

Koltai M. Gábor

# Menekülések félálomban

## JEGYZETEK A KÉTFEJŰ FENEVADHOZ

**E**dramaturgiaiailag töredezett, hol mozaikosan, hol lineárisan építkező remekmű gondolatilag és formailag annyira széttartó, hogy nehéz feltérképezni, mi az, ami fragmentált szerkezetét egységes egészé teszi. Tipikusan olyan darab, amelynek szeretefutó vonalai csak az utolsó pillanatban találkoznak, hogy koherenssé álljanak össze. Meghatározó alapérzetei azonban az egész történetet áthatják: egyrészt az *ideiglenesség*, a folytonos „úton levés” érzete, a tartóssá vált „átmeneti lété” – az örökös menekülésben, kapkodásban és ostromállapotban zajló hétköznapoké; mindent áthat az állandósult vészhelyzetből fakadó egzaltáltság. A másik az *álom*, vagy inkább *lázálom*, ami egyrészt az ország (a világ) állapota: annyira abszurd, hogy az már nem is valóságba illik, vagy épp a valóság túlfokozott ábrázolata – másrészt belőlünk magunkból fakadó agyrém, saját lidércnyomásunk. E látszat–valóság szintek egymásba csúsznak, szürrealitásuk (akár a darab egésze) egyszerre rémisztő és mulatságos, ábrázolása szorongással teli és szeretettelien játékos. A dramaturgia Bulgakov *Menekülését* ismétli: e két alapélmény határozza meg azt is. A hasonlóságok olyannyira szembeszökőek, az itt jelenéseknek nevezett álmoktól kezdve az átvett helyszíneken át (kolostor mint első stáció) az egymáshoz társítható szereplőig (Hludov–Dzserdzsis), hogy valószínűnek tűnik, Weöres ismerte az 1972-re már fordításban is hozzáférhető drámát.

*Álom a háborúról:* az állandósult ostromállapotról, a menekültek országútjáról és légópincéjéről, a régiókat lakatlanná dülő vészről. Álom az *országról* két világbirodalom, Kelet és Nyugat határán; a komposzról, amely hol egyikhez, hol másikhoz csapódik, miközben sorsáról cinikus háttéralkuk sora köttetik; az országról, amelyben állandósult, végletes megosztottság uralkodik; az önsajnálamba, folytonos viszályokba, elérhetetlen álmoképekbe süppedt, alvó országról.

*Álom a túlélésről,* az örökös átöltözésekről: azokról, akik politikusi túlélésük érdekében váltanak ruhát és személyiséget; azokról, akik rémületükben vélik úgy, hogy nem tehetnek másként; azokról, akiknek a történelem nem hagyott más lehetőséget, mint hogy az egyre-másra fölvetett ruhák alatt elfelejtsék, kik is valójában – és azokról, akik minden jelmez és álca alatt is önmaguk tudnak maradni.

*Álom a szerelemről:* a lehetőségről, hogy a menekülés, széthullás és ideiglenesség közepette az egymásba kapaszkodás, a másik ember nyújthatja a túlélés – és talán a boldogság – egyetlen eszközét.

Állandó szereplők sodródnak egy örökösen változó világ kiszámíthatatlan történelmi-politikai kulisszái közt. Túlélési stratégiák vonulnak fel: a menekülés, az elrejtőzés, a mimikri, a fölvetett szerep, a harc, a megfutamodás, a szerelem. A darab alapkérdése a menekülés a külső és a belső fenyegetések elől: félelem a létezésről és az abban felvállalható döntésektől, attól, hogy *valakivé válni* kell – ehelyett az elbújás, szerepbe rejtőzés módozatait látjuk, variációkat az önazonosság és a vállalás hiányára. Az átöltözés, alakváltás, összecserélődés egyszerre politikai kényszer (ahogyan egyik egyenruhára másikat, egyik öltönyre másikat, egyik személyiségre másikat húzunk), sürgető belső készítés, és a zaklatott elme szüleménye. (Tipikus álomszituáció, amikor Ambros víziójában a sötét hajú Lea helyére a szőke Evelin kerül, s a kettő összemosódik; vö. a David Lynch-filmek ismétlődő toposzával, a fekete és szőke hajú nők alakmásával; a darabon végigvonuló személyiségmegkettőződés vagy -sokszorozódás, az egymásra rímelő sorsok álomban vagy álomszerű valóságban való összemosása, kicserélődése, álom és valóság határának bizonytalansága, egyáltalán, személyiségválság és álom evidens összekapcsolása egyébként is Lynchet idézi.)

A darab történelmi kora (1686): kiszakadás egy világbirodalomból, betagozódás egy másikba; az ország bástya a kettő háborújában, ide-oda csapódik a túlélés érdekében, miközben e birodalmak a politikai-gazdasági status quo fenntartása érdekében újabb és újabb háttéralkukat kötnek a feje fölé. Végletes megosztottság (katolikus–református, kuruc–labanc, magyar–betelepített), ennek következtében a fejlődés teljes hiánya. A háború közben egész országrészek pusztultak el: hatalmas lakatlan területek húzódnak, apokaliptikus a nyomor. Áttekinthetetlen csapatmozdulatok, átállások, koncepciós perek, állandó fenyegetettség, megszokottá vált ideiglenesség. Csupa átöltözés és átállás, mind az országvezetés, mind a lakosok részéről: hogy mentsem magam, hogy átmentsem magam, hogy túléljem, hogy akármi is jön, helyzetben legyek. Gyökerük nem pusztán politikai félelem, hanem a mindenkori holnaptól,

a koherens személyiségtől való rettegés (mert veszélyes – mert ami nem sodródik a viharban, az eltörik). A *menekülés* (akárcsak Bulgakovnál) metafizikus: egymásra kopírozódik az álcák történelmi-politikai érdek diktálta váltakozása, illetve a széthulló személyiség mélyebb, ösztönösebb vágya az elrejtőzésre, a megsemmisülésre, a veszélytelenben való feloldódásra. Egy Isten és szentség nélküli, szétdúlt állapot: az „Isten által magára hagyott világ” XX. századi létélménye – ugyanakkor ennek mint történelemolvasatnak a cáfolata is: mert (ha másként nem, a hiányon keresztül) a széthullás és a káosz mögött ott sejlik a transzcendencia, egy magasabb értelem vagy szentség lehetősége. S a történelemcsinálók ábrázolását tekintve döbbenetes, felfoghatatlan erkölcstelenség és gátlástalanság.

A másik történelmi korszak, Weöresé, a hetvenes évek nem csupán egy pusztító – háborúk, alkuk, ostromok, perek, diktatúrák, forradalmak, megtorlások szabdalta – fél évszázad utáni pillanat, de az ’56, ’68 utáni időszak vége is; az új mechanizmus csődje és a visszazárás pillanata, nemcsak a kiábrándultság időszaka, hanem a fáradt vagy dühödött pragmatizmusé is, a túlélésre való berendezkedésé: az a pont, amikor tudomásul kell venni, hogy *most ez jön*. A Weöres által hangsúlyozott – nem mindig szerencsés és nem mindig megtartandó – panoptikumjelleg talán kevésbé a vásári körhintafigurák érzetét célozza, vagy épp a kultúrpolitika elaltatásaként hangsúlyozott múzeumi jelleget, mint inkább ezt az ólmos, kétségbeejtő, hínáros álomra emlékeztető mozdulatlanságot: megállt a gépezet, benne ragadtunk az örökké tartó rossz pillanatban. („*Jé, még mindig így állnak.*”)

A darab közege ugyanakkor nem a történelmi múlt, nem az erősen aktualizált hetvenes évek (felismerhető Kádár-figurával, KGST-Tanács-paródiával), s nem a mindenkori jelen, hanem inkább egy valóságból kiszakított, álomszerű, történelmi képzetekből építkező tér és idő, a történelem óvóhelye, országútja, frontvonala és menekülttábora. A historizáló megközelítést nemcsak a háborús és politikai képek jelen ideje dobja le magáról (falhoz csapott csecsemő, Trianon- és Jalta-áthallások stb.), vagy az, hogy Weöres a betelepített nemzetiségek és virágzó zsidó bankházak tekintetében amúgy is egy későbbi állapotot előlegez meg, hanem többek között épp a darab nyelvezete, amely csak látszólag archaikus, valójában egy sohasem volt beszédet konstruál, stílusok és korszakok rafinált keverékét. A XX. századi argó („*Baccál vélem*”), szocialista és nacionalista közbeszéd paródiája ágyazódik vissza egy álközépkori nyelvbe. Tipikus példa a darabbeli zsidóké, akik szefárd létükre egy későbbi kor askenázi jiddisét keverik egy meglehetősen lazassággal kezelt héberrel (Ibrahim még egy kis olasszal is), mindezt a húszas-harmincas évek pesties stílusában – csupa élet nyelv, drámai értelemben gazdagabb, mint a valódi.

Az idő a darabban belül halad is (menekülés, megnyugvás, jellemfejlődés, gyermeknemzés), ugyanakkor ciklikus és önmagába visszatérő (többszörösen

keretes szerkezet Evelintől Evelinig, innentől befelé haladva egy-egy Radonay-jelenet, egy-egy menekült-jelenet, az egymásra rímeltetett Dzszerdzsis- és Részeg janicsár-kettős, középen pedig a bármikor megállítható és újrarendítható panoptikum: Buda el-este, az összeomlás és a hatalomváltás pillanata, a történelem kimerevített „rossz ideje”). Sőt, e többféle időszámítás néha egyszerűen összecúsúszik, mint Radonay-Ibrahim megjelenése Ambrus álmában, a Dzszerdzsisben fölrémlő Részeg janicsár, a varázsgömbben megjelenített álomképek (amik nem kevésbé álomszerűek vagy valóságosak, mint a tényleges közeg), vagy a Leára kopírozódó Evelin, akik, miközben egyik a másiknak álombéli mása, egyformán valós alternatívák.

Ez az „álomidő” számos érzetet sugall. A rém-álom, amiből nem lehet felébredni; saját agyrémünk; és Kelet-Európa maga (vö. Trier kataklizma utáni, hipnotikus álomba merült, erodálódó és szétmálló Európájával). Az utazás, ami nem akar véget érni; a menekülésből, kialvatlanságból, rémületből, hasadó tudatból fakadó hallucinatív mezsgye, ugyanakkor a fokozatosan képtelenné váló valóság túltrajzolása. Az elkínzott elme szüleménye – az elméé, amely szeretne felocsúdni, visszazökkenni a normalitásba, de ez maga a normalitás, ez a hínáros örület: nincs másik valóság, nem lehet felébredni. (Ugyanaz az elcsigázott hajsza, mint Bulgakov menekülőinek álomból álomba zuhanása.) Az alvó ország: önsajnálta, állandósult viszályokba, elérhetetlen álomképekbe süppedve. A saját kollektív tudattalanján hajózó, kormányzatok, birodalmak által altatott vagy önmagát altató, a valóságra reagálni képtelen nemzet. Motorikus, ismétlődő, alvajáró cselekvések hipnózisban. (Bata Imre hívja föl a figyelmet e mozdulatlan álomidő kapcsán a *Ciriri* című Weöres-vers világvégi, szendergő kocsmájára, ahol időtlen mulatás zajlik „száz meg száz éve, összesen egy félórája”.)

„*Esküszöm, olyan, mintha valami álom lenne az egész. Nem az én álmom, hanem valaki másé, amiben én is benne vagyok. Aztán majd felébred, aki álmodott minket, és szégyenkezik*” – mondják Bergman *Szégyenében* a háborúról; Weöres szereplői is ebben a szűnni nem akaró lidércnyomásban álmodják egymást.

Kérdés, a négy színjátékbetét (a török és a három olasz) mennyire ellenpont vagy épp menekülési útvonal mindehhez képest. Egyfelől elvágódás („*Mert az egy más világ*”, mondja Ambrus, nyilván Weöres más korszakokba, nyelvekbe, kultúrákba vágódását ismételve), mégpedig a művészetbe a valóság elől. Másfelől lehetőség az ellenszegülésre, a csendes demonstrációra (nem azt írni és játszani, amit az aktuális hatalom vagy kultúrpolitika elvár: mohamedán térfélen talián, osztrák térfélen török játékot), esély a kizökkent világ helyreállítására: paradox módon éppen a színház, a tettetés művészeté az a közeg, ahol az ember azonos lehet önmagával, ellentétben a színház falain kívül zajló, érthetetlen és állandó szerepjátszással. Az odakint tomboló átöltözésekhez képest a színház az önazonosság terepe.

Mindezek az olvasatok érvényesek – mégis, mint ha ugyanennyi önmagáért való jelleg is volna e színjátékbetétekben, az „iskolaszínjátészó” hagyomány persziflálásának pusztá öröme; akkor is túlfeszítik a dramaturgiai szerkezetet, ha néhol – újabb olvasatként – a tényleges cselekményt variálják tovább, Klorinda és Néra Susánna és Lea vetélkedését folytatja, Evelin-Lea Leilaként, Windeck a legyőzendő sárkányként tűnik fel. Ezek a tükörijátékok azonban nem mindig teremtenek lehetőséget arra, hogy a színjátékosok a pásztorjáték mögött (a cselekmény sokadjára való megtorpantása helyett) az eddigi viszonyokat árnyalják tovább; egy előadásnak talán annyit kellene mindezekből megtartania, amennyit szituatívva téve (cselekményre és viszonyokra fordítva) hasz-

hogyan, milyen okmányt szerezni – és milyen levelet hamisítani, hogy az okmányt később ne lopják el tőle. Túléli lányának egy keresztény prédikátortól való meggyalázását, és nemcsak a praktikus megoldásra van gondja (egy, a lányához nyilvánvalóan méltatlan, de a születendő gyerek apjának alkalmas bankárfiú személyében), de arra is, hogy lánya szívéből a megfelelő alkalommal és módon tépje ki az Ambrus iránti szerelmet. Hogy mindebbe mennyire roppan bele, talán csak a titkos szeretőtől, Susánától való búcsú pillanatában villan föl egyetlen pillanatra. E sztoikus nyugalomban, örök pragmatizmusban és megingathatatlan derűben kicsit benne van az évszázados zsidó sodortatás bölcsessége, túlélési képessége – és mindennek a paródiája, szerep-



Iklády László felvétele

nosíthat belőlük; a szerzői kommentár érzetét keltő önreflexiók – „Bárhogy forog a história, a nagy hús-öllő, vér-kalló malom, mink tovább játszuk külön kis komédiánk” – bizvást fakadhatnak rémületből és hisztériából, elvégre a jelenet a második felvonás közepén van, s a színjátékosok köré időközben odaért a front.

A darab a mimikri számos módját érinti (miközben nem kizárólag erről szól): ennek két ellenpólusát Ibrahim és Dzszerdzsis-Bonyhádi képviseli. Az Itáliából menekült, pozsonyi zsidó Ibrahim maga a minden helyzetre fölkészült, örök túlélő. A darab kezdetekor zsidó létére muszlim főbíró, a fél török vezérkart leviselkedő az otthonában (beleértve a közös szeretőjüket makacsul felakasztatni próbáló Dzszerdzsist), tudja, mikor kell menekülni, s ehhez

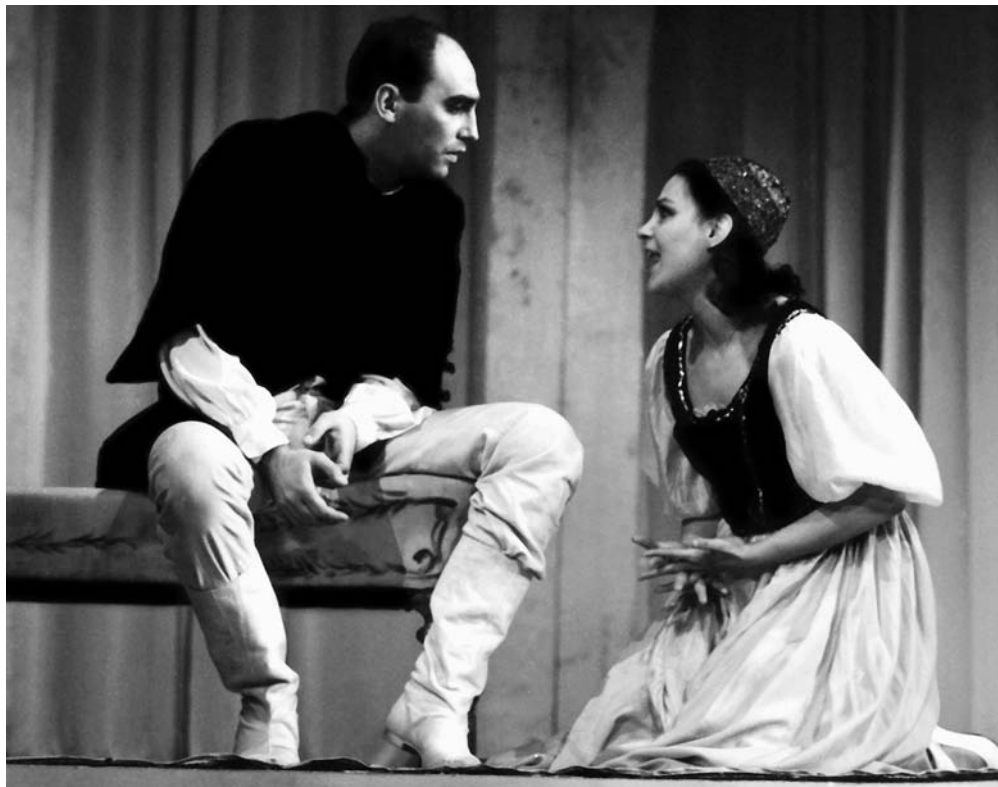
ként viselt máza is. A leányának előadott két nagymonológ a hányatott zsidó sorsról két eltúlzott ária: pontosan megvalósított szerep a szükséges pedagógiai pillanatban – miközben valódi tudásból és megéltésgből fakad. Ibrahim, a magyar drámairodalom egyik leggazdagabb szerepeként, csupa élettapasztalat és szkepszis, magára erőltetett és mégis belülről fakadó nyugalom, taktika és természetesség, minden helyzetre kész ötlet, pojácaság és önirónia; és mindeközben persze az összes szereplő közül ő tudja a legtöbbet arról, mit jelent a menekülés, a háború, a veszteség és a halál.

Ibrahim alkalmazkodni tudásával alapvető ellenében áll a meggyőződésében összeroppanó Bonyhádi-Dzszerdzsis. Amennyiben Ibrahim hajlik, úgy Dzszerdzsis az, aki török. Ő az, aki nem pánikból fakadó higanyszerűséggel vált mimikrit (mint Windeck), vagy túlélésből, belül mégis megőrizve önma-

gát (mint Ibrahim), hanem meggyőződésből. Azt tette, amit adott helyzetben tennie kellett (török tiszt lett „a magyarért, a német ellen”), és mire ráébred tévedésére, pusztulnia kell. A selyemzsinórt kapott (ál)török főtiszték közül ő az egyetlen, aki Buda esete és a Lipót–Mehmed közti háttéralku után talán még akkor is végez magával, ha erre nem kap szultáni parancsot. A rendíthetetlen pártkatoná, aki egy magasabb cél érdekében elrejtette valódi személyiségét, de szerepként viselt ideológiája jegyében mindenki másnál többet akasztat, a lelke mélyén katolikus magyar, kívül vérszomjas török Bonyhádi-Dzserdzsis szintén archetípus: azé az emberé, aki majdhogynem skizofrénné lesz, mert beleroppan a személyiségét megnyomorító átalakulásba. Mint-

szűnő makacssága, amellyel a halálos ítélet aláírását követeli, s amelynek Ibrahim házában mindenki tanúja, beleértve magát Susánnát is, tragikus és drámai kettősség felé mutat, és Susánnát épp ez a kettősség vonzza: e szüntelen izzás, nem szólva halál és szexus összekapcsolódásáról (a szöveg számos pontja tanúsítja, hogy az ilyesmi múlhatatlan izgalommal tölti el). Susánna végső gesztusa az öngyilkosságra készülődő Dzserdzsis felé, amellyel új szeretőjét küldi el hozzá pénzért és fogatért, kegyetlenség és számítás helyett éppen hogy mély szeretetről és bölcsességről árulkodik: a kettejük közti kapocs mélyen gyökerező, búcsún és halálon túlmutató voltáról.

Dzserdzsis öngyilkosságának jelenete (Jézushoz címzett imája, búcsúja „Susánkától”, a sírásba fülő



hogy ő az egyetlen, aki nem gyávaságból lett renegát (ezért is gyűlöl minden menekültöt és megalkuvót), paradox módon egyike a darab egyenes derékkal élő és haló szereplőinek; a súlytól s a palástolni kénytelen indulattól csupa bűsz megvetés, sötét, önemész-tő téboly, hideg, torz mosoly.

Az állandó belső izzást, robbanásközeli állapotot kívül fegyelmezett katonaként viselő Dzserdzsis személyiségének sarkpontja a Susánna iránti emésztő szenvedély. Noha a mindenkori előadásra hárul annak eldöntése, szerelme viszonzott-e, nyilvánvalóan értékesebb, ha igen – ha az önmagára kényszerített szerepének és tulajdon, hasadó elméjének egyaránt megfelelni próbáló Dzserdzsis valóban Susánna szeretője, amint erre később Ibrahim egy megjegyzése is utal, miközben, mint politikai menekültet, kötelessége őt felakasztatni (ahelyett hogy a viszonzatlan szenvedély sértett dühéből tenné ugyanezt). Nem

BALRA: Bánsági Ildikó, Szombathy Gyula, Pap Vera, Szakácsi Sándor és Kaszás Attila (Végszínház, 1984)

KÖZÉPEN: Igó Éva és Máté Gábor (Kaposvári Csiky Gergely Színház, 1985)

JOBBRA: Kulka János és Oláh Zsuzsa (Pécsi Nemzeti Színház, 1985)

könyörgés, hogy adják a császár tudtára, volt ő olyan hű magyar, mint Lipót maga) egy önmagával elszámolni kénytelen ember összeroppanása; attól azonban, hogy egy másik „török-magyar” figura, a Részeg janicsár összeroppanásának tükörjelenete, még bizonyultabbá lesz. A két szerep, amit Weöres ugyanarra a színészre írt, nemcsak történet, de helyzet tekintetében is rokon – mindkét ív azzal indul, hogy egy törökről kiderül, voltaképp magyar, s miután

megpróbál végezni Ambrussal, az ölében köt ki, elrontott életét siratva. Két tragikus, egymásra rímelt pillanat a darab két átellenes végén; előtte-utána a Radonay-jelenetek (a „menedék”), s a két városkapu-jelenet (a „sodródás”). A szerkezet a tükröztetés ellenére nem teljesen szimmetrikus, hiszen a darab kezdetéhez képest a széthullás, a kaosz érzete erősödik (a második városkapukép álomszerűvé tágitott vízió a permanens hatalomváltásokat sztoikus apátiával viselő menekülők freskójával, a végképp szétesett és tönkrement Radonay pedig inkább torz, mintsem tükörképe az első felvonás apátjának).

A Dzszerdzsis-féle, önmagát felszámoló mániákusság másik ellenpólusa Windeck, az álcái közt higanyszerű könnyedséggel közlekedni képes kultúrkomisszár, aki mindig azt tilt be, azt engedélyez, annak nyál, és azt zárta be, akit és amit pillanatnyi boldogulása megkövetel. Alakváltó képessége, megdöbbentő gátlástalansága („*Változhat is az ember*”) még veszélyesebbnek tűnik az állandó kedélyeskedéstől. De az is lehet, hogy az összes szereplő közül épp őbenne munkál a legmélyebb, szinte pánikszerű félelem. Talán minden jópofa simaság ennek fedése csupán – lénye ettől még lidércesebb. Bizonyára nem véletlen, hogy ő az, akit egy dramaturgiai ki-tüntetett pillanatban gyakorlatilag nyílt színen látunk felakasztatni (nem lefejeztetni vagy selyemzsinórt kapni; 1972-ben a historizálás mellőzése egy kivégzésnél nem lehet véletlen) – szép párhuzam, hogy cenzorból lett botcsinálta színészként korábban épp Windeck mutatott be a pásztorjáték Sárkányaként látványos haldoklást. Kivégzése váratlan és tragikomikus, betetőzése a páni félelmében mindig későn vagy rosszkor érkező, túl hangosan megszólaló kis politikus ívének, aki a fenyegető hatalmi pozícióból nem várt módon lesz szűkülő áldozat, s akit épp állandó szorongása vitt az akasztófa alá – mintha valahol, legbelül végig tudta volna, hogy ez lesz a vége. Szerepét különösen hálássá árnyalja a drámaírói bölcsesség, amely minden fenyegető mozzanata mellé egy szerethetőt, minden hatalmaskodó mellé egy gátlásosot tesz.

A végletekig elcsigázott, frátereivel négy vármegyét védő Radonay apát rablótámadásokat intéz és leányokat rabol, jogos kétségbeeséssel téve föl a kérdést, hogyan élne másként, ha bármelyik napja az utolsó lehet – a halál küszöbén tartott részeg orgiákkal s a kolostorát rendszeresen szétdúló török–magyar–német katonákkal szemben viszont a kálvinista deákot kívánja a Pokol tüzére („*Református, mégis ember formájú*”). A janicsárokból hátramaradt, merev részeg, hisztérikus és elkínzott katona, aki magyar létező török szolgálatban áll, holott törökök irtották ki az egész családját, talán a XX. századi háborúk elveszett és megnyomorított félcivil katonáinak magyar színpadon leginkább zsigeri megfogalmazása. Az Ambrusban hol csecsemőgyilkos törököt, hol magához hasonlóan elveszett páriát látó Részeg janicsár, aki egyszerre ölné és itatná áldozatát, ám végül üvöltő zokogással köt ki az ölében, emblematikus figura; s amikor Ambrus álmában egy pillanatra összekopírozódik a hasonló sorsot megjárt Dzszerdzsis-szel, a két szerep egymást kiegészítve és árnyalva még sűrűbb jelentéstartományt kap: a személyisége elrejtésébe, jelmezbe bújtatásába belenyomorodó ember tragikus képzetét.

A kiszámíthatatlan külső világ elől átöltözésekbe menekülő, kontúrjukat veszítő, egymásba csúszó, megkettőződő vagy -sokszorozódó személyiségek Hamvas *Karneválját* idézik; hasonló analógia a szürreálisan repetitív történelmi helyzetek hangsúlyozása vagy az érdekből fakadó, cinikus ideológiaváltás és a szorongásos, hagymázos személyiség-többszöröződés összerímélése. A *Karnevál* ostromfejezete közegében is a *Fenevad* második felvonásának összezsúfolt menekültáradatát idézi (a két mű közti párhuzamok vizsgálata külön elemzés tárgya lehetne; Weöres egy ajánlásban mestereként említi Hamvast). E szerepkettőzések azonban nem minden ponton igazolhatók. Amilyen jelentésszerű Dzszerdzsis és Bonyhádi azonos színészre írása, annyira problematikus Ibrahimmal és Radonayval tenni ugyanezt. Az álomjelenet sugallja ezt az összevonást is, talán a menedéket nyújtó, vallásuk miatt mégis fenyegető (katolikus, illetve zsidó) figurák rokonsága az ok, ám ez felszínebb analógia az előbbinél, Ibrahim pedig fontosabb és másképpen építkező szerep. Hasonlóképp veszélyes lehet a leginkább kínálkozó összevonás, a négy török főtiszté a négy osztrák vezérrel s a négy kivénhedt magyar nemessel (Weöres szándéka itt is érezhető, hiszen a közel negyvenfős kavalériában nincs találkozás e három kvartett között, csak egyszer látja a négy magyar a négy török *koporsóját*). A darab történelemszemlélete és színházi nyelve viszont színompásabb annál a megállapításnál, hogy a panoptikum szereplői mindig ugyanazok, s a képletek egymással fölcserélhetők; ez a sugallt összevonás inkább csak egyszerűsít, a három clownná degradált fregoli pedig problematikus megoldások felé csábíthat. (A négy osztrák tiszt közül ráadásul Badennek később külön cselekményszála indul, ahogy a törökök közül Dzszerdzsisnek is, ami végképp zavarossá tenné a struktúrát.)

A szerepösszevonásoknak egy egészen másik, mintegy *mágikus* árnyalatát képviseli viszont Lea és Evelin alakja: az a visszatérő képzet, hogy a főhős körül megjelenő három nőből kettő valójában ugyanaz. Weöres kettévágja a női abszolútumot, és azon belül is tovább osztja az egységet; archetípusok sorát játssza végig, az anyástól a vampig, a befogadótól az uralkodóig, a kurvában rejló szűztől ennek fordítottjáiig. Alapélményként vonul végig a háborúskodásban, menekülésben megtört férfit befogadó és vezérlő asszony érzete. E képzet, a nő felsőbbrendű volta mintha visszatérő weöresi mánia lenne, amely a férfiakat szükséges rossznak tekinti; ők azok, akik minden lehetségeset tönkretesznek a világon, s e halál felé rohanó kaoszban a nő volna az *élet*: a megnyugvás, a rév, ugyanakkor a kiismerhetetlen szexuális óserő, a szédület. (Vö. „*A nő: tetőtől talpig élet. / A férfi: nagyképjű kísértet*” kezdetű Weöres-verssel.) Susánna és Evelin/Lea, e két színésznőre hangszerelt három (vagy kettő) szerep a női létezés páratlan sok árnyalatát, lehetőségét, feladatát, kínját és csodáját foglalja magába – nyilvánvalónak tűnik, hogy ez egyben a darab egyik gondolati gerince. (Ket-

tőstük ráadásul nemcsak a magyar drámairodalom egyik legszebb, de valószínűleg legerotikusabb párjelenete is.)

Lea/Evelin a passzív, madonna típusú nő kétféle változata, Lea az odaadóbb, mélyebb, áldozatosabb pólus, Evelin a pedánsabb és kisajátítóbb. Evelin alapvetően *kívül* van a világon, azért maradhat tiszta és változatlan, mert intakt, Lea viszont az a típus, aki mindenbe beletörök kissé, történjék benne vagy körülötte. E töröknek álcázott zsidó leányban egy keresztény szent áldozatosága és rajongó elhivatottsága lángol. Csupa érzékenység, sérülékenység és labilitás, csupa szeretet, kiszolgáltatottság és odaadás. Íve végtelenül drámai: egy vallásosan zárt nevelt lány körül képtelen tempóban hasad szét minden, amit magáénak mondhatott, az otthon biztonságába vetett hitétől kezdve a neveltetésén át a vallásáig. Lea zsidó létére egy keresztény prédikátortól veszíti el az ártatlanságát és esik teherbe; miközben lassan otthonához ért a front, s körülötte elemeire hullik minden, ő senkinek sem számolhat be a csodáról és a szörnyűségről, ami vele történt, tulajdon apjának a legkevésbé. Régóta rejtegetett álmai azt súgják neki, hogy mindvégig Ambrusra várt (gyermekkorában egy jósnő elárulta neki jövődöbelijé nevét), miközben nincsenek illúziói e szenvedély reménytelen és beteljesíthetetlen voltáról. A másik nő, Susánna, aki apja házában elszabadította ezt az egész érzéki kavardást, talán Ambrusra is szemet vetett, s aztán egy mindent összezavaró, felháborító, megalázó és megbabonázó pillanatban vele, Leával is szerelmeskedni akar...

S épp a végletekig felkavarodott, hitéhez az egész darabban egyedülként hú Lea az, aki Ambrusért eldobná ezt a hitet. Bár az önazonosság talán épp ezt jelenti, az áldozatra való hajlandóságot: eldobni a másikért azt, ami a legfontosabb. A történet szereplői közül Lea az egyetlen, aki az átalakulást, önmaga feladását egy másik ember szerelméért vállalná. Hiábavaló áldozata (hitehagyott zsidóként magyarokkal népesítené be a kihalt országot, de református szerelme magára hagyja) a darab talán legsűrűbb és legmegrendítőbb pillanata.

Susánna a másik női véglet: a titokzatos, a domináns nő, a mitologikus őskurva; ő fogan meg, ő az életet hordozó asszony. (Vö. a politika- és történelemcsinálást onániaként felfogó férfiak dialógusával a második felvonás elején.) Csupa sziporkázás, intellektuális fölény, kiismerhetetlen szexuális villódzás és őserő, s közben csupa fáradt, megélt és megkínított bölcsesség. A „kényszer-durvaság”, „kényszer-vampáság”, „kényszer-pörgés”, a fölényes, lehengető amazonság és a hatalmas, kielégíthetetlen szexuális étvágy egyszerre valóság és fedés: a kiszolgáltatottság és a menekülésé, a sérülékeny, önmagát védő személyisége. Susánna az, aki mindig talpon fog maradni, mindig meg fogja találni a helyét, mert abból az érzékenységből és sebezhetőségből, ami legbenső lényege, semmit nem fog föl vállalni és kiadni. Nem véletlen, hogy Ibrahim szeretője, s ez – függetlenül attól, hogy Susánna Ibrahim házában gyakorlatilag mindenkiel lefekszik, beleértve a szolgákat és a vendégeket, sőt, Ibrahim lányát, Leát is – kivételes kapcsolatot: a darab legfontosabb, leggyöngédebb össze-

tartozása. Szellemileg is, nőként is egyedüli partner Ibrahim számára; tapasztaltságuk, megéltégük, az életet és a problémákat a fáradtság s a veszély ellenére is derével szemlélni képes bölcsességük összeköti őket. (Búcsújuk a legszebb szerelmes jelenetek egyike, amit magyar nyelven valaha írtak.)

Susánnát szexuális étvágya s az erotikus kalandokat kiprovokáló kajánsága, bölcsessége, életszeretete a másik káprázatos Weöres-hósnővel, Psychével rokonítja. Minden véglet felkorbácsolja az érzékeit – a kiszolgáltatottság, a háborús kataklizmák, a front közelsége éppúgy felajzza, mint az őt makacsul kivégeztetni próbáló Dzszerdzsisben halál és szexualitás összekapcsolódása, a meggyilkolt leányok vérében fürdőző s őt gyermekként lesbikus játékokra kényszerítő Báthory Erzsébet grófnő vagy épp a szegye-nyében zokogó Lea. Ám az örökös spannoltság ellenére, vagy inkább mögött, keserűség és unalom húzódik: azé az emberé, aki túlságosan is sok mindent élt át, s akinek a darab negyvenszereplős, mégis szűkös világában, Ibrahim kivételével, nemigen akad partnere. Nem véletlen, hogy amikor vele is szakítania kell (utána engedi meg magának, egyetlenegyszer a darab folyamán, a rémület és a tehetetlen düh rövid pillanatát, amit aztán Ambruson ver le), megelégedi az újbóli menekülést (hányadszor történik ugyanez egy élet során?), és úgy dönt, nem sodródik tovább, gyereket szül – méghozzá az „*asszonyok szoknyája megett rejtekező*” Ambrustól, aki aligha élné túl az esztendő s vándorlást és éhezést, ha ő, Susánna nem vezényelné le helyette a praktikus döntéseket. Ambrustól, akit aztán (kifogástalanul és alig használtan, mint a hermélíköpenyt) visszaszállít az időközben kissé megtört Evelinnek – Kőszegen addigra ugyanis szintén átment a front.

Amikor fájdalomból, méltóságból, pojjacáságból s még ki tudja, miből kardot szegez soros szeretője, a császári fővezér torkának, s egyszemélyes rögtönítő bíróságként kivégzéssel fenyegeti őt háborús bűneiért, továbbá az ellene elkövetett felségsértésért, egész élete s személyisége e pillanatban sűrűsödik: zsarolás és könyörgés, büszkeség és fölvetett fejű öntudat, egy amazon érinthetlensége és ereje, bőszt megvetés, kiszámíthatatlan téboly; talán egy hajszál választja el attól, hogy csakugyan levágja Baden fejét – s a címet, amellyel illeti magát („*Én, Első Susánna királynő*”), nem egyszerűen a száműzött arisztokrata göggyének kell tekintenünk, hanem egy olyan ember öntudatának, aki (ennek minden magányával együtt) biztos benne, hogy senki nem ér fel hozzá. Az egész férfinemre, a tehetetlenségre és a szabadságvágyának hazudott föl nem vállalásra mond ítéletet mindezzel, s azzal, ahogyan a pazarul fölépített monológ után odabiggyeszi: „*Le vagy szarva.*” A düh később, a vérbajos Baden láttán, szeretetteli megbocsátássá szelídiül („*Ludwig, hát gyagya lettél?*”); e befogadó, anyás ösztönből fakad az is, amikor a rá mászó, de kínjában elszenderedő részeg apátot levetkőzteti, „*Gyermekem*”-nek szólítja, s fejét simogatva altatót énekel neki.

A darab számtalan áthallást kínál a XX. századi magyar történelemre; látványos példa Hercsula stili-



FENT:

BALRA: Petényi Ilona, Szabó Zsuzsanna,  
Keres Emil és Tomanek Gábor  
(Kőszegi Várszínház, 1987)

KÖZÉPEN: Kökényessy Ági és Mácsai Pál  
(Madách Színház – Petőfi Csarnok, 1989)

JOBBRA: Moldvai Kiss Andrea, Epres Attila és  
Csarnóy Zsuzsa (Szolnoki Szigligeti Színház, 1994)

zált Csermanek/Kádár-figurája, aki suttymban átveszi a hatalmat a kifosztott és apátiába süllyedt Pécs felett, hogy aztán az újonnan bevonuló osztrákok előbb megfenyegessék az önállószkodásért, majd ismét kezébe adják a hatalmat („gondoskodó kézre mindig szükség van”), hogy konszolidáljon – igaz, ehhez akasztatnia kell, és végig hátában érezheti a birodalmi puskát. Diktátori szűzbeszéde, amely szerint mostantól „mindenki egyformán ember”, gyümölcsözzön a nép „alkotó vidámsága”, s mindenki „azst tes, amit akár”, persze „a tistességes békességen bévül”, a rendszer logikájának



Simara László felvétele





Illovszky Béla felvétele

összefoglalása, a frissen posztjára emelt (és historizáló távolságtartással bakónak nevezett) *hóhér* szájába adva pedig félreérthetetlen analógia (más kérdés, egy korabeli előadás mit kezdhetett, egy mai pedig kezdjen-e bármit is ennek kibontásával). Windeckben felrémlik az ismert kultúrkomisszárok figurája, sőt, érezhető némi Aczél-analógia is. A „száz Ahmedet akasztató” Dzerdzsis éppúgy idézheti a fanatizmusuk ellenére beáldozott pártkatonákat, mint a vérengző Dzerzsinszkijt. A határvidéki janicsárok, akiket nem azért kötnek föl, mert bármit elkövettek („attól

LENT:

BALRA: Rajnai Attila, Inhof László, Vidéki Péter és Tóth András Ernő (Janus Egyetemi Színház, Pécs, 2003)

KÖZÉPEN: Olt Tamás, Illyés Ákos és Nagyidai Gergő (Nyíregyházi Móríc Zsigmond Színház, 2007)

JOBBRA: Szabó Márta és Losonczy Katalin (Nyíregyházi Móríc Zsigmond Színház, 2007)



Nagy Erzsébet felvételei



hogy az első rész mozaikos építkezésű, egymáshoz nem társítható képeket felvillantó szerkezete után a második részben indul el a lineáris elbeszélés, amely vissza-visszaütal az előbbi betétjelenetekre, s a kettő csak az utolsó kép apokaliptikus vándorlástörténete után áll össze egységes egésszé; mindez a dekomponáltság érzetét kelti, s azokat, akik a mű elejétől kezdve kontúrosan fölfestett sorsok követhető történetére vágnak, kielégítetlenül hagyja. Hasonlóképpen kérdéses Ambrus szerepének dramaturgiája; az ívétől megfosztott, sodródó és szemlélődő (véleményéről hallgató) szerep nehéz feladat elé állítja azokat, akik megkísérlik eldönteni, mit vált ki belőle, amit átél, révbe ér-e vagy megtöretik a történet végén; ráadásul egy sokszor menekülő és visszahúzó személyiség rajza, aki az első jelenet kivételével alig kezdeményez bármit is. Persze éppen ez a hiány enged sok mindenre következtetni – alighogy kettesben maradnak, Ambrus Susánnától várja a választ arra, akkor most *hogyan tovább*, s a nő ingerült felcsattanása („Te férfi vagy?”, „Majd én embert csinállok belüled”) megfelelően minősíti ezt a pragmatikusan csajozós, jópofán megalkuvó értelmiségi sodródást. (Igaz, a nő keserűségét az Ibrahimtól való iménti elválas is okozza.) Ambrusé afféle prizma-szerep, rajta keresztül szemléljük a körülötte zajló eseményeket.

A *Kétfejű* gondolati skálája annyi mindent érint, hogy dönteni kell, mit és miért választunk; felépítése ugyanakkor azt kívánja, hogy minden mindennel összefüggjön. Beszél férfi és nő viszonyáról, háborúról, politikáról és hatalomról, a művészet szerepéről

mindebben, az ismétlődő történelmi mechanizmusokról, a nő százféle titkáról, a birodalmak közti alkukba belenyomorodó népekről, a személyiség mimikriájáról, széthullásáról és kétségbeesett önazonossági kísérleteiről. Minden mozzanata tiltakozik az egyféle megközelítés, egyetlen nézőpont ellen, akár csak a legalább négy jelentéssel felruházott cím (a birodalmi címer, a kettészakadt ország, a história mint kétfejű szörnyeteg, illetve a lepedő alatt összebújt, rettegő és szerelmeskedő emberpár shakespeare-i képe). Ahogy a történet nézőpontjait is váltogatja, éppúgy cserélgeti a színházi formákat, dühös kabarétréfák és brechti példázatok váltakoznak kirészletezett és szeretettelien ábrázolt emberi drámákkal. Legalább öt káprázatos szerepet kínál, s a szó legjobb értelmében vett csapatmunkára buzdít.

Érezhető, hogy Weörest (aki sokat tudott a szerepekbe bújás kényszeréről) megrészesgítette a drámai forma – hogy egyetlen lendületből fakadó, jókedvben fogant műről van szó. A beszámoló szerint Weöres olyannyira föllekesült, hogy egyszerre négy új dráma körvonalait is felvázolta. Aztán, amikor korának Windeckjei betiltották az elkészült darabot, eldobta mind a négyet, és soha többé nem nézett a színpad felé. Így lett a *Kétfejű*, utolsó darabként, rácsodálkozás a színházban rejülő végtelen lehetőségekre, s egyben a kiaknázatlanságuk felett érzett csalódás – e két érzés foglalhatja. Most is az.

(Az írás Sediánszky Nórával közös elemzésen alapul)



**NYÍREGYHÁZA,  
2007.  
AUG. 31–SEPT. 8.**

[www.happyartfestival.hu](http://www.happyartfestival.hu)

Vidám művészetek találkozója

# HAPPY ART

## FESTIVÁL

### A HAPPY ART Fesztivál díjazottjai

<p><b>DOTTORE-DÍJ</b> – a legjobb előadásért <b>Portugál</b> Katona József Színház, Budapest</p> <p><b>CAPITANO-DÍJ</b> – a legjobb rendezésért <b>Mácsai Pál</b> Finito – Örkény Színház, Budapest</p> <p><b>ARLECCHINO-DÍJ</b> – a legjobb férfi alakításért <b>Eperjes Károly</b> A fősvény – Új Színház, Budapest</p> <p><b>Széles László</b> Kávécarnok, Tűzoltó – Örkény István Színház, Budapest</p> <p><b>COLOMBINA-DÍJ</b> – a legjobb női alakításért <b>Básti Juli</b> New York-i komédiák: Central Park West – Vidám Színpad, Budapest</p> <p><b>Börcsök Enikő</b> Prah – Radnóti Színház, Budapest</p>	<p><b>BRIGHELLA-DÍJ</b> – a legjobb férfi epizódalakításért <b>Varga Zoltán</b> Portugál – Katona József Színház, Budapest</p> <p><b>SMERALDINA-DÍJ</b> – a legjobb női epizódalakításért <b>Szirtes Ági</b> Portugál – Katona József Színház, Budapest</p> <p><b>PANTALONE-DÍJ</b> – a legjobb díszletért <b>Horgas Péter</b> Prah – Radnóti Színház, Budapest</p> <p><b>PULCINELLA-DÍJ</b> – a legjobb együttesnek <b>Pintér Béla és társulata</b> Budapest</p> <p><b>PIERROT-DÍJ</b> – a legjobb utcaszínházi előadásért <b>A helység kalapácsa</b> – Márkusínház, Pécs</p> <p><b>HYPOLIT-DÍJ</b> – a legjobb filmvígjátéknak <b>Lora</b> – rendező: Herendi Gábor</p>
---	---

FÖTÁMOGATÓK:




TÁMOGATÓK:






MÉDIATÁMOGATÓK:











