

Az „éltető gyűlölet” tragikumuma

Székely Gábor: A mizantróp, 1988¹

Az előadás színházkulturális kontextusa

A mizantróp a Katona József Színház nagy nemzetközi sikereinek időszakában született, a társulatot 1982–89 között igazgató Székely Gábor utolsó ottani rendezéseként.² Tökéletesen példázta a Székely-érában színre került katonás előadások szakmai maximalizmusát és látens politikusságát, egy társadalmi problémákat meg nem kerülő, sőt a nyolcvanas évek első nyilvánosságában a lehető legárnyaltabban tematizáló színház közös gondolkodásra készítő elszántságát. A rendszerváltás előtt nem sokkal, egy korántsem forradalmi évtized végén a „kettős beszéd” tárgyává tette a társadalmi romlással együtt járó erkölcsi amortizációt, és a historizáló rendezés köntösében, az áthallás mechanizmusára építve szövege közállapotainkról a megtört klasszikuson keresztül.³ A szólás elevenségét, a „Két seb a két szemem. Ez a világ rohad. / Nem merek szétnézni, mert elhanyagom magamat.” (Molière 1995, 146) jellegű fogalmazás energikusságát elsőrendűen Petri György fordítása biztosította, szoros szálakkal

kapcsolódva költészetének megannyi részletéhez.⁴ A leplezetlenül „feltolakodó undor” (Petri) pedig Ascher Tamás három évvel korábbi *Három nővére*-hez hasonló erővel adott hangot az „itt nem lehet élni” kétségbeesésének.

Dramatikusság, dramaturgia

Petri ma is használt, kivételes erejű Molière-változata leváltotta Szabó Lőrinc (1954) és Mészöly Dezső (1971) kifogástalan versezetű tolmácsolásait. Formai helyett gondolati szabadságra tört: nem aktualizált, hanem egyértelművé tette Alceste indulatát, kiiktatva a darab megannyi, Molière korát túl nem élő problémáját.⁵ Eltűnt a retorikai körülményesség – a beszéd mindazon fordulata, amely nem a mondandót szolgálja –, az általános tegezés és a nyers szófordulatok pedig ismerőssé hangolták a párbeszédet, amelyek úgy visszhangoznak „az udvar” kifejezést, ahogy az intézményes szocializmus vonatkozásában használjuk „a rendszert”. Székely rendezésének *sine qua non*jaként,

Petri fordítása a viselkedés maiságát is implikálta, főleg, hogy a jellemkomédia hatásmechanizmusát fölülírva a mizantrópiát „az éltető gyűlölet” transzformálta.⁶ Fodor Géza több mint dramaturgi segédletével Alceste már-már tragikus hőssé vált, aki – a Molière korára utaló mozzanatok kiszűrése következtében – a nézők kortársának tűnő, önmérsztő intellektuelként kiáltotta világgá ellenszenvét az őt körülvevő világgal és alakokkal szemben.⁷

A rendezés

Noha több recenzens említi „az előadáson átsűrítő személyességet” (Róna 1988, 8), a Katona Mizantrópiájában izzó harag nem az alkotók individuális elégedetlensége miatt, inkább azon, a társadalmi léttel perlekedő, az embergyűlölet okait firtató, konzekvens színházi gondolkodás példaként lett hangsúlyossá, amely előadások egész sorába illesztette az 1988-as bemutatót. Párjának tekinthetjük Székely szolnoki *Athéni Timonját* (1976), katonás *Coriolanusát* (1985) és Új színházi – utolsó rendezéseként színre került – *Ivanovját* (1996), közvetlen (nemcsak időrend szerinti) előzményének pedig a *Catullusát* (1987). E rendíthetetlen érdeklődés következményeként nyert *A mizantrópja* is komor felhangokat – korántsem unikálisan persze, hanem évszázados tradícióhoz csatlakozva⁸ –, és mozdult el a tragikomédia irányába. Vámos László 1971-es, Madách kamarabeli verziójával szemben Székely rendezése nem aktualizált a külsőségek tekintetében, ideotextuális (Patrice Pavis) jellegűen fogva mégis a jelenről mondott ítéletet. A torokszorító interpretáció a Székelyt jellemző tüpontos színészvezetés, a szolidan historizáló látvány és a maian élénk játék találó megoldásai által került közvetítésre, „rendkívül tisztán végigvitt stí-lusegységgel” (Almási 1988, 7).

Színészi játék

A rendezés a dráma színészi tolmácsolására koncentrált: a színészi munkát egyrészt a helyzetek, az alakok és viszonyaik lélektanilag motivált és hitelesített felfedése jellemezte, az átélés jegyében, már-már a modern hazai Csehov-játszás keretei közé helyezve Molière-t.⁹ Másrészt, a klasszicista játék teljes ellentétéként, a folyamatos mozgás határozta meg, „a mi hektikus életritmuskunknak”, „elsietett élettempónknak”, „hisztérikus gondolkodásmódunknak” (Fodor 1988, 11) megfelelő attitűd kifejezésekként. Cserhalmi György Alceste-alakításában nem a magatartás nevetésre készítő – a mizantrópnak a fősvényhez, a Tartuffe-höz, a képzelt beteghez hasonló – különbségei kerültek előtérbe, hanem a környezetével folytatott erkölcsi csatározások ambivalenciái és elvesztésük tragikussága. Testében hordozva a már eljátszott tragikus hősök emlékét, Cserhalmi zsebre dugott keze és behúzott nyaka, nyurga alakjának szökkenései, gyakori leguggolásai, lefelkéséi révén nagyformátumú, ismerős alakot teremtett, és „mai szorongásai, modern neurózisai színezték a figurát” (Csáki 1988, 14). „Századvégi embergyűlöletében” Sarkadi Imrétől Hajnóczy Péterig a kortárs magyar irodalom megannyi „kiégett és meggyötört, hisztériára hajlamos” (Földes, 1988, 21) önsorsrontója fölsejlett, nem egyszerűen a kivonulást, hanem a sejtetett öngyilkosságot választva végül. Célíménként Udvaros Dorottya éppoly rafináltan érzékelte az Alceste iránti szerelmet és féltést, mint az Alceste által gyűlölt látszatokhoz fűződő szálak elrejtettségét: kettejük összekapaszkodásai és összecsapásai mintha a *Nem félünk a farkastól* tapasztalatával kerültek volna megformálásra. Az ensemble játék kiegyensúlyozottságának megfelelően a recenzensek kiemelték Máté Gábor Philinte-jének

¹ A tanulmány az OTKA 81400-as projektjének keretében készült.

² Molière: *A mizantróp*; Katona József Színház; Bemutató: 1988.11.11; Rendező: Székely Gábor; Fordító: Petri György; Dramaturg: Fodor Géza; Díszlet: Antal Csaba; Jelmez: Szakács György; Színészek: Cserhalmi György (Alceste), Udvaros Dorottya (Célimène), Máté Gábor (Philinte), Balkay Géza (Oronte), Bertalan Ágnes f.h. (Éliante), Bodnár Erika (Arsinoé), Varga Zoltán (Acaste), Bán János (Clitandre), Horváth József (Du Bois), Hollósi Frigyes (Basque), Csendes Olivér f.h. (Tiszt)

³ A recenzensek között akadt, aki az alceste-i gyűlölet tárgyát közhelyesen „egy eszményeket, eszméket, meggyőződéseket és hiteket megunt kacatként félresöpörő világban” (Szántó 1988, 8) lokalizálta. Mások pontosan megfogalmazták, hogy ez esetben „az egyéni és társadalmi cselekvés ma legégetőbb gondjairól” (Barta 1988, 9), „a viszonyaink között egyre inkább elhatalmasodó mentálhigiéniai romlásról” (Koltai 1989, 8) és „a megalkuvás konszenzusáról” (Almási, 1988) van szó. S volt, aki egyértelművé tette, hogy „Cserhalmi György Alceste-et játszik, mégis a mai magyar szellemi és közélet száz és száz alakját játssza” (Tarján 1989, 22).

⁴ Lásd például az *Elektra* (Petri 1991, 248–249.) kifakadását a tragikus görög triász mindhárom tagja által földolgozott mítosz hősnőjének perszónáján keresztül.

⁵ Vö. az előadás dramaturgiájának és (nem mellékesen) Petri költészetéről monográfiát író Fodor Gézának a megállapításával: „Egy olyan színházi produkció szempontjából [...], amely Alceste problematikájának és indulatának aktualitását szeretné [...] vehemensen megjeleníteni, a formahű fordításnak súlyos tehertételei vannak. [...] Az a problematika és indulat [...], amelynek a mi »élményünk és vízióink« kifejezést keres, a molière-ihez képest artikulálatlan, és nem hozható a klasszikus stílus tiszta formájára.” (Fodor 1988, 11)

⁶ Vö. „1 (objektíve) Az egyik fél, a másik fél egymástól egyre jobban fél: / így alkothatnak oly egészet, / melyben nincs helye semmi résznek. 2 (szubjektíve) Egy nap majd ébredünk mindent feledve, / szívünkben nem lelünk az éltető gyűlöletre. / A nap, amikor elvész mindenünk. / Ha jön is, elkésett már a Hír: / z sugarodunk, mint az égő papír.” Petri György: *Két töredék a Breznye-érából* (Petri 1991, 281).

⁷ Ebből a szempontból sokatmondó Fodor Géza azon megjegyzése, hogy „[a]z 1789-es] forradalom felé haladva Alceste mindinkább a fennállóval való szembenállás pozitív hőssé vált, mígnem Camille Desmoulin egyenesen jakobinusnak nevezte.” (Fodor, 1988, 5)

⁸ Vö. „Rousseau-val [a d'Alambert-nak írt levelével] kezdődik Alceste tragikussá váló átértelmezése és átértékelése” (Fodor 1988, 2).

⁹ Antal Csaba „verandára is emlékeztető folyosórendszere” (Tarján 1989, 21) akár egy Csehov-előadás díszleteként is funkcionálhatott volna, a rivaldánál elhelyezett pad pedig – amelyen a nézőknek háttal foglaltak helyet a színészek – a Moszkvai Művész Színház 1898-as *Sirályának* (pontosabban az első felvonásának) nevezetes térbeli megoldását idézte, a Sztanyiszlavszkij jegyében fogant játék jeleként.

„amőbaszerű tartásnélküliségét” (Koltai 1988, 12) és „napi kompromisszumainkhoz, apró kis család-sainkhoz” közelebb állóra, „jóval vonzóbbra, emberibbre” (Almási 1988, 7) formáltságát, Balkay Géza Oronte-jának a főhőst „a kabinetalakítás tökélyében és virtuozításában is ellentétező” voltát (Tarján 1989, 22), valamint Bodnár Erika és Bertalan Ágnes sikeres törekvéseit szerepeik egyoldalságának kibillentésére.

Színházi látvány és hangzás

Antal Csaba díszlete nem historizált, és nem modernizált, inkább „valamiféle stilizált klasszicizmust” (Koltai 1988, 12) juttatott érvényre: a színpad fölé kazettás mennyezet borult, de nem lógtak róla csillárok, a teret piszkosfehér üvegajtók rengetege zárta le, de nem nyíltak mögötte és mellette helyiségek. A scenográfia metaforikusságát, egyben interpretációs erejét fokozta, hogy a díszlet, amelynek lényeges jellemzője volt az áttekinthetlenség, a felvonások között fokozatosan háttérbe húzódtott, végül bal oldali nyúlványát leszámítva eltűnt. „Mint tér, színházi térként vég[eztel]” (Tarján 1989, 21), s ugyan a tisztánlátás drámabeli igényének növekedésével egyenes arányban kitisztult és lecsupaszodott, teatralitása csak még nyilvánvalóbbá vált: a belőgő bársonyfűggöny, a világítás effektusai, Arsinoé és a bárók zenére történő bevonulása a (mindent vagy semmit) leleplező levéllel, a színháziasság és egyben az átláthatatlanság megszűntethetlenségét jelezték. A tér periferikus eleme volt a színpad bal sarkában, a földön heverő csillár, amely mellé Alceste többször lekuporodott, és leégett gyertyáit meggyújtotta. E csillár színházi jellé tételének (a szignifikáció folyamatába kapcsolásának) alternatívái az előadás egyébként egy-

ségesen pozitív kritikai recepciójának beszédes disztíngáló tényezői. Volt, aki nem is regisztrálta, volt, aki értelmetlennek vélte,¹⁰ volt, aki kizárólag az előadás körén belül vonta értelmezés alá,¹¹ és volt, aki annak holdudvarát tekintve emelte ki.¹² Ez utóbbi közelítés kellő hangsúlyt adott egy olyan elemnek, amely a rendezés irányultságát tekintve akár annak emblémájaként is felfogható, hiszen szemléletessé tette a leemelt (földközeli tét) klasszicitást, szakrális szimbolikával jelezte a gyertyagyújtást az eltávozott lelkekért,¹³ politikai allegorikussággal pedig a helyzet totális tönkremenéségét. A díszlettel összhangban a jelmezek is Molière korát idézték, de csak a szabásuk által: díszítései visszafogottsága és sötétbe hajló színeik felfüggesztették archaizáló karakterüket. Alceste barna kordbársony zsakettje és térdnadrágja pedig a szín és a matéria által éppenséggel az 1980-as évek kedvelt értelmiségi viseletére utalt. A zenei bejátszásoknak, például a legelején Wagner *Tannhäuser*-nyitányának csupán hangulati funkciója volt, az akusztikus hatás szempontjából viszont fontosabbnak bizonyult a padló enyhe recsegése, amely – akárcsak a *Három nővér* esetében, amelynek első három felvonása egy ház emeletén játszódik – a járófelület és az azt biztosító építmény porózusságát sejtette.

Az előadás hatástörténete

Jóllehet *A mizantróp* az 1980-as évek Katona József Színházának egyik csúcsteljesítménye volt, a többi nevezetes produkcióhoz képest viszonylag kevés, mindössze 47 előadást ért meg. Ennek oka nem annyira az 1989-es események hatásában, a rendezés ideotextuális erejének csorbulásában keresendő, inkább abban a tényben, hogy Székely Gá-

bor és Cserhalmi György az 1988/89-es évad végén távoztak a társulattól, amelyet követően már csak fél évig (1990 márciusáig) élt a produkció. Egyedül Moszkvában szerepelt vendégjátékon, a külföldi színházcsinálók és újságírók viszont Budapesten látták egy szakmai találkozó keretében. A „százszázalékos színházként” (Barabás 1988, 6) emlegetett, egyöntetűen „mesterinek” (Barta 1988, 9), „fantasztikusan jónak” (Koltai 1989, 8) minősített előadásért Székely megkapta a Szímkritikusok díját a legjobb rendezés kategóriájában, Szakács Györgyi pedig többek között ezért vehette át a legjobb jelmeztervezőnek járó díjat. A bemutató és Petri fordítása felhívta a figyelmet Molière da-

rabjára, amelyet 1971-es, Gábor Miklóssal és Domján Edittel készült előadása után csupán az Ódry Színpadon vittek színre három alkalommal, az elmúlt két és fél évtizedben viszont már bő két tucat bemutatót ért meg, többek között Ascher Tamás (Kaposvár, 1991), Tompa Gábor (Koloszvár, 2000) és Schilling Árpád (Krétaör, 2004) rendezésében. A Katonát 1989–2011 között igazgató Zsámbéki Gábor pedig éppúgy *A mizantróppal* távozott a színház éléről, mint elődje, rendezését pedig ott kezdte, ahol Székely befejezte: a pőre színpadon. Hogy aztán az ő, a társadalomból való kivonulást választó Alceste-je hajléktalanként végezze, alig néhány négyzetméternyi limlom közé zárva.

Bibliográfia

- Almási Miklós (1988), *Szeressétek az embergyűlölőt!*, Népszabadság, 1988.11.30. 7.
Barabás Tamás (1988), *A mizantróp*, Esti Hírlap, 1988.11.25. 6.
Barta András (1988), *Alceste, korunk hőse*, Magyar Nemzet, 1988.12.29. 9.
Csáki Judit (1988), „*Ez a világ – rohad!*”. *A mizantróp a Katona József Színházban*, Új Tükör, 1988.11.27. 14.
Fodor Géza (1988), *Mizantróp-változat*, in *Molière: A mizantróp*, A Katona József Színház előadásának műsorfüzete, 1988. november
Földes Anna (1988), *A mizantróp, ma*, Nők Lapja, 1988.12.03. 20–21.
Koltai Tamás (1988), *A tökélyre vágyó magányossága*, Élet és Irodalom, 1988.11.25. 12.
Koltai Tamás (1989), *Újranéző*, Képes 7, 1989.04.08. 8.
Molière (1995), *Drámák. Petri György fordításában*, Pécs, Jelenkor, 1995.
Petri György (1991), *Petri György versei*, Bp., Szépirodalmi, 1991.
Róna Katalin (1988), *A mizantróp*, Film Színház Muzsika, 1988.11.19. 6.
Szántó Erika (1988), *Karzat*, Képes 7, 1998.12.03. 8.
Tarján Tamás (1989), *Odi et amo*, Színház, 1989/2. 20–23.

¹⁰ Vö. „[...] a földre helyezett csillárok – és a vele való, ismétlődő színészi foglalatosságnak – még ennyi funkcióját sem fedeztem fel.” (Földes 1988, 21)

¹¹ Vö. Cserhalmi Alceste-je „elhanyaglik, padlóra kerül – többször is fekvő gyújtogatja a leengedett gyertyás csillár lángjait, mintha egyetlen gyufaszálatól remélné, hogy világosság lesz a földön.” (Tarján 1989, 21)

¹² Vö. „A színpadon egy csillár pislákoló fénye alig világít. Alceste minduntalan egy másik csillárral babrál, több fényt próbál előcsalogatni belőle; egy ideig gyújtogatja a gyertyákat, majd lemondóan rálegyint a műveletre és abbahagyja. Igaza van: ez a csillár – leszakadt.” (Csáki 1988, 14)

¹³ Vö. „Cserhalmi Molière-t játszik, ám valahol (például) Latinovits Zoltánt, Bódy Gábert is játszik. Negyvenévesen, ereje teljében [...] jellegzetes nemzedéki hős, egy korábbi és egy következő generációnak is médiuma.” (Tarján 1989, 22) *A mizantróp* bemutatója után hat héttel hatásvadász módon tette meg ezt a gesztust Verebes István Radnóti színházi, szimpán *Johanna* címmel játszott Shaw-rendezése, amelynek vége után a nézőket a távolabbi és közelebbi múlt tragikusan elhunyt magyar nagyjainak portréi fogadták az előcsarnokban, előttük lobogó gyertyákkal, Demjén Ferenc *Gyertyák* című slágerével.