állig felfegyverzett tényeket! –, hogy kapituláljanak a személyesség, az emberiség kétszemélyes hadosztálya előtt.

Lizzie-nek, mielőtt File mellett döntene, hallania kellene még, akár azon az eszméletlen éjszakán Starbuck mellkasában az eljövendő nagy esők zuhogását. Vajon szemlélheti-e Lizzie File oldalán megdicsőült arccal az esőhozó által megrendelt-előidézett felhőszakadást? Starbuck győzelmes romantizmusa elégedjék meg azzal, hogy egéruat nyer. Előtte a Vadnyugat, szorosán mögötte meg az elfogatási parancs.

Mi a mérlege a nőiesség főkönyvében a nyereség rubrikában elkönyvelt seriff-helyettesnek (körülhatárolható lét, anyagi biztonság, „ésszerűség”, társadalmi státus...) és a veszteség rubrikában nyilván-

tartott esőhozónak? Lizzie döntése arról kíván meggyőzni, hogy Starbuck az álom régiója, nem tehető a való részévé, nem szocializálható, nem lehet számolni vele. Starbuck elkotródhat.

Szentmiklósi József rendezésében Nash darabja az itt-ott megmutatózó lírai színezetek ellenére sem hagy kétséget afelől, hogy Lizzie: marad. A való világ fölülbírálhatatlan. És ebben a meggyőződésben a rendező következetes. Az előadás naturális elemei mintha azt sugallnák, nincs ebben a természeti és érzelmi aszályal küzdő Curry-házban tere az esőhozónak. Noah szemünk láttára tojást iszik, Jim illatos rántottát falatozik. Íme, kedves néző, egyet kell értened abban, hogy a tojás – tojás, az aszály – aszály, minden egyenlő önmagával, ami túlmutat, az képzelgés, az nem az evidenciák feszes emberi fogalmak által felparcellázható terrénuma. A való az érzékszervek által megismerhető világ; élek, felületek, illatok, zörejek, marhabőgés. Starbuck itt most csak epizód, csak csodabogár lehet. A világ neve Noah, a világ neve negyedévi, félévi mérleg. A világ neve: ököl.

Szentmiklósi szereti Noah-t, még ha időnként csóválja is a fejét, meg cöcög, meg emlékeztet: hát valamivel több emberséget, embe-riességet, Noah! Való igaz: az esőre többet áldozni, mint egy ökö-ára, esztelen kihívása az elemeknek. Lizzie csúnya, mert nem kelendő, Jim hebehurgya, mert nem sok hasznot hoz. Az öreg meg, hát igen, az öreg nem tudott egy piacképes családot összehozni. Annyira pontosan szerkeszt Szentmiklósi, hogy azt hihetnők, próbára akarja tenni az esőhozót. Az léssen most igazi csoda, ha itt eső lesz!

És akkor belép az esőhozó, Miske László. Keménykötésű legény, bőr csuklóvédői átvészelték már egy-két csatát. Ez a Starbuck, a Miskée, döbbenetes erővel hiszi az eső eljövetelét. Éggel, Földdel, a morcosan rejtező elemekkel társalog, izzó szemekkel néz a magasba, sarokba szorítja Noah-t is, akit szemmel láthatóan meglep, hogy a kelyekótya álmodozás ilyen muszklikkal lakozhatik egy testben. Jimmyt egyenesen megbabonázza, noha neki nem is annyira az eső fontos, hanem az erő, amit ebben az új szituációban érez Noah-val szemben. A dramaturgiai értelemben vett kihívás fennáll. Ha Lizzie elmegy Starbuckkel, igazi önmagát szemlélheti az esőhozó ég-kék szemében. File jóra való, józan életű fickó, de az ő tekintetének nincs meg az a mélysége, amelyben két ember elférhet.

Lizzie marad. Vigasztal, hogy most már szép, hogy arcának színpadot betöltő fénye van. Talán ezzel a látvánnyal menekül Starbuck is a zuhogó esőben. Miske kitaszíttatásának jelene hitetlen tragikummal ajándékozza meg az érte szorongó nézőt. Reménykeltő ez a katarzis. Önkéntelenül is arra kell gondolni, megvan még ebben a Starbuckben az erő a visszatérésre. A néző hazamegy, és ettől kezdve egy terítéssel mindig többet tesz az asztalra. És várja a kopogást...

Hajdú Géza apaalakítása azért emlékezetes, mert személyisége tartalmaiban kárhoztatja a Noah arcú világot, jóllehet nincs ereje érvényt szerezni hitének. Az erő, a mindent elsöprő racionalitás egyfelől és a tehetetlenség fojtogató érzése másfelől *Meleg Vilmos* Noah-alakításának legfontosabb alkotóelemei. Az emberi melegség hiányát, ezt a pusztító szegénységet és kifosztottságot kemény öklével és ostorával leplezi. E kettősségből származó feszültség adja meg Meleg Vilmos alakításának súlyát. *Fábián Enikő* nagyon jól tudja, hogy szerepének kulcsa a csúnyasággal, sikerületlen külsővel belülről való azonosulás. Mert csak így lehet hiteles a metamorfózis: a meseszerű megszépülés, amikor a királykisasszony kilép a békaburokból, és emberi – nőies! – melegséget áraszt. Noah erőteljesre sikerült alakja szükségképpen teret nyújt a Jimmyt alakító *Kőrösi Csabának*. Kamaszos lendülete, gyermeteg duzzogása, apja iránti mókás szeretete, Noah-t célzó, iróniába mártott csipkelődései, Lizziért vállalt kisöccsi lendületes küzdelmei a komikum, a derű, a homo ludens fölényét példázzák. Az övé minden rokonszenvünk. *Fekete Károly* egy érzelmei palástolásával elfoglalt, visszacsavart lobogású életet elő File-t játszik el.

Bíró I. Géza díszletelemei sikeresen sugallják az aszályt is. Kevés, könnyen mozgatható elemből alakul ki a játéktér. A Curry-ház bejárati ajtaja a westernekben megszokott kocsmák csapóajtaja. Nem hisszük, hogy ez rendjén volna így.

(1988)

„Tervezet a szép időjárás végett s az eső elhárítására”

A gyergyószentmiklósi *Figura* csoport *Übü*-előadására *Urmuz* szövegeivel készíttetem magam. Ha a színházat a hétköznapi életünk szerves részeként fogom fel – úgy fogom fel –, akkor a spektakulumhoz az is hozzátartozik, milyen hatások értek a színházi előadás előzményeként, mennyire tettek nyitottá vagy tompává a színházig vezető utam/időm tartalmai. Übüre vagyok kíváncsi, übüségemre, übüségünkre. Nyelvet tanulok hát. A nyelv neve most: Urmuz. Szándékosan kerülöm Jerryt: nem bevinni kívánom az előadásra, hanem megnyerni az előadáson. Nem érdekel most az Übü mint szöveg. Jó okom van ódzkodni. Az általam lapozott Urmuz-kötet utószava Geo Bogza szövege: *Urmuz avagy a klasszikussá válás végzete*. A cím kesernyésen utal ama feloldhatatlan konfliktusra, miszerint a magaskultúrában – előkelő! – helyét elfoglalt alkotó valahol megközelíthetetlenül merevül. Anélkül azonban, hogy nyelvét – jelen esetben az *urmuzt* – megtanultuk volna. Az urmuz-lingvisztikának van erre is válasza. A *Krónikások* című tanmeséből idézek: „Galileo, Galilei! / Kiáltja az égbe, ki, / „Ne cibáld már a régi / Fülescipőd fülét ki!” és a tanulság: „A pelikán vagy a gödény.” Nem tudok választani. Ki hinné el, hogy az Übüben bemutatott totális negativitás óta (felvilágosult századunk előtt négy évvel vitték színpadra először) „sikerrel” összejött két világháború, ismernünk adatott több színezetben a zsarnokságot is, és most, majd száz évvel az übü-grammatika megszületése óta legfeljebb csak rezignáltan nézhetünk magunk elé... Álomszerűen látom magam előtt Alexandru Tocilescu *Hamlet*jének szörnyű jelenetét, amikor Rosencrantz és Guildenstern meglincseli Horatiót, a tragédia *mégiscsak*-reménységét, Hamlet kétségbeesetten

tovább élő, élni vágyó szellemét: „Erről magamnak is lesz egy szavam...” És látom Edeket a *Tompa Gábor* rendezte *Tangó*ban, amint görcsösen a pusztulás táncát térdén állva járó véglényekre ráborítja a személyiséget és személyességet eltörlő fehér lepelt. A negativitás mint totalitás. Noha úgy tűnnék, elég volna kifejtenuünk Jerry bohózatának első szavát. Nem írom ide, mert vállalnom kellene a kiejtett szó, a verbum, az ige következményeit. Mert már ennél jóval kíméletlenebb szavakat is leírtunk már, ám a klasszikussá válás végzetserű útján ünnepélyes fényt nyertek, ragyognak az irodalmiasult kifejezéseink újabb kori lepkeábrájában. Nincs szó, amit le ne írunk volna, mert nincsenek már leírhatatlan szavak. S ez a szabadság: tabu. Ezért is semmisíti meg Adorno a második világháború után az alkotást mint lehetőséget, és hirdeti meg, jóval korábban, Wittgenstein a világméretű csöndet: „Amiről nem tudunk beszélni, hallgatni kell.” Jóllehet, úgy tűnik, tudunk beszélni, meg tudjuk nevezni a dolgokat. Ha csak arra gondolok, hogy a harmincas évek közepén Kosztolányi Dezső, a homo aestheticus, a Nyugat körkérdésére azt válaszolja, tárgyilagosan és hidegen, hogy elkerülhetetlen a második világháború... A tanulság: a pelikán vagy a gödény. Kérdezni tudok csak, mint alapszinten ismert idegen nyelven: hogyan válhatnék nyelvem-idegzetem-ösztönöm részévé az a szerkezet, amit előttem Jerryk és Urmuzok tökéletesen birtokoltak?

Nem szívesen nézem végig a színház nagytermében a színpadon kialakított nézőtérrel Übüt, noha így stílszerű, tudom, és méltó, tudom, Jarry szelleméhez. Mert az avantgárd ennyire stílszerű már nekem is. Ezért. Nem avantgárdot, sokkal inkább valamiféle klasszikus háttörő higgadtságot és eleganciát szomjaz a lélek?

Aztán fellépek a színpadra. És máris mulatok első nagyszínpadi mozdulataimon: a magabiztosság vértete mögül előcsillan félszegségem. Bizonyos értelemben én most ösbemutató vagyok és mulatok magamon. Jó estét, Übü papák és Übü mamák, az előadás elkezdődött. Bármi lesz is, azt kell elfogadnom übüségünk felől relevanciaértékűnek.

Az előadás alakulása meggyőző afelől, hogy helyem a színpadon a színházi hierarchikus viszonyok megszüntetésén túl (egy szinten vagyok a színészekkel) technikai kérdést old meg: 1. a játéktérre öt bejáraton át lehet bejönni (dinamikus képvtások, külső hanghatások

térbeli elrendezése), és úgy, hogy 2. a színpadon elférő mintegy kétszáz főnyi közönség lehetővé teszi a színész-közönség közötti fizikai közelséget, a közös lélegzetvételeket. A játéktér kialakítását tekintve fontos sorrendi kérdést ismernek fel és látok megoldottnak: a játék alakította ki a teret – érezhetően hosszas kísérletezés eredményeként –, és nem fordítva. *Bocsárdi László* rendező számára *adottságnak* a koncepció tekintendő. A koncepció, ha van feszítő ereje, megteremti a saját *életterét*. Ahol játszani lehet, lehet jól is. A koncepció függetlenné tesz, szabadbá: egyetlen kényszerítő erőként csak önmagát ismeri el, önnön *maradéktalanságát*. Legyen kétszáz néző, ámde olyanként, hogy mindenkire osztassék ki a szerep *maradéktalanul*. Bocsárdiéék szemléletében következőképpen a tér nem osztja fel/meg a résztvevőket, hanem találkozáspontokat hoz létre. Ebből meg az következik, az előadás nem argumentatív, és még csak nem is tükör, amiképpen maga Jarry tűzi célul antiművészete elé, ennél több: az együttgondolkodás közösségi gesztusa, nyelvlecke. A nyelvet azonban senki nem tudja tökéletesen, a nyelv az alkotó értelmezés közös gesztusa révén sajátítható el.

A mozgásszínház a dinamikus hatások összességéből bontakoztatja ki a jelentést, az üzenetet. A kísérletnek a közönség nem tárgya. Megejtő, hogy mennyire együttérző Übünek ez a Figura szerinti elemzése. Még abban is az, hogy a jellemek megformálása nem polarizál – morális értelemben –, s így óhatatlanul megfoszt a fogódzóktól is. Nincs pozitív hőse ennek a bohózatnak. Kicsit ugyan megingattatni látszik ez a tétel Bugrisláv jellemének megalkotása körül, ám összhatásában végül kiderül, hogy Bocsárdi nem akarja elhíttetni velünk, hogy Bugrisláv az Eszme, a Jó, az ősi néplélek, aki legyőzni hivatott Übüt. Bugrisláv a történelem egy magasabb lépcsőfokán újabb Übü papa. Aki tételes tanulság kihallásával akarja csillapítani magát, nem választhat csak a „pelikán vagy a gödény” között. Bugrisláv pillanatnyilag téveszt meg csak történeti jelmezével és *Árus Zsolt* hercegi hanghordozásával, testalkatával és eredendő jóságával.

Másutt nem veszem észre a bölcseleti rést. Valamennyi szerep az übüség valamelyik rejtett arcát bontakoztatja ki. Annyi fény hull egy-egy alakra, amennyi az Übü mivoltot kikerekíti. Nyoma sincs

pátosznak, inkább a groteszk, az irónia, az abszurd hűvös magasa. Még a férjeurát, majd önmagát sirató Rozamunda Királynéasszony (*Kulcsár Edit*) szerepében is fellelhetni a finom erezetű kettősséget, amely visszahúti a jajongó szavakat. Mi az, mit siratni érdemes abból, ami Übü papa győzelmét teszi lehetővé? Vencel király (*Szakács László*) élveteg, neurotikusan pojáca übüsége, amely mögött ott érzek lappangani valamiféle kéjes kegyetlenséget is, elkerülhetetlenül vereséget szenved Übü papa sátánibb übüségétől. Übü papa (*Katyi Antal*) gáttalanságának köszönheti győzelmét. Nincs jellemében semmi körülhatárolható fix pont, ahonnan kimozdítva legyőzhető volna. Az általa megtestesített aljasság sohasem párosul a nagy negatív hősök méltóságérzetével. Ereje ebben a végletes képlékenységben van, abban, hogy minden helyzetbe(n) inkarnálódni tud. Legfeljebb patológias anyagiassága „érhető tetten”, *főfőfináncsága*, de ettől is eláll, ha übüségét új helyzetbe mentheti át.

A legtöbbet erről a magatartás-mechanizmusról Übü mama „tud”. A Figura olvasata Übü papa kaméleoni alakváltozásaiiba nem látja bele a cselekvés lehetőségét. Übü papa annyira ki van szolgáltatva önnön áttűnéseinek, hogy önmagát is túlmanipulálja. Így a háttér félhomályából – *Bocsárdi Gabriella* színészi kvalitásainak (is) köszönhetően – minduntalan Übü mama arca villan, ő az, aki irányít, válságos pillanatokban mindig a leghatásosabb hangot üti meg, ő az – a rendező dramaturgiai érzékre valló szövegoperációjának köszönhetően –, aki kiválasztja a kalandor Poszomány kapitányt a Vencel elleni merénylet végrehajtására, majd, később is, mikor minden kötél szakad, ő az, aki belerángatja Übü papát az orosz cár elleni nevetséges harcba. Bocsárdi Gabriella alakítását együtt kell emlegetnünk *Lőrincz András* Poszomány-telitalátával. Itt említjük meg: Poszomány jelmeze tömörségében, plasztikai leleményében *Nagy Géza* díszlet- és jelmeztervező tehetségének meggyőző bizonyítéka. Lőrincz András donquijotés gesztusai, rendkívül ötletgazdagon „beszélő” mimikája a művészi tudatosság esélyét villantja fel, már csak azért is, mert öniróniára való hajlama megfelelő distanciát szül önmaga és szerepe között. Poszomány kitűnően beszél azokrak a nyelvét, akiknek eladja magát, minden hájjal megkent lovag, aki azonban nem méltó jutalmát nyeri el, amikor megölik, hanem egyszerűen ügyetlen...

Bocsárdi László mozgásszínházában az elsőrendű színpadri jel a térben mozgó emberi test. Elképzelhetőnek tartom, hogy a mozgáselemek árnyalt gazdagodása a beszélt nyelvnek még hangsúlyosabb térvesztését vonja maga után. Lőrincz András és Bocsárdi Gabriella mozgáskultúrája feltétlenül ebbe az irányba mutat. Nemkülönben a különös műgonddal kidolgozott tömegjelenetek; a királyi család zajos és némafilmes üldözése, a véres csaták, az ősök szlávos ízeket vegyítő kara, az adót beígérő bégető nép stb. Az egyéni teljesítmények sorában maradandó *Gergely Katalin* és *Fodor Emília* a terror szülte görcsös félelmet megjelenítő külső hangokra és zörejekre koreografált mozdulatsora, *Nagy Árpád* metamorfózisa a félelem súlya alatt görnyedező Lecsinszky Szaniszlóig, a teljes összeomlást testében megjelenítő és előrevetítő *Kasztl Csaba* és *Borzási Sándor* tohonya hűségű Pillére.

Az út, amelyet Bocsárdi László és a Figura kijelölt önmagának, a tökéletes színházi látványé. Az *Übü papa* előadás a kifejezőeszközök felfrissülésének forrása lehet nagyszínházaink számára is.

(1988)

A tiszta tragikum vigasza

Bocsárdi László rendezése (Lorca: *Vérnász*) eloszlát minden arra vonatkozó – nézői, színészi – illúziót, hogy kívül lehet maradni. Az első képben a színészek nézőkként vannak jelen a színpad két oldalán elhelyezett széksorokban, és várják, hozzám hasonlóan, az előadás elkezdését, avagy: elkezdődését. Ez még a tulajdonképpeni játékon kívüli állapot, ami egy csapásra eltörli a választóvonalat színész és néző között. Középpütt, a széksorok között a szürkészöld szövetsík föl-kúszik a szemközti falra, onnan a plafonra – nagyszínházban zsinórpadlásnak mondanánk –, fenn lefele domborodó nagy hasával összepréseli a színpad levegőjét, lefojtja a hangot. Ugyanabból a szövetsíből készült a színpadi székeket egy-neműsítő huzat is. A színpad – szemben, oldalvást – fekete. A színpadkép nem ösztönöz semmiféle körmönfont szimbolika felfedezésére. Felszabadít a magyaráz(kod)ó intellektuális erőfeszítéstől. Szemérmetlenül egyszerű, primitív módon jelenti önmagát. Ami van, az szinte csak funkció. Nem jelent semmit. Legfeljebb annyit sugall, hűjával vagyunk most bármiféle plasztikai támasznak, díszlet/kellék-fogódzónak. Számoljunk le festett malasztjainkkal. Maradjunk magunkra. Közel egymáshoz, érezve a színészek leheleteit, küzdelmüket a kéz, az ujjak, az arc, a mellkas kifejező hiteléért.

Ülnek előttünk, *velünk* a színjátszó személyek és várakoznak. Most minden belül történik, hogy megteremtődjék a színpadi csend. Itt még a színész – néző, és a néző – színész. Ugyanúgy, ugyanott. Mindkét csoport kívül van a szavakon, kívül a jelentésen. Aminek történnie kell, az a transzszubtanciázó misztériuma.

Egy előadást (spektákulumot), játékot *nem lehet* elkezdeni. Várni kell, míg elkezdődik.

Bocsárdi szerint a jelentés a csend örök pillanatnyiséga felől közelít hozzánk. A szavak, az emberi test alakváltozásai a kítüntetett színházi térben, ott – a csendben – nyernek értelmet csak. Aki nem tudja megteremteni a színpadi csendet – amely sohasem a játéktér szférájában realizálódik, hanem elindul a színpadról, s visszatér, együvé kerülván az, ami különálló –, annak nem volna szabad elkezdenie sohasem az előadást. A többi – maga a spektákulum – már a kimondott szó kolosszális véletlenei és egzisztenciális botrányai, már eszeveszett kapkodás, sietés, már mérhetetlen sóvárgás.

Bocsárdi László nem külön szálakon indítja el a „történetet”, ő az összeállt tragikus szövedéket teríti a nézők hallgatag oszlopcarnokára. Majdhogynem visszavonja a történetet, lecsupaszítja, jelzi, semmi sem *kívül* történik, hiszen ami kívül van, az csak követi az indulat, az ösztön, a teljesség iránti hatalmas emberi vágyakozás kiszabott és fellebbezhetetlen útját. A szerelem-élet-halál mítoszával tisztul minden. S így válik elkerülhetetlenül személyessé. Nem „osztja ki” a tragédiát, nem darabolja szerepekre, hanem szembesít a Ténnyel, a mondhatatlannal, azzal, aminek nincs neve. Azzal, akinek a nevét nem lehet kiejteni. A többi – az Anya szavaival – „csak olyan kitalálás, nem vigasz senkinek”.

A beszéd – így – legfeljebb a kiszakadás nagy kísérlete. Egy-egy kétségbeesett nekirugaszkodás – de hát nem megy, nem megy. Az esendő-emberien egymás felé kinyújtott kezek, amelyek azután aláhullnak. Mert nem tudjuk megragadni önmagunkat egymásban. Fogai között megsűrve mondja ki a szavakat az *Anyá (Bocsárdi Gabriella)*. A fiára tekint, a *Vőlegényre (Nagy Árpád)*, de nem őt nézi. Valahol messze van mindig és nagyon egyedül. Sohasem a vele szemben állónak mondja szövegét. Vele szemben *csak* a Sors áll. Ő a sorssal van közösségben, most már csak a sorssal. S az ő ereje, az erőtlenségben testet öltött női princípium, a teremtésé. Ereje a törékenység. Lebeg a lorcai költészet szárnyain, és hatalmas tragikumot vonszol magával. „Beszéljünk másról” – emelkedik ki a fia a létezés pereméig, magával akarván húzni az anyát is. Hiába, hiába. Ő belegabalyodott a sors szövedékébe, magán viseli végleges mintázatát, elmélyült, rettenetes szemekkel szemléli az utat. „Élnék száz évet, akkor se beszélnék mást.” Nincs is *más*. Minden szó a halál

artikuluma csupán, „...mintha követ vágnának a szemem közé” – mondja. Nem tud kiszakadni. Az élet, mindenekfelett az élet, állítja, ám amikor tudomásul veszi a szöktetés tényét, ő maga az, aki szavával a bosszú szertartását szentesíti. „Eljött megint a vér nagy pillanatja.”

Nem tud senki sem másról beszélni. Leonardo (*Szakács László*) pattanásig feszült párbeszéde feleségével (*Fodor Emília*) arról tanúskodik, nincsen semmi, amit ne tudnának egymásról. Nincs felemelt hang, kiemelt jelentésű közlés. Csak sietség, kapkodás, mely tajtékosra űzi a lovat. A tragédia sötéten gomolygó kódében egyet jelent minden, s csak az elkerülhetetlen súlyát növeli. „Megfúlni odabent” – rohan ki az öltöztetőszobából a Menyasszony (*Kulcsár Edit*). A belső zajlások nyomon követhetetlenül rajzolják csúnya csontossá az arcát, majd egyetlen érintésre széppé, tisztává, áttetszővé mégis. Milyen erőteljesen hangsúlyos az a mozdulat, amivel kitépi az öltöztető kezéből a mirtuszkoszorút és megkoronázza magát a szenvedéssel. És ettől kezdve súlyos lesz, mint egy alázuhanó madár, és csak önmagával vált szót. „Ha valami a bensőnk közepébe fészkelte magát, senki ki nem tépheti.”

A sorssal szemben mindannyian egyedül vagyunk. Járja mindenki a maga útját, előre kitaposott, lefelé vezető ösvényét. Leonardo a falat emlegeti, amit az ő és a menyasszony háza közé emelt a megmagyarázhatatlan sorsuk. A falat emlegeti az Anya, több ízben is; fal a házasság, ami elválaszt; falat érez szemei között, férje halála óta a szemközi falat bámulja szüntelenül. Gombolyítja minden szereplő saját végzetének ezeréves fonalát, s a szálak végül összeállnak egövörös takaróvá.

A halál „rettentő szimmetriája” a két fiú, egész életük a szembenézés alkalmának, a halál nagy pillanatának a keresése. És mikor egymás elé állnak, kettőjük rész szerinti halála kiegészíti egymást. Félelem nélkül. Amit érezni, az a rettenet, s az más. Az egzisztencia mélyéről gomolyog elő, s aminek be kell következnie, azt csak siettetni. Mennyi sietség, mennyi elharapott kurta mondat, micsoda állandó készenlét! A Menyasszonynak nincs dolga a völegénnyel, tudja, a beteljesedés aranyláncszeme ő, tehetetlen. Egyszerre nyújtja kétfelé a kezét, s mikor mindkét fiú megérinti, megvillan a halál

kezében a tör, felszúr, lefordított kereszt akár, s a színpadnyílás két végpontján álló ifjú elvegyül az erdővel, a patakkal, a bokrokkal, az avarral. Elindulnak a minden élők útján, hogy magára maradjon az Anya. „Nem akartam, értsd meg, nem akartam, értsd meg, nem akartam!” – kiáltja egész lényével a Menyasszony. Mindazonáltal ezek a szavak nem hangzanak el. A szertartás csúcspontja a tragikum teljességének a pillanata. Fölöslegesek volnának. Az egész előadás magát az esszenciára lecsupaszított mítoszt játszotta el, vitte véghez. S ha egyszer felvillan a teljesség a maga vakító világosságával – fölöslegessé válnak a szavak. Mindannyian a maró egzisztencia jelmezében ugyanazt a csúcsot közelítjük, külön-ösvényeink egyetlen pontban találkoznak a magasban, ahonnan nincs már visszatérés a mondatokhoz. A halállal szembeni nagy egyedüllét apoteózis csak ez az egyszerű, mindenfajta színpadi dekorativitást lényéből száműzött, fekete ruhából kiragyogó női alak, „nagy komoly asszony”, ez a több ezer éves *ember*, a tragikum végtelen idejét élő.

Bocsárdi László rendezése az évad legmodernebbül hagyományos előadása. Az átélés-technika tiszta stílusa. Külön fotótanulmányt érdemelne az arc megjelenítő erejéért folytatott küzdelme a tizenkilenc szereplőnek. A tragikum teljességéből nem hiányozhat egyetlen arc sem. A miénk sem, akik Tompa Gábor *A buszmegeálló*, Parászka Miklós *A vihar* rendezéseivel egy sorban emlegetjük a nem-hivatásos Figura minden ízében profi előadását.

(1989)

Anna

1.

Valami akkor kezdődik el, mikor ki tudom mondani: „Mindennek vége.” A szöveg környezete nem pátosra utal; nem sikoly, nem szagató felkiáltás a mondat. A közlésben csend van. És csend van, hideg, éles csend a környezetében is. Mindennek vége: a világ átrendeződésének pillanata, az újraformáltatásé. Hiszen úgy van az: *látom* a szavak színes üvegein keresztül a világot, és egyszer csak valami másfajta látás, belső kibontakozás genezishelyzetében észreveszem, hogy az egymás mellé helyezett nyelvi töredékek nem állnak össze egésszé, már nem igazodik a világ az újonnan elfogadott tudati mintához. Kiderül: a való a közmegegyezések erőszakosan additív összege. A való – virtualitás. Az emberi egzisztencia legmélyén sajgó *igazi* lehazudására, elfedésére tett életre szóló erőfeszítés. Láthatóvá válnak a korábbi, strukturált egészként működő szerkezetek romjai.

A rettenet és boldogság ideje ez. „Micsoda boldogság” – suttogja Anna Karenina. Undorral és borzalommal. Beletekint a Semmibe, úgy, hogy egyszersmind szembe is néz vele. Megfogalmazza, s a nyelvben, amit használ, összeütköznek a meglevőre – a *vanra* – és a vágyottra, *kellre* – vonatkozó, egymásnak feszülő megállapításai. Undor és borzalom, rémület és mellkast szétfeszítő öröm. Nem megtorpanás, hanem annak megérzése, hogy a mondat élet és mozgás, cselekvés és erkölcs, helyzetében meg szembehelyezkedés is: a szabadság enyhe mámora. Anna arcán „hideg kétségbeesés”, „úgy érezte, nem tudná szóval kifejezni a szégyent, örömet, iszonyatot, amivel az új életbe lépett”.

Anna szégyene nem morális természetű, nem a büntudat talajáról fakadó. („De miért kell szégyellnie magát Vronszkijnak? És mit

szégyelljek én?") Magára tekint, és a megtorpanás pillanataiban nem tudja összeegyeztetni *választott* mivoltának tudatát gyöngeségének ismeretével. Most ő az, aki a legtöbbet látja a világból. A viszonylatok eme csupasz ragyogása nemcsak erőt ad neki, meg is rendíti. „Régebben is így volt; de hogy nem vettem észre?”

A felismerés annyira elementárisan hat, hogy alig lehet elviselni. „Én Istenem, miért is van akkora füle!” A rádöbbenésnek a komikum adja meg a súlyát. S a szembesülés Annát minduntalan magányossága, elhagyatottsága tudatára ébreszti. Elkülönülése ezért kétellyel, vajú-dással, vacogással terhes. Mert szabadsága, úgy tűnik, egyszemélyes. Ha pedig egyszemélyes, másokat ki- és eltaszító, akkor szabadság-e? Ha nincs udvara, amelyben életre lelnek, akikkel eloldozhatatlanul össze van kötve az élete, akkor vajon nem asszonyi-női gyarlóságának felmagasztosított ideológiája-e? Szerelme szabadság-e?

Kibontakozott a ködből, és megindult szerelme verőfényében. Szégyen, öröm, iszonyat, rettenet, kétségbeesés. Vronszkijra annyi fény hull, hogy azt hihetnők, el tud szakadni, és áttöri meghatározottságai korlátait, és részt vállal Anna magányosságában. Ehelyett úgy tűnik, csak *tárgya* Anna szerelmének. Egymásra csodálkozásuk kezdeti szakaszában Vronszkij már érzi, nem bírja elviselni ennek a totális szerelemnek a súlyát.

2.

A hétköznapi morál kategóriáival nem lehet Annához közeledni. A társasági etika állóvizei maradandóságot sugallnak. Anna az örök érvényű alapokat forgatta fel vakmerően: házastársi hűség, anyaság, tisztaság, szeretet. Az érzések hamis patriarchalizmusát, a személyeséget összezúzó és lefokozó zsarnoki házastársi rabszolgaságot, amelyben nincs tere az őszinte érzelmenek, szégyellni való a gyöngédség és figyelmesség, a konvenciók pontosan szabályozzák a mindennapi életet. Ezen túlmenően lehet, sőt: illik nagyviláginak lenni, de azonosulni az érzelmekkel nem ízléses, vihart kavarr és megbotráncolást a magas körökben.

Karenin személyiségének tartalma nem jelent alternatívát Anna érzéseivel szemben. Noha nyílt a küzdelem: a nagy tragikus szituációkban mindannyian megmérettünk őszinteség dolgában. És hijá-

val találtatunk. Ránk vetül a fény, és kirajzolódik arcmásunk: mulatságosan nagy füleink vannak, idétlenül ropognak ujjaink, mint valami köszvényes mozsárággyúk, nevetséges győzelmek fűtenek, úgy mondunk ki mindenféle ostoba közhelyet, mintha minden egyes szavunk egy rubelbe kerülne, amikor pedig ezért ki is tüntetnek, bölcsességgé, államrezonná lakkozva ostobaságainkat, olyankor boldogok vagyunk és elégedettek, *mint* egy rézgaras...

3.

A tét Karenin számára itt, akárcsak Anna, Vronszkij, Levin, Kitty vagy a jelentéktelenebbek számára, maga a boldogság. Csakhogy más-más léptékű a célhoz való közeledésük.

A boldogság a személytelenség leküzdése. A személytelenség arra ösztönöz, hogy fönntartathassanak „látszólagos *status quo*-k” (Karenin), a személyesség meg: „szétszakítom a hazugságnak ezt a pókhálóját” (Anna); a személytelenség a világ érzéki módon való birtoklása: Karenin bosszújának kéjsóvárgó, önkielégítő jellege, a személyesség ezzel szemben magához emeli valamiféle különös bájjal, a pirulásra való képesség, a tisztaság rejtélyes megőrzésével a világot (Anna). A személyesség hatalmas erőfeszítés a jelen vállalása érdekében, mint az élet egyetlen realitása és perspektívája. Anna korábbi élete lebegés volt, küzdelmek, félelmek, undor, kétségbeesés, szerelem és gyűlölet, fölmagasztosulás és kétségbeesés nélkül. Ami persze nem azt jelenti, nem voltak vágyai, álmjai.

Anna egyszemélyes küzdelme a világ ellen. Mert a „helyzet” neve Karenin marad. Anna: Karenina, és gyermekei is. A társadalom neve is Karenin. Vronszkij neheztel Annára, mert érzéseivel teljes meg egyezésben jár-kei az emberek között, színházba megy, és teljes értékű lénynek tudja magát. Vronszkij sem tudja visszavonni a tényeket, nem tud megküzdeni a Karenin-arcú étellel és cselekvéseiben azt állítani: nem Karenin a realitás.

Minden cselekvés, amely összezúzásra irányul, morális tett is egyben. Noha kimenetelét tekintve tragikus. Boldogsággal, vérrel, undorral, kilátástalansággal, eleganciával, fénnel átszótt.

És halállal megpecsételt.

Amikor Anna (*F. Márton Erzsébet*) megjelenik a színpadon sötét bársonyruhában, érezni, elkezdődött a dráma. Ami addig történik, formai-dramaturgiai szempontból nem számít. Szttyiva (*Laczó Gusztáv*) és Dolly (*Bányai Irén*) kibékülési jelenete kihull a szerkezetből. Hiszen a dramatizálás (*Zoe Anghel-Stanca* munkája) logikáját tekintve, amely a tragikus kifejezés irányát követi, Szttyiva és Dolly kettőse nem teremt alternatív helyzetet. Legfeljebb a regény első, szállóigévé vált mondatát példázza: „A boldog családok mind hasonlók egymáshoz, minden boldogtalan család a maga módján az.” Az adaptáció (fordítója *Fekete Attila*) – noha koncentrálnál térben is, időben is – egy sereg olyan alakot szerepeltet és oly módon, hogy *csak* a cselekmény társadalmi miliójének szemléltetésére szolgál. Így Anna lázadozásának méreteit nem a szerkezet hordozza-érzékelte, hanem a narratív figyelemfelhívások. S ez óhatatlanul *visszaregényesíti* a drámát. A tragikum mélységét ugyan belátjuk, de nem a katarzis felemelő-megtisztító érzésével.

Az események fordulópontja a lóverseny-jelenet. Előrevetíti az eseményeket, és fel is gyorsítja a tragédia bekövetkeztét. Anna arcán fény és melegség. Amikor Vronszkij (*Medgyesfalvi Sándor*) belép Szttyiváék estélyére, Anna dermedten néz maga elé. A kapcsolat létrejöttét a színpadot hatalmába kerítő különös feszültség kíséri. S ennek középpontjában Anna tündöklő személye van. F. Márton Erzsébet alakításának legfőbb erénye, hogy a néző azon kapja magát, gyönyörködik benne. Van, hogy iszonyattal vegyes ez a gyönyörűség, ámde senki sincs, aki ne érezné meg, micsoda hatalmas küzdelem áll előtte. Gyökereiben kell megtagadnia és lelepleznie eddigi egész mivoltát, ami egyet jelent azzal, hogy szembehelyezkedik a társadalommal. Van ebben a magatartásformában – az F. Márton Erzsébetében – valamiféle titkos szervező erő, ami vonz, akár a mélység. A titok nyitja – úgylehet – az egyszerűség. A jelentlét természetes önkéntelensége.

A rendezés is erre alapoz. Zoe Anghel-Stanca úgy mozgatja a szereplőket, hogy mozdulatukkal, egy-egy pillantással, a kiejtett szavak ízével-színével valamiképpen Annára utaljanak. Körülötte törté-

nik minden, ő meg majd' minden pillanatban kiemelkedik a csodálat, gyűlölet, szimpátia, megvetés, sóvárgó szerelem és hideg elutasítás szüntelen kavalkádjából. A sors előtt nincsen semmi közösség.

Medgyesfalvi Sándor csak Vronszkij egyik arcát játssza el. S ez jól. Vonzó, jólelkű és szép, nyugodt, határozott, egyszerű és választékos, nemes. De az alakítás nem emelkedett fel a tragédia magaslatára. Fontos szerep Medgyesfalvi látványosan alakuló pályáján azért is, mert nem fedi el szerepformálása veszélyeit sem: a modorosság kísértése. A színész játék közben gyönyörködik saját kitűnő hangfekvésű orgánumban, ezért küszködni kell szerepe hitelével. Versként mondja szerepét, dikciója analitikus természetű: szinte betűről betűre halad egy szó kiejtésénél, külön figyelmet szentelve a zöngés hangzóknak. Mintha nem engedné lelkévé érlelődni a szerepet. Így eshet meg jellemző módon az, hogy egy helyütt lj-nek ejtette a ly-t...

Földes László pillanatig sem teszi kétségessé Karenin kilétét. Végig nem mond semmit. Csak kijelent, közöl, felhívja a figyelmet, utal, aláhúz, kidomborít; mindent szabatosan, tüntető jólneveltséggel, hidegen, pontosan, kegyetlenül. Ahogy ez egy miniszteriális géphez illik. *Laczó Gusztáv* (Sztyiva) csapodár és ironikus, cinikus és kéjenc, mindenki-kedvence társasági ember és elménckedő életművész. Ebben a dramaturgiai kompozícióban összetett szerep *Bányai Irén* Dollyja is. Ő van érzelmileg legközelebb Annához, boldogtalanságuk egymásra utalttá teszi őket. Kapcsolatuk azonban több ennél: meleg és együttérző, egymás szenvedéseiből külön-külön részt vállaló. *Bányai Irén* megoldotta szerepét. *Fábián Enikő* Kitty átváltozását alakítja jó érzékkel. Megérkezése Levinhez belső gazdagodása mértéke szerint történik. Levin hatalmas szláv lelkével *Fekete Károly* vívódik, keresve a művészileg helyes arányt a tolsztojánus élet-szemlélet méltósággal való vállalása és gyermeki tisztasága szülte ügyetlenkedései között.

Az *Anna Karenina* váradi előadásának díszleteit és jelmezeit *Maria Hapęganu* tervezte.

(1987)

Visszavétel

Az élet nem hatvan vagy nyolcvan év, hanem örök létezés, és nem úgy kell élni, hogy az ember a végén megsemmisül, hanem úgy, hogy ha még akarna se tudna megsemmisülni.

HAMVAS BÉLA

A játéknak vége. Prospero, a sziget nagy bohóca felemeli fejét a könyvből, és kitekint a maszk mögül. „Ó, nézd / a bohócot, e termőt, mely tulajdon porától / termékenyül újra meg újra...” (Rilke) Szavai nyomán a szellem ragyogó lényeivel népesül be a világ, úgy tűnik, lakozást vesz s realitássá keményedik a varázslat, a „ködpára költemény”, legyőzetik az ősi közbevetés gondolat és cselekvés között. Kitekint, végignéz a világon. Aztán ledobja a varázsköpenyét, varázspálcáját eltöri, és jó mélyre ássa: becsukja a könyvet. Alkotó ereje teljében lelép a világ színpadáról, megindul az öltözőfülke felé, és nem néz vissza többé. Visszavonja magát a történelemből.

A *vihar* tragikumuma ez a rövidke pillanat: messzire néző lobogó szemek, a ragyogó homlok, a kétségektől összeszabdalt arc. Aztán

a pálca és a köpeny.

„S nincs nekem / Többé varázsom, szellemem...”

Ámde mi történik eddig, a tragikum *beállt* jelen idejéig? A Hamlet óta eltelt tizenkét év, a nagy művek sorozatának kora (Knight). Bűvös szám, a teljesség egyik neve. Tizenkét év a szigeten eltöltött idő is, ami alatt Prospero a nagy mutatványra készül. Feltette életét egy utolsó kísérletre az egész világot jelentő Globusz deszkáin, az egész világot jelentő rejtélyes szigeten. A törvény alá

leszorított lét nekifeszül a kiszolgáltató időnek. Vihar dúl a tengeren, emberi életek mutatkoznak meg egy különös, végletes szituációban, maga a történelem játszódik le a szemünk előtt. Aztán elcsendesednek a habok. Végbement a színházi előadás, csupa illúzió az egész: Prospero tizenkét éve, Ariel, Miranda, Ferdinand, Antonio, Sebastian, Gonzalo, Caliban, Trinculo, Stephano – ki tudná eldönteni, voltak-e egyáltalán, s ki merné az állítani, nem?

A Történelem nevét minden bizonnyal Shakespeare tudta helyesen kiejteni, keresvén saját identitását is a megfogalmazott kérdések kézrekerítő rengetegében. Magára próbál minden maszkot, végigél korokat, jellemeket, föl-alá járkal az időben. A realitás legkisebb közös többszöröse az ember – a titkom, íme, ennyi. Elvonul a szigetre, arra a helyre, ahol megadatik önmagának lennie mindenkinek. A sziget neve: színház.

Hűnek lenni a mindenkor teljességében gondolkodó mesterhez annyit tesz, mint világgá növelni a színpadot és színpaddá tömöríteni a világot. *Ez történik a nagy tragikus pillanatig. A nagy tragikus pillanatban.*

Az előadásnak, a mindenkorinak, számolnia kell ezzel a feszültséggel, mely végig jelen van, *elrendezi* a gazdag szöveganyagot, atmoszférát teremt, jelentéssel ruház fel, nem engedi szétszéledni a szavakat, a gazdag ornamentikájú költői képeket és képkereteket. Aktuális – korhű! – politikai magatartásokban megmutatkozik az örök ember arca, az aktuális burkát felszakító egyetemes érvényű dráma a humánum primordiális helyzetére nyit bűvös távlatot. Az időt legyűró etikai szentenciák az önnön meghatározottságaival számoló s azt vállalva megküzdő – kor-szerű – ember cselekvésében hitelesítettnek: átlép a konkrétum a képletességbe, akár Rilke könnyű léptű flamingói. *Hic el ubique*. A vihar erejével, a sziget szellem-ellenőrizte szűk terében konkretizálódik az elvont, új és új, csak pillanatokig érvényes meghatározásokat nyer a való, megnevezetik és vissza is vonatik máris, mert amit megneveztél, azt már fel is áldoztad, kijátszottad egymásnak a jelenséget és a jelölő fogalmat, s amit homályban hagysz, gyakran az mutatkozik meg s összetéveszthetetlenül önmaga. „Több dolgok vannak földön és égen, / Horatio, mintsem bölcselmetek / Álmodni képes.”

A világ? A történelem? *This fearfull country* – a sziget. S a sziget: egyetlen emberi életnek analogonja. A többi megfoghatatlan, szerzefoszlik. Néma csend. És mi ezzel szemben az ember élete? Kőd-pára, lehelet, elfutó árnyék. Ám az önmagával való szembe-sülése elkerülhetetlen mégis. És mikor megfogalmazódik a kérdés: *mivégre?* – pillanatra, egyetlen szemvillanásra a kérdés könnyű terhét viselő ember kívül helyeződik a történetiségen, s e távlatban szem-lélheti önmagát: megkövül a kavargó idő, összefüggések, eladdig ismeretlen kötések és kapcsolatok tárulnak fel, homályos helyekre fény hull, mélyülnek sekélyes medrek. E pillanatnyi perspektíva a tragikum örök jelen ideje, amelyben magasba ível a kérdés és fölemelkedik, önmaga fölé – önmagához a kérdező. Az önmagára reflektáló tudat teljesen azonos önmagával: mindent elengedett, hogy birtokolja a mindent; mindent elfelejtett, hogy lényegévé váljon a tudás. Ezt *teheti* – cselekszik ekkor! –, „mielőtt levágja / az idő görbe kése és kaszája” (100. szonett).

A tragikus pillanat-időben együtt van előzmény és következmény, együtt van genezis és apokalipszis. Mindazonáltal *ide* nem tekinthet be csak a szabad ember, a felemelő kétségbeesés antinómiáját magáénak vállaló reflektáló tudat. „A színház az az utolsó fórum – írja Peter Brook –, ahol a szellem győzelme még mindig elkép-zelhető, még mindig nyitott kérdés.”

„*My ending dispair*” – olvassuk, halljuk *A vihar Epilógusában*, az ember „ontológiai antinomikusságának” látványával megküzdő Shakespeare szavai ezek a drámaírói életművének szintézisét jelentő műben. „A világnak csak látványosságnak kell lennie, mely, ha úgy tetszik, borzadályt, szeretetet, rajongást vagy gyűlöletet kelthet, de ebből a szémszögből nézve sohasem kétségbeesést. Ezek a

gyönyörűsége vagy fájdalmas látomások

önmagunkban erkölcsi célok.” (J. Conrad)

A szigeten együtt van a létezés egész anyaga. Olyan ez, akár egy színház kelléktára, ahol ruhák, fényoszorók, festett színfalak, tenger-zúgás és sirályhang, antik szoborimitációk, az álom anyagából ké-szült, pillanatokig élő tárgyi világ valamiféle elrendezettséget sugall már és véglegességet; megrázó egyszerűséget és kegyetlen józan-

ságot. Az alapszín a szürke, s ha néha mintha ezüstbe hajlanék – ez csak emlék, a tündéri világok, rémjáró napszakok és történeti idők könnyed mozdulatokkal felborító és összekavaró alkotói korszakok visszfénye. A sziget a színház, ám az előadást (rendezte *Parászka Miklós*) most nem megszokott helyeinkről, a rivalda felől nézzük, hanem az ellenkező oldalról, egybelátva a múltat s a jelent, a rejtőzködő hajszálgyökereket és a törzset meg a koronát. A színpadkép szokatlan távlatot kínál, együtt áll a spektakulum illúziórétege és az illúzióteremtés rejtett, elfüggönyözött anyaga, előkerül a takarásból a gong, a zsinórpadról a világítótestek.

Amikor a művész leltárt készít, leleplezi önmagát. Amikor leleplezi önmagát, halni készül. „S minden harmadik gondolatnak alján – / Halálom.” A mágus titkos dobozába, a színházba az előadás folyamán bárki betekinthat. A meghívás fennáll. *Még ezt. Még ezt az egyet. Még egyszer, aztán soha többé.* Az illúzió anyaga, íme, egyszerű munkavilágításban, annyi fényben, amennyit egy raktárhelyiség egyetlen csupasz villanykörteje szór.

Ami látszik, a „látszatot nem ismerek” keserű hamleti ígét juttatja eszünkbe. Látszat és való egymáshoz való viszonya tisztázódik *A viharban*. Úgy, hogy még a korábban szabadon kezelt drámaszerkezeti elemektől is megtisztítatik a színmű. Legyen minden korrekt most – a kísérlet kétségbevonhatatlan hiteléről van szó –, legyen arányos a külső, ne hibázzék a forma: a hely, a cselekmény, az idő itt klasszikus értelemben egységes.

A *vihar* színháza: az illúziók illúziója. Út az egyetlen metafora felé. A játék, a stílár gazdagság és sokféleség, a kellékek, a fények, a hangok világa, a színpadkép, díszlet és jelmez (*Maria Gheorghide*) különböző színházi kultúrák és színháztörténeti korok jelzesszerű megjelenése az összegezés rendezői gesztusa.

A nézőket a színpadról mereven néző, riadt tekintetű Caliban (*Czintos József*) fogadja. Görnyedt, esetlen, rettenetesen egyedül van. Földig érő csuklyás köpeny van rajta, alatta zsákból varrt kétrészes ruha. Mikor megindul, úgy mozog most még, mint az örökké félhomályban botorkáló, hangtalanul szitkozódó színházi szolgál. A színpad közepéről szőnyeget göngyölít fel, előbukkan a voltaképpeni játéktér, az a pontosan lehatárolt terület, tiszta, mint a tükör, és izzó fehér, amelyet a mindenkori színház

kiszakít magának a térből, a történelemből, hogy szóban és látványban inkarnálja a szellemet. Aztán Ariel (*László Zsuzsa*) jelenik meg, kimonószerű öltözékben, a ruhán színehagyott bohóc-rombuszok, a játéktér közepére bársonypárnát helyez, és szertartásos testtartással vár. Impozáns csend van. A színpad közepén felállított fémszerkezetre helyezett reflektorok kigyúlnak. A rendező azt, ami a lehatárolt fehér színpadon történik, a színház kvintesszenciájának szánja. Az, amit látunk, színpad a színpadon, áttetsző egyszerűségű üres tér, a nő színház eszményi tere. Amikor a játék a prosperói varázslat konkrét hatása alatt történik, akkor felizzanak a fények, jelezvén ezzel a szellem emberének felségterületét, a kísérlet helyét és idejét.

És akkor a háttérből kibontakozik Prospero (*Ács Alajos*) alakja. Fehér hajú, hajlott korú, roppant terheket hordozó méltóságteljes bohóc – jelmeze jelzései egyértelműek, a mintázat hasonló az Ariel ruháján lévőhöz –, elhelyezkedik a párnán. Ariel hátramegy, és háromszor megveri a gongot, és kezdetét veszi a tengeri vihar.

Az előadás keretjáték-expozéja a színmű keletkezésének alkotás-lélektani indítékaira épül. A tengeri vihar, az elemek féktelen elszabadulása a kísérleti szituáció modellhelyzetét teremti meg. A tengeri vihar az a szituáció, amelyben értelmét veszti minden külsődleges, hamis egzisztenciális biztonságot adó meghatározottsága az embernek, jelesül a rang, a társadalmi státus. (Gondoljunk Rotterdami Erasmus *Hajótörés* című dialógusára.) Ez a shakespeare-i színház varázslata. A dolgok végső értelmével szemben értelme csak a szellem hierarchiájának van. „Mit törődik ilyen égszakadás a királlyal!” „Az úr tanácsos: tanácsolja hát az elemeknek, hogy fogják be a szájukat. [...] Lássuk, mire megy a tekintélyével” – üvölti torkaszakadtából a Kormányos. Ezt nevezi Jan Kott „a királyi fenség nagy reneszánsz deszakralizálásának”.

Prospero rezzenetlen arccal nézi végig a háttérben a halál révén küszködő legénységet. A háttérben észrevesszük a gyönyörű Mirandát (*Fülöp Erzsébet*). Feldúlt arccal több ízben tehetetlenül sikoltozva végigrohanja a színpadot, kívánná megragadni a tengerbe veszőket, ám mozdulatai félbeszakadnak, a levegőben marad a kéz. Végül, a vihar szüntével, atyja karjaiba omlik, és a hajótöröttek életéért perel. A vihar Miranda beavatási jelenete. Szembesül a halállal s a pusztu-

lással szembeni emberi tehetetlenséggel. Üvölt, eszelős félelemmel rohángál. Semmit sem tehet. „Szörnyű nap!” Szemtől szemben a pusztulással mindenki egyedül van. Ő is. Nagykorú lett. Miranda brutális kiszakadása, kiszakítása az ártatlanságból előlegezi Ferdinand iránti eruptív szerelmét, ami nem egyéb, mint Erősz és Thanatosz azonosságának a színpad nyelvén való megjelenítése. Az egzisztenciális kötődés mélységes emberi megnyilatkozását, ennek ontológiai szükségletét formálja meg, jelzi előre a rendező. S míg korábban „eszébe sem volt, hogy többet megtudjon” önmagáról, hogy honnan jött s ki ő, most atyja ajkán csüggve hallgatja élettörténetét. Az előadás eme rendkívül látványosan, mozgalmasan és plasztikailag gondosan kimunkált keretjátéka a darab elmélyült olvasatára vall. A voltaképpeni vihar-epilógus egyébként jó arányérzékkel meghúzott, erőteljes látványelemekkel *sugallt* képsora mellőzi a direktséget, az azonnali illusztratív játékot, mindazonáltal pontosan elmesél, néhány biztos vonással megrajzol alakokat, előre is motiválni képes későbbi pillanatnyi időtartamú döntéseket és helyzeteket. Megjegyzendő, hogy mindezt majdhogynem díszlet és kellék nélkül teszi. A hajó a zenekari árok, a hajó fedélzete a színpad meghosszabbításában van, középen a rivaldán, jobb és bal oldalról lépcsőn megközelíthető, a vitorlák „csattogó vásznai és a kötélzet valahol a nézők feje fölött feszül. A jelenet a színpad alól indul, mintha a mélyből varázsolná elő Prospero az ordító legénységet, hogy megküzdjenek a lehetetlennel. S visszahullnak ugyanoda a túlélés esélye nélkül. A hajótörést Miranda szemével láttatja a rendező. „Magszenvedtem én / a szenvedőkkel!” Miranda megérzi, hogy az ő élete elválaszthatatlan azokétól, akik halálba menendők. Belehelyeződött az emberi közösség egyetemességébe.

Prospero elbeszélése összefogottan és dísztelenül mutatja be a kiközkent történelmi időt. Szavai mintha ama korabeli szállóige magyarázatául szolgálnának, mely szerint „megront minden hatalom, a korlátlan hatalom korlátlanul”. A hatalom a pusztítás és pusztulás kegyetlen mechanizmusa. Létezés- és szellemidegen. Kiveti önmagából a szellem emberét, aki fejét a „szabad művészetekre” (*liberal arts*) adja. Mindent áthatott az erőszak, nincs kiút, nincs esély a kívülmaradásra.

Prospero szigete

a létezés-alternatíva

laboratóriuma. Itt végbement az értékek nagy restaurációja, amely megszakítani képes a pusztítás-pusztulás láncolatát. Megalkotja az eszményi embert, Mirandát. A csodálandó ember ő, a Tiszta Ember, akit Prospero megóvott a történelem kerékbetörte ember kétségbeejtő látványától. Ő az eszményi nő, akinek a méhében megfogam majd a jövő: együttérző, gyöngéd, életvidám, könyörületes, áttetszően tiszta, nyílt, őszinte. Viszonya Calibanhoz rendkívüli lelki gazdagságról árulkodik: esetenként nem tudja legyűrni viszolygását, félelmét, máskor jelét adja annak, hogy megérzi Caliban személyiségének összetettségét, mintha átlátná lázadása indokait és el is fogadná azokat.

Az előadás kezdeti képeiben már elvegyülnek a tragikus kifejlés távoli, visszhangszerű, de összetéveszthetetlen rezonanciái. Megjelenik Ariel, az álom, a szél, a szellem anyagából született bölcs kobold, a tiszta gondolat megszemélyesítője, akinek nem szab határt az anyag, s már a Prosperóval folytatott szóváltás elején a szabadságot követeli. A konfliktus, melynek középpontjában maga Prospero áll, emberi léptékkal nem megoldható. „De érezzük magunk is: amit így visszafogunk vele, a / légből hiányzik. Édes csábítás ez, / hogy elbocsássuk – s ne legyünk varázslók, / csak sors részesei, mint bárki más, és / tudjuk: könnyű baráti lénye minden / feszültség nélkül, elkötelezetlen, / e lélegzésnyi tér többleteként, gondolattalan munkál az elemben.” (Rilke)

És ott van Caliban. Prospero Caliban feletti hatalomgyakorlása, akármilyen is indoka, mégiscsak zsarnokoskodás, Caliban személyisége csorbítása árán realizálódik, s figyelembe véve a kort, amelyben a színmű született – a földrajzi felfedezések mámoros ideje –, személyiséggyarmatosítás. Elkerülhetetlenül megismétlődik a történelem a vele való kapcsolat alakulásában is. Feloldhatatlan konfliktusként hordozza magában Prospero szándékai kudarcát.

Ariel bohókás-szomorú mondókái, varázsigéi rendre elvezetik ide a hajótörötteket. Ám aki a tükörré lép, azonmód elvágódik. Prospero felségterülete ez, ahol másfajta törvényszerűségek uralkodnak, mint a kinti életben. A szellem világában nem tud tájékozódni Ferdinánd,

csúszkál Antonio, a mindegyre kardja után kapkodó, lovagiasan felbuzduló Sebastian. Ugyanígy a többiek. A szembesülés értelmetlenné teszi, átértékeli a külsődleges méltóságosságot, s a belső emberi tartalmakra irányítja a figyelmet. Itt ismerszik meg a szavak igazi értelme. A sziget a lélek megmérettetése. Lemeztelenítő és elbizonytalanító élmény, Antonio és Sebastian a díszleteknek ütközve botorkálnak, keresik alig leplezhető rémülettel az ismeretlen jelentésű szavak, állatias hangok forrását. A színház tükrében egymás mellé kerül az eszményi – elveszített – arc és a szükségszerűségek béklyóiban eltorzult valóság. A szituáció esélyt teremt arra, hogy Prospero milánói társai megmutatkozzanak – önmaguknak. Prospero színháza, művészete az identitás helyreállítására irányul. Hiszen mi volna más a dráma, ha nem az ember útja a hasonlóságtól az azonosságig? A tükör általi látás előlegezi az „akkor pedig színről színre” beteljesülését.

A szigethez való viszony a személyiség értékmérője. Gonzalónak (*András Gyula*) „kies vidék”, Sebastiannak (*Kilyén László*) és Antoniónak (*Tóth-Páll Miklós*) a rothadás helye. Alonso (*Török István*) megrendülten hallgat: ő került legközelebb a sziget szellemiségéhez. A színpad gyújtópontjában ül, s a belső megélése helyzetének oly intenzív, hogy hitelt szerez fájdalmának. Amiről nem tudunk beszélni, hallgatni kell. És aki megrendülni képes, képes a megtisztulásra is. Ő eljutott a mindent elvesztés állapotába, megteremtődött ekképp annak a lehetősége, hogy megnyerje önmagát. Gonzalo mondja az utolsó színben: „mindannyiunk / megbomlott lelke itt lelt *önmagára*”. Az utat azonban végig kell járni.

Gonzalo beállítása az előadás nagy nyeresége. Vak (!) és élemedett tanácsos, aki nem bölcsesség nélkül való ugyan, ámde nem vállalja a felismerésből fakad(hat)ó radikalizmust. Megváltoztathatatlanul fogadja el a társadalmi élet játékszabályait, íme, miért tudta megtartani tanácsosi tisztét a Prospero trónját bitorló Alonso uralkodása alatt is. Számára könnyebb útnak látszik utópiákba menekülni. Karjait szárnyyszerűen széttárja, állandóan keres, a képzelgés magasába szárnyal, magyarázatokat gyárt. Elkeseredett erőfeszítései valamiféle reménysugár felfedezését célozzák, ám a cinikusan és fennhéjázón válaszolgató, őt mindegyre provokáló Sebastian

és Antonio erő- és erőszak-pozíciójával szemben kapitulálni kényszerül. Amikor megalkotja a szigetre méretezett költői társadalmát, beleütközik önnön korlátaiba, „S ha király volnék” – kezdi, „nem volna felsőség” – érkezik meg a végére. Sebastian kíméletlenül lecsap rá: „De ő király!” Antonio és Sebastian vadul éltetni kezdi Gonzalót, „Éljen a király!” „Sokáig éljen Gonzalo!”, gunyorosan bókolnak előtte, rángatják, megpörgetik a színpadon. Mérhetetlen Gonzalo gyámoltalansága. Sebastian és Antonio nem hajlandó betudni vakságát és élemedettségét. Az ő világuk nem ismeri a könyörületet. Gonzalo összeroskad. Megjátszható ez a jelenet úgy is, hogy a rendező Gonzalo szellemi fölényét bontsa ki. A rendezői olvasat ezt nem látja indokoltnak. Nem mert keserű – keserű embernek lehet-e tragikumélménye, ami mindenképpen a szellemi monumentalitásnak a megsejtése –, hanem mert maga sem *érti* a Gonzalo gondolatmenetét, s ezt Alonso jellemével teszi nyilvánvalóvá. Hogy Sebastiannal és Antonióval intézteni el, annak más a magyarázata. A Gonzalo-féle utópia mindig is az erőszaknak készítette elő a terepet. Elveti az erő általi szelekciót, anélkül azonban, hogy értékszelekciót valósítana meg. S a szabadon maradt terepet Sebastian és Antonio veszi birtokba. Logikájuk végtére is támadhatatlan. Mert mégiscsak a tények egyfajta tiszteletéből sarjadzik. Persze, a tények minőségéről *még*, az időnek ebben a szeletében nem tudunk semmit. Sejtéseink vannak mindössze, mert láttuk Prosperót és láttuk Arielt, Arielt úgy, hogy máris Prospero-Shakespeare cinkosai lehettünk. Sebastian és Antonio társadalmi eszménye tehát „értelmesebb”, önnön ésszerűsége szerint. Ezért csattannak petárdákként a két lovag brutális szellemességei, szöviccei. Sebastian életvegen, Antonio keményen nevet. Csuda jól szórakoznak. Csak amikor az önmérlegeléshez kínálkozik távlat Prospero színházában, arcuk elváltozik és a láthatatlannal vívnak gyöngé karddal. A sziget önnön pusztá létével, illetőleg létének lehetőségével teszi értelmetlenné, abszurdá és üressé a Sebastian-Antonio-szemléletet. Szemünk előtt.

Kísért ebben a Sebastian-Antonio duóban az Alexandru Tocilescu-féle Rosencrantz-Guildenstern szerepfelfogás. Mindenekelőtt a jelképes játéktér-gyarmatosító színpadi mozgásokban, a hűvös kimértség, a vérengző vadak módjára történő helyzetfelismerés, adódó helyzetek

mértéktartás nélküli frenetikus kihasználása. Az udvart elnyomja az álom, alusznak mind kivéve Sebastiant és Antoniót. A színpadnyílás két végpontja ők, kettőjük között az elterült, már-már élettelennek mutató testek: Alonso, Gonzalo, Adrian (*Bessenyei István*), Francisco (*ifj. Diószeghy Iván*). Sebastian baloldalt ül, Antonio jobboldalt áll. Hallgatnak. Olyan az egész, akár egy kimerevített filmkocka. Középen, a színpad gyújtópontjában Alonso, egy széken ülve alszik ő is. A főátlón megszerkesztett kép, kitűnő plasztikai egyensúllyal. A tekintetet Antonio felé tuszkolja. Antonio előadja tervét. Azt mondja, ami Alonsónak reménytelenség, az remény nekik kettőjüknek. Ki érti ezt a logikát? Nincs lehetőség arra, hogy két ember egymás mellett álljon és ugyanazokat a szavakat használva ugyanazt értse. Nem sugdolóznak, hanem csak úgy átbeszélnek a testek felett. Kettőjük számára testek csak, az ember nem számít, egyikük sem akadály. Tetemek, hidegtétel. Shakespeare abszurdum iránti érzéke itt a legfelkavaróbb – veszi észre Jan Kott nyomán a rendező. Antonio és Sebastian terve teljességgel értelmetlen a szigeten, hiszen visszatérni Milánóba nincs esély. Ami végbemenne, az csak pusztá öldöklés. Nincs gyakorlati értelme – s ez itt a legfontosabb. Szembeállítódik a Prospero-féle gyakorlati életre való alkalmatlanság az Antonio-féle praktikummal. A kettő úgy viszonylik egymáshoz, mint a csel és a cselekvés. A kérdés, persze, ennél sokkal bonyolultabb erezetű. Prospero azt mondta: „Kinek könyvtáram épp elég királyság”, később meg: „S ellátott néhány főlíánssal is, / Mit én a hercegségemnél többre tartok.” Egyik oldalon ott áll Antonio, akinek a gyakorlati esze létezésidegen, a másik oldalon meg Prospero, akinek szelleme nem tud tevékenyen belealakulni a mindennapi életbe, tehát életidegen. S a szellem céljai a legfoszlékonyabbak mindig. És kimutattatik az Antonio képviselte alternatíva abszurditása. A helyzet égbekiáltó értelmetlenségét mindazonáltal csak mi érzékeljük, külső szemlélők, akik láthattuk magasba lendülni Ariel törekeny kezét, amikor a gongot háromszor megütötte, jelt adván a kezdésre. Láttuk elkezdődni a spektakulumot, ami a szellem szuverén kontrollja alatt zajlik.

Az előadás a paroxizmusig fokozza a jelenetet egy másik színben. Prospero és Ariel allegorikus játékot mutat be az udvarnak. A némajáték a színház illúzióteremtő erejéről szól. Láthatóvá válik, ami nincs: asztal, étel, ital. „Egy szó nélkül minden oly beszédes! / Felséges némajáték.”

Alonso, Sebastian és Antonio nekiesnek a nem létező ételeknek, és szörnyű kavargásban egymás karját, lábszárát marcangolják állatiasan üvöltözve. A jelenet betetőzi az eddigieket, véglegesíti a jellemrajzokat, a valóságos tartalmak a felszínre kerülnek. Ariel kirántja a hadakozó testek alól a vérpiros abroszt, szétveri őket, és elmondja a leleplező monológot, amelynek ilyen előzmények után megtöbbszöröződik a súlya: „Ti három bűnös! utolért a Végzet, / melynek kezében játékszer a föld, / S mindaz, mi rajta él...”

Eddig terjedhet hát a színház illetékességi területe. Látéleletet készít, hiteleset, fellebbezhetlent. A Caliban–Stephano–Trinculo két színben is voltaképpen ez történik: bemutatás és aztán erőteljes leleplezés. A szöveg Trinculót bolondnak határozza meg (a *Jester*), udvari bolondnak. S míg a Shakespeare-bohócok rendszerint a bölcsesség rejtőzködő, önmagukat letagadó szószólói, a szerző ragyogó cinkosai, Trinculo és Stephano clownériáit negatív bohócok viszik véghez. Ami korábban udvari ruhában és etikett szerint mutatkozott meg most nyersen elrajzolja látjuk. Kitűnő színházi kompozíciókat látunk, teletűzdelve *commedia dell'arte*-elemekkel, a harsányság és közönségesség a vásári mutatványosbódékat juttatja eszünkbe. Obszcenitásokban, ostobaság-demonstrációjában, trivialitásában már-már továbbfokozhatatlanok. A bolondok trióját úgy is felfoghatjuk, mint a rendező és színészek méltó tisztelgését Shakespeare szelleme előtt. Benyomulásuk Prospero színházába a bestialitásnak és durva közönségességnek a rémisztő apoteózisa. A szövegben rejtlő s a végletekig kiaknázott ellenállhatatlan humor tulajdonképpen csak elmélyíti, élesebbé, sarkosabbá, kikerülhetlenebbé teszi az elferdült, degenerált jellemek vaskosságát. Valóságos *turba* ez, oratórikus szerkezetű *turbae paganorum*, Bach passióiban hangzik még ennyire szívszorítóan a Barabás nevét ugatva skandáló tömeg üvöltözése. Iszonytató természetességgel és önkéntlenséggel gyalázzák meg a mitológiai alakokat ábrázoló bábukat, szoborfejeket, az esküvői szertartás tündérajátékának válogatott kellékeit.

Ennyire

törékenyek, tünékenyek

a szellem alkotásai? Elvegyülnek mocsokkal, sárral, s pillanatok alatt rongyokká szakadnak szét. Ám itt még Shakespeare-Prospero élő

színházában vagyunk, s ugyanaz történik Stephanóval (*Szélyes Ferenc*) és Trinculóval (*Fülöp István*), ami Alonsóékkal. Magukra próbálják a jelmezeket, és átmennek a színházi metamorfózison – negatív transzszubsztanciáció –: egymásra néznek rémülten, egymás tükörképeivé változnak. Rémülten üvöltözve kimenekülnek a színpadról.

A szélsőségesen brutálisra komponált jelenetek ellenpontja Ferdinánd (*Koncz István*) és Miranda egymásra találása és házassága. Szembeállítódik a hatalmi morál és az alkotói morál. Ferdinand és Miranda szerelme végig *A vihar* középpontjában van, a más és más fonalakon kibontakozó dramaturgiai egységek konvergenciapontja ez. Kettőjük egymásra találása az idők kezdetéig vezet vissza, a gyökerekig. Prospero az ember-teremtés szakrális gesztusának, a történelem semmisítésének szánja nászünnepeüket. Tágra nyílt szemekkel szemlélik egymásban az eszményi embert. Szerelmi játékok csodálatos, finom líraiságú ünnepe a romlatlan érzelmeknek. Egy-egy gesztus erejéig, utalásszerűen a tiszta érzékiséget is mintegy visszahelyezi jogaiba. „Félre álszemérem! / Vezess te, szent és bátor tisztaság!” Miranda szárnyaló mozdulatokat tesz, mint aki sirályoktól tanulta a szerelmet. Szerelmük a természet rendjével teljes egyetértésben történik. A világ prosperói újraalkotásának alapvető mozzanata a frigy, amely révén a szellem a történelem részévé válik. A szertartás pompája, káprázatos varázslata a cselekvő művészet diadala. Látva látjuk Prospero és Ariel rögtönzött bábjátékában az ég láthatatlan lényeit, Cerest, Irist, Junót, csillogó aranyeső hull a fiatalok hajára, tömjénfüst lengi be az egész nézőteret. Prospero felvonultatja művészetének egész arzenálját. És aztán váratlanul és visszavonhatatlanul félbeszakad a varázs, „menjetez – elég!”

„De elfeledtem Calibant, a barmot... / Meg társait... és ocsmány tervüket, / Hogy életemre törnek...” Prospero összeomlik. Itt mutatkozik meg a legélesebben a drámai szakadék az ideák örökkévalósága és a valóság között. Prospero kezdeti szomorúsága teljes kétségbeesésbe torkollik. Mindent megtesz művészetével – és íme, semmit nem tehet. A lényeg szerinti létezés és a fennállás közötti másság arra ösztönzi, hogy művészetének értelmét, autenticitását kérdőjelezze meg. A hiány és a befejezetlenség, a beteljesületlenség feloldhatatlan konfliktusként jelentkezik. Megidézte az egységes

világot, s miközben ő világegyetemet alkot, mások életére törnek. Hiába minden, a történelem megy tovább feltartóztathatatlanul a maga útján. Arca elveszíti fényét, becsukja a könyvet. „Színészeim tündérek voltak és / Köddé foszoltak újra, könnyű köddé... / És mint a felhő-kámzsás tornyok, büszke várak, / Szent templomok, s e roppant Glóbusz is, / Tenger népével köddé foszlik egyszer – / Akár az én illó színházam – elvész: / Szilánkja nem marad. Egész valónk / Csak álmok szövete; a kis életünk / Egy álom koronázza meg.”

Felkavaró hitelességgel hangzanak e gyönyörű versek. (Az idézeteket *Mészöly Dezső* kitűnő, színpadszerű fordításában közöljük, az előadás is ezt részesítvén előnyben.) A tragikum mélye ez. A búcsú monológját önmagába zuhanva mondja el, mint aki mindent kien-gedett már a kezéből. Ettől kezdve az események nagy léptekkel haladnak az apokaliptikus végkifejlet felé. Lassú mozdulatokkal elhatalmasodó csendes örülettel küszködve elfedi a színpad fénylő tükrét, a varázslat ragyogó fehér színterét. „És aztán – vége: pálcám eltöröm, / Jó öltre ásom el a föld alá....” Kihunynak a fények, marad a mindent szürkébe vonó, egyneműsítő munkavilágítás. Elvész a hangok visszhangja is mintha. A megbocsátás, felmentés nagy szer-tartása üressé és értelmetlenné válik. A hajótöröttek körbeállják Prosperót, ő meg eszelősen bizonygatja kilétét, de mintha senkit sem érdekelné. Prospero szabaddá teszi Arielt, aki leveti jelmezét: egyszerű fehér ruhában áll, kibontott hajjal, a középén. A kör egyre szűkül, egyre fenyegetőbbé válik. Nem tud kitörni. Kolompot akasz-tanak a nyakába, ijesztgetik, kigúnyolják, meggyalázzák. Elszabadul a pokol.

Prospero lelép a színpadról, magára marad saját örületével a világ. S miközben az epilógust mondja, a horda feldúlja a színpadot. Összeszedik a mágus könyveit, a fóliánsokat, a házassági szertartás tárgyait behányják a süllyesztőbe. „A gondolat szabad!” – rikol-tozzák. Prospero torkaszakadtából hallgat. A rivaldára kijött és búcsúzós szavait a közönségéhez intéző Prosperót duhajul félbe-szakítják. Ariel sikolt, nem tud elmenekülni. Egyedül Caliban külön-nül el a többiektől. Mint aki későn ismeri fel a történetek értelmét, kétségbeesetten elkezd menteni Prospero tárgyait. Aztán a színpad kiürül, nagy visszhangtalan csend marad a romok felett. Csak Caliban

bolyong eszeveszetten. Lerántja a szőnyeget Prospero fehér színpadáról, ám fénye nincs már. Eszelősen fényezni kezdi egy fehér ronggyal, amit korábban Ariel veszített el menekülés közben. Mindhiába idézi meg a nagy varázsló szellemét, lassan visszaállatiasodik és iszonytató vonyításba kezd.

Miről is szól ez a katarzist visszahűtő finálé? Arról, hogy Prospero választása kiúttalan. Feladja azt, ami feladhatatlan, mert maga a lét az, maga a lét varázsa, a föloldhatatlan titok... S az Epilógus? Vajon nem annak a félelmetesen őszinte megvallása, hogy a szellem embere előtt nincs alternatíva, nem térhet vissza, nem fordulhat meg azon az úton, amelyen mindent feladva elindult? A szellem embere az alternatíva nélküli létezés inkarnációja. „Kétségbeesve pusztulok.”

A drámairodalom Midas királya, Shakespeare *A viharban* rögzíti azt a pillanatot, amikor beéri az egész életműben üldözött Silént, beéri és felteszi neki a végzetes kérdést, az élet végső értelmére vonatkozót. A Silén válasza – *Non nasci homini longe optimum esse; proximum autem primum mori* – az Epilógusban fogalmazódik meg. Jobb volna híjával lenni e tudásnak: a Silén válasza értelmetlenné teszi a további futást. Egész élete, minden szépségével és mértékletességével, a szenvedés és megismerés rejtett szakadéka fölé épült. Átjutott-e Shakespeare, az ember? Nem tudjuk. Megmaradtak azonban a híd pillérei, a megalkotott művek. Az idő vize mossza, mossza, s a mű egyre tisztább.

(1988)

Az áttörés

„Ha látom, hogy vak és nyomorult az ember, hogy a mindenség néma, s mi botorkálunk magunkra hagyottan, mintha csak idetévedtünk volna a világegyetem egyik sarkába, és nem tudjuk, hogy kerültünk ide, mi lesz velünk, mint az az ember, akit álmában szörnyű, elhagyott szigetre vittek, és felébredvén nem tudja, hol van, és nem tudja, hogy menekülhet.” (Pascal)

A sötétben botorkáló ember drámája Beckettnél *már* groteszk játék csak, Kao Hszing-Csien* esetében *még* dráma. A groteszk játék kezdet és finalitás nélküli, bárhol elkezdhető a szöveg elmondása, nem történik semmi, az idő maga mozdulatlan és mozdíthatatlan. Jelentése – a jelentés célzatos lerombolása. A mondatoknak nincs kontextusa, amiképpen az embernek nincs értelmes története. Az egyes ember múltja egyedül a másokban képes artikulálódni, csak-hogy rajtam kívül immár nincsen semmi és senki. Vladimir és Estragon burokbán vannak; egymás mellett, de nem együtt. Ellenáll a nyelv, ellenáll a külön-lét. A kollektívum közös tudata, a MI – önáltatás. A várakozás nem teleologikus, hanem létállapot. Nyelvi reminiscencia.

Kao Hszing-Csien azonban azt mondja: ott van a világ, ahol mi vagyunk. Ez a világ, s ennyi. A buszmegálló a senkiföldje, a kivetettség, a kívülálló lét. A történelem nagy hiátusa. Meg is

* Kao Hszing-Csien: *A buszmegálló*. Komikus lírai életkép egy részben.

Rendező: Tompa Gábor. Díszlet és jelmez: T. Th. Ciupe m. v. Zene: Demény Attila. Szereposztás: Hallgatag férfi – Demény Attila m. v.: Öregapó – Senkálzsky Endre; Lány – Rekita Rozália; Faragatlan fickó – Bács Miklós; Szemüveges – Bíró József; Családaya – Orosz Lujza; Mester – Miske László; Üzletvezető – Csíky András.

fogalmazódik ez a műfaji meghatározását tekintve komikus lírai életképben: „Minket az élet félredobott, mirőlunk megfeledkezett a világ. Tehetetlenül kell néznünk, hogy az éveink haszontalanul leperegnek. Hát nem érted? Nem értesz te semmit! Te képes vagy így élni, bele a világba, a semmibe, és nem...” (A dráma szövegét *Polonyi Péter* kitűnő, rendkívül színpadszerű fordításában idézzük, a Nagyvilág 1984/3. száma alapján.) Az elhatározás, a becsvágy – már dráma. Az erőfeszítés a mássá-lételhez individuumteremtő erő: küzdelem a hiteles létért, a pascali *igazán-lenniért*.

A buszmegálló a senkiföldje – ám nem a választásoké. A múlt megszűnt lenni, a jövő megnevezhetetlen. A buszmegálló megnevezhetetlen. A buszmegálló a lehatárolt lét felismert töménysége. A – keresztény – szombat, amit nem követ a föltámadás. A felismerés lényege annyi: a történelem útja passió, keresztalál a városon kívül és elmaradt feltámadás. A senkiföldje ez a hely, ami után nem következik az ünnep. A város a létezés ünnepe, a megnyugvásé, a találkozásoké, az együttlété, amely úgy utolsó napja a hétnek, hogy voltaképpen az első: a teremtés első napja a nyugalom napja; semmit se tégy azon a napon, légy jelen az Egészben, mert magad vagy az Egész. A város – lehetséges asszociációk: a körbekerítettség, védettség (vár), a nembeliség túlélése, a kultúráé, s így az idő felett aratott győzelem jelképe, mert az értékek megmaradásának, továbbélésének a helye – a létezés ünnepe: visszamenőleg is értelmessé, ésszerűvé teszi az ünnepen kívüli időt, irányt szab és reménnyel győzi le az időt, az emberi lét tétjét emeli meg. Az ünnep motívuma valamennyi szereplőnél meghatározó indoka az elindulásnak.

A buszmegálló ezzel szemben a humánus végletes redukciójának a helye: a visszhangtalan lété. Amit mondok, legfeljebb csak magamnak mondhatom, ám a szavak értelmét még én sem ismerem. A testetlen vákuumlétben „marad a tiszta helyzet s egy tárgyiasult és igen elmosódott ürügy”. (Nicolae Balotă)

Kao Hszing-Csien lírai komédiája Ma üzletvezető – elidegenítést szolgáló – felkiáltásával zárul: „Hé, várjanak, csak megkötöm a cipőfüzőmet!” Ez a mondat, az apró szituáció, főhajtás Samuel Beckett előtt. A *buszmegálló* utolsó mondata mintegy elindítja a *Godot...-t*: Vladimir cipőfüzőjével bakalódik és azt mondja: „Nem megy!”

A dráma mindig mint konkrétum jelenik meg. Semmi elvontság nincs abban, hogy összekuporgatott pénzén a Faragatlan fickó aludtfejet kíván ízlelni a városban, az Öregapó a nagymesterrel le akarja játszani élete nagy sakkjátszmáját, a Lány el akar menni élete első találkozásjára stb. Az előadás a konkrétól indul az elvont irányába, ami pedig speciális technikát igényel. A küzdelem tere maga az emberi test: ez az egyetlen „fogódzó”, az egyetlen „eszköz”. Tompa Gábor rendező nem kívánja szétválasztani a szerepet attól, ami/aki a színész. A játék hitelét a stilizáltság legyőzése adja, s a színész saját konkrét drámáját, egzisztenciális – nem elsősorban történelmileg adott, hanem végső-emberi – kiszolgáltatottságát, pascali értelemben vett *nyomorult emberi* mivoltát vállalja fel. Ez a stílusalanság, ez a metafizikaivá táguló fogódzóhiány a voltaképpeni *stílusa* az előadásnak. Az öltözőben a színész – Balassa Péter megfogalmazásában – közelebb vetkőzik önmagához. Lemeztelenül. Ezt az állapotot nincs módunkban analitikusan lebontani, nem ismerjük igazán *idejét* sem, a látható játékon kívül kezdődik el valamikor, a történet legfeljebb tagolja a tagolatlant, kísérletet tesz a kimondhatatlan kimondására, megmutat valamit abból, akik legbelül vagyunk. Az egyszerűség nem eszközök hiánya, hanem szintézise, hiszen aki a mindent akarja birtokolni, annak igyekeznie kell mindent kiengedni a kezéből. Az alakítás – az arány, az intonáció, a tempó, a ritmus – „mintha egy törött pengéjű, finom kardra támaszkodott volna” (Akutagava).

Amit látunk, az belül történik, s aki – nézőként, színészként – befele indul, az nagyon könnyen eltéved, ám ekkor fölhangzik a *vox clamans in deserto*, ami ismét csak hiteles híradása az elveszettség-tudatnak, a kifosztottságnak. Ez az, ami: történik. A stílust nem lehet megtanulni, ehhez vállalni kell önmagunkat, mert szólni csak így s innen lehet, s csak erről. *Senkáliszky Endréről, Rekita Rozáliáról, Bács Miklósról, Bíró Józsefről, Orosz Lujzáról, Miske Lászlóról, Csíky Andrásról* ki tudhatna többet kimondani, mint Senkáliszky, Rekita, Bács, Bíró, Orosz, Miske, Csíky? Igaz, elfedni is, elrejtetni is ők. Itt a rendezői munka – időben – a színészi után következik. A rendezőé a megújuló hit, hogy eljuthatunk egymásig, s csak önmagunkon keresztül, s hogy szavak vannak, s a szó jelentése az, *aki* kimondja,

s hogy *idő van*. A rendező mit tehet? Önmaga felé irányítja a színészt újra meg újra.

Tompa Gábor színháza nem formabontó. A forma az ő gondolatvilágában nem leválasztható elem, nem tartozék. A színpadi tény középpontjában a kifejezés, az inkarnáció misztériuma, a fölemelkedés egymásig van. Közel egymáshoz önmagunk feladása árán kerülhetünk csak. És így még mindig pontatlan, mert nem az önelvesztés útja ez, sokkal inkább visszatalálás. Egyedül lenni színpadon, mérhetetlen szenvedés. Bács Miklós átváltozása az önmaga közeléből mindenkit elverő – jóllehet valamiképpen leleplező – magányából az egymás közelségét fölfedező, a másik emberre ráébredő nevetésig és ugrándozásig: átrajzolja az arcot. Mintha hirtelen letépte volna magáról a másikat, aki – most látszik csak – nem is ő volt. Mindazonáltal el kell jutni *addig*, s a pillanat mindenki számára – meleg. És itt már nincs semmilyen hierarchikus vagy egyéb természetű közbevetés. Jellemző, hogy az egymásra találás „nagy” jelenetének a hitelét nem csorbítják az egyidejű párbeszéddek, sőt inkább valamiféle nyelven túli Egészre utalnak, a teremtés első – a nyugalom – napjára. Úgylehet, a mi színházi tájainkon a szó szótári szentség, a színész elsőrendű eszköze, s ami ilyen minőségben tulajdonképpen még most is tabu. A találkozás itt a létige megnyilvánulása, s amit ilyenkor mondunk, immár zenei szerkezetű, *szimfónia* (ami azt jelenti: együtt-hangzás). *Addig* a tehetetlenségből, a kívülrekedtségből fakadó agresszivitás, sietség, egymást leverő kapkodás, ami abból az élet princípiuma ellen hadakozó feltevésből indul ki, hogy el lehet érni valamit, realizálhatjuk magunkat a másik feladása árán. Feláldozni csak önmagunkat lehet.

Mi az, ami útnak indít? Elindít az, ami eddig megvalósítatlan marad az otthonlétben. S ez kívülről mutatkozik meg igazán. A peregrináció az önismeret tanulmányi útja. Aki elindul, önmagát mint lehetőség tudja. Ki is szolgáltatja magát az elindulásban: átlépi a küszöböt, és szembesül önnön védtelenségével. Az utazó ember – meztelen.

A kiszolgáltatottság – a buszmegálló obszcénül direkt, egyedül önmagát jelentő vaskorlátja – szembeszegül a lényegünket alkotó határtalansággal. Ezt akkor *látjuk*, amikor az előadás végén felgördül

a vasfüggöny, és az időn túli világból, a világon túlról bezúdul a fény. Az előadás legmagasabb pontján együtt vagyunk. Az Egészen való viszony alkotónak, szemlélnőnek ugyanaz. Itt már nincs különbség. Kitekintünk a világból, látnunk engedtetik azt, amit régtől fogva *tudunk*, hiszen emberi mivoltunk elsőrendű öröksége, ami sosem látott s öröktől fogva ismerős. A világ nagyobbik része a láthatatlan.

Az előadás két végpontja: a vaskorlát (ennek mitikus mérete a vasfüggöny) és az üres, fényárban úszó színházi nézőtér látványa. (A néző az előadást a színpadon berendezett játéktérről és az ott kialakított nézőtérről kíséri figyelemmel. A nézőtér karéját s így a játékteret a vasfüggöny zárja.) Az egyik triviálisan materiális, tolatkvoan naturalista, a másik monumentális, rejtélyes, spirituális. Az egyik a nekifeszülés, a kétségbeesett küzdelem, a hideg, a félelem, a lehatároltság. A másik a szabadság enyhe mámora, a lazítás, az ikaroszi *örökkévaló* szárnyalás a nap melegénél, az égbolt megsejtése. Az egyik a pillanatnyiség a másik az örök. Az egymás mögé rendeltség, a félelem, a gyanakvás, az egymás ellen való élés az egyik; az egylényegűségünk a másik. A korlát a törvényerőre emelt véletlen; a fényesség az annunciáció, az angyali üdvözet a félve örülő pásztoroknak. A buszmegálló vasa a „nem halni meg, és így élni” (Lány) állapota, a sarte-i temetetlenségé; az előadás végén kitárulkozó kép jákobi betekintés az égbe, a kegyelem pillanata. A vaskorlát az objektív idő: Kronosz fölfalja fiait; a bezúduló fény a *kairosz*, a Világban való töretlen létünk méltósága.

Az egymás mögötti lét – magunkra hagyatottság. Várakozás a buszra, várakozás Godot-ra. A buszra várók nem látják egymást, arctalanok egymás számára. S nem látva egymást, a világ sem látszik. Távol kerül tőlünk az, aki bennünk van. Mi magunk vagyunk elérhetetlenül messze. Avilai Szent Teréz szavaival: „végtelenül messze távolodunk attól, ami után vágyakozunk”. Ám az, ahol állunk, nem látszik onnan, ahol állunk. És nem látszik a városból sem. Ezért nem lehet elmenni. Csak egyre közelebb kerülni. Ez az a perspektíva, amit *A buszmegálló* kolozsvári előadása kínál: a pillanatnyi csak az örökkévalóságban mutatja meg magát. A véges a végtelenben. Az idő az időtlenben.

A két dramaturgiai végpont – a korlátozott lét és az egyetemesség – csak a tragikumban lehet egy. A dionüszoszi alulról fölfelé mozgás és a tiszta apollói alászállás. Csak az időben tűnik egymás után

valónak a kettő. A tragikumban együtt vannak, és csak ott jöhet létre találkozás. A *buszmegálló* azt sugallja, hogy alternatívák előtt állunk, és van mire várnunk. Hogy a Szemüveges megfogalmazta paradigma helyes: menni vagy nem menni. Ám mikor fölmegegy a vasfüggöny a *creatio* morajlásával, látszik, mennyire másról van szó. Nincs választás, nem választhatom csak a teljességet magát. Csak azt választhatod, ami téged eleve (el)választott.

De ez csak ritkán látszik. S színház csak az, ami megmutatja. S ehhez elegendő a vasfüggöny áttörése: egyetlen megvillanás realizáltsága. Akkortól már visszavonhatatlan minden, ami a színpadon történik. Kezdetben még fél az ember: mekkora dráma két ember találkozása. Ám ebben a félelemben már ott van a sejtés, amit a végbemenő dráma léptéke bizonyossággá érlel. Hiszen semmi sincs elrejtve abból, ami belül van. Önmaga iránt intoleráns a színész, amikor üt és nem „stilizál”. És amikor sír: mint a gyermek. Visszavonatik ezzel a pofonnal vagy a Faragatlan fickó és a Szemüveges verekedésével a színházban való létel mint kellemesség. És hasonló történik akkor is, amikor kialusznak a fények és generálsötétben hangzanak el a mondatok. Csak ilyenkor ismerjük fel igazán, ebben a teremtés előtti sötét magányban: mondataink nem szólnak senkihez. Martin Buber, az *Ich und Du* szerzője szerint nem Istenről kell szólnunk, hanem Istenhez. A sötétben Tompa Gábor egyfajta verbális apokalipszist közelít. Kiűz a jelentés nélküli hangsorok ál-Paradicsomából.

Amit ennél fogva érzékelünk, s amit csak elmélyít a színpadkép végletes dísztelensége: az valamiféle terror, fogódzónélküliség, ami a színésztől hamar átragad a nézőre is. Mi is történik tehát? Leszámolás a metaforákkal. Nincs esély a feloldozásra. A pofon: pofon. Elfut a vér Bács Miklós arcán, Miske László keze elnehezül. Egzisztenciális sóvárgás kezd hatalmába keríteni a csend után. „Eriggy innen, hagyjál magamra! Nekem nyugalomra van szükségem! Érted? Nyugalomra! Nyugalomra!” És Bíró József elgyötörtén és üresen összeroskad a vasfüggöny előtt. Belefáradt a várakozásba. „El kell dönten. *Desk, dog, pig, book*, menni vagy nem menni. Az itt a kérdés! Talán az van a sorsunk könyvében megírva, hogy életünk végéig itt kell rostokolnunk. Amíg csak meg nem vénülünk, amíg a

sírba nem dőlünk. Miért nem kovácsa az ember saját jövőjének, miért fogadja el a balsors packázásait?”

A vasfüggöny kezdetben a teret alakítja ki, funkciója mindössze technikai. Gyanakvásra csak az szolgáltató némi okot, hogy a Hallgatag férfi a vasfüggönyön túlról érkezik a színre, megáll és várja a közönség elhelyezkedését. Aztán amikor kiderül, mindannyiunknak vele kell megküzdeni, akkor már határ. A vaskorlátnak a transzcendenssé növelt mása. Egyszerre túl közellé lesz. Meg kell küzdeni vele, mint Jákobnak az anygallal. Bizonyossággá érlelődik, hogy a vasfüggönyön túl van az, ami az *ittlétben*, az *innenben* hiányként mint hatalmas súly nehezedik ránk.

A *menni vagy nem menni* hamleti kérdésnek csak addig van értelme, míg vasfüggöny van. De hol van a függöny? Kívül? Belül. És ott van két ember között, ami miatt voltaképpen nem is látszik a másik. S amikor az ember külön kerül, félni kezd. „Hátha mégis jön. Nem félek én semmi mástól, csak ettől, hogy: hátha.” Amíg csak a buszmegálló vasa látszik, addig értelmes a kérdés: menni vagy nem menni? De hát nem is kérdés ez: az égis éré labirintusfalak feloldhatatlan logikai játéka: kapuk sorozata, amely magunktól elvezet. Amíg van esélye a busz megérkezésének, addig beszélünk. Beszélhetünk. Érvélünk, érvelhetünk. Hallgatni csak akkor kell, amikor a buszmegálló vasfüggöny és égis ér. Létünk érzékelésének ez a *point of no return*-je. El kell jutni eddig a kiúttalansáig, addig, hogy egy másfajta perspektíva birtokában tudjunk – mondjuk – félni radikálisan. Ez a látás pillanata. A vasfüggöny megsejtése olyan felfedezése önmagunknak, olyan identitásélmény, amitől mindig mádkönnyűvé válik az ember és nevetni tud. Az önmagunkhoz való elindulás “origója a nevetés. A *risus paschalis*.”

Miből fakad a színpadot-nézőteret hatalmába kerítő frenetikus kavargás? El kell jutni addig a transzszubsztanciációig. Abból, hogy az égis éré vasfüggöny tövében a korlát, amiben összepréselődünk és iszonyodtunk egymás közelségétől – nevetséges. Évek teltek el a várakozásban, s kiderül, nem vártunk tulajdonképpen semmire. S az egész létfilozófiánk egy csapásra komikusan összeomlik. Ez a győzelem – belső. Az ember ilyenkor könnyű, kineveti magát, s örömét leli benne, ha mások kacagnak rajta. Megszűnt az álhamleti póz görccse.

Megtapsolják egymást, nagyokat szórakoznak. Hirtelen elférnek egy viaszosvászon alatt, észreveszik egymást, együtt vannak.

A Hallgatag férfi a verbalitáson túl van. Ő teszi konkrétta a különbségtevést a pusztá lét és a jelenlét között. A találkozás lehetősége a jelenlétben valósul meg. Abban, ahogyan a külön-külön való lét a közös kivetettségben, a megzabolázhatatlanul tűnékeny időben együvé kerül. A Hallgatag férfi nem különbözik: az általa beszélt nyelv nem a szavaké, külön-külön mindenki érteni véli, amit a zene nyelvén „mond”, jelenléte a várakozók között mintegy értelmessé teszi a várakozást. A várakozók akkor rémülnek meg igazán, mikor a Hallgatag férfi eltűnik és magukra maradnak. A Faragatlan fickó megpróbálja megszólaltatni a zongorát, ám a hangok nem emlékeztetnek a Hallgatag férfi harmóniájára. A Hallgatag férfi zenéjét valamennyien beszédnek fogják fel: „Az hát, az imént még diskuráltunk is, ő meg fogja magát, és szó nélkül olajra lép!” Milyen is *Demény Attila* zenéje? Megszólító. Jelenléte a világban amolyan prosperói: olyan, akár egy sziget, észrevétlenül van, ám ha nincs, kétségessé teszi magát az egzisztenciát, a teleologikus gondolkozást. Ahogy kinéz, a Hallgatag férfi az értelmiségit asszociálja. A művészt. A kelet-európai értelmiség alighanem alibi a tömeg szemében. Személyiség- és személyesség-alibi. Nem vonatkozik rá, ami bennünket, akik belekényszerültünk a buszmegálló évezredes vaskorlátai közé, lehatárol. A Hallgatag férfi elindul: azt teszi, ami után mi legfeljebb csak vágyakozhatunk.

A Hallgatag férfi jelenléte a kollektivitásban gyökerezik. Ő a közös nyelven beszél, amit alig értünk már. Otléte ezért egyszerre megítélő és bátorító. Eckhart mester így fogalmaz: „Azt mondtam valamikor: ami voltaképpen értelme szerint szavakkal elmondható, annak belülről kell jönnie s a belső formán át kell kijutnia, nem kívülről hatolnia be, hanem: belülről kell jönnie. Az ilyen igazában a lélek belsejében lakozik. Ott minden dolog jelen van, bensődben él és keres, bensődben jut neki a legjobb és legmagasabb hely. Miért nem veszel mindebből semmit sem észre? Mert nem vagy otthon lelkedben. Minél nemesebb valami, annál általánosabb is. Érzékeim az állatokkal közösek, életem pedig a fákkal is. A lét még bensőbb

sajátom, minden teremtménnyel közös bennem. Az ég átfogóbb mindennél, ami alatt van; ezért nemesebb is náluk.”

A Hallgatag férfi arra nézve kísérlet, hogy a játékban megszülessen a szintézis a szereppel való azonosulás és a szerephez való reflexív magatartás között. *Együtt van*, úgy, ahogy ezt a legérzékletesebben a szimpátia szó görög értelme világítja meg (együtt szenvedni). Az ő otthontalansága esszenciálisan más természetű, mint a többieké. Ő a másik emberben otthontalan. Tiszta és archaikus, mint az időnként visszatérő hívogató dallamtöredék. A Hallgatag férfi ennyiben – magányában, odafordulásában – krisztusi: nincs hova fejét lehajtania.

A többiek ott vannak ugyan, de másutt vannak jelen. S az emberi egzisztencia túlon túl törekeny ahhoz, hogy ezt a megkettőzöttséget, ezt a szerteszakított egzisztenciát, amely egyes megnyilatkozásaiban lényegként, másokban viszont gyötrő látszatként mutatja magát, elviselni tudja, „...szavaik nem mindig elégségesek gondolataik kifejezésére; ilyenkor csak a beszéd kedvéért beszélnek” – írja hőseiről a szerző. Martin Buber korábban idézett szavait parafrázálva: nem egymáshoz, legfeljebb egymásról, vagy ami ugyanaz: önmagunkról szólnak. Révetegen és messzire tekintve. Mégsem látnak *ki*, nem érkezik vissza semmi abból, amit üzenetként a világba elkiáltanak. Amit mondanak, arra jó csak, hogy saját magányukban megerősödjenek. Együtt akkor vannak, amikor megérkeznek a csendbe.

A *busz megálló* kolozsvári előadásában Tompa Gábor azt a történelmi pillanatot rögzíti, amikor már sehova sem lehet eljutni – egyedül. Egyfajta *point of no return*je a közösségi létnek. Többek között ezért is sikerül olyan apokaliptikus méretűvé Ma üzletvezető alakja. Csíky András Ma üzletvezető alakjában a színpadjainkra nagyon régen várt, jellegzetesen kelet-európai figurát teremti meg. A gyanakvás, a fölény, az állandó veszélyeztetettség tudat, az *ahogy lehet*, a félelemből fakadó agresszivitás a kelet-európai történelem mindenkori amatőrjét juttatja eszünkbe. Nem nevetséges, nem szárnalmas, nem rokonszenves, nem gyűlöletes, nem ostoba, nem bölcs, nem félelmetes, nem fölényes, nem alázatoskodó, nem ügyes, nem balek, nem őszintétlen, nem nyílt, nem elutasító.

Ma üzletvezető a jelentés nélküli lét emberkéje a történelemben. És amíg mellette a többiek – a megalázottak, megszorítottak és kismizmizettek – valamiféle méltósággal bírnak, szenvednek, tehát mindvégig esélyük van a megtisztulásra, a föltámadásra – addig Ma üzletvezető a visszavont erkölcs, a non-etika embere. S ha néha félelmet kelt, azért van, mert megnevezhetetlen. Ő akkor is tud magyarázattal szolgálni, mikor hallgatni kellene. Számára a megálló vasa nem korlát: kigyóyszerű ügyességgel furakodik át a várakozók tömegén és kerül lefelé. Ma üzletvezető a hatalmas hiány víziója: a tragikum elvesztéséé. Lehetetlen összetalálkozni vele, szót váltani, miközben úgy tűnik, ő birtokolja a legnagyobb teret. Kigyóyszerúsége a ragadozásra való tökéletes specializáltságot jelenti, aki a formátlanágban mint princípiumban realizálódik.

Az abszurd mint létprobléma Ma üzletvezető személyében jelenik meg. Az individuális feloldódik, mert nincs világtrend. S miközben úgy tűnik, ő érti legjobban a világot, amelyben él, a buszmegállóban ő van leginkább egyedül. A várakozók mindegyike megfogalmazza a saját nyelvén a célt, még ha pontatlanul is, ám a megfogalmazás módjában érezhető a nagy találkozás utáni sóvárgásuk, és hogy a veszteség, ami éri őket, egész életük elvesztését jelenti valamiképp. Lány: „Soha többé, soha többé! Senki sem fog többé várni rám!” Öregapó: „Ezt a játszmát pedig lejátszom, ha beleszakadok is!” Szemüveges: „De nekem be kell jutnom az egyetemre, ez az utolsó dobásom.” Szembesülnek a sors kibetűzhetetlen, mert fekete lapjával. A Szemüveges tesz ugyan egy kísérletet, hogy beelásson: feldob egy pénzt – induljunk vagy ne induljunk –, ám mire földet ér, elsötétül a színpad. Az érme nem válaszol. Lerántja a magasból a csillagtalan sötétséget.

Az eldöntetlenség – ítélet. Elindulni nem lehet csak belülről. S belülről nem, csak együtt. „...az igazi örökkévalóság nem a vagy-vagy mögött, hanem előtte van” (Kierkegaard).

Amikor azonban felgördül a vasfüggöny, a világ ismét Egész. Olyan értelemben is, hogy az üres nézőtér felől bezúduló fény együvé helyez színészt és nézőt. Ami távolvalónak tűnt, azt felfedeztük önmagunkban. Az emberi színjáték a *teatrum universitatis* része lett. „Négyünk közül én / állítottam azt, ami van, / mivel csak annak adok / hangot, mi

bennem létezik. / Mert soha mást nem állítok. / Azaz, mi rajtam kívüli,
/ nem érdekel. Vagyis minden, / mi bennem végbemegy, a »kint« /
története. Tehát illet, / hogy »én«, »magam«, »nekem« / nem nagyon
ismerek. Mert / az vagyok, mi nem vagyok. / De ami nem vagyok, az
»semmi« / az. Azaz hogy még a semmi is / vagyok. Vagyis egészen /
naplemente. Tehát / egészen pirkadat.” (Vasadi Péter)

(1990)

Hamlet elindul

Élni annyit tesz: valamit végigélni tudni, s az élet annyit: semmi sem élődik végig teljesen és egészen.

LUKÁCS GYÖRGY

Hogyan válhatik a lényeg elevenné? Milyen elemekből, térszerveletekből lehet megalkotni a végső emberi történések színhelyét, amely szükségképpen magába kell hogy foglalja az *egészet*, anélkül hogy az *egész* megragadásának erőfeszítéseit is tükrözné; amely úgy ácsolja össze a távlatot ígérő állványzatot, hogy ne hallatsszék a szerszámok csattanása és az elvágódó fék reccsenése? Hiszen a ráláthatás eme

A bukaresti Bulandra Színház előadását megérteni kívánó elemzésünk szövegében nem említjük az előadást létrehozó színjátszó személyek nevét. Ennek két oka is van. Az egyik, a lényegesebb: úgy érezzük, megkettőzve a drámai személyek nevét az alakítókkal, szükségtelenül megterheltük volna a szöveget kitérőkkel és bokros magyarázatokkal. Ámde ami a döntésünket megérlette, mégsem ez. A bukaresti Hamlet, a bölcséleti és dramaturgiai vonatkozásait tekintve, olyannyira koherens színpadi megformálása a shakespeare-i műnek, hogy amidőn az elemzés során leírtuk a dráma valamelyik személyének nevét, elválaszthatatlanul fölizzott mögötte a színész alakja is. Ekképp e sorok írója számára Hamlet, Claudius, Ophelia, Horatio, Gertrud egyszersmind az őket alakító művész nevével, arcával, mozdulataival, hangjával azonos. Ezért ami az elkövetkezendőkben Hamletről olvasható, egyedül Ion Caramitru Hamletjére áll. Úgyszintén Mariana Buruiana Opheliájára, Constantin Florescu Claudiusára. Marcel Iureş Horatiójára. Ileana Predescu Gertrudjára, Florian Pittiş Laertesére, Ion Besoiu Poloniusára, Gelu Colceag és Ion Lemnaru Rosencrantzára és Guildensternére. Az előadás filozófiai tengelyét képezi Valentin Urişescu és Ion Chelaru két bohóc-sírásója, valamint az öt és fél órás játék talán legmegrázóbb jelenetét megalkotó komédiáscsapat: Mihaela Juvara. Adrian Georgescu. Sandu M. Gruia és Ionel Mihăilescu.

sztuációjában lényegtelenné válik a helyzet történetisége, minthogy a teljesség egyedülálló élményével ajándékoz meg.

Ám a távlatnyerés ugyanakkor lehatároltságunk fölismerését is jelentheti. S a határokat felismerni: kihívás. A gondolat, ami a díszlet anyagi mivoltában testet ölt, a végső értékekre vonatkozó kérdések feltevését is jelenti egy időben.

A díszlet eszmei „anyaga” a darab. Nem kompozíció, nem plasztikai másság. A színpadkép kettős tagoltságú trónterem. Üres és komor. A gondosan csiszolt márványborítás hatását keltő műanyag aljzat színe fekete. Nem királyi bíbor, nem is előkelően és súlytalanul fehér. S minthogy műanyag, a lépések sem kopoghatnak fenségesen, céltudatosan. Az udvar felvonulása, így, csendesen történik: mintha madarak lepnék el a teret. Nincs mód külsőségek eredendő törekvése révén megformálni belső érzelmi-intellektuális tartalmakat. Csúpan Claudius csizmája csattan néha az álkövön. A többiek suhannak, mintha a való fölött, avagy – jobbadán – annak mélyén járnának.

A játéktér utolsó negyedében a színpad teljes nyílásában emelt tér húzódik, ezt három lépcsősor köti össze az alsó szinttel. A magasított teret hatalmas üvegfal zárja le, középen dupla ajtó, jobbra és balra kijárat. A középső lépcső mögött (illetve alatt) van ki/bejárat.

A zsinórpádlás magasságában a hatalom emblematikus felségjegyei: keresztbe tett lándzsák és páncéling.

A díszlet nevezhető történelminek. Nem az. És nem az emelt téren elhelyezett zongorának köszönhetően, hanem metaforává csupaszított jelszerűségében. A valós tér lehatárolatlan tágassága, magassága, mélysége, komor kiterjedése, amelynek nem szabnak határt a székszo-

Továbbá: nem láttuk helyénvalónak külön elemzés tárgyává tenni a színészi alakítást sem. Az előadást annyira kiérleltnek érezzük, hogy a színészi játékra vonatkozó megállapításokat szükségképpen a megformálásokat létrehozó művészi ideológia elemzése kellene megelőzze, ami pedig a jelen írás szándékát messze túlhaladná. Elhallgatnunk mégsem volna illő, hogy – nézetünk szerint – Ion Caramitru, Mariana Buruiana, Marcel Iureş, Constantin Florescu, Valentin Urişescu és Ion Chelaru alakítása minden bizonnyal a román színháztörténet elvülhetetlen értékei közé sorolható. A jelmezeket Liana Manţoc és Niculae Ularu, a díszletet Dan Jitianu tervezte. Shakespeare tragédiáját Nina Cassian fordításában Alexandru Tocilescu állította színpadra.

rok sem, nem más, mint a színész legbelső énje: az egyén történelem felett érvényes ontológiai vétetésű konfliktusainak színtere.

A történelmi íve mégis megvan ennek a színpadképnek. A nem oda illő, időben egymástól távol eső elemek (zongora, vértet, lándzsák) egymásmellettsége egyedül a tárgyak dramaturgiai funkciói révén alkot(hat) gondolati egységet. Nincs esztétikai ideje a díszletnek, csupán valós ideje van. De ez is mit jelent? Azt, hogy a díszletező számára a *Hamlet*nek kizárólag valóságosan végbemenő ideje, s így aktuális, történő és nem történeti ideje létezhet. *Hamlet* – vallja a díszletező –: életmód, nem színdarab. Ebből az ontológiai kiterjedésű konfliktusokat közelítő és végigélő szemléletből sarjadjik a tér puritán egyszerűségű tárgyi világa.

De a díszlet a maga biztonsággal meghúzott vonalaival, a tér szikár ürességével túl van szimbólumon és túl van metaforán is. Elemző-számbavevő tekintettel nem lehet közeledni hozzá, annyira elemszegény. S ha korábban megszoktuk a színpadon veszteglő képi-dramaturgiai jelképeket, most valami máshoz kell szoktatni a szemet. Hiszen ez a tér már leszámolt a látványelemek (trón, zsámoly, szolganép, gyertyacsillárok, homályló váróromzat) verista sugallataival. Most ezt az elementáris plasztikai szegénységet kell magunkba fogadnunk. A lét és nemlét kérdésével megküzdeni a végső egyedülmaradás szituációjában lehet csupán. S minthogy a jelenlévő elemek saját ideje összeomolhatatlan, éreznünk kell: idő valójában nincs is. A tragédia bárhonnan elkezdhető. A teljesség, bárhonnan közelítve: teljesség. Erezni lehet mindenütt és mindenkoron borzongató mélységét. Kívül rekedni immár nem lehet. A gyér, sokkal inkább homályt hangsúlyozó fény nemcsak a játéktérre hull, hull a kérdéseket előhívó közönség konklávéjára is, elmosva a határokat.

*

Ami itt fog történni, szükségképpen végbemeget. Nincsenek elkövetlen szálak, legfeljebb nem látni még teljes biztonsággal, hová vezetnek. Ez itt: „a többi”. A többi néma csend. Ahová nem megérkezni, ahonnan kiindulni kell, hogy lehetségessé váljon a megérkezés.

A színpadon megjelenik a királyi udvar talpig fehér jelmezben. Látni Claudius, Gertrudot, lehetne találgatni, ki kicsoda: Voltimand és Cornelius, Ostrick és Rajnáld. Jön Hamlet és Laertes, Hamlet közelében Horatio. Ebben az időszakban még (már!) senkinek nincs neve. A nevek ráaggathatók bárkire, nem a szerepek felcserélhetősége miatt, hanem mert mindenki Claudius, mindenki Hamlet, mindenki Laertes. Csak más szálakon és különböző síkokon – amelyek azért egymásba játszanak, metszéspontokat és -pontokat hoznak létre, a találkozások drámáit – közelednek ugyanahhoz a végkifejlethez, ahol a véletlenek ezernyi szövevénye kiadja a tragédia történelmen túli tapétáját, a szükségszerűséget.

Mai arcokat látunk, én-arcomat, te-arcodat.

S amint „felállnak”, viszonylatokat teremtenek, s a viszonylatok már előhívják a tudat mélyéből a neveket, a kapcsolatrendszerek már strukturálni, elrendezni tudnak, névvel és szereppel illetnek.

A márványpádimentomra a melléklátó vonalában futószőnyeget gurítanak, erre a pástra áll fel egymással szemben – most már megbizonyosodhatunk felőle – Hamlet és Laertes. Könnyű vívőöltözetben, sportcipőben. Ostrick kiosztja a törököt, majd kihasználva azt a néhány pillanatot, amikor Hamlet Horatiohoz fordul, Laertes fegyverét kicseréli. Gertrud felemeli a poharat. Egy szemvillanásra vagyunk a végtől, de itt nincs értelme az időre vonatkozó félrevezető fogalmainknak. Idő nincs, hacsak nem ama beteljesedett időt éljük most, amire nincs szavunk. A lámpák visszafogott fényében anyagtalannak ható jelmezek is ezt sugallják. A mozdulatok nem megszakítják és nem felaprózzák az időt. Visszavonják. Nem hangzanak el a jól ismert párbeszéddek. A szavaknak nincs ebben a szituációban értelmük. A szavak, amint elhangzanak, kételyeket támasztanak. „Minden szónak Janus-feje van, s aki kimondja, mindig csak az egyik oldalát látja, s a másik, aki hallja, csak a másikat, s itt nincs semmi lehetősége az egymáshoz közelebb jutásnak.” Ámde ami ebben a folyamatos, véget nem értő *most*-ban történik, a kezdet és a vég egyidejű élménye. A tragikus ember lelke elnéz minden előkészítés felett, és mint a villámcsapás, lényeggé válik minden (Lukács). Nem érzékeljük a mindenkori törést a kép és jelentése(i) között, mert itt a kép azonos önmagával. Amiképpen egy szertartás is a maga kerek

teljességében az időtlen drámai kifejeződése, egy *időben* jelképes és megvalósulás. Ez pedig, a tragédia idején kívül, csak rész szerint lehet meg benne, csak mint vágyakozás. „Most tükör által homályosan látunk, akkor pedig színről színre.” Az „akkor pedig” – előlegezve –: most van.

Az összecsapások szünetében a királyné kiissza a nem neki szánt méregpoharat, kisvártatva elterül. Az udvar megbolydul, a menekülő király körül halálosan suhan Hamlet kardja, Claudius pontosan koreografált mozdulattal a „nem ismert tartomány” földjére lép. Hamlet féltérdre ereszkedik, és letölti a király torkán a maradék mérget. Karján a Laertes ütötte halálos seb vöröslik.

*

De hát igaz-e, hogy ami elmúlt, szükségszerű? Minden, ami van, vajon lehetne-e másképpen is? És hol késik a közönség konklávéja most, amikor a változhatatlant kellene ujjal érinteni és egy másfajta végkifejlet felé kényszeríteni, mely „értelemszerű” s a mese édeni régiója is egyben?

A közönség soraiból a színpadra egy fekete frakkos férfi lép fel. Megjelenése kizökkenti a tragédiát saját feltartóztathatatlan idejéből, a megmásíthatatlanságok *non*-idejéből, most már újfent elindult a történelem kereke. A színpadon celebráló udvar lassan kibontakozik a végzet koreográfiájából, és lehátrál a színpadról. A ragyogás egyszerre mérhetetlen sötétség lesz. Elkövetkezik a tükör általi „homályos” látás. Esély a mérlegelésre, a hamleti sors újbóli végiggondolására. A fekete jelmezes „mai” férfi akkor lép a tragédiába, mikor Hamlet még él. Karján ugyan a méregbe mártott kard ütötte halálos seb – és „nincs oly varázs tapasz, / Bár bírja minden fű-fa erejét / A hold alatt, hogy egy kis karcolásra / Megmentsen a haláltól valakit” – ámde visszahelyeződve most átélt időnkbe, megteremtődik a lehetőség átélni ismét a halál okait, vonatkozásait, azzal a hittel, hogy nem véletlen és értelem nélkül való. És aztán: megerősödni és megtisztulni e tudástól.

Hamlet elindul. Ha most üresen maradna a színpad – hiszen mindaz, ami a tragédia körébe tartozik, végbement –, a Hamlet

karján vöröslő sebet (a megmásíthatatlanság gyötrelmét) magunkon viselvén hagyhatnánk el a termet. De a sötétség tömbjében ott tudjuk a zongorához ülő férfi arcát. Ülünk konokul a terebélyesedő csendben, a remény alig csillanó pókhálószálán fönnakadva. Valéry szavai jutnak eszünkbe: „A világ helyzete sohasem reménytelen, mert sohasem azokon múlik, akik nem hisznek az életben, hanem azokon, akik hisznek benne.” Hallani a csend szerves részeként a zongora hangjait.

Magára öltve „az elszántság természetes színét”, Hamlet elindul.

*

Sötétség, üresség, íme, ismét, csakhogy most a teret az emelt téren elhelyezett zongoránál ülő férfi e századi, történelembé ágyazott arca uralja. Ez jelenti a pillanatnyit, az időszerű mozzanatot, jelenti, mondhatnánk, a század utolsó negyedét. A zongorista arca, a sötétes háttérből kibontakozódván – az előadás előhívó oldata teszi e csodát – belerajzolja önmagát a dramaturgiai kompozícióba, emberként, a szó általánosságában is legaktuálisabb értelmében. Ő az elvont és a konkrét fogalmi határán helyezkedik el. A léten inneni, aki újraéli a tragédiát. Belemártja jelenlévő és jelenvaló arcát az előadás makulátlan fehér Veronika-kendőjébe, ámde a csoda fordítva megy végbe, az arcon kell észrevenni a drámába sűrített történelem többszörösen átvétezt szövetének brutális nyomait.

A zongorista (*Dan Grigore*) nem cselekvő személy, hanem maga a reflektáló tudat. Ő az, aki elmondja a látottak fojtogató kényszerének engedve a lényeggel való belső összefüggés aktuális monológjait. A zene, a zongora nyelvén. Olyan kifinomult nyelvezettel megalkotott darabok csendülnek fel, olyannyira a bachi muzsika értelmében szövegszerűek, hogy pillanatig sem kétséges a megérthetőségük. Irodalmi kompozíciók. Nem a szerkezeti egységek összekapcsolását, jelenetek hangulati átvezetését célozzák. A zene a tragédia szövege maga. És egyben konfrontáció is, mert párbeszédre hívja Hamletet, Opheliát, a „rémjáró szakához” közelgő éj vészterhes sugallataival elnehezült tömbszerű sötétséget. Nem a beavatkozás, hanem a belealakulás szándékával jönnek létre Dan Grigore dal-lamai, témái. Hallani a billentyűk közötti csendet is.

*

Az áthatolhatatlan éjszakában Francisco hátorzongatóan döngő lépteit hallatszanak. A hangra az örökös hétpróbás katonának van szüksége. Fél. Bármilyen zörejre kiszakad belőle az üvöltés: „Állj!” A jelenet már megelőlegezi az egyszerű emberek államgépezetre vonatkozó sommás ítéletét. S amit mondanak, nem tényszerű: inkább csak a sugallatok hatására megfogalmazódott. Ezért fojtogató, elszívja a történelem szeszélyeinek kiszolgáltatott egyén életteréből a levegőt. A gondolatnak, ha korkritika, mindig van apokaliptikus attitűdje. A politikai vákuumot ki kell tölteni valamiféle plauzibilis magyarázattal, hiszen az emberi tudat, helyesen vagy helytelenül, maga is részt vesz válogatás és ítéletalkotás útján a maga valóságának megteremtésében.

Horatio a „büszke verseny vizsketegtől” izgatott Fortinbras személyében véli megtalálni a magyarázatot. A továbbiakban, kimondatlanul is, eláll ettől. Az egész országot fenyegető veszélyt hamarsággal nem a király tudomására hozza alattvalói hűséggel, hanem Hamlethez rohan a hírral, értesíteni őt „mint a szeretet kívánja, s illik hű tisztünk szerint”. Horatio megnyilatkozása fontos disztinkció: a fennálló hatalom Horatio, de Marcellus és Bernardo szemében sem jelenti az országot. Hamlet személyében ők a szellemi jogfolytonosságot ismerik el.

*

Fortinbras irritáló jelenlét marad végig az előadás folyamán. Ám az udvar mással van elfoglalva. Önmagával. Claudius kéjesen ízelgeti a hatalmat. Bevonulása a trónterembe, oldalán a mosolygó-viruló Gertruddal nem hagy pillanatig sem kétséget afelől, kinek kell tekintenünk Claudiusra. Claudius zsarnok, a totálisan megszervezett hatalom megtestesítője. A hatalom valódi ingyence! Bevonulása pontosan előírt ceremónia szerint történik. A felcsendülő harsona hangjára az udvar térdre ereszkedik, és a hűséget újból és újból bizonyítandó, himnusszal dicsóítja a királyi párt. Nem megroppantott gerinccel roskad térdre az udvar. Egykedvűen, közönyösen. Mint akinek közömbös a király személye, mindaddig, amíg bírja tisztjét, amíg maradhat „udvar”. Kiszolgálta az idősb Hamletet, most sem

habozik Claudius király előtt. A nevek közömbösek, a hierarchia pontos, változhatatlan forgatókönyve szerint történik minden. Még ha unják is némiképpen a ceremóniát, hiszen a nagy hévvel szónokló király pillanatnyi megtorpanásakor már felállnának, ámde az uralkodó fejedelmi mozdulattal visszakényszeríti őket. Teszik ezt óramű pontossággal, engedve a kéz egyetlen mozdulatának.

Egyetlen tömbből kifaragott dombormű az udvar. Szuggesztív neve: kíséret. Hierarchikus ballaszt. Gondolataik a király gondolatai jelenlétének erőterében, mint a vasszemcsék, hamar rendeződnek, helyüket pontosan tudva. Ez a „tudás” a mechanizmus lényege. Nincsenek érzelmeik, érveik, csak szempontjaik vannak. „Szivacsok.” *Elviselik* a királyt, mint a hatalmi struktúra átlátható törvényszerűségek által irányított szimbólumát, amely biztosíték is egyzersmind, a működés garanciája. Ennek adója a meghajtott gerincoszlop. Bölcs belátása a szükségszerűségnek. Az udvar erénye a hasznosság, becsülete a feltétel nélküli, nem mérlegelő hűség. Lorenzo Valla írja: „Quid magis vitam conservat, quam voluptas? Ut in gustu, visu, auditu, odoratu, sine quibus vivere non possumus, sine honestate possumus.”

*

Ámde a hierarchikus struktúra sohasem lehet olyan tökéletes, hogy Claudius nem ütköznék minduntalan korlátjaiba. Szörnyű paradoxon ez. Minél inkább sikerül tömbösíteni a személyiséget, Claudius annál inkább fél, félnie kell, mert a másik ember viszonyát a hatalomhoz csak a saját személyiségén keresztül tudja levezetni. Claudius magányossá válik. Nemcsak Hamlettől fél, aki nem tud belealkudni az udvaroncok alkotta összképbe, fél Rosencrantztól és Guildenstern-től is, még az „édesim”-nek szólított, mindenre kész udvarfiak kettőse is potenciális ellenség. Amikor Rosencrantz és Guildenstern belépnek a hatalom színházába, le kell hogy adják kardjukat, s mint a ruhatárban, számot is aggatnak a fegyverekre. Erre *is* utal Marcellus, mikor „e szoros, e pontos őrvigyázatról” beszél.

Claudius szükségképpen karikatúrája is önmagának. Jelmeze nem mértéktartó, s így fejedelmi gesztusai óhatatlanul túlrajzoltak. A zsarnoki hatalom szelleme nem kényszeríthető vissza a palackba.

Felörlődik a félelem és a félelem leleplezéséért kifejtett erő-demonstráció malomkövei között. A látszatok szédületesen ingatag birodalmát kényszerül minduntalan kitámasztani.

Claudius elküldi követeit Fortinbrashoz, de ez is csak formáság számára, a visszatérő követek válasza már nem érdekli. Hálóingben trónol, jobbán Gertruddal, s miközben a követek jelentenek, hosszan, érzéken csókolóznak. Claudius hatalomvágya valamiféle ősi, primér, már-már patológiusan túlfűtött érzékiségben realizálódik. Környezete is csak egyféleképpen érdekes számára. Gertrud: hogy a hatalmas, rákollóként széttárt atyai karokba tuszkolja-kényszerítse Hamletet; Ophelia: csapda a királyi vad számára; Laertes: hogy Hamlet ellen hangolja és rászabadítsa...

*

Claudius kizárólag Hamlet személyén keresztül tud érintkezni udvarával. A mindenkori királyság neuralgikus pontja Hamlet. Miért nincsen hatalma a királynak Hamlet felett? Miért van az, hogy a pontosan megszervezett, könyörtelen csendességgel és dekorativitással (!) megvalósuló hajtóvadászat ellenére sem tudja elejteni a herceget? Állandóan kicsúszik ujjai közül, mint amaz ókori ifjú, aki a szenvedések kertjében, hogy üldözői elől elmeneküljön, kibújik az ingéből. Hamletnek nincs ilyen „inge”. Mert Hamlet nem a trónt követeli, nem a koronát óhajtja sóvárogva, őt nem fojtogatja a mindent birtoklás démoni ösztöne. A királynak meg nincsenek eszközei az ilyen emberrel szemben, nem talál rajta „fogást” – mondanák a birkózók. Claudius a hatalom köre, ezért minden mozdulatát a halál sötét árnyéka kíséri. Hamlet pedig a létezés körében él, ezért szabad. S a maga szabadságát a mindenható királlyal szemben megélt Hamlet, akarva-akaratlanul, gyökerében támadja a hatalmi rendet. Bármit is tenne Hamlet, Claudius azt kell hogy kihallja belőle: „nem vagy mindenható”. Hamlet nem olvasztható a hierarchiába, mivel etikai lény, s a királyság legbelső lényegével – mely: keménység, megromlottság, megalkuvás, sötétség – nem elegyedik. A hatalom nem tud mit kezdeni a morállal. Claudius berohan a sötét színre, karddal kezében, mögötte Rosencrantz és Guildenstern rémült arccal. A Hamlet által megteremtett szituációk

sorozatában ők nem tudnak tájékozódni. De mindhiába keresik azt, aki nem bujkál, aki nem sötét zugolyok enyhét keresi, aki nem szervez ellenkirályságot, nem tüzeli fel a történelem napégette színpadain arra várakozó csöcseléket, hogy őt, Hamletet, királlyá kiáltsa ki, a méltányosság, igazságosság és jogfolytonosság nevében. Ha ekképp cselekedne, Claudiusnak könnyű dolga volna.

És joggal fél Claudius, holott Hamlet titka voltaképpen egyszerű. Hisz abban, ami benne él, és annak bűvöletében él, amiben hisz. Claudius fél attól, aki szemlátomást nem tudja, mi a hatalom, de tudni akarja, nem azért, hogy érzéki mivoltában tegye a magáévá, hanem szellemiségként érje tetten, s így uralkodni tudjon rajta. „Ne hagyj tudatlanságban szétrepednem” – kiáltja fájdalomosan a Szellemeleknek.

*

Aki pedig a szellemelek mondja, „csak menj! követelek”, annak végig kell járnia a hatalmi pokol félelmes köreit.

A szellem-jelenetben Hamlet önmagával folytatott tusájának ábrázolását látjuk. A hangra Hamlet önmagában talál rá (együtt mondja a szellemelekkel a leleplező szavakat), de a felismerés le is dönti lábáról. Eme mélyes és hatalmas kiterjedésű egyszerűségig nagy utat kell bejárni. A szellemelek a semmiből kell megteremteni, hogy a sötét színpadot pásztázó fénycsóvák a színész belső terét világítsák meg, mígnem elemi erővel föltör a felismerés, ami végül is kikökkenti Hamletet a konkrét történelmi időből, és olyan ütközési felületek létrehozását eredményezi, amelyek mentén nyilvánvalóvá válnak előttünk a sötétségben rejtőző vak erők.

*

Tocilescu színpadán nem a hatalomról van szó, politikai értelemben, hanem a hatalomról és hierarchiáról, amint ezek az emberek közötti viszonylatrendszerben megjelennek. Utaltunk már arra, hogy a király számára teljesen érdektelen Fortinbras üzenete; a küzdelem a Tocilescu-féle interpretációban a szellemi hierarchia küzdelme, a szemléleteké, az ideológiáké. Valamennyi szereplő az életéért küzd, a tét nem kisebb: az élet maga. Claudius is ezzel számol. Úgy véli körülbástyázni magát, hogy személyes viszonyait hatalmiakká kemé-

nyíti. Nem fél azoktól, akik – elvben – trónjára törhetnének. Attól fél, akit a trónnál sokkal jobban az igazság érdekel, a hatalomtól megtisztított igazság.

Laertes fellázítja a csöcseléket, akár meg is koronázhatná magát, Claudius – a pontos elővigyázat ellenére – abban a pillanatban védtelen, a tömeg meg az ajtón kívül ordítózik, veri vérszomjasan az üvegfalat. Mégsem fél Claudius Laertestől. Laertes az ő embere. Vele viheti végbe vezércselét. Gyúr belőle egy anti-Hamletet, elvágja annak lehetőségét, hogy Hamlettel szót váltson, és a konfliktust, amely az övé volna, Claudiusé, fejedelmi mozdulattal Laertes vállára veti, úgy, hogy ne a súlyát érezze, s az ármányt, hanem a feladat felemelő voltát.

A megbeszélés közben bejön a tébolyodott Ophelia is, s ez aligha tekinthető véletlennek; a hatalom színházában minden pontosan meg van rendezve. Laertes összeomlik. Laertes sátánian kimódolt feladatának, íme, etikai magva is kerül: húga sorsának megbosszulása az apja halála mellett. Claudius már kiveheti Laertes kezéből a kardot, amellyel pillanatokkal azelőtt őt szegezték trónhoz, s a lábánál térdelő Laertest lovagá üti. A bosszú és a halál lovagjává.

Aztán maga mellé ülteti a fejedelmien megterített asztal mellé. Claudius tudja, kicsoda Laertes, tudja, hogy Laertes most megborzong, hiszen ebben a székben Hamletnek kellene ülnie, s most mégis ő élvezi a királyság bőkezű adományait. Érintheti a bársonyos asztalterítőt, az aranyló kupákat, a hatalom önmagát felkínáló szimbólumait. S míg a kissé butuska lovag – akit a reneszánsz eszméltető szelleme érintetlenül hagyott – bosszúfogadalma tirádáit szavalja, Claudius önelégülten nevet, megnyugodva ül trónusán, mert hiszen erejét érzi. El is tűnődik magában, kicsit unva is már az ifjú szünni nem akaró pátoszát: a trónus Laerteseken nyugszik, ők a mindenkori hatalom szilárd fundamentumai.

*

Francis Bacon írja: „A bosszú egyfajta vadon termő igazság: [...] szükséges, hogy a törvény kigyomlálja [...]. A politikai bosszú gyakran hasznos [...]” Ilyen Hamlet igazsága. Ennélfogva törekeny is. Annál is inkább, mivel nem politikai személyiség, hanem a magát autonómnak tudó és függetlenségét megőrizni kívánó intellektus. Shakespeare

világában minden cselekvés az adott alak autonóm egyéniségéből fakad, s nem szociológiai státuszából vagy a hatalmi-társadalmi organizáció általa betöltött pontjának konkrét, speciális tartalmaiból. Claudius már a kezdet kezdetén alkuba bocsátkoznék Hamlettel („légy a mi másunk”... „öcsénk s fiúnk”): tekintse királyságát interregnumnak, a trón a fiúé ugyanis. Ámde Hamlet nem alkuszik.

Hamlet mindent egy lapra tesz fel: vissza kell állítani a világ etikai rendjét, hogy hinni lehessen a végső célokban. Ha Claudius büntetlenül uralkodhat, birtokolva anyja ágyát is, akkor számára nincs immár értelme olyan értékkategóriáknak, mint szerelem, hűség, méltányosság, jóság, egyenesség. Akkor nincs anya, nem létezik szeretet. Értelmét veszíti az igazság fogalma. Amíg Claudius van, amíg ellentét nélkül létezhetik a claudiusi szellemiség, úgy addig nincs semmi. A „semmi” van. A világ, mint negativitás, eszmei-etikai-axiológiai vákuum: „látszik-ot nem ismerek!” – mondja Hamlet. Eljutva a felismerésig, Hamlet visszavonhatatlanul a cselekvés mezejére lépett. Rajta áll vagy bukik a világ.

Szembefordulása az udvar értékrendjével, politikai és egyéni moráljával szükségképpen kiszorítja a társadalom periferiájára. Amikor elhatározza, hogy furcsa külsőt ölt magára, külseje furcsa *már*. Túl van a második színbéli szóváltáson anyjával és a királlyal. Ereje nincs még megállni – anyja Claudius karjaiba tuszkolja –; ahhoz a Szellemmel kellett találkoznia, hogy attól kezdve „félrebeszéljen”, hogy ekként vállalja a saját benső mivoltát. „Ó, az én próféta lelkem!” – kiált fel Hamlet, amikor a Szellem tanúvallomását hallja. Alkatilag nem próféta mégsem, a prófétának nincsen szüksége tényekre, hogy meggyőződésévé váljon egy sejtés, realitássá a hit. Hamlet megmarad a gyanú sötétségében. „A gyanú olyan a többi gondolat között – írja Bacon –, mint a denevér a madarak között: mindig sötétben röpdös... gyanakodva nem lehet folyamatosan és állhatatosan dolgozni. A királyban zsarnoki hajlamot ébreszt... a bölcsben határozatlanságot és elkeseredést.”

Kéry László hívja fel rá a figyelmet, hogy az eredeti szövegnek a hamleti állapotra vonatkozó nyelvi képlete („*antic disposition*”) valamivel túl is lép a furcsaság fogalmán a bohócság, bolondság irányába. Vannak exegéták, akik szerint a Hamlet szó magába foglalja az örült jelentést.

Hamlet bohóc. Felvállalja a bohóc szerepét, amelyet azért nem vesznek komolyan, mert szélsőségesen komoly. Tréfáiban nincs semmi morál, lerázhatatlan ószeres, személyválogatás nélkül felkínálja mindenkinek viseltes, de még használható példázatait, neki mindenki, aki meghallgatja, jó vevő, mert mindegyikben benne van a többi, s benne van ő maga is. A bohóc kénytelen csempülni magát a humanisták helyett is, ha ők az ember lényegét fellengzős önarcképükben tisztelik. Teljes egészében átformálja Hamletet a Szellem. Kikerül a Claudius által meghatározott körből, mert ő a létezése titkához áll közel, s e közelség felszabadítja őt az öniróniára is. Amiképpen a bohóc lisztporos arca is leggyakrabban az állandó sírást mintázza, s mégis e maszk mögül bújik ki a remegtető nevetés. E kettős állapotot a melankólia jelöli pontosan. A melankólia nem félelem és nem reszketés és nem aggodalom és nem szorongás (Hamvas Béla). Aki pedig nem fél – bolond. Aki a „*lenni vagy nem lenni*” kérdéskörben jajong herceg léte, szerelmes verset ír a rangban nála alacsonyabb Opheliának, ahelyett hogy birtokolná, akinek egy rossz szagú koponyáról Nagy Sándor jut eszébe, s a fejedelmi Caesar, „ki a világ félelme volt” egy sártapaszt, mely „egy repedt falon folt” – az bolond.

De bennünket, akik a drámát a pártatlanság esélyével nézhetjük, Hamlet nem tud „félrevezetni”. Belátjuk, ő beszél egyedül értelmesen a színpadon, s azok olyanok, mint ő: a két sírásó, akik a szövegben ugyancsak bohócok. Hamlet cinkosukká válik egy csapásra.

Nem feledkezhetünk meg, persze, a hamleti manőver dramaturgiai funkciójáról sem. Véleményét, így, ha enigmatikusan is, de élesebben mondhatja ki, lehet ironikusabb, lehet kíméletlenebb.

A szellemjelenet után majd minden jelenetben a színpadon vannak a bohócok is. Első megjelenésükkor, a rémjáró éjszakában, Hamlet belső vívódásait testesítik meg, mintha lelkének rejtélyes lényei volnának, a belső küzdelem részesei.

*

Hamlet bolondozik, bűbájosán bohóckodik, mellette a két festett képő bohóc-sírásó, mintha kutyái volnának, de senki nem veszi észre őket, nem is léteznek csak Hamlet számára. Ártatlan és félnék lények,

játszadognak, könnyeznek, keringőznek, megugatják Poloniust, rámondulnak, mikor elalszik a színész hátborzongató drámaisággal előadott monológja alatt s hortyog. Kívül vannak, látható módon, s ugyanakkor Hamlet lelkében lakoznak, nem látja, nem hallja őket senki. Egyedül nekik adatik meg, hogy a történelem totális cirkuszában totális szabadságban éljenek. A létezés titkának tudói. Sírások. Néha csak fejük bukkan ki a színpad alól, a történések mögött látni mázolt arcukat, szemük fényével ki- és elrajzolják a szereplők kontúryát. Máskor csak ülnek mozdulatlanul a színpad deszkáin, hogy aztán frenetikus bohóckodásba kezdjenek. Felszabadultan lehet nevetni rajtuk. És szorongva. Pontosan tudják az ember valójának síron túli idejét. Tudják, hogy nem jelent előnyt Nagy Sándornak lenni Yorickkal szemben. S ebből a perspektívából hatalmasokat lehet hahotázni Claudius görcsös ügyködésein.

*

Claudius helyes irányba gyanakszik. Mert ő a létezés másik pólusán áll. „Minő veszély, hogy ez az ember szabad!”, döbben rá, s láttelele rendkívül találó. Hamlet ereje szabadságában rejlik.

Claudius kétségbeesik. Észre kell vennie rendszere *eredendő* ingatagságát. Mindenkit magához láncol, megkísérli Hamlet függetlenségét is – anyjával manipulálva – megrabolni, megfeszülten figyel a herceg gyöngéit, míg végül az egérfogó-jelenet alatt végképp összeroppan. Félelme rettegésbe torkoll: „...láncra verjük ezt a rettegést: / Nagyon szabadlábón jár.” Ekkor már levetkőzi királyi jelmezét, megkísérel még egy végső erőfeszítést, hogy kilépjen a saját maga köré épített labirintusból.

Egyedülléte, a templomban, akár Hamleté a szellem-jelenetben. De míg Hamlet részesül a szó visszhangjának élményében, Claudius-ra tompán hullnak vissza a szavak. „Fölszárnyal a szó, eszme lennmarad: / Szó eszme nélkül mennybe sose hat.” Fehér gyolcsingben, dísztelenül, szinte pőrén, fenséges orgonazúgásban. Feje felett Hamlet lesújtani kész kardja.

*

Hamlet cselekvése a szó művészi erejében realizálódik. Ebben a felfogásban Hamlet művésznek is tekinthető akár, ámde olyannak,

akit a művészet csak önnön léte peremén érdekel, ahol átcsúszik cselekvésbe. Ahol a szó – ige.

Az emberi lélek lakmuszpapírja a szó. Ezért az egérfogó-jelenetet úgy készíti elő Hamlet, mint egy hadvezér a sorsdöntő csatát. És egy hadvezérnek minden csata sorsdöntő. Derekat fehér selyemövvvel övezi körül, az övben furulya, mint egy tör markolata. Léptei megkeményednek, magabiztonsága vértete mögül ki-kicsillan szorongása is. Szertartások emelkedett hangulata uralkodik a színpadon, a komédiások komorak és hallgatagok. Hamlet zenei párbeszédet folytat a zongoristával.

„Ha bűnös, fennakad”, mondja Hamlet, s ez azt jelenti, a jelenetben nem szabad résnek lennie. Az emelt téren az udvar foglal helyet, a lépcsőn Hamlet és Ophelia, a király közelében, Hamlet látómezejében Horatio. De itt van Rosencrantz és Guildenstern is, akik a darab előkészítésénél is jelen voltak, s hamar megértve Hamlet szándékát, jelentőségteljes pillantásokat váltottak egymással. Fontos információ rejlik e tekintetekben: ők mindent tudnak Claudius királyságának előzményeiről.

Színház a színházban. Tocilescu azonosítja magát Hamlettel.

A királynak ugyanaz a véleménye a színházról, mint Hamlet Opheliához írt verséről. Röhög. Aztán megnémul. Dermedten ül Hamlet és Horatio pillantásainak keresztüzében. Fennakad. Mert a színészek „a kor foglalatjai és rövid krónikái...” Azaz: a színház tükör.

Claudius feláll, odamegy a komédiásokhoz, egészen közel hajol az éppen beszélőhöz. Az elhangzó szavak ütések arcán. Fejét kapkodja, torz arccal hátrahököl. És mikor a szavak súlya alatt elbődül, hatalmas kavarodás támad. Hamlet fellép az emelt térre, és levevényli a megbolydulást. Az ige diadalát üli. Hamlet – király.

*

Hamlet király, nép és udvar nélkül. Mellette csak Horatio áll. De ki is ez a Horatio, aki kívül állva hatalmi viszonyon, okos tekintettel lát mindent és mérlegel? Magas, szikár, haja hosszú, mozgása nyugodt. Mérföldetlen csendet áraszt maga körül. Ő a tragédia idejét éli, a beteljesedett időt, a *kairoszt*. Kívül van a *kronosz* vad, felőrlő

lúktetésén. Hamlet jellemzése: „férfi vagy, ki a / Sors öklözését vagy jutalmait / Egyképp fogadtad; s áldott az, kinek, / vérével úgy vegyült ítélete, / Hogy nem merő síp e sors ujjá közt, / Oly hangot adni, milyent billeget”. Horatio: Hamlet. Hamlet úton levés. Horatio megérkezés. Horatio Hamlet másik – úgylehet: igazabb – énje.

A dráma óhatatlanul reprodukálja a hierarchia törvényeit. Hamlet számára a „talán álmodni” állapota még „bökkenő”, testetlen rettegés tárgya, Horatio meg „a nem ismert tartomány” állampolgára.

Horatio *tudja* Hamlet halálát, mindazonáltal bölcs visszafogottsággal, hisztéria nélkül inti Hamletet: „Elveszti a fogadást, fenség.” Az útra, persze, már Hamlet is visszavonhatatlanul rálépett: „mily nehéz itt a szívem tája”. Horatio még szól: „Úgy hát ne, jó uram...” Hamlet a halála által válik lényeggé. Horatio testében hordozza azt, ami felé vágakozunk, testében is szellemi.

Horatio nem létezőnek tekinti a claudiusi világot. Nincs egyetlen szava a királyhoz, Poloniushoz, Laerteshez, egyszóval az udvarhoz. Gertrudhoz egyetlen alkalommal szól, megrendülten, mikor Ophelia bebocsáttatásáért jár közbe. Megáll Ophelia mellett, testvérként-barátként átöleli, és a tomboló Ophelia megcsendesedik. Hamlet tengeri levelét is Opheliának olvassa fel Horatio. Szédületesen finom képalkotás: Horatio a fekvő Ophelia felé görnyed, és mélyen zengő hangján olvassa Hamlet sorait. Ezzel mintegy egységbe vonja, egy sorsnak tekinti (!) a hármójukét.

A Hankiss Elemér által összeállított (olvasás-szociológiai felmérések eredményeit összesítő, azaz az olvasók megítélése szerinti pozitív, negatív és közömbös tulajdonságok arányát egymás mellé állító) táblázatban Horatio egyedülálló: csak pozitív tulajdonságokkal jegyzik. Claudius a másik póluson helyezkedik el: őt csak negatív tulajdonságokkal jellemzik az alanyok.

Nem létezőnek tekinti Claudius is Horatiót. Amiképpen az egész udvar. Nem érzékeli benne Hamlet hisztériától megtisztított és valamiképpen a végső dolgok felől is megbizonyosodott mását. Horatio egyedül esélyes a túlélésre – szellemében. Ő nem átvészeli a claudiusi totalitarizmust, hanem már *abban* az állapotban van, a *túlban*, ez pedig egy magatartásforma, ami megélhető az *innenben* is!

Horatio valóságos életet élő szereplő. Ha nem így volna, lehetne helyettesíteni szavakkal. Míg Hamletet Claudius személye-szellemi-sége láncolja a jelenbe, és nem tud kilépni belőle, mert meghatározó reá nézve is, addig Horatiót Hamlet. A barátság révén, mely azonosulás is és állásfoglalás is, vállalása a másik képviselte totalitásnak.

*

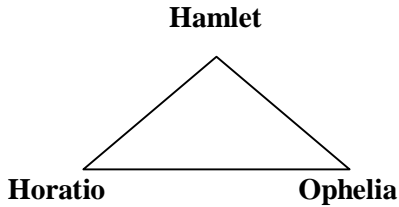
Claudius zsarnoknak is gyarló, nem elég démoni ahhoz, hogy Horatiót érzékeltetni tudja. De Fortinbrasszal már más a helyzet. Fortinbras állandóan ott bujkál az események között, s végül a legjobb pillanatban jelenik meg a színen. Oldalán Claudius két halottnak hitt bizalmasa: Rosencrantz és Guildenstern! A trónutód érkezésének ennyire tökéletes időzítése – hogy jó érzéssel kivárta, mintha titokban irányította volna az események kifejlését, Claudius a nálánál is veszélyesebb, mert tisztább fejű, rátermettebb ellenség (Hamlet) halálát – a fejlemények logikájának megerősökölése nélkül elfogadhatóvá teszi a rendező feltevését Fortinbras szerepére vonatkozóan. Rosencrantz és Guildenstern valójában Fortinbras megbízottaként férkőztek Claudius bizalmába, hogy előkészítsék a norvég királyfi gyors és ellenállás nélküli győzelmét.

Fortinbras, biztos információk birtokában, legnagyobb ellenségének Horatiót tudja. Érkezésekor Rosencrantz és Guildenstern őt fogják közre, tudják, Hamlet szelleme benne él tovább. És Horatio Hamlet örökébe lép. Fortinbras szavaira: „E tartományhoz, úgy rémlik, jogom van...” – nyomban replikázik: „Erről magamnak is lesz egy szavam...” – de tovább mondani sem tudja, mert Fortinbras nem kíváncsi arra, ami következik: „s olyan ajkék, hogy többet *csinál*”. A norvég királyfi két pribékje egyetlen mozdulattal gyakorlottan meg-lincseli a szónokot. Néma csend.

*

De Hamlet nem csak Horatio. Hamlet Ophelia is. A helyzetével megküzdeni akaró egzisztencia Tocilescu szemléletvilágában hármas

tagolódású. Ábrázolhatnánk ezt egy háromszöggel, amelynek a csúcsai Hamlet, Horatio és Ophelia. Így:



Ophelia, ebben a felfogásban, éppen úgy a tragédia teljességét nyújtja, mint Hamlet és Horatio. Kettőjük kizökönt ideje Opheliáé is. Nem tartozik ő sem szellemi értelemben az udvarhoz. Csakhogy helyzeténél, kötődéseinél fogva ő a legsebezhetőbb. Helyzete meg hihetetlenül komplex.

Ophelia gyermeki tisztaságú törekeny lány. Nincs kulcsa a fendorlathoz. Laertesnek félőn óvó őszinteséggel mondja búcsúszavait, Poloniusnak pedig beszámol – mint atyja irányában bizalmas leány, a megbeszélés szándékával – Hamlethez fűződő kapcsolatáról. Ő ebben a kapcsolatban valóban nem tud eligazodni. Más kérdés, hogy Polonius ezt csak besúgásnak értelmezheti: ő már csak a „főkamarási” fogalomkörben tud gondolkodni.

Ophelia olyan sűrítetten kerül szembe a claudiusi hierarchiával s az abból fakadó torz világgal, hogy azonnal összeomlik az élmény súlya alatt. Megsemmisül. A maga feneketlen mélységében éli át a tragédiát. Színre lépése pillanatától az ő élete egyetlen kitartott sikoly, egyetlen folytonos zuhanás. Szembekerül az elképzelhetlennel, mint olyannal, ami megtörténhet és szükségképpen végbe is megy. Látja Hamletet és hiszi Hamletet, s ugyanígy hiszi apját, a királyt és a királynét. Külön-külön. És amint a látómezejében együvé kerülnek, tudata széttöredezik. Ophelia látszat és való közt nem lát választóvonalat, s így rá is áll Hamlet szava: „látszikot nem ismerek”, de míg Hamlet nem ismeri *el*, nem fogadja el autentikusnak a látszatot, Ophelia nem ismeri *fel* a „látszik” meglétét, s a létező szkizmát sem ekképp.

Ophelia nem fél, tehát végletesen készületlen. Ilyenképpen lesz lény a félelem maga. Teste: ennek összehangolt koreográfiája. Az

ujjai, szemhéja, hajlékony szárnyyszerű karjai, egész tündöklően törekeny valója. Mintha ujjai hegyén egyenként szemlélné Hamlet szavait, gyöngyöket akár. De a szavak már nem mondanak neki semmit, nem találja a fonalat, amely összefogná őket üzenetté. Kihull a nyelvből, súlytalanul, mint egy pihe.

De előbb magára kell öltenie az árulás menyasszonyi díszét, átvennie Gertrud kezéből. A kijelölt völegény: a halál. Az elmondottak tükrében Hamlet szájából hamisan csengene a nagymonológ „kérdése”, nem lehetne több filozofémánál, s az előadás bölcséleti logikája – akár végzetesen – megbicsaklana. Hamlet ontológiai magánya mintha sokkal inkább Opheliára állna. S a monológ már el is végzett alternatívája („*lenni vagy nem lenni*”) Ophelia füle hallatára hangzik fel, mint Hamlet irtóztatóan gyönyörű búcsúbeszéde szerelmétől.

Az elvégzett dolgok trónusán ül Hamlet, mögötte fehér ruhában, a díszes menyasszonyi pántlikák szorításában Ophelia ingó léptekkel fellép az emelt térre, megáll egy reflektor fénykúpjában, és beledermed a lényére havazó szavak súlyától. Hamletnek el kell engednie Opheliát. „Szép hölgy, imádba / Legyenek foglalva minden bűneim.”

Hamletnek tovább kell lépnie. Szerelme bonyolult kettős érzés. Egy időben szereti és gyűlöli Opheliát.

Gyűlöli, mert a szerelem, míg Claudius élhet, durva önámítás: Claudius a szerelemből sem lehet kirekeszteni. Ahhoz el kell végezni az értékek restaurációját, hogy Hamlet szorongás nélkül merjen azonosulni érzeményével. És ugyanakkor szereti is a lányt, szereti, mert egylényegű vele. „A szerelmet a hasonlóság szüli. A hasonlóság nem más, mint valamely többekben azonos természet: ugyanis ha én hozzád hasonlítok, szükségképpen te is hasonlítasz reám... A platonikusok még azt is hozzáfűzik: akiknek az életét ugyanaz vagy rokon démon irányítja.”

*

Alexandru Tocilescu színházában végül mindenki egyedül marad, mi magunk is. Nehéz szembenéznünk a kérdéssel, de elkerülhetetlenül meg kell tennünk mégis; Hamlet és Ophelia halála, megtetézve Horatio meglincselésével – a végső összefüggéseket tekintve most már – vajon végletes reménytelenségünk kifejeződése-e? A szellem ereje nem diadalmaskodhat a bestialitáson?

Előttünk az utolsó, talán legfenségesebb színpadképe az előadásnak. A két bohóc ide-oda rángatja Hamlet hordágyon nyugvó tetemét, bukácsolnak a holttestek között, nem tudják, mit kell tenniük. Fortinbras üvöltözik, tereli az udvar népét, mint a rabokat, hogy aztán kikiáltsa győzelmét. A bohócok érzik, Hamletnek itt most már *nincs* helye, el kell vinniük valamerre. Felszuszakolódnak a lépcsőkön, küszködésük oka nem a test súlya, valami más teher nyomorítja őket. Előtte Hamletet saját felsőruhájukkal terítették le: a herceg az ő halottjuk. Az ember reménye ez a kíméletlen tisztánlátás: totális negativitásként láttatni a Claudiusok és Fortinbrasok képviselte szellemiséget. S ez már a remény felködlő tartománya felé fordítja tekintetünket. Hiszen számba venni és kimondani a gonosz tartalmait egyben legyőzöttetése is.

Tocilescuék megmutatták a fenevad arcát, hogy rejtőzködéseiben is tetten érhető legyen; megjelenítették, hogy a lelkeségén úrrá lehessünk a megbélyegző ige mágikus hatalma révén. Nem harsonával, dobbal, kardcsörtetéssel, pompázatos fejedelmi csinnadrattával. A szellem felszabadító csapata csendben érkezik.

Csend. Néma csend.

(1987)