

Koltai Tamás

# Kivonulni? Hová?

A MIZANTRÓP – HÁROMSZOR CSÚCSRA JÁRATVA



Kilády László felvétele

Székely Gábor rendezése a Katonában

mint a többi ember, hanem a „másik oldalról”, az őszinték, szokimondók és élehetetlenek oldaláról. Akikből csak egy van – ő. Ha ebben a tudatban megsajnálja magát, akkor önimádó. Ha megutálja, akkor öngyűlölő.

Inkább az utóbbi. Alceste-et egyetlen esetben nevezhetjük embergyűlölőnek. Ha tényleg minden embert gyűlöl – beleértve önmagát.

Ha azonban csak a világgyűlölő, a társadalmi együttélésből kiábrándult embert érzékeljük, csupán *A mizantrópban* megfogalmazott kataklizma egyik oldalát látjuk. A társadalom iránti megvetés a színmű egyik aspektusa, s ennek jelenlétét szinte fölösleges hangsúlyozni olyan rendezők esetében, akik egyaránt közismertek életszerű konfliktuskezelésükről, társadalmi érzékenységükről és a valósághoz való viszonyuk intenzitásáról. A másik nézőpont a magánéleti válság, Alceste gyötrelmes viszonya szerelméhez, Célimène-hez, amiről tudjuk, hogy Molière számára legalább olyan *élet-szerű* volt – hiszen Madeleine Béjart-ral való konfliktuózus kapcsolata tükröződött benne –, mint az udvari vagy

az egyházi hatalommal viselt fárasztó háborúja a *Tartuffe* miatt. A kettős kataklizma belső aránya, a magánéleti és közéleti válságdrámák hangsúlyeltolódása, összefonódása vagy éppen szétválása, egyáltalán, az előadás-folyamatban való drámai kezelése jellemző egyezéseket és eltéréseket mutat a három rendezőnél.

Alceste és Célimène viszonya Székely Gábornál a legbonyolultabb. Cserhalmi György és Udvaros Dorottya kapcsolatának erkölcsi ethosza van, két, egymás emberi minőségét ismerő és elismerő, egymáshoz tartozó, de állandó érzelmi-indulati interferenciában létező, „túlzott egójú” személyiség feszül neki a másikkal. Erényeik és gyengeségeik számosak, Céli-

mène társas lény, Alceste magányos, Célimène nyitott, Alceste zárt, Célimène könnyen föloldódik, Alceste begörcsöl, és ezek a tulajdonságok állandó fáziskésésben aktiválódnak, leblokkolva a természetes reakciókat. Az egyetlen, utópikusan harmonikus pillanat, amikor Alceste egy kiúttalanságában rászoruló Célimène-ről képzeleg – idill az irrealitásban. A valóságban azonban észre sem veszi, hogy Célimène milyen aggódó gondoskodással pátyolgatja, amikor bajban van, és milyen bűnbánó odaadással hajtja a fejét a vállára az érzelmi színvallás döntő pillanatában. Udvaros Célimène-je ezzel a gesztusával Alceste-et választja Oronte-tal szemben, felülírva a szöveget, amely kikerüli a kettőjük közötti választást. Alceste elkésve és egójának abszolút magaslatáról reagál, amire viszont Célimène bezárkózása a válasz. A személyiség tragédiája Alceste esetében a kérlelhetetlenül rigorózus morális abszolútum, *elsősorban* Célimène-nel szemben, ami a könnyed önfeledtség minimumát sem engedi meg. Cserhalmi Alceste-je szerelmében is maximalizmusának áldozata. Udvaros Célimène-je egyedül a piederstálra nem tudja őt követni.

Székely stílusában enyhén klasszicizáló előadásának lényegéhez tartozott Alceste és Célimène viszonyának

pszichoanalitikus bensőségessége és zaklatott eleganciája. Ehhez képest Ascher rendezése száznolcvan fokos fordulat, mind a miliőt, mind a párkapcsolatot tekintve. A kaposvári előadás kortárs hétköznapi környezete egy belmagasságára nézve régi, meglehetősen lelakott polgári lakás, amely egy szedett-vedett lumpenértelmiségi társaság tranzitszerű találkozóhelye. Lukáts Andor Alceste-je itt ágrólszakadt filozopter vagy tanár, Börcsök



FENT:

Ascher Tamás  
rendezése  
Kaposváron

Simara László  
felvétele

LENT:

Zsámbéki Gábor  
rendezése  
a Katonában

Schiller Kata  
felvétele



Enikő Célimène-je „kis női csuka”, közönséges zsigeri lény, viszonyuk pedig a végső stádiumába, a szakítás előtti pillanathoz érkezett. Ez az inkább világiidegennek, mint világfájdalmasnak nevezhető Alceste a szerelem irracionálisát példázza. Egy csapzott intellektus, aki naivan igyekszik kimenteni egy méltatlan lányt a szellemileg silány környezetből. Ez nem héja-nász, hanem vacak kis veszekedésekbe és verekedésekbe torkolló nyűglődés. Aschernál megjelenik a molière-i karakter groteszk visszfénye: Alceste nem nélkülözi a komiku-

mot. Majdnem valósággá válik a megmentő illúziója: a végén fölnyalabolja a kiközösített Célimène-t, aki fölocsúdva kelleetlenül szabadul az oltalmazó karokból.

Zsámbéki rendezésében újra eltűnik a karakterekből a komikum, a kapcsolatból a groteszk. Fekete Ernő Alceste-je már túl van válságon, öngyötrésen, kataklizmán, az illúzióvesztés folyamatának végére érkezett – apatikus. Ónodi Eszter Célimène-je erős, határozott, kialakult személyiség, semmi köze a figura könnyelműségéhez, frivolitásához, társasági kötődéséhez, inkább azt lehet hinni róla, hogy magával nem tud mit kezdeni. Kettőjük kapcsolata jobban hasonlít egy kiürült házassághoz, mint egy hektikus, a folytatás lehetőségét tartogató viszonyhoz. Ónodi Célimène-je érettebb és romlottabb Börcsökénél, nemcsak azért, mert ő egyértelműen Oronte szeretője, hanem azért is, mert bár Alceste szellemi színvonalán áll, a silány társasághoz csatlakozik, sőt – kiderül a Becsületbírótság tisztjének jelenetéből – deklarálja csatlakozását a pofátlan hatalomhoz. Még kiáltóbb az ellentét Udvaros egykori frivol Célimène-jének a látszat ellenére megmaradt ethosza és Ónodi Célimène-jének erkölcsi kiüresedése között.

Szemmel látható az értékvesztés folyamata a csaknem negyedszázaddal ezelőtti kiindulóponthoz képest. A környezet elsivárosodása. Az erkölcsi kötelékek szétlazulása. A szerelem elsorvadása. Mi változtatta meg

A *mizantróphoz* való viszonyunkat? A világ változott ennyire radikálisan? A közélet – és a közérzet – általános romlása szorította háttérbe Molière színművében a párkapcsolat kataklizmáját, és tolta előtérbe a társadalmi válságdrámát?

A *mizantróp* mindig is az énválság világválsággá általánosításának drámája volt – akár a *Hamlet* –, csak a nézőpontja változott. Molière Alceste-je a „nőproblémát” vetítette a világra, az újabb kori Alceste-ek a világválság problémát vetítik a nőre.

Árulkodó a szellemi környezet egy-egy figurája, mindenekelőtt a tehetségtelen költőé. Székely Oronte-ja (Balkay Géza) önelégült, de gátlásos ripók volt, aki saját bizonytalanságát kompenzálta hatalmi göggel. Ascher Oronte-ja (Bezerédi Zoltán) gátlástalan, sunyi törtető, aki úgy érzi, hogy eljött az ő ideje – a rendszerváltás után járunk –, most elő lehet állni kétséges eszmékkel és kétségtelen agresszivitással. Zsámbéki Oronte-ja (Máté Gábor) pozicionált kultúrafelelős, aki művészként legitimitást szeretne kapni, és hatalmában áll hivatalosan eljárni a neki (értsd: a hatalomnak) nem tetiszó alkotók ellen. Máté Székely rendezésében Philinte-et, a konform barátot játszotta. Túl kényelmes következtetés lenne azt állítani, hogy a Philinte-ekből lesznek az Oronte-ok, a színház nem így működik, még ha ez a véletlen „szerepjelődés” kínál is kézenfekvő képzettársításokat. Máté egykori kényszerdedetten stréber, valójában kínosan lavírozó Philinte-je a „normál” átlagot képviselte a deviáns formátummal szemben, és végül kiérdemelte az Alceste iránti reménytelen szerelmében könnyáztatta depresszióba sodródott Éliante-ot (Bertalan Ágnes). Az Ascher-rendezés Philinte-je (Magyar Attila) laza svihák, széllelbelelt hízelgő, aki Oronte mellére hajtja a fejét, és a végén, ahogy karjába veszi a megkaparintani akart okos kis bölcsészlány Éliante-ot (Nagy Mari), Alceste-et is leutánozza. Ascher iróniája – mint aki kissé kívülről nézi ezt a súlytalan gyülekezetet, beleértve a két barátot, akik az előadás elején „a mi szintünket” képviselve közöttünk dialogizálnak a nézőtéren – a darab összes karakterét illetően megnyilvánul. Ez a könnyedség Zsámbéki rendezéséből teljesen hiányzik, indulat, kétségbeesés és düh váltotta fel. Az ő Philinte-je (Kocsis Gergely) szinte sugárzóan személytelen, karakterének eredendő kedvessége eltakarja egyéniségének jelentéktelenségét, és amikor a hasonlóan semleges Éliante-tal (Tenki Réka) megmaradnak egymásnak, ez a banális létben örömet lelő öszszetartozás határozottan gunyoros hangsúlyt kap.

A Becsületbíróság tisztje, aki az Oronte szonettjének bírálata miatt följelentett Alceste-nek az azonnali idézést kézbesíti, Székelynél hivatalos kézbesítő, azaz gyalogpostás; Aschernál motoros futár bukósisakkal; Zsámbékinál viszont szerep, sőt főszerep: a hatalom képviselője. Zsinóros bocskajijában lehetne akár „altiszt”, s talán az is, de a főembereket képviseli, aminek a tudatában is van, s ennek megfelelően a tekintély és a teljhatalom birtokosaként pöffeszkedik. Ujlaki Dénes egyértelműen és szimbolikusan „népnemzeti” jelenség, hatalmasan és rendíthetetlenül szétterül az alá tolt fotelban. Zsámbéki nem viszi ki a színpadról, hanem bent hagyja a következő replikák alatt, alkalmat adva Fekete Ernőnek, hogy Alceste-ként egyenesen hozzá intézze a kötelezővé tett udvari esztétikával szemben megfogalmazott tiltakozását, miközben tettetett alázatossággal a karszékéhez kuporodik a földön. A többiek viszont kihasználják az alkalmat, hogy a kegyébe ferközzenek: körülveszik, gázsulálnak neki, s miközben negédesen kikísérik, meghívásokat rögtönöznek a számára verniszázásra, partira. A haszonlesők kara Molière-hez képest fölszaporodik egy „udvari festővel” (Vajdai Vilmos) és a párjával (Kiss Eszter), akik ellenszenvüket a független értelmiségi iránt tettelesen – karikatúrával,

festékspricceléssel – is nyomatékosítják. Acaste és Clitandre (Takátsy Péter és Elek Ferenc) is pofátlanul agresszív betolakodók lettek. Székelynél még csak morderos kellemkedők voltak (Varga Zoltán és Bán János), Aschernál pedig pimasz kis senkiházik (Kelemen József és Szula László).

Székelynél a rafináltan egyszerű, klasszikus szalont és üvegajtó-labirintussal mai enteriőrt egyaránt idéző díszlet kváziüres tér. Ascher realista, de nem naturalista polgári lakása az utcazajt kaotikus hangtumultussá fokozó akusztikai emblémájával kortárs környezetstilizáció. Zsámbékinál valóban kiürül a színpad, illetve tendenciózusan színpadnak mutatja magát, kulisszák-kal, kapcsolótáblákkal, reflektorokkal, amelyeket a színészek kezelnek. Székelynél az előadás második részében elfogynak az ajtók, és a sötét háttérben fölszaladó függöny a lebegő teatralitás érzetét kölcsönzi a játéknak. Zsámbékinál a színpad egyértelműen metafora, a világ elsovadásának egyik jele a színházat mint művészetet fenyegető agresszió. Oronte fölméri a terepet, mielőtt elvonul, lesújtó pillantásával egybefogja a színpadot és a nézőteret, és kilátásba helyezi, hogy „véget vetünk ennek a vircsaftnak itt”. (Várady Szabolcs kissé átfésülte a Petri-fordítást.) Nem kétséges, hogy a *nem tetsző* művészet betiltásának, de mindenesetre ellehetetlenítésének kimondott szándékáról van szó. Zsámbéki személyessé szűkíti, és a kultúra halálát jelölve meg a közállapotok romlásának egyik következményeként egyszersmind általános erkölcsi-esztétikai katasztrófává tágítja *A mizantróp* problematikáját. Székelynél a színház mint intézmény még menedék volt, annak ellenére, hogy ő maga éppen kivonult belőle. Zsámbékinál már a színház elvesztéséről, létfeltételeinek megszűnéséről van szó. A kivonulás többé már nem gesztus, hanem kényszer. A különbséget a Petri-fordítás Várady-féle átigazítása jelzi. Petrinél: „Elég volt a kínból, a szenvedésből, / ki innét, a zsványok dzsungeléből!” Váradynál: „Itt élni kín, itt élni gyötrelmem! / Ennél a sivatag vonzóbb haza nekem!” A hazátlanság mint fogalom fájdalmas megjelenése Zsámbéki előadásának szomorú rezüméje.

Ebben az összefüggésben értelmezendő az előadások – általában *A mizantróp* – fiktív, mert Molière-nél textuálisan megválaszolatlan kérdése: hová vonul ki Alceste? Székelynél a kiürült színpadról – esetleg – egy eszményi, virtuális színházba. Aschernál a barátnője lakásából sebtében összehajtogatott cuccával alighanem az al-bérletébe. Zsámbéki Alceste-jében régóta érlelődik a menekülés: már az első félórában elkezd kis targoncára rakodni a legszükségesebb holmiját – részben intellektuális és megélhetési alapfelszerelés, részben egy gyakorlatias életformára készülő valóságidegen értelmiségi ésszerűtlen tárgyi kellékei –, amelyet a végén magával visz a remeteségbe. Látjuk is, amint egy egyszerűre szívósorító és neveléses fabódéban, pokrócba csavarva didereg, s körülötte a halt térben álomszerűen a semmibe merül a világ, amelyből kivonult.

Kietlen befejezésnek látszik, pedig csak *A mizantróp* radikális végiggondolása.

A Kádár-korszakban egyes színházi előadások rezüméjét nem lehetett megvonni, mert felért volna egy feljelentéssel az alkotók ellen.

S vajon ma mi a helyzet?