

Szilágyi Márton

Párménió kivonul

BESSENYEI GYÖRGY: A' FILOZÓFUS

M eglepetést kelthet, hogy a Katona József Színház idei első, nagyszínházi bemutatója Bessenyei György *A' Filozófus* című drámája volt (a színlapon a cím *A' filozófus* alakban szerepel). Hiszen a Katonát egyáltalán nem jellemzi a XX. század előtti magyar színháztörténet iránti érdeklődés – hogy egyebet ne is mondjak, a színház névadójának még egyetlen drámáját sem állították itt színpadra. Bessenyei 1777-es művének repertoárra kerülése tehát aligha olyan leletmentő céllal magyarázható, mint a Nemzeti Színház 1881-es bemutatója, amikor is a művet tudatosan és bevallottan egy, az elfelejtett magyar drámákat felfedezni kívánó sorozat részeként vették elő, például Szentjóni Szabó László *Mátyás Királya* mellett. S ha már az efféle célzat nyilvánvalóan kizárható, akkor érdemes részletesebben is megvizsgálni azt, vajon a Gothár Péter rendezésében színre vitt Bessenyei-dráma miféle aktuális kihívást tartalmazott, s az előadás mennyire következetes a szöveg átértelmezésében, képes-e a mű új rétegeit láthatóvá tenni.

Ez utóbbi kérdésre azonban nem olyan egyszerű választ keresni. A drámának ugyanis nincs folyamatos színháztörténeti tradíciója, s ilyenformán nem alakult ki olyan konvencionális értelmezési hagyomány sem, amelyhez igazodni vagy amelytől eltérni jelentőségteljes rendezői döntés lenne. Ha mindazt összegezni akarjuk, ami a darab eddigi bemutatóiról tudható, igen röviden végezhetünk. Bessenyei 1777-ben keletkezett drámáját először 1792. június 4-én, a budai koronázó országgyűlés idején mutatta be Kelemen László társulata – s a sikerről az árulkodik, hogy a mű még egy előadást megért Kelemenék ezen játékkorszakában: június 9-én is játszották. Magáról az előadásról, a szövegen végrehajtott dramaturgiai változtatásokról, a játékközpontú és a színészi alakításokról azonban voltaképpen semmit sem tudunk: ami a rekonstrukcióhoz rendelke-

zésünkre áll, az a két színlap (tehát legalább a szereposztást ismerjük), valamint az első előadásról szóló rövid, részleteket nem tartalmazó beszámoló a *Bécsi Magyar Hírmondó* című periodikában – itt egyébként a következőket olvashatjuk: „Kár, hogy nem nagyobb a Teátrum, úgymint a mellyben alig találhatott helyet a bé-kívánczozott Hazafiaknak, és Haza-Leányoknak fele része.” A sikerről tehát tudunk – de az ezt kiváltó hatásmechanizmusról nem. Ám fontos információ az, hogy amikor ugyanezen folyóirat július 20-án felsorolta a társulat



addigi bemutatóit, egyedül csak *A' Filozófus* mellett szerepelt az a megjegyzés, hogy „Eredeti (originál) Darab”. Vagyis Bessenyei műve, amely még az 1770-es évek színházi kapcsolat nélküli drámaprogramjának áramában született – s ezért elsősorban az olvasás útján befogadható drámai szövegek létmódjában volt elgondolható –, nagyjából másfél évtized múltán mint az akkori színházi repertoár egyetlen eredetinek (azaz nem fordításnak vagy magyarátnak) tekintett szövege sikert tudott elérni. Nyilván ebben szerepet játszott vígjáték mivolta (tehát aligha véletlen, hogy nem Bessenyei tragédiái közül valamelyik, például az *Agis tragédiája* [ez az eredeti címe] tűnt az 1790-es években színpadképesnek). Ám a színpadi átértelmezés részleteiről egyéb információk alig vannak – s így a dráma mostani rendezője, Gothár



Gothár szövegkezelésének az egyik legfeltűnőbb sajátossága az, hogy a dráma eredeti nyelvezetéhez ragaszkodik, s a vígjátéki szituációk hatását nagyrészt abból eredezteti, hogy Bessenyei XVIII. század végi drámai dikciója milyen kontrasztot alkot a mai nézői befogadással. A színészek komoly koncentrációval képesek megbirkózni a számukra nyilván szokatlanul nehéz szöveg értelmező felmondásával, s ezáltal még inkább feltűnővé válik, hogy a nyelv változása miképpen teremt olyan új humorforrásokat, amelyek eredetileg nyilván nem léteztek a műben. Csak egyetlen példa: amikor az

FENT:
Kulcsár Viktória
(Berenisz),
Tasnádi Bence
(Titius),
Dankó István (Lilisz)
és Kocsis Gergely
(Pontyi)

BALRA: Pálmai Anna
(Angyélika) és
Tenki Réka
(Szidalisz)

JOBBRA: Tenki Réka,
Fullajtár Andrea
(Eresztra),
Kocsis Gergely és
Pálmai Anna

Koncz Zsuzsa
felvételei



Péter is úgy alakíthatta ki a saját koncepcióját, hogy nézői elvárásá szilárduló történeti értelmezéseket nem kellett megtörnie. Ez komoly interpretációs lehetőségeket hordoz, különösen, ha a *Bánk bán*ra gondolunk, ahol mindmáig igen komoly feladatot jelent a nemzeti felfogássá stilizálódott romantikus – az 1840-es évek Nemzeti Színházának gyakorlatából eredő – beállítások lebontása.

első jelenetben Szidalisz a szolgálóleányát, Lucindát így minősíti: „Milyen együgyű állat!”, ez egyszerre tűnik Tenki Réka dikciójában sértőnek és humorosnak, pedig Bessenyei számára – ahogyan ezt egyéb művei is bizonyítják – az „állat” szó nélkülözött minden efféle jelentésárnyalatot, egyszerűen „élőlény, lény” értelemben volt használatos. Az eredeti szöveghez való visszanyúlás azt is magában foglalta, hogy Gothár (és a dramaturg,

Morcsányi Géza) a szereplők nevét sem változtatta meg – noha a Bessenyei-mű legutóbbi adaptációja, Zsurzs Éva 1981-es tévéjátéka minden, idegen nevet hordozó szereplőt magyar névvel látott el, így lett a főhős Párménióból is Péter. A szöveg jelentéspotenciáljának figyelembevételét példázza az is, hogy Izsák Lili leleményes jelmezeiben megjelenik a darab szövegének két alapmetaforája is, amely a divatozó világot kárhóztató Párménió szavaiban hangzik el a színpadon: a lepke (mint Berenisz [Kulcsár Viktória]) és a páva (mint Eresztra [Fullajtár Andrea] jelmeze).

Mindez azonban nem jelenti azt, hogy Gothár ne hajtott volna végre jelentős dramaturgiai átalakításokat a darabon. Ezek a megoldások egy célt látszottak szolgálni: a rendező vígjátékként próbálta meg elevénné tenni a drámát – s ez tökéletesen megfelel annak, ahogyan Bessenyei maga koncipiálhatta saját művét. Gondoljunk csak a Bessenyei mellett titkárként működő Laczka Jánosnak az 1810-es évekből származó visszaemlékezésére, amelyben a következőket állítja a darab megszületésének időszakáról: „Eddig többre Filozofusi Darabokat, és Szomoru Játékokat irt a mi Bessenyeink; most már Segédje, és barátja is lévén a Háznál arrul tanakodott, ha lehetné é, és mi módon a Hazai nyelven eredeti Víg Játékot *Komédiát* dolgozni.” A vígjátékká való erőteljes átértelmezés azonban – túl azon, hogy a nyelvi humor a nyelv változásai miatt a leginkább változékony drámai elem, s ennek módosulásai eleve áthelyezhetik az eredeti szöveg hangsúlyait – igen sokat feláldozott a Bessenyei szövegében megjelenő dimenziókból, amelyek révén darabja mégiscsak jelentősen túllépett a helyzet- és jellemkomikumra alapozott XVIII. századi vígjáték-tradíción.

Bessenyei drámája egy stilizált kisvilág köré épül: egy közelebről meghatározatlan tér (kert?, udvarház?) közegében zajlik le a párokba rendeződő ifjak és leányok szerelmi kergetőzése, s ebben a tevékenységben a darab elején csak két szereplő nem osztozik: Párménió, aki megveti a női nemet, s Szidalisz, aki pedig a férfiakról van rossz véleményével. A szerelmi viszonyok csak a két idősebb, mivel a szülői generációhoz tartozó szereplőt nem érintik: Eresztrát, Szidalisz és Titius anyját, aki özvegy, s Pontyit, a nagybácsit (Eresztra egykori férjének a testvérét), aki pedig agglegény. A darab alapkonfliktusa tehát a szerelemhez való viszony körül forog, s a vígjáték egyik legnagyobb esztétikai teljesítménye azoknak a nyelvi regisztereknek a szituációba helyezése, amelyek az udvarló tónust, a szerelemről való beszéd lehetőségét biztosítják. Vagyis Gothárnak a nyelvre irányuló figyelme a dráma szövegének egyik legfontosabb elemét emelte ki. A vígjátéki konfliktus alapja viszont ilyenformán az a meglehetősen egyszerű, konvencionális komédiaelem, amelynek során az egymást korábban nem ismerő két főhős a kezdeti tartózkodás után egymásba szeret. Gothár láthatólag meg sem kísérelte dramaturgiai vagy rendezői eszközökkel feloldani vagy kezelni a darab legnagyobb szerkezeti-logikai ellentmondását, nevezetesen azt, hogy egy ilyen, voltaképpen szimbiotikus családi viszonylat esetén – Párménió húga, Angyélika ismeri Szidaliszt, Párménió szolgálja, Lidás Szidalisz szolgálójának, Lucindának a szeretője – miért nem ismerte meg egymást korábban Párménió és Szidalisz. Pedig föltehetjük a kérdést:

miképpen lehetséges, hogy kettejük első találkozása a darabban mindkettejük számára meglepetés, s csak akkor következik be, amikor a többi szerelmi kapcsolat már kiépült?

Szorosan összefügg ezzel a másik megoldatlanság is: mivel Gothár kamaradarabként játszatja el a drámát, azaz csak a szöveggel rendelkező szereplőkkel számol, lemond arról, hogy Párméniónak a társaságtól való megundorodását azon a kisvilágon kívül, amely a szerelem körül forog, másra is vonatkoztathassa. Pedig Párménió több jelenetben is megértőnek s ebbe a közegebe integrálhatónak mutatkozik: amikor hűgát, Angyélikát durván elküldi maga mellől, a lány szavaira megváltozik („Te nemes, ifjú, ’s nyájjas gyermek, megilletődésre hozod szívemet...”), máskor pedig az egyik ifjúval, Titiussal folytat tudós beszélgetést az egyiptomi történelemről. Az előadás tehát fölrajzolhatott volna – akár némajáték formájában – egy tágabb kontextust a darabbeli kisvilág köré, hogy ezáltal árnyaltabb viszonylat alakuljon ki a középponti Párménió, az őt közvetlenül környező, félig-meddig családi kör és a tágabb, a divat, a szerelem és egyéb hiábavalóságok körül forgó társadalom között, s akkor darab végi kivonulása is más értelmet nyerhetett volna. Gothár azonban aligha véletlenül mondott le ezeknek a vonatkozásoknak az értelmezéséről. Az egész előadás szövegkezelése ugyanis arra mutat, hogy a darab latens módon jelen lévő bonyolultabb rétegeinek kibontása helyett vígjátékként kívánta eljátszatni.

Ezt a legerőteljesebben Pontyi alakjának kezelése mutatja. Pedig az ő figurája a darab korai, XVIII. századi színpadi recepciótörténetének egyik fontos eleme, amelyről a rendelkezésünkre álló gyér adatokból is következtetések vonhatók le. Már a darab egyik 1792-es említése a latin nyelvű *Ephemerides Budenses*ben azt tartalmazza címként, hogy „Philosophus sive [avagy] Pontyi”, s a *Bécsi Magyar Hírmondó* is azt állítja a már említett tudósításában, hogy a darab inkább ismeretes „Pontyi”, mintsem a valódi címén. Vagyis már az ősbemutató idejére végbement egy olyan hangsúlyeltolódás, amely a Bessenyei számára középponti problémát megjelenítő főhős mellé vagy helyett a színmű másik alakját, a szereplőlistán „igaz Magyarként” aposztrofált Pontyit helyezte (ezt a minősítést Gothár a színlapon, különös módon, „igaz ember”-re változtatta). S ez az eljárás nem volt mindenestül idegen a darab eredeti koncepciójától: hiszen voltaképpen csak azt szőtte tovább, ami az olvasmányként felfogott drámából is világos, hogy tudniillik Pontyi a másik centrális figura, s az ő színpadi viszonya Párménióhoz a mű értelmezésének egyik kulcskérdése. Gothár ezt egyáltalán nem látszik érezni vagy akceptálni: ezt az előadást aligha lehetne Pontyi dominanciájaként felfogni. Ez egyrészt köszönhető annak, hogy Ötvös András sokkal erőteljesebb Párméniót formál meg annál, semhogy a „filozófust” színtelennek tekinthessük, másrészt Pontyi (Kocsis Gergely) darabbeli pozícióját gyengíti, hogy teljesen kimarad az első társasági szcena, a kártyajáték (az eredetiben a második felvonás ötödik jelenete), jelentősen meghúzták a Párménióval és Titiussal közös beszélgetését (az eredetiben a harmadik felvonás második jelenete), s következetesen csökkentették a Párménióval való interakcióit is; de a leginkább az, hogy a végső lako-

majelenetben iszákosként, részeként kezelik – pedig az eredetiben sokkal súlyosabb figura. Gothár koncepciója szerint Pontyi műveletlen: amikor Kocsis Gergely a Pontyi fiskálisától beérkező, latinus jogi terminusokkal teli levelet felolvassa – egyébként nem is teljes egészében, hanem rövidítve –, a latin szavakat akadozva vagy hibásan silabizálja. Gothár egyébként a levelek nyílt színi felolvasásait megkritikálja (Párménio és Szidalisz egymáshoz írott szerelmes leveleit kihagyja), s nem kezeli őket az előadás ritmusát megteremtő elemként; pedig mivel a dráma a szerelemhez való viszony köré rendeződik, éppen ezek a levelek rajzolhatnák ki egyfelől a szerelemvallás szóbeliségéhez képest a rögzített közlésformában megmutatkozó állhatatosságot, másfelől pedig humorforrássá válhatnának azáltal, hogy eltérnek az udvarló szituációktól (ez utóbbi jellemzi éppen Pontyi leveleit). Pontyi alakjának a vígjátéki típus irányába történő eltolása miatt elsikkad az a tény is, hogy az orális és az írásos kultúra határán él – hiszen a szóbeliség révén értesül a perzsa–török háborúról, de ugyanakkor képes olvasni, s szemben a rendezői koncepció sugallatával, tökéletesen képes megérteni a korszak latinus jogi szaknyelvét is. A dramaturgiai hűzások következtében gyakorlatilag felismerhetetlenné válik a szöveg azon rétege is, hogy Párménio és Pontyi között nincs semmiféle konfliktus, s az utóbbi mindig tisztul, mondhatni, „nem-igaz magyarnak”. Kettejük viszonylata tehát egyfajta művelődési utópia is: hiszen az igazi ellentét nem itt, magyarosság és idegenszerűség, szóbeliség és tudós, könyvekre alapozódó kultúra között húzódik, hanem a szerelemhez való viszonyban.

Pontyi „lefokozásával” összefüggni látszik, hogy az előadás nem differenciálja a könyvekhez való viszonyt sem. A Párménionál lévő, időnként a zsebéből előhúzott kötet éppolyan piros könyvecske, mint a magát „filozófusként” megmutatni kívánó szolgálé, Lidásé – pedig az előbbi a Párméniotól emlegetett tudósokkal (Locke, Newton stb.) függ össze, Lidás gesztusa azonban már egy másik műveltségi szintet jelez: a jelenet azért válik parodisztikussá, mert a Trója-regény valamelyik verses feldolgozását, mondhatni, egy ponyvaolvasmányt kezel „filozófusi” szöveggént.

Gothár legjelentősebb rendezői beavatkozása azonban a vígjáték lezárásában ragadható meg. A darab ugyanis eredetileg az anya, Eresztra monológjával ér véget, amelyben Párménio és Szidalisz egybekelésének alkalmát arra használja fel, hogy felhívja az édesanyák figyelmét a helyes nevelés fontosságára. Gothár először is nem teszi egyértelművé, hogy a fiatalok összeházasodnak – márpedig házasságuk egyedülálló a darabban, s ezáltal ők most is különönek tűnnek a többi, egymással csupán az udvarlás játékát játszó fiatalhoz képest. (Közbevetőleg: az, hogy Gothár kétszer is stilizált szeretkezést jelez a szereplők – egyszer Lidás és Lucinda, egyszer pedig Angyélika és Lilisz – között, ezért is tűnik öncélú ötletnek; a szolgálk között, s csak ott, még indokolható lenne a testi szerelem alantas jellegének érzékeltetése, Angyélikáék esetében azonban ez ellentmond a darab egész struktúrájának.) Eresztra záró szavai a házasság törekénységét és ritkaságát erősítik fel –

ám az előadásban az utolsó szó a színpadról kivonuló, az emberi társadalom képmutatását ostorozó Párménioé. Ezek a mondatok nem a darab szövegéből származnak, s ide applikálásuk feltehetően összefügg azzal, hogy az ötfelvonásos darabot a rendező szünet nélkül játszatja, mégpedig egy olyan, általa tervezett, egyébként eléggé ötletlen színpadi térben (félkörívben megépített deszkapalánk előtt), amelynek voltaképpen egyetlen alapvető funkciója van: legyen rajta minél több ajtó, ahol a szereplők ki- s belépnek. Ezt a teret ugyan Gothár többféleképpen igyekszik tagolni – a szöges végű, a színpadba beleszúrható nagy botok révén a szereplők kialakítanak különböző térformákat, amelyekből aztán, vékony fonállal összekötve, könnyen szétszakítható labirintust hozhatni létre –, ám ettől mélységében nem válik funkcionálissá a tér. S mivel a színpad előtérben, félkörívben a játék elején a szolgálk (Mészáros Béla és Borbély Alexandra) által meggyújtott gyertyák égnek az egész előadás alatt (talán afféle tisztelgésért a XVIII. századi színház scenikai és világítási lehetőségei előtt), nem lehet az előadás végét sem függönnyel (tűzveszélyes lenne), sem elsötétítéssel jelezni (ahhoz el kellene fűjni egyenként a mintegy harminc gyertyát) – így a szereplőket kell kivonultatni a színpadról. Ez a kényszerűség nyújt lehetőséget, hogy Párménio ruházatakor mondott szavait külön jelentőséggel kivázzák fel, ami ilyenformán a Katona József Színház tavaly bemutatott *A mizantróp*jához közelíti az előadást: Zsámbéki Gábor rendezésében Alceste magányos elvonulása kiemelt hangsúlyt kapott, s Párménio gesztusa, noha egy házasság keretében zajlik le, ezt idézi fel.

Persze ennek a felsejlő párhuzamnak ismét komoly következményei vannak: Bessenyei vígjátéka Molière-hez mérődik, s nem csoda, ha onnan nézvést gyöngének találhatik. A' *Filosófus* ugyanis nem a molière-i dramaturgia szabályainak variációja: sajátos, kissé darabosabb szerkezete önálló drámaszerkesztés kísérlete, nem érdemtelen próbálkozás egy vígjátéki keretben megvalósuló melankolikus bölcséleti dráma létrehozására.

A rendezői koncepció nem ezt exponálta. Gothár helyzetkomikumokra épülő s voltaképpen működő vígjátékká rendezte Bessenyei ennél jóval összetettebb drámai világát. Ezzel mintegy újrajátszatja az erősen szakadozott színháztörténeti tradíció bizonyos elemeit, hiszen bővebb források nélkül is feltételezhetjük, hogy A' *Filosófus* 1790-es évekbeli sikere is a vígjátékká egyszerűsítésnek volt köszönhető. Gothár ugyanakkor más pontokon, így Pontyi értelmezésében jelentősen eltér a tradíciótól – csak ez az eltérés nem válik reflektálttá s következetessé, annak ellenére sem, hogy Kocsis Gergely alakítása önmagában véve szórakoztató és kidolgozott.

S azt ugyan botor illúzió lenne feltételezni, hogy ettől az előadástól Bessenyei György eleven színpadi tradícióvá válik, de legalább ezúttal egy jelentős rendező s egy erős társulat nyúlt vissza egy XVIII. századi magyar drámai szöveghez. Nem gyakori ugyanis, hogy az ilyen kísérletek eleven kérdésfeltevésként, s nem afféle archeológiai – hogy azt ne mondjam, ásatag – műveletként kerüljenek színpadra. Persze ettől még sajnálhatjuk, hogy Bessenyei drámájának oly sok rétege nem tudott feltárulni a Katona előadásában. Majd talán legközelebb.