

VOLKER KLOTZ

Fattyú-bohózatok

Kereszteződés az avantgárd színházzal

Gondolatok Molnár, Brecht, Pirandello és Friel színdarabjairól

A huszadik században gyakran találkozunk különféle drámai formák érdekes kereszteződéseivel. Olyan fattyú-kapcsolódásokkal, amelyek a szerzők – ha eltekintünk az ironikusan túlcsavart, amúgy is inkább irodalmi jellegű, semmint színpadra termett, Ludwig Tieck-féle mesekomédiáktól – mindaddig elkerültek. Ahhoz képest mindaz, ami újabban a polgári vígjáték sokrétű játékkerében kereszteződik, dramaturgiájában teljesen kifacsart hatást kelt. Bámulatosan könnyedén kapcsolódnak össze a látszólag összeegyeztethetetlen dolgok: a legkonvencionálisabb módon működtetett, hagyományos színpadi műfajok (bohózat, operett) a mindenütt – nemzetközileg – nagy port felkavaró avantgárd színház konvencióellenes vívmányaival lépnek frigyre. Ezekről a radikális újítótól jött a kezdeményezés. Gátlás nélkül törtek utat a korcs kereszteződéseknek. Az avantgárd költőkkel, képzőművészekkel, zenészekkel együtt kezdetektől fogva semmibe vették azokat az addig érvényben levő határokat, amelyek kijelölték a finom esztétika és a finom artefaktumok territóriumát. Talán elég lesz néhány utalás a színház világából.

Radikális újítások nemzetközi szinten

A drámaíró Frank Wedekind (olyan harsány rémtragédiáiban, mint a *Lulu*-darabok és a *Hiddalla*) vagy például a rendező Vsevolod Mejerhold: mindkettő a cirkuszpörond működési elveit alkalmazták a színpadi cselekményben. Alfred Jarry, a trágár, vértől csepegő *Űbű király* szerzője, valamint spanyol kollégája, Ramón de Valle Inclán, a groteszk 'esperpento' [rémbohózat] feltalálója: mindkettőnél úgy jönnek-mennek, kiabálnak és hadonásznak a szereplők, mintha egy gigantikus ligeti bábszínházból szalajtották volna őket.

Georg Kaiser *Kolportage* [Az elcsereált gyermek vagy A grófnő titka] és Hermann Broch *Die Geschäfte des Barons Laborde* [Laborde báró tüztei] című darabja a ponyvaregények sztereotípiáit aknázza ki. És Yvan Goll újjazdag címszereplőjének, *Metusalem*-nek a fia felhúzott játékróbotként csörömpöl és fecsereszik a színpadon. Sean O'Casey süvítő polgárháborús Dublin-darabjaiban a hangulat olyan hirtelen vált át szenvedésből kacagásba, ahogy a gyermekek kaleidoszkópjában formálódnak át a tarka törmelékek. Luigi Pirandello vagy Bertolt Brecht – más-más okokból és más-más céllal – egy vásári tükörszoba irritáló élményét idézik elő azzal, hogy ugyanannak a tárgynak több, egymásnak ellentmondó képét tárják elénk, egyik pillanatban az egyiket, a másikat máris annak ellenkezőjét.

De nemcsak a színjátékokban, az avantgárd zenész színházában is felfedezik és kihasználják a sokat kárhoztatott tömegművészetek energiáit. A színpadi zeneszerzők (például Sztravinszkij és Hindemith, Milhaud és Weill, Martinu és Sosztakovics) megvetett, primitívnek tartott forrásokból merítenek, hogy azokkal olyan hatásokat érjenek el, amelyeket más módon nem lehet előidézni. Saját kifejezési céljaihoz mindegyikük felhasználja a jazz és a varieté, a gépek és a vásári kavalkád hangzását és ritmusát.

Ennyit az avantgárd színházból érkező erős impulzusról, amely művészi módon rombolta le az addig érvényes határokat az előkelő és a vulgáris között. Ami ott lejártsódott, nemcsak kitágította a dramaturgia és a színpadi cselekmény hagyományos játékkerét, de – és épp ezáltal – a nyilvánosság figyelmét is felkeltette: egy részében felháborodást váltott ki, más részében élénk lelkesedést. Üdítő látványosságok hatalmas potenciálja tárult fel, oly magával ragadóan, hogy annak még a régi, időközben túlságosan önelégültté vált polgári vígjáték

sem tudott ellenállni. A színdarabok, amelyeket ebben a fejezetben tárgyalunk, jól példázzák, hogy a polgári vígjáték, bár mindeddig nem nagyon volt kapható a színpadi lázadásra, hirtelen késztetést és bátorítást érez arra, hogy maga is kirúgjon a hámból. Mértékkel, de érezhetően.

Persze másfelé rúg, mint az avantgárd színház. A cirkusz és a vurstli primitív vigasságának zsvalyzónáiba irányuló esztétikai határsértések szóba se jöhettek. Szétzilálták volna a túlnyomórészt kispolgári világgépet, amely – a legfeltűnőbbben Arnold és Bach bohózataiban – mindig csak alacsonyrendű, ragályos kísértésként fogja fel a manézszból és a varietéből származó alakokat és eseményeket. Csak a lázongó operett látta őket szívesen, a bohózat nem. Így hát az esztétikai kitérések nem a bárdolatlan tömegszórakoztatás utálatlalt kezelte igénytelensége felé tartanak. Felfelé irányulnak, az áhított igényesség felé. Mégpedig, ki gondolná: azokhoz a vakmerő témákhoz és cselekményekhez, műfogásokhoz és stílusimitációkhoz, amelyekkel nemrég az avantgárd színház keltett feltűnést. Ezek némelyike csábítóan hat a kelendő szórakoztató darabok szerzőire is, akik most szintén kipróbálják őket. Óvatosan, kényesen, mértékkel. Messze nem olyan elszántsággal, mint ama radikális újítók.

A heterogén színművészet kereszteződése, durva megközelítéssel, két szakaszban megy végbe. Előbb a húszas években, majd pedig a hatvanas évektől kezdve. A korábbi szakasz legprominensebb bohózatírója, aki a legmesteribb módon sajátította el az avantgárd vívmányait, a világszerte sikeres Molnár Ferenc volt. Őt aztán a következő szakaszban – kevésbé virtuóz módon – két angol szerző, Michael Frayn és Peter Shaffer követte. Kisebb gyakorisággal, de ugyanolyan gyümölcsöző eredménnyel máshol is megtörtént ez az elsajátítás: ott, ahol az avantgárd és a nem csak szórakoztatni vágyó drámaírók felhasználták a bohózat robusztus alapzatát. A korábbi szakaszban például Bertolt Brecht *Kispolgári nász* című, élesen szatirikus bohózata esetében (1926). Vagy a későbbi szakaszban Brian Friel *Indulatmondát* című hasonlóan agresszív bohózatában (1982).

Molnár plusz Pirandello

Molnár Ferenc neve elsősorban még mindig a budapesti „külvárosi legendához”, a *Liliomhoz* (1909) kapcsolódik. Az inkább megindító, mint kacagató darab biztosan nem polgári

vígjátéknak, hanem komoly népszínműnek tekinthető, körülbelül félúton elődje, Ludwig Anzengruber darabjai és az őt követő Ödön von Horváth anti-népszínművei között. Annál több közülük van a bohózatához Molnár későbbi színpadi műveinek. Mindenesetre nagyban finomítják és árnyalják a szereplők és a történet belső és külső mechanikáját. Eközben a szabványos helyzetkomikum hagyományos súlypontja eltolódik a hol vicces, hol mély értelmű, hol a kettő között egyensúlyozó párbeszédnek gyors oda-visszája felé. A melankólia mindig jelen van, de sosem homályosítja el a történet derűjét.

Tartós sikert Molnár darabjai közül *A testőr*, *A hatyú*, *Olimpia*, *A tündér*, *Játék a kastélyban* értek el. Különösen a legutóbbi tanulságos arra nézve, amit fattyú-bohózatnak neveztem. Abban különösen jól látható, hogyan jön létre a konvencionális és ellenkonvencionális dramaturgia sikeres kereszteződése. Még meg is lehet nevezni. Ugyanis azok a drámapoétikai minták, amelyeket Molnár kiválaszt magának és felhasznál saját bohózatának összetéveszthetetlen történetéhez, olykor nem csak anonim, általános jellegzetességei az avantgárd színháznak. Előfordul, hogy meghatározott színházi újítók meghatározott színdarabjairól van szó. *Játék a kastélyban* esetében mintaként Luigi Pirandello „színház a színházban”-drámatrilógiáját ismerjük fel, főleg annak első és második darabját: a *Hat szereplő szerzőt keres* (1921) és a *Mindenki a maga módján* (1924) címűt.

Vessünk rájuk egy pillantást, hogy lemérhessük, mit talál bennük Molnár, és abból mit csinál „a maga módján”! Előbb Pirandello híres művére, amely annak idején nemcsak Európában, hanem azon túl is lázba hozta a színházi világot. *A Hat szereplő szerzőt keres*-ben még meg nem írt dramatikusság alakok egy csoportja téved egy teljesen normális színpadi próbába, és reménytelenül összezavarják a fásult gyakorlatozókat, a rendezőt és a színészeket. Mi több: ezek között az ijesztően kézzelfogható fantomalakok között, akik még nem találták meg helyüket vonakodó szerzőjük kisímított írólapján, háromdimenziós testiségű holtak is akadnak. Ennél fogva teljesen más dologgal állunk szemben, mint a Shakespeare módján és nyomán jól ismert „színház a színházban” esetében. Jobban és mélyebben megrázza az embert, mint a Hamlet rendezte „egérfogó”, amely rémült vallomásra készíti a megrögzött királyi testvérgyilkost, vagy Pyramus és Thisbe akarva-akaratlan komikus szomorújátéka, amellyel a naiv kézművesek gúnyos nevetésre készítenek a lakodalmát ülő Thészeusz vendégeit.

Pirandello darabja átfogóbban, alapvetőbben rázkódtat meg. A „színház a színházban” itt Shakespeare-től eltérően nemcsak egyszeri aktus, amely egyetlen jelenet alatt és révén fent a színpadon szembesít mások által eljátszott szereplőket szintén mások által eljátszott nézőkkel, hanem a darab egész ideje alatt tart, a színpadi történések elejétől a végéig. A zavarba ejtő invázió, a hat félkész szereplő megjelenése, akik eredménytelenül követelik, hogy belép-hessenek a színpadi életbe, és akiknek utóbb aztán, szarkasztikus módon, mégiscsak megadatik, hogy természetes halállal haljanak, ez elkerülhetetlenül azt a kérdést veti fel, hogy hol van a megbízható határ a ténylegesen megélt élet és a színházban eljátszott élet között. Mindenesetre a rivalda széle nyilvánvalóan nem jelent ilyen határt. Kivétel nélkül minden érintettben felmerül ez a kérdés. Tehát nemcsak azokban, akik most fent a színpadon éppen próbálnak, hanem az őket néző nézőkben is, akiket szintén milyen megdöbbentett a hat szereplő megjelenése.

Amit Pirandello a *Hat szereplőben* lángra lobbantott, azt három évvel később a *Mindenki a maga módján* című darabjában kitágította, megsokszorozta és felerősítette. Ezúttal nem kívülről tolat-szik be valami idegenszerű a színpad és a nézőtér szokványos terébe. Ezúttal a színpadi események áradnak ki, nemcsak a rivalda csalóka határán túl, hanem a színházépületen is túl, az őt körülvevő város életvilágába. Így kívánják meg Pirandello szerzői utasításai, függetlenül a megvalósítás lehetőségeitől. És a folyosókon és a lépcsőkön illetve a színház előtt, a téren elvegyülnek egymással a darab színészek által megtestesített szereplői és az előadás nézői, illetve a kíváncsi járókelők. De még ez sem elég. A színre vitt drámáról kiderül, hogy egy gyilkossággal terhelt botrányos eseten alapszik, és a botrány itt a színházban folytatódik, hogy aztán tovább folytatódjék odakint, a szenzációéhes társadalom hétköznapi világában.

Pirandello tehát mindkét darabban szétrombolja a válaszfalat a lüktető valóság és a színpad lát-szatvilága között. A közönségnek bele kell törődnie a dolgok alakulásába. Tanácstalanul és magára hagyatva áll a néző, és nem kap arra vonatkozóan megbízható szerzői instrukciót, hogy épp mi zajlik: valódi vagy eljátszott élet. Hogy nem lehet bizonyosságot szerezni, azt egy másik Pirandello-darab (1924) címe is megerősíti. *Così è, se vi pare* [Így van (ha így tetszik)] – a szerző azzal csüggeszti el a zavartan találgatókat, hogy galádul arra bátorít: nyugodtan tartsa helytállóan saját benyomásait.

Molnár fattyú-bohózata is azokat a kérdéseket teszi fel, amelyekkel Pirandello ejtette zavarba közönségét. Igaz, Molnárnál ezek nem kapnak akkora súlyt. Nem mondja ki őket hangosan, csak halkán beleszövi a darabba. A szerző annak ellenére elejétől végéig egyértelműen megőrzi a színpadi illúziót, hogy néha hanyagul fellebbenti a fátyolt. Persze mindig csak kétes célzásokkal, sohasem súlyos tettekkel teszi. Ily módon sikerül a valóságosnál könnyebbnek feltüntetni ama kérdéseket. Ügyesen megtéveszti, hízelegve titkos beavatottá teszi a nézőket, akik nem is sejtik, hogy ők az igazi címzettek. De Molnár nem a dramaturgiai ügyeskedésekbe avatja be őket, a motorházatétót felnyitva nem a darab gépezetébe enged bepillantani, hanem a főszereplőnek, vagyis annak a férfinak a cinkosaivá teszi őket, aki három felvonáson át próbálja virtuóz módon elhárítani a fenyegető, sőt elkerülhetetlen katasztrófát. Végző soron sikerrel.

Turai szívbeli jószágból intrikál. Csak a közönség előtt játszik nyílt lapokkal, anélkül hogy kilépne szokványos dramaturgiai szerepéből és Istenhez hasonló, mindenek fölött álló játékmesternek mutatná magát. Ebben az ironikus, tapasztalt férfi alakjában mégis visszaköszön a Pirandello-féle „színház a színházban”. Igaz, csak implicit módon. Turai ugyanis annak a szakmának köszönhetően tud véghez vinni egy s mást a mindennapi életben, amit meglehetősen sikerrel úz barátjával, a kevésbé éles eszű és folyamatosan a katasztrófa bekövetkeztét váró, pesszimista Gállal együtt: bohózatok és operettlibrettók szerzői. A férfítársaság harmadik tagja az ifjú Ádám, a szeniális zeneszerző, a világtól elzárkózott, árván felnőtt széplelek, akit a két idősebb férfi kicsi korától kezdve a szárnyai alá vesz. Ezúttal nem teljesen önzetlenül, mivel vele együtt írtak egy operettet, amely a friss lendület ígéretét jelenti a számukra. Nemcsak erre az ősbemutatóra várnak mindhárman izgatottan, hanem a rajongó, szexuálisan tapasztalatlan Ádám és az operett főszerepét játszó, szeszélyes Annie közelgő esküvőjére is.

Így állnak a dolgok, amikor – a darab kezdetén – mindhárman megérkeznek egy művészet- és vendégszerető gróf olasz Riviérán levő kastélyába. Az utolsó részleteket kell megbeszélni a primadonnával és a menyasszonnyal. Két kedves meglepetés is várja a fiatalokat. Az egyik a várakozásokkal teli fiatal hölgyet: a vőlegény a vártnál korábban érkezik. A másik a vőlegényt: szobája (akárcsak Pyra-

mus és Thisbe történetében) közvetlenül az imá-
dott nő mellett van, és (a tragikus sorsú szerelmes-
pártól eltérően) még átjáró ajtó is van a kettő kö-
zött. Időben és térben éppen itt leleselkedik a ka-
tasztrófa. Ugyanis alig foglalják el helyüket a ké-
nyelmes szobákban, az ajtón át nemcsak Annie
hangját hallják meg, hanem egy ismerős baritont,
Almádyt is. És amit a továbbiakban akaratlanul ki-
hallgatnak, az egyszerre nevetséges és ijesztő.

ALMÁDY *kiáltva*: Úgy szeretlek, mint egy felhőkarcoló
a felhőt, amely felette lebeg, de az első széllal
elröpül! Nem bírok nélküled élni! (...)

ANNIE: Ezek frázisok!

ALMÁDY: (...) te kihasználtál és kifacsartál mint egy cit-
romot és most el akarsz dobni!

ANNIE: Ki akar eldobni, te bolond? Ne örjögj! (...)
Gyere ide, megcsókolom ezt a szép, klasszi-
kus fejedet. *Csók.*

ÁDÁM *a kezébe temeti arcát.*
Odaát.

ALMÁDY: (...) Kifacsart citrom vagyok! Citrom vagyok!
*Zokogva. Tudja meg az egész világ, hogy cit-
rom vagyok!*

Turai és Gál a fejükhöz kapkodnak.

ÁDÁM: Istenem! *Az asztalra borul.*
(...) *Odaát.*

ALMÁDY: Oh ha ezt látom! *Nagyon érzéken.* Oh! Ezek a
formák! Ez az isteni rózsaszínű bőr! (...)

ANNIE: Nem mégy innen?

ALMÁDY: Oh! mily gömbölyű! Síma! Bársonyos! Illatos!

ANNIE: Ne, ne harajj!

ALMÁDY: De mikor olyan kívánatos!
Csend.

GÁL *halkan*: Telegrafálni kellett volna. (...)

ALMÁDY *nagyot ordítva*: Te, én úgy szenvedek, mint egy
beteg ló! (...)

ANNIE: Ne állj ott olyan kétségbeesetten. Gyere ide,
csókolj meg, te számár.

TURAI *felsegíti Ádámot*: Menj fiam, menj innen, menj
ki.

ÁDÁM: Összetört az életem. (706–707)¹

Megsemmisülve rohan ki Ádám a színről. Megy
utána a rémült Gál, aki attól tart, amaz valami meg-
gondolatlanúságot követ el – vagy az életével, vagy
a partitúrával, amit a hűtlen nőnek ajánlott.

Turai viszont, a fásult színházi szerző, helyet
foglal a kényelmes fotelben, és drága pezsgőt hoz-
zat magának a lakájjal. A jól bevált üzemanyag meg-
gyorsítja a mentő ötletet, amely máris megszületett
Turai agyában. Egy olyan ötletet, amely képes lenne
úgyiszlóván meghazudtolni a kétségtelen in-
flagránst; meg nem történte tenni az ugyan nem
szembetűnő, de fülbehallatszó hűtlenséget. És ép-
pen ekkor jön rá Turai a döntő mozzanatra: hiány-
zik a bizonyíték, hiszen lényegében csak hangokat
hallottak, tényleges tetteket nem láttak. Ráadásul a
láthatatlan tettesek, mindkét hang tulajdonosa –
mint azt a három fültanú (a mélyen megbántott
Ádám is) nagyon jól tudja – hivatásos komédiás.
Röviden, amit a másik szobából hallottunk, hatá-
rozza el Turai, az nem lehetett más, mint egy ártal-
matlan színházi próba. Mégpedig egy ismeretlen
darabé, amelyet itt fognak bemutatni a kastélyban,
szűk körben, gálans vendéglátójuk tiszteletére.

Ahogy az igazi színház esetében, ezt is könnyebb
kitalálni, mint véghez vinni. Főleg akkor, ha Tu-
rainak egyedül és titokban kell visszamenőleg meg-
hamisítania a történeteket, a célközönség pedig
egyetlen személy: a kétségbeesett Ádám. Segítők
nélkül kell majdnem mindent egyszerre elvégez-
nie. Először is egy még kitalálandó és megírandó
színdarabba kell zökkenőmentesen beillesztenie
Almády és Annie párbeszédét. Ezt követően be kell
gyakoroltatnia a megfelelő szerepeket a két bűnös-
sel, akiknek persze minden okuk megvan arra,
hogy némi zsarolásnak engedve együttműködjenek.
Végül a sebtében papírra vetett szöveg próbá-
ja közben észrevétlenül el kell juttatnia a boldog-
talan Ádámot és a vele együtt érző és mit sem sejtő
barátját, Gált a kívánatos *anagnorisis*hez.² Oda,
ahol látszólag magától leesik a hályog arról a szem-
ről, amelyet valójában el kell vakítani.

És mindez így is történik. Pontosan úgy, ahogy
Turai mester kitalálta és levezényelte. A két író
asszisztál a darab próbájához, melynek során Ádám
a fülét hegyezi, Gál pedig előbb elképed, aztán
lelkesen és felszabadultan jön rá: de hiszen ez szó-
ról szóra az a végzetes párbeszéd, amely boldogta-
lanságba taszított minket. Micsoda végzetes téve-
dés, micsoda szerencse! Egyedül Turai makacsko-
dik, úgy tesz, mintha sehogy se tudná felfogni, mi-
re is jöttek rá a vájtfülűek. Aztán nagy nehezen

¹ A *Játék a kastélyban* szövegét az alábbi kiadásból idézzük: Molnár Ferenc *színművei*. Bécs, Nowak, 1972. (A fordító megjegyzése.)

² *Anagnorisis* (gör. „felismerés”) (A szerkesztők megjegyzése.)

hagyja magát meggyőzni. Azok a bensőséges beszédfoszlányok és a mi elhamarkodott következtetések, Shakespeare-rel szólva: „much ado about nothing” [sok hűhó semmiét]. A sikerhez szokott Turai viszont, az a Prospero, aki ezt a pseudo-boldog végkifejletet ilyen kényszerítő erővel idevarázsolta, nem kap tapsot. Hálásnak (és ők is csak titokban és megszegyenülten) csak Annie és Almády mutatkozik: a két megszarolt főszereplő, akik nyerni nem sokat, de veszíteni annál többet veszíthettek volna. Utóbbi még arra is ígéretet tesz, amikor Turai sarokba szorítja, hogy egyszer s mindenkorra felhagy a kalandokkal.

A maga módján Molnár többféle avantgárd impulzust is feldolgozott a darabban, amely így valamivel több lett ártalmatlan fattyú-bohózatnál. Mindenekelőtt az elbizonytalanítás pirandellói technikáját, amely mindent, ami lejátszódik, mindent, amit csinálnak vagy eltérnek, kérdésessé tesz: hol billen át a színházi „mintha” a megélt életbe és *vice versa*? Mennyiben hűtlen Annie, a csalfa komédiánső és kihez: magához vagy másokhoz? Mennyiben szenved meg és mennyiben élvezi a megcsalt Ádám saját szenvedélyeit: a határtalan vágyat, majd kétségbeesést, aztán az örömteli megtévesztést és a csipetnyi öncsalást? Különösen ez utóbbi nyitott kérdés keseríti meg a vidám befejezést. Vagyis Molnár könnyelműen, kíméletlenül és mintegy mellékesen még egy óriási (ibseni) témát abszolvál: az élethazugságot.

De ezzel még nem merült ki a pirandellói hatás. Nem annyira lélektani, morális, ontológiai módon, mint inkább ironikus színpadi mágiaként van jelen, Turai pompás kivitelezésében. A főszereplő ugyanis olyan szerző, aki saját és céltársai dramaturgiai buktatóit és fortélyait nem eltussolni próbálja, hanem nyíltan kifecsegi, s így, előre menekülve birkózik meg velük. Még hasznos is húz (derút fakaszt) az eljátszott szakmai gondokból. Ez már a darab elején, egy hosszúra nyúló némajáték után megtörténik:

Mind a három rágyújt. Aztán egyszerre ülnek le. Gál a baloldali, Turai a jobboldali karosszékre. Ádám középütt, a kána-péra. Igen nagy, majdnem kínos szünet. Füstfelhők. Kényelmes terpszkedés. Csend. Aztán:

GÁL: Min gondolkozol olyan nagyon mélyen?

TURAI: Azon gondolkozom, hogy tulajdonképpen milyen nehéz egy színdarabot elkezdni. Mindjárt a darab legelején, mikor elkezdődik, bemutatni a főszereplőket.

ÁDÁM: Az nehéz is lehet.

TURAI: (...) Elkezdődik az előadás. A nézőtér elcsendesedik. Színészek lépnek be a színpadra és kezdődik a kínlás. Eltart egy örökkévalóságig, néha pláne egy egész negyedóraig, amíg a publikum megtudja, hogy melyik kicsoda és mit akar. (...)

GÁL: Nem múlik el egy félóra, hogy ne beszéljél színházzal (...). Más is van a világon.

TURAI: Nincs más. Drámaíró vagyok és ez nagy átok. (...) Hidd el az nem tréfa: egy darabot jól elkezdni! Ez egyike a legnehezebb színpadtechnikai problémáknak. Gyorsan mutatni be a figurákat. Vegyük például itt ezt a képet: mi hárman. Három szmokingos úr. Ha nem ennek a nagyúri kastélynak ebbe a szobájába lépünk be, hanem egy színpadra, épp mikor egy darab kezdődik. Egy csomó érdektelen dolgot kellene összevissza beszélünk, amíg kiderülne, hogy kik vagyunk. Hát nem volna sokkal egyszerűbb a dolgot úgy kezdeni, hogy előállunk és bemutatkozunk? *Feláll. Jó estét. Mi hárman itt ebben a kastélyban vendégek vagyunk, most az ebédlőből jövünk (...)* Az én nevem Turai Sándor, színműíró vagyok, harminc éve írok darabokat, ebből élek. Pont. Most te.

GÁL *feláll:* Nevem Gál, szintén színműíró vagyok, ugyancsak darabokat írok még pedig kivétel nélkül mindig ennek az itt jelenlévő úrnak a társágában. (...) Természetesen szintén ebből élek.

GÁL és TURAI *egyszerre:* Ez a fiatal úr pedig (...) (695–696.)

És így tovább, sorjában. Alighogy sor került a látzólag szimulált, de ténylegesen működő önbemutatásra, máris indul a drámai cselekmény. Itt is jelen van az ironia, kétszeresen. Először is ennek az akciónak a tevőleges végrehajtói – a szomszéd szobában lévő Annie és a bariton – nem láthatók, csak a tétlenül reagáló hallgatók. Másodszor a drámai cselekmény rögtön a katasztrófával kezdődik, ami egyébként (és ha van bennük) a színdarabok végén szokott lenni. És – újabb ironikus fordulat – Turai diadalmasan megrendezett „színműve” még ezt a katasztrófát is lépésről lépésre visszafordítja. „Csináljunk úgy, mintha” – a *Játék a kastélyban* mottója még egyszer megismétlődik az utolsó előtti felvonás végén. Most a két szakmabeli, Turai és Gál azon perlekedik, hogyan lehetne végső soron folytatni azt, amit éppen átélnek – ha ők maguk írták volna a darabot, amelyben részt vesznek. S teszik ezt ugyanolyan lendületesen, mint amilyen következetesen. Lehetőségeket mérlegelnek, hogyan lehetne

itt és most, közvetlenül a még hátralevő utolsó felvonás előtt valami megdöbbentő, továbbcsodró felvonásvéget megrendezni. És lám, csodák csodája, Turai szokatlanabb változata szinte magától érvényesül.

A *Játék a kastélyban* bonyolult felütésében és abban, ahogy ugyancsak komplikáltan nekifutnak az erőteljes befejezésnek, a színház önmagát tükrözi és önmagát tárgyalja. Önfejűen, páratlanul. A modernista Pirandellótól eltérő módon, aki kíméletlenül kihúzza a közönség lába alól a talajt, amikor a színpad addig elismert szerepjátékát összekeveri a mindennapi élet eddig el nem ismert szerepjátékával. És teljesen másképp, mint Molière, a klasszikus vígjátékszerző, aki – a *Versailles-i rög-tönzésben* – a színpadon ugyan, de minden drámai cselekmény nélkül a hajánál fogva ráncigál elő egy színházelméleti vitát. Elődeihez képest Molnár alátomosan simulékony megoldást alkalmaz. Mottója („csináljunk úgy, mintha”) csak megkarcolja a színpadi illúzió felületét, anélkül hogy komolyan megsértené, netán feláldozná. Megspórolja önmagának és nekünk a színházművészet és a mindennapi élet összeütközését. S még inkább elkerüli a tevőleges és a tárgyalásos drámaiság szigorú elválasztását, ahogy azt Molière teszi. Molnárnál észrevétlenül alakul ki egyikből a másik. Ha a gyengéd találkozás alkalmával mégis két foltok keletkeznének, az csak gazdagítaná fattyú-bohózata derűsen melankolikus szín-játékát.

Még a cselekmény voltaképpeni motorját – s egyben Turai titkos stratégiájának döntő eszközét – is az avantgárd egyik felreismerhetetlen ösztönzésének köszönheti a szerző. Ezúttal nem olyasmiről van szó, ami egy bizonyos újítótól – mondjuk Pirandellótól – származik, de még csak nem is színházi jellegű. Egy elvi eljárás, amely az avantgárd több művészeti ágában is szerepet kap: a képzőművészetben, az irodalomban, a zenében és a színházban. A többé-kevésbé különös késztermékek hangsúlyos felhasználására gondolok. „Objet trouvé” vagy „ready made” – alkalmilag így nevezték őket. Markáns talált tárgyak, egyértelműen másfajta összefüggésből kiragadva, idegen kéz alkotásai, szemléhez kötődve vagy névtelenül.

Ha az avantgardisták valamilyen készterméket használnak fel saját kifejezési céljaikra, mindig az a fontos nekik, hogy a késztermék megőrizze származása sajátos jegyeit. Soha nem idomítják hozzá az őt birtokába kerítő szerző duktusához és stílusához. Éles ellentétben az olyan művek asszimiláló eljárásával, mint például Brahms *Variációk* egy

Haydn-témára című opusza. Az avantgárd talált tárgy helyéből kiszakított idegen test marad a maga megalkuvás nélküli egyenetlenségében, amely feszültséget keltve sűrűlódik az új képződmény éleivel-sarkaival. Ilyen a francia verklisláger Sztravinszkij *Petruskájának* heterogén orosz hangzásterében. Ilyen a rendőri zárórakiáltás („Hurry up, please it's time”), vagy a gyerek kiszámolók és imaformulák T. S. Eliot verseiben. Ilyenek a gyufásdobozok és újságfecnik Schwitters Merz-képein vagy a régi krajcáros füzetekből összemontírozott illusztrációk Max Ernst kollázsregényeiben. Lehet az talált vagy – mint a szürrealistáknál – félálomban létrejött tárgy: a késztermék hivatlanul is az avantgárd művész kezére játszik; ő pedig beépíti saját művébe, anélkül hogy felismerhetlenné tenné.

Majdnem ugyanez történik Turaival és az ő késztermékével: azzal az árulkodó párbeszéddel, amely a hallgatósággal nem számolva szűrődik át a szomszéd szobából. Miközben a barátai passzívan úgy reagálnak, hogy lecsüggesztik fejüket, addig Turait irodalmilag aktiválják a hallottak. Az történik vele, mint legtöbb avantgárd elődjével. Alkotóként megmámorosítja a talált (akusztikai) tárgy csábító különlegessége. Mindenekelőtt a kifecamodott metaforák, amelyekben a szerelmi bánatban szenvedő bariton hol „felhőkarcolóként”, hol „kifacsart citromként”, hol pedig „beteg lóként” kínálja fel magát az amúgy is csak mérsékelten rideg Annie-nak. Ezekből a majdhogynem szürrealista ready made-ekből Turai villámgyorsan létrehoz egy kusza tizenhatodik századi feudális nemesek között játszódó féltékenységi melodrámat. Máris hatványozódik a „játék a kastélyban”. Míután ugyanolyan gyorsan elpróbálják és előadják (a költő és rendező terve szerint) kétszeresen is sikeresnek bizonyul. Egyrészt talpra állítja a levert barátokat, akik elképedve ismerik fel ismét a hűtlenség verbális bizonyítékait, és könnyű szívvel fogadják el ártalmatlan színházi játszadozasként. Másrészt Turai költői tákolmánya azt a célt is eléri, hogy megkínozza a két vétkest, akiknek be kell tanulniuk és el kell játszaniuk. Annyira együgyűek a szerepeik, annyira naivak a beszédszólamaik, főleg a hiú baritoné, hogy lehetlenné válik szerelmi kettősük jövőbeli folytatása. Azok a késztermékek, amelyeket most színházi partnerekként kell egymás arcába susogniuk és fröcsögniük (különösen Almádynak az öregedő gavallér zavaros szóképeit), nevetségessé teszi kettejük korábban kölcsönös vonalmát.

A Prosperónak is felfogható Turai által képviselt Molnár azért közeledik avantgárd példaképeihez, hogy végső soron eltávolodjon tőlük. A Pirandellótól (el)vezető útról már volt szó. A késztermékek modernista felhasználásától vezető útról pedig a már említett kínzás árulkodik. Titokban és mások számára észrevétlenül ugyanis Turai meg akarja büntetni a két delikvenst, és egyben védencét, Ádámot is meg akarja óvni a jövőbeli szerelmi hadakozásoktól. Ez a cél óvatos kamarajátéokra kényszeríti Turait (és felettes szerzőjét, Molnárt), amely a legfinomabb mértéktartással emitt gyógyítja, amott felszakítja a sebeket. Ez az érzékenység nem marad meg ugyanazon a szinten, néha a drasztikus helyzetkomikum is helyet kap. E kettő kellemes keverékét kínálja fel Molnár a polgári közönségnek könnyű vacsoraként. Hogy kíméletből-e vagy álnokságból, az már más kérdés.

Mindenesetre a közönség felteheti a kérdést, hogy vajon a szerző – dietétikusan – úgy kezeli-e a nézőt, mint Turai a kifinomult érzékekkel megáldott, lelkitabeg Ádámot. Jó- vagy rosszhiszemű színpadi varázslóként viselkedik-e? Akárhogyan is: az alattomos *ma non troppo* [de nem nagyon sebesen] e látszólag fájdalommentes dramaturgiája háttározottan szembefordul azokkal az erőszakos, disszonáns, harsány avantgárd művekkel, amelyekből Molnár ihletet merített. Megfontoltan és csak helyenként. A darabban mégis működésbe léphetnek az eredeti gyűjtőanyag nem hatástalanított maradványai. Ezek emelik ki Molnár fattyú-bohózát a körüti színházak olcsó tömegáruai közül. Akkor is – vagy éppen akkor –, amikor szemfényvesztő módon a túlzottan emberi *petit bourgeois* lelki életéből vett problémadarabnak álcázza magát: ahogy ez a félig-elgondolkodtató Noél Cowardnál vagy (egy nemzedékkel később) a szintén félig-elgondolkodtató Neil Simonnál történik.

Molnár plusz Brecht: *Egy, kettő, három* (1931)

A *Játék a kastélyban* nem kivétel a szerző életművében. Ugyanakkor más avantgárd hatásokat mutató darabjaihoz hasonlóan ebben sem elégszik meg pusztán a *pirandellizmussal* vagy a

késztermékek összevágásával. Az *Egy, kettő, három* című egyfelvonásos „vígjáték” (1931) például az egykor szebb napokat látott *Neue Sachlichkeit* ideiglenes nekrológja.³ Bertolt Brecht *Egy fő az egy fő* című, szarkasztikusan szintén vígjátéknak nevezett darabjából indul ki, de rögtön el is távolodik tőle. Brecht darabja öt évvel korábban nagy feltűnést keltett. Nem is csoda. Többféle szempontból is zavaróan újszerű színdarab.

Mi történik az *Egy fő az egy főben* – és mi lesz abból az *Egy, kettő, háromban*? Az Ibsent ismerő művelt polgárnak bizonyára már a címadó Brecht-tézis is megakadhatott a torkán. Ráadásul azt egy mesterkéltén pimasz színpadi cselekmény részben eljuttassa, részben tételesen elemzi. Az ártalmatlan vasúti rakodóból hirtelen a brit gyarmati hadsereg tömeggyilkos katonájává váló kilkoai Link Laja példája jelenetről jelenetre bizonyítja, hogy egy fő az egy fő, nincs individuális személyiség, és nincs is rá szükség, bármelyik embert lehet pótolni és be lehet vetni idegen, saját hasznát nem szolgáló célok érdekében.

Ugyancsak idegenül hathatott a nézőkre az illúzióromboló dramaturgia. Ez az antivígjáték vitte először színre Brecht epikus színházát: az egybese-reglett nézők vásári előadásokra emlékeztető megszólítását, a közbevetett tanulságokat és songokat, néhol érdes prózát, néhol meg tenyeres-talpas verseket. Eközben a szerző teljes nevén és egy kvázi természettudományos kísérlet végrehajtójaként mutatkozik be. Kérkedve teszi ezt egy szereplő révén, aki szerepéből kilépve, a rivalda szélén közli, mire számíthatnak a nézők:

Brecht úr szerint egy fő az egy fő – egyre megy
Ez – bár akárki elmondhatja – meglehet.
De Bertolt Brecht úr azt is bizonygatja még,
Hogy átgűrhető ám az ember mindenféleképp.
Ma este itt egy embert, mint egy autót átszerelnek,
S eközben egy testrészt sem sértenek meg. [...]
Brecht úr reméli, hogy észreveszik majd itt, ha a kor-
hadt
Föld, amin állnak, akár a hó elolvad –
És Link Laja sorsát látva napnál fényesebb lesz,
Hogy az élet a földön mily veszedelmes. (223)⁴

³ Az ún. „új tárgyiasság” a Weimari Köztársaság irodalmának azt a stílusirányát jelöli, amely a józan és realista, távolságtartó és megfigyelő hozzáállással, gyakran dokumentaristán egzakt módon határolja el magát az expresszionizmus pátosától. (*A szerkesztők megjegyzése*)

⁴ Az *Egy fő az egy fő* szövegét az alábbi kiadásból idézzük: *Bertolt Brecht színművei I.* Budapest, Magyar Helikon, 1964. Ford. Garai Gábor. (*A fordító megjegyzése.*)

Link Laja átszerelése öt lépésben megy végbe, amelyeket egy étlap fogásaihoz hasonlóan, egymástól világosan elválasztva jelentenek be és szolgálnak fel a közönségnek. Egyél, madár, vagy halj meg: a te egyedülálló személyiséged is csak halott babona! Hogy a hősietlen hőst alkalmassá gyúrják tervekhez, egy gépfegyveres osztag három katonája – akiknek sürgősen pótolniuk kell az osztag hiányzó negyedik tagját – olyan kényszerhelyzetbe hozza Link Laját, amelyben fel kell adnia saját személyiségét és fel kell vállalnia egy másikat. Az első és második lépésben egy eljátszott bűnténybe bonyolódik. A harmadik lépés bemutatja, hogy ezért halálra ítélik. A negyedik lépés a színlelt kivégzés, melynek során önkívületbe esik. És az ötödik lépésben a sikeresen átszerelt ember sírbeszédet mond önmaga látszólagos holtteste fölött.

A színpadi kísérlet igazolta a címbe foglalt tézist. Egy fő az egy fő. Egy embert tetszés szerint ki lehet cserélni. Értékesíthetőségéhez képest mit sem számítanak személyiségének értékei. Link Laja, aki szélahamos tulajdonosként – a katonák egy mesterséges elefántot adnak el neki – lebukik, készen áll az átszerelésre. Eladja az ál-elefántot, és ezzel csalást követ el. Egy vevő elefánt-igénye végül a hamis elefántot igazivá változtatja. Ugyanerre képes a katonai iránti (halálos fenyegetéssel nyomatékosított) igény, amely az antihős hősből katonát csinál. A félelemmel társult kapzsiság csaláshoz vezet – másokkal és Link Lajával szemben is. Az elefánt-utánzatot értékes haszonállattá, a békés kocsirakodó munkást vérszomjas tömeggyilkossá változtatják. A Link Laja nevű „jósággal megrakott tehervagon” – így nevezte őt az elején a felesége –, amint egyszer neki lendült egy másik személyiség vágányán, csak gurul, gurul, tonnaszámra, mint egy akarattalan tárgy, amely egyedül a fizika nehézkedési törvényeire hallgat.

„Egy, kettő, három.” Molnár vígjátékának címe – Brechtétől eltérően – nem hozakodik elő velős állítással. Azt a gyorsaságot jelzi, amellyel a passzív hőst, Antalt, a jóképű taxisofórt teljesen átalakítják. Egy, kettő, három: a szerző egy varietébeli bűvészhez hasonlatos lélegzetelállító gyorsasággal pörgeti az egyfelvonásos darab cselekményét. Villámgyorsan követik egymást a beavatkozások a védtelen Antal életébe, és az átváltozási folyamat végén a kezdőpont fel sem ismerhető. Ugyanis az emberi objektum (többé már nem szubjektum), amelyet itt folytonosan alakítgatnak, időközben valami (többé már nem valaki) mássá változott. Antal új nem-énje eltünteti a látómezőből – szinte az emlékezetből is – régi énjét. Ez

nemcsak az érintettre vonatkozik, hanem környezetére is: a szinte mindenható gyárosra és bankárra, Norrisonra, aki kitalálta és tehetségesen levezényelte az átváltozást, illetve Antal szeretett menyasszonyára, Lydiára is, aki miatt minderre szükség van.

Antal tehát taxisofőr volt, amikor Lydia egy csapásra beleszeretett. Rögtön meg is házasodtak, mindkettejük örömére. A gyors tempó került tehát előtérbe már az egyfelvonásos előtörténete során. Norrison elszörnyed, amint Lydia bevallja neki ezt a gaztettet, amellyel szegényt hozott rá, hiszen a fiatal hölgyet annak apja bízta a gondjaira, és a jóhiszemű papa egy észak-amerikai nagyvállalat retteggett főnöke, aki a Norrison-gyárak sorsát is a kezében tartja. Most pedig – egy távirat szerint – a vártnál korábban megérkezhetnek Lydia szülei, ami feltehetőleg Norrison üzleti karrierjének végét jelenti, hiszen nem akadályozta meg a milliomos lány balga tettét. Ezért mindent elkövet, hogy a „mesalliance”-ből minél hamarabb „alliance” legyen. Csak egy megoldást lát: a törvényesen férjnek tekintendő taxisofőrnek át kell változnia valaki mássá. Nagyformátumú férfit, aki nemcsak foglalkozását, hanem vagyont és fellépését, származását és műveltségét tekintve is kimagaslik a többiek közül. Prestissimo.

Üzleti és személyes kapcsolatainak végtelen szálaít szuverén módon szöve Norrison sokféle szakembert léptet fel, részben egymás után, részben egyidejűleg, hogy mindegyik elvégezze a maga területén, amihez ért. A lehető legrövidebb idő alatt át kell alakítani a számos hiányossággal rendelkező ifjú férjet szakadt külvárosi proliból világlátott üzletemberré, aki legalább az újjazdag vállalkozói réteg kórusából ki tud ragyogni. Antal új, visszafogottan előkelő ruhát kap. Betanítják neki, hogyan mozognak a felsőbb körökben, hogyan kell beszélni, gesztikulálni, táncolni; hogyan bánik az ember a számlájával és hogyan spekulál a tőzsdén. Kap egy főúri villát. Még örökölt nemesi címmel is felruhazzák, mégpedig úgy, hogy adoptáltatják egy igazi gróffal, akit Norrison kéznél és kézben tart.

Mindeközben az impozáns főnöki palota szobájában levő impozáns falórán a másodpercmutató kérelhetetlenül halad előre, lekörözve a perc- és az óramutatót. Antal kezdetben makrancoskodik, elvégre eddig a munkaspárt tagja volt. De a tanulékony sofőr fokozatosan – egyfelől a főnök nőgátásának, fenyegetésének és lelkesítésének engedve, másfelől Lydia szerelmes parancsainak engedelmeskedve – ráérez annak a herkulési teljesítménynek az ízére, amelyet ez a gyorsított eljárás megkövetel

tőle. Nem is annyira a gazdagok arany élete teszi készséggé, mint inkább saját becsvágya, a törekvés, hogy mintadiák legyen, aki egyedülálló módon, játszva megcsinálja azt, amire mások nem lennének képesek. Így hát a végén, miközben elhalmozzák gratulációkkal, maga is úgy gondolja, hogy megcsinálta a szerencséjét. Még ebben is hasonlít kissé ügyetlenebb színházi elődjére, a korábban kocsi-rakodóként, később dicső egyenruhás tömeggyilkosként dolgozó Link Lajára.

Egy fő az egy fő illetve *Egy, kettő, három* – hasonló a szűzsé, a főszereplők csoportjai, a fabula kezdete és célja. Itt is, ott is teljesen mássá szerelnék át valakit. Erőszakosan, kívülről történik a változás, az illető előbb dacol, majd maga is közreműködik. Ami lejátszódik, azt saját érdekükben azok kezdeményezik, akik átszerelik őt. Közben meggyőzik őt is, magukat is, hogy az átszerelés a javára vált. A megtévesztéshez nem sok kell. Az átszerelők ugyanis a körülöttük uralkodó érintkezési formák játékerében és értelmében cselekszenek, tehát mindkét esetben polgári-szabadpiaci környezetben, hol erősebb, hol gyengébb gyarmatosító szándékkal. Ennek megfelelően az átszerelés tárgyát szociális felemelkedéshez segítik. A minden hatalom nélküli, plebejus Link Lajából katonaként valóságos felsőbbrendű ember lesz, aki – ameddig géppisztolya elér – élet és halál ura a bennszülöttek között. És Antalból, a szintén minden hatalom nélküli, plebejus taxisofőrből, aki azzal keresi kenyerét, hogy végrehajtja főnöke és az utasok parancsait, nagypolgári vállalkozó lesz, aki maga osztogat parancsokat. Az érintettek kézzelfogható, színpadon látható foglalkozásai viszont már jellemző módon különböznek, és ez igaz a régi foglalkozásra, amelyből kiszakítják az illetőt, és az újra is, amelybe belekényszerítik.

A hivatásnak az a képe, amelyet Link Laja örömmel a magáévá tesz, a harci fegyverek korszerűsége ellenére meglehetősen archaikus: egy harcos, aki egy nála magasabb rendű lény megbízásából saját kezűleg öli meg mindazokat, akiket ellenségge nyilvánítottak – majdnem úgy, mint a kereszties lovagok korában. Antalnak, a taxisofőrnek a hivatásról alkotott képét nem torzítja el egy ilyen tervszerűen disszonáns anakronizmus. Az egyfelvonásos elején élethűen testesíti meg a modern személyfuvarozót, a végén pedig a modern nagyvállalkozót. A színpadi játék alatt ez a két ellentétes hivatás annak a *Neue Sachlichkeit*nek a diptichonává egészítik ki egymást, amelyet az 1931-es közönség napról napra átélhetett. Önmagában véve és önmaga körül.

Természetesen ez nem azt jelenti, hogy a legközelebbi és legújabb viszonyokat bemutató Molnár lenne az igazi avantgárd drámaíró. Már a felvonás elején elénk táruló színpadi látvány kielégíti az *Egy, kettő, három* megszokásba tespedt nézőinek vágyait. Ibsen drámáinak és azok bulvár utóvédjének konvencióit követve jelenik meg az elegáns business-parancsnokihíd: drága szőnyegen korhű és stílszerű bútorzat, ugyanilyen íróasztalok formatervezett telefonokkal. Innen adja ki parancsait és felügyeli azok végrehajtását Norrison vezérigazgató. Ez a színpadkép merőben eltér attól, amit az *Egy fő az egy fő*ben látunk. Bár ott sokféle helyszínre van szükség, mindegyik szegényesen berendezett, atmoszféra nélküli tér, amelyet a nyílt színen alakítanak át. A színhelyeket és a Link Laja körül levő tárgyakat is hangsúlyozottan rögtönözve viszik játékba. Nemcsak a guruló vasúti kocsit a csapatszállításkor, hanem a vitatott, otrombán összebarkácsoltsolt és eladandó elefántot is: sátorponyva és gázmaszk a bőr, az ormány helyén pedig egy szabályos söröskrigli van, amelyből az egészségügyi teszt alkalmával a vizelet érkezik.

Még érdekesebb Molnár hagyományos és mégis sajátos színpadi illuzionizmusára nézve az a mód, amilyen zökkenőmentesen beilleszti taxisofőrijét a cselekménybe. Brecht hagyománytagadó késztermékével ellentétben az *Egy, kettő, három* nem tanulságos, folytonosan megvilágított parabolaként mutatja be, s főleg nem a vásári színjátszók módjában viszi színre az átszerelés folyamatát. Ehelyett Molnár (sikeresen) azzal próbálkozik, hogy az automobil-aurával rendelkező főszereplője hivatását vezérmotívumként kezelje. Ennyiben inkább Ibsen dramaturgiáját követi. Darabjában a szóban forgó hivatásból jelkép lesz, amely más jelképekkel kapcsolódik össze. Ennek ellenére az *Egy, kettő, három* mégiscsak agyafűrt fattyú-bohózatnak bizonyul. Ugyanis mindeközben – igaz, a feltűnést kerülve – szoros rokonságban marad azoknak a mértékadó színpadi újítóknak a markáns darabjaival, akiknél szintén fontos szerepet játszik a sofőr mint jelkép.

Sofőrök Ödön von Horváthnál és a késői Brechtnél

Ödön von Horváth *Kazimir és Karolin* (1932) című „népszínművében” meghatározó jelképet hozott létre akkor, amikor a müncheni október-ünnepen szakító szerelmespár férfi tagjaként egy éppen munkanélkülivé vált cégurasági sofőrt választott főszereplőnek. A közönség külső és belső

szeme előtt paradox, de jól ismert helyzet bontakozik ki: előkelő gépkocsi, amelyet szakértő vezető ural és irányít, kormányoz, gyorsít, fékez, ő ül elől a kormánykeréknél, de a parancsok – mikor, merre, milyen úton, milyen cél felé menjen a gépkocsi – a kocsi és a sofőr valódi urától érkeznek, aki a feltűnést mellőzve foglal helyet a hátsó ülésen. És ez az észrevétlen utas határozza meg azt is, hogy egyáltalán meddig dolgozhat neki a sofőr; mikor dobja ki az utcára munka és munkaeszköz nélkül. Ebben a helyzetben van most Horváth Kazimirje: állás nélkül, tehetetlenül. Helyzetét még inkább hangsúlyozza a közvetlenül mellette visító-dübörgő hullámvasút, amely szakadatlanul rója magasra épített vashurkait. És – hogy még nagyobb legyen Kazimir keserősége – mintha nem irányítaná senki. Fel és le, látszólag feltartóztathatatlanul, akárcsak Kazimir életének pályája, s közben tele kéjesen sikító utasokkal. Köztük ott ül az állhatatlan Karolin egy férfi útítárrsal, akivel épp az imént kezdett ki.

A magánszolgálatban álló sofőr hivatásából terem Bertolt Brecht hasonlóan termékeny jelképet a *Puntila úr és szolgája, Matti* című „népszínművében” (1940/48). Hogy a szerző dramaturgiája és színpadi poétikája időközben mennyire eltávolodott az *Egy fő az egy fő* című darabjától, kétképpen ismert. Most csak az érdekel minket, hogy az említett jelkép értelme hogyan módosult. A döntő mozzanat: mindaz, ami Horváth – és Molnár – színpadán kész tényként adott (technikailag professzionális gépkocsivezető, akinek egy gazdasági hatalommal rendelkező, de technikailag hozzá nem értő ember irányít), az itt a drámai jelenben, vita tárgyaként játszódik le. Brecht úgy dinamizálja Kazimir – és Antal – régóta meglevő státuszát, hogy az a szemünk előtt jön létre. És a történet folytatása (az ideiglenes finálétól eltekintve) beláthatatlan. A közönség megfigyelheti a két partnert (azaz ellenfelet), amint ténylegesen egy csónakban (azaz járműben) ülve egymással perlekednek: hátul Puntila, az óriásgazdálkodó, elől pedig autóval és hamarosan osztályharcosan is mobilizált „szolgája”, Matti. A szolgálatban álló sofőr saját erejét gépkocsivezetői tapasztalataiból meríti, melyekkel eddig csak az autótulajdonost segítette előre. És ugyanaz a szellemileg mozgékony Matti néha még a szállíthatónak ugyan szállítható, de ingatlanostul megingathatatlan nagybirtokost is kirepíti az ülésből. Félrecsúszó gondolatmenetekre vezeti Puntilát, aki ettől már nem látja át tisztán osztályérdekeit. Persze mindig csak akkor, amikor a szeszbarát uraság bővében van az alko-

holos üzemanyagnak, amely olykor az emberi létezés nem-gazdasági világába siklatja őt.

A népszínmű-hagyományt kritikusan kezelő horváthi és brechti konstrukció (mely leginkább a műfaj Raimundtól Anzengruberén át a *Liliom* korai Molnárjáig tartó fejlődésétől tart távolságot) nem sorolhatók egykönnyen a színházi avantgárdhoz. Még kevesebb közülük van a bulvárszínház jól megcsinált darabjaihoz. E köztes helyzet miatt összpontosíthatunk azokra a pontokra, amelyekben érintkezik Molnár fattyú-bohózatával. Nemcsak pregnáns motívumokról van szó, mint például az alávetett sofőr, hanem pregnáns eljárásokról is, mint például ennek a motívumnak a vezérfonalszerű alkalmazása és kibontása. Mindkettőre találunk hasonló, de nem ugyanolyan példát Molnár, Horváth és Brecht utóbb említett darabjaiban.

Molnárnál Antal nem urasági sofőr, aki csak egyetlen személyt fuvaroz; tehát nem az egykori feudális viszonyok maradványa, amikor az előkelő arisztokraták saját kocsist tartottak. Vagyis bár Antal – Kazimirhez és Mattihoz hasonlóan – szintén függ egy parancsolótól; de az – egyszerű üzletemberként – ugyanolyan személytelen marad, mint taxijának valamennyi névtelen utasa. A nagypolgárság üzleti köreiből (amelyek még mindig az Antal mintegy magukhoz felemelő dekoratív feudális nemességét utánozzák) emiatt társadalmilag az urasági sofőrnél még alacsonyabb rendű helyet foglal el. Ebből aztán egy további jól kivehető különbség adódik. Antal – szemben Kazimirral – nem egy épp elbocsátott sofőr, tehát szükségképpen mihaszna munkanélküli, akinek önbecsülése is megroggyant. És – Mattival szemben – nem urának vita- és ellenfele. Nem, ő teljes állású taxisofőr, aki erre még büszke is. Büszke tehát arra a lehető legalacsonyabb társadalmi rangra, amelyből – kezdeti ellenállása dacára – a lehető legmagasabbra emelik.

A két végpont közötti jelentős távolság – jelentősebb, mint Link Laja esetében – fontos szerepet játszik az *Egy, kettő, három* bolondos történetében. Szemléletessé teszi, ami már a címben benne van: annak a látszólag mágiikus és mégis kézzelfogható folyamatnak a tempóját és mértékét, melynek során Antal társadalmi átalakulása zajlik. Ez az átalakulás maga a csoda, amelyet a mesére való hivatkozás pecsétel meg. A mese itt egyébként is természetesebbnek hat, mint a varieté léha bűvésze, aki-re szintén történik utalás. A mesében ugyanis a hősök könnyedén átlépnek a társadalmi különbségeken, de még ellentéteken is: egy, kettő, három,

és a libapasztorlányból hercegnő lett, a kanászból király. Molnár ravaszul követi darabjában ezt a meghitt és egyszerű mintát, hogy a másikat, az újszerűen átformáltat, az *Egy fő az egy fő* avantgárd szűzséjét is beilleszthesse fattyú-bohózatába.

Ebben segítségére van – mint már utaltunk rá – az a szintén hagyományos eljárás, amely Horváth és Brecht „népszínműveiben” is működik. A vezérmotívumok használatáról van szó, amelynek során nem heterogén alkotórészek ütköznek egymással, mint az avantgárd művészetekben, hanem harmonikus viszonyok, egymástól távoli események közötti affinitások jönnek létre. Horváthnál például ilyen a szembeszökő, a közönség számára rögtön érthető kapcsolat Kazimir sorsa és a fel-le száguldó hullámvasút között. Brechtnél hasonló kapcsolat jön létre a Puntila kocsjához való üzemanyag és az alkohol között, amelyet Puntila üzemanyagként használ saját belső motorja számára, és amely időnként lesodorja őt a nagybirtokosi útról. Molnár motívumhasználatára ennél nagyobb igényű. Túlmege a színdarab egyetlen, nyilvánvaló dimenzióján.

Előbb – mint Horváthnál és Brechtél – kölcsönös összefüggéseket teremt bizonyos színpadi események és a cselekvő szereplők között. Elsősorban a „hivatásos autóvezető” motívumát kapcsolja össze a „hivatásos autógyáros” motívumával. Mégpedig nem egyszerűen additív módon, hanem kerülő utakon, dialektikus lóugrásokkal. Meglepődve követhetjük, ahogy Antal sofőri létezését fokozatosan megszünteti az egyik nagyvállalkozó (Norrison) egy másiknak a javára (Lydia papája), akik mindketten az autógyártásnak köszönhetik milliós vagyonukat. Ennek a körülménynek, kacsint felénk a szerző, van némi paradox jellege: netán önmaguknak akarunk konkurenciát állítani? Ha azonban továbbgondoljuk ezt a furcsaságot, az hosszú távon más-hová is elvezethet. Mondjuk: nem a sofőröket kell leépíteni, hanem csak a taxivállalatokat. Így akkor a jövőben minden fizető utasuk – a népesség maradékával együtt – saját autóját fogja vezetni. Több ez, mint egy fattyúbohózat-szereplő rossz vicce. Már rég megvalósította Henry Ford a járványszerűen terjedő T-modell sorozat-gépkocsijával. És ezzel iskolát teremtett. Néhány évvel az *Egy, kettő, három* után a náci Németország hozzáfogott, hogy ezt a hóbortos ötletet maga is kivitelezze. Az eredményt Volkswagennek nevezték el, és a bukott Harmadik Birodalom utóéletében még sokáig hatékonyan hozzájárult, hogy a világot ne csak fegyverekkel pusztítsák és rombolják.

Molnár vezérmotívum-használata, mint mondtuk, nem korlátozódik az ábrázolt eseményekből és viszonyokból adódó nyilvánvaló kapcsolatokra. Szerepet játszik a darab konstrukciójában és komikus fordulatosságában is. Eközben teljes mértékben a sofőr motívuma dominál. Igaz, más tekintetben, mint azt eddig tárgyaltuk. A tempóról van szó, de annak kérdésességéről is, hogy mi nevezhető szó szerint auto-mobilnak, tehát önmozgónak, önként mozgónak. Az autónak, ennek a korszakos találmánynak a sebessége hallatlanul gyorsnak számított már a forgalomban való megjelenése első pillanatában is. És az *Egy, kettő, három* ősbemutatója idején egymást követték a sebességrekordok, nemcsak a versenypályákon, hanem az országutakon is. Ebből indul ki Molnár vezérmotívuma. Mélyértelműen átugrik az autóról az autósra, a dologról az emberi lényre. Szédítő tempó keríti markába azok egyikét, akik azt egyébként járművek motorjából csiholják ki.

Ami ezzel az Antallal az átszerelés alatt történik, lélegzetelállító tempóban játszódik le. Gyors egymásutánban jelennek meg és távoznak el azok a Norrison által odarendelt specialisták, akik munkába veszik, testileg és szellemileg teljesen átgyúriják a védtelen embert. Itt kiváltképp megfigyelhető, milyen nyomatékosan és sokoldalúan rányomja bélyegét Molnár vezérmotívum-használata a színpadi konstrukció egészére. Főleg a színpadi cselekmény helyére és idejére. A hézagmentes egyfelvonásos gördülékenységénél fogva az állandó helyszín („bankelnöki fogadószoba”) úgy hat, mintha légmentesen el lenne zárva a külvilágtól. És belül túlnyomtas ural kodik. Még inkább felgyorsítja – úgy tűnik – a lázasan tevékenykedő átszerelők ostinátóját. Sebesen benyomulnak, tömörülnek és megint szétszóródnak. Minél tovább nézzük, annál nyomatékosabban jelenik meg lelki szemünk előtt egy tematikusan idevágó vízió: egy henger gigantikus belseje egy száguldó autó motorházatetője alatt, villámgyorsan fel-le mozgó dugattyúkkal, amelyek szünet nélkül végzik a kompressziót, és a rendületlen ritmusban bekövetkező robbanások révén előrehajtják a járművet.

És az átszerelt Antal? Csak metaforikusan gázolják el, anélkül hogy valami baja esnék. Persze már rég nem olyan egyenes derekú, mint az elején, amikor még ellenállt. Ezzel szemben átlagon felüli vállalkozót csinálnak belőle. Olyan valakit, aki a hátsó ülésen ülve saját sofőrjét kormányozza. De még ekkor sem lesz Antal testestül-lelkestül az, ami azelőtt sem volt soha: szó szerint auto-mobil, önmozgó, ön-

ként mozgó. Hiszen még Norrison, a látszólag leg-hatalmasabb iparbáró sem saját akaratából cselekszik, amikor átszerelteti a közönséges taxisofórt. Neki a még hatalmasabb, amerikai iparbáró ül a nyakán.

A modernista Friel plusz bohózat a javából

Brian Friel Molnáréval ellenkező irányba halad. Nem a bohózat felől jön, modernista ösztönzésekre vágyakozva, hogy felfrissítse a kimerült sémát. Nem, Friel maga is avantgárd drámaíró, igaz, két generációval fiatalabb, mint a régebbi radikális újítók, Pirandello és Brecht, Valle Inclán és Majakovszkij, Vitrac és Witkiewicz. Hogy azok kezdeményezéseit konzekvensen továbbvitte – majdnem olyan találékonyan, mint kortársai, Armand Gatti és Dario Fo – az nem csak önmagában véve ritkaság. Főképpen azért figyelemreméltó, mert körülötte az európai és még inkább az angol-szász színházi szerzők túlnyomó többsége még mindig Ibsen beltéri társadalmi drámáinak szabásmintáját követi. Mégpedig mind az igényesek, mind az igénytelenek: néha utánozva, néha ellenszegülve, de kivétel nélkül erős hittel ragaszkodva az eleve adott színpadi illuzionizmushoz.

Abból a körülbélül harminc drámából, amelyet Brian Friel 1960 óta megírt és – előbb csak ír, majd külföldi – színpadra is állított, a következő három emelkedik ki meggyőzően újszerű szerkezetével. Mégpedig bámulatosan sokszínűen. A *Philadelphia, itt vagyok!*-ban (1964) a címből olyan szuverén módon kikiáltó „én” kétféle alakban jelenik meg: mint a serdülőkorú Gary I és Gary II. Az egyik, családja és barátai számára látható és hallható Gary gondtalan törtetőként viselkedik, aki mindenáron ki akar törni szűk, kispolgári, ír környezetéből a megálmodott Új Világba. A másik csak neki magának (és a közönségnek) megjelenő belső ellenfele ugyanolyan beszédes, de sokkal kritikusabb „én”-ként lép fel. Minden más is, ami imitt-amott a környezetében történik, ennek a Gary II-nek a kétségeit támasztja alá. Legfőképpen, hogy a darab végén az ígért földjére induló, kettős Gary behajózása katasztrófába torkollik. Mindazonáltal a dublini Gaity Theatre nézői bizonyára nem úgy álltak fel a nézőtérrel, hogy ebben a szegényes, még mindig gyarmatosított Írországnak kell maradniuk és megélhetést keresniük. Inkább arra gondoltak, hogy munkához kell látniuk, hogy ez az Írország ne maradjon olyan, amilyen, de ne is legyen olyan, mint a valóságos Philadelphia és környéke.

A város szabadsága című darabban (1974) térben és időben szimultán zajló történések pergőtüze zúdul a közönségre. A megtörtént eset alapján megírt drámai események halálos végkifejlete (brit ejtőernyősök 1972. január 30-án békés tüntetőket lőttek le Derryben) már a darab elején a színpadon látható: három holttest a lelőtt tüntetők közül. Ott fekszenek, míg a darab végén hirtelen, fegyvertelen kezüket a fejük fölé emelve fel nem állnak, hogy aztán lekaszálják őket az egyenruhás gyilkosok gépfegyverei. A kezdet és a vég között, külön-külön helyszíneken és az időben előre-hátra ugorva lejátszódik mindaz, ami előtte, alatta és utána történt. Hol felváltva, hol egyidejűleg látjuk, ahogy a három ártalmatlan pseudo-terrorista (a komoly Michael, a könnyelmű Sinner és a tizenegygyerekes, akasztófahumorról megáldott munkás-családanya, Lily) a katonai füstvetők sűrű felhőiben botladozva, akaratán kívül betéved az üres tanácsháza üres dísztermébe; és ahogy a városi küldöttek nemes whiskeyjétől felderülve közel kerülnek egymáshoz és saját életükről mesélnek. S eközben (bár ők nem is sejtik, hogy róluk van szó) kívülről megafonon újra és újra „utoljára” felszólítják, hogy tegyék le nem létező fegyvereiket. S eközben odakint a katonák felkészülnek a „terroristák által megszállt” városháza ostromára. És mindeközben a katonai bíróság a szakértőkkel együtt megtárgyalja az ügyet, és a valóságos gyilkosságot justizmorddal koronázza meg.

Friel a *Csodagyógyító* című darabban (1974) is anti-illuzionista, ugyanakkor képzeletgazdag színpadi történetet ír meg, amely itt is – bár külsőleg A város szabadságával éppen ellentétesen – egyidejű történések váltakozásából bontakozik ki. Ami ott közvetlenül a közönség látókörében zajlik szimultán módon, az itt szó szerint minden látványosság nélkül történik meg. Szinte teljesen anyagtalannul csak a nézők belső szemébe jut el a beszélt nyelv révén. A brechti gyakorlatól és elmélettől függetlenül az epikus színház sajátos formája valósul meg. Elbeszélnek, nem pedig eljátszanak valakit és valamit, ami máshol már megtörtént. Végleg elmúlt, de erős hatást gyakorol azokra, akik a színpadon elbeszélnek. Három személy szólal meg a drámában („szindarab négy részben”), egyik a másik után – annak idején szorosan kötődtek egymáshoz, de itt és most a színpadon nem találkoznak. Önállóan szólalnak meg, magányosan, jelenben zajló párbeszéd és szemkontaktus nélkül. A három személy mindegyike Franknak, a csodagyógyítóknak az életéről, működéséről és haláláról beszél.

Ő maga szólal meg először; utána barátnöje, Grace, aki rendületlenül szereti őt, egészen saját öngyilkosságáig; utána az ugyanolyan ragaszkodó, bohócszerű cimborája, Teddy, aki segítőkészen kísérgeti őt gyógyító útjain, Skócia és Wales isten háta mögötti vidékeire; és a végén még egyszer Frank, mielőtt még szenttelenül hagyná, hogy a csalódott falusiak, akik odakint a sötétben lesnek rá, agyonverjék. Mindhárman saját szemszövegükből és emlékezetükből mesélik el, mi történt velük a hosszú évek alatt. Mindegyik szenvedélyes, de higgadt hangon, függetlenül attól, hogy aki éppen beszél a mindig ugyanolyan szegényes berendezett térben, életben van-e, vagy nincs. Frank életének három – hol egymást erősítő, hol cáfoló – verziója nem adhat ki egy lekerített, meggyőző képet: annak a különös, nem naivan jámbor, de nem is sarlatán embernek a képét, aki szerte az országban rátette a kezét a rászorulókra és haldoklókra; aki némelyeket csodálatos módon meggyógyított és másoknál meglepő módon kudarcot vallott. És aki sem az egyik, sem a másik esetben nem tudta önmagának megmondani: miért.

Indulatmondát (1982)

Nem vonható kétségbe az összetéveszthetetlen profilja, eredetisége és jelentékeny komolysága annak a három, fentebb leírt, újszerűen konstruált színműnek, amelyek példászerűen kezkeskednek Brian Friel drámai életművéért. Annál jobban meglepődik, aki hirtelen azzal a másfajta darabbal találkozik, amelynek érdes és akadémikus címe mögött egy – látszólag – igazi, egyenes mintaszerű és könnyefakasztóan neveléses bohózat rejlik. Hogy a német fordítás címének – *Die Notbremse* [A vészfék] – semmi köze az eredetihez, ám annál több a bolondos események viharos lefolyásához, az később ki fog derülni.

A színhely egy régi, fából épült parasztház belseje az ír partok egyik eldugott sarkában, ahol alig néhány, ehhez hasonlóan régi ház áll. Amilyenre a neo-neo-romantikus nagyvárosi emberek vágyakoznak, hogy az üzletben feloldódott énjüket meg-hempergessék az alternatív eredetiségben. Donovan, a jólmenő orvos és politikus egy ilyen, lehetőleg hamisítatlan faházra áhítozik. És a fiatal, ám dörzsölt ügyvédnek, Jack Mc Neille-nek van egy ajánlata: egy füstös, roskatag kunyhó, sok tiszteletreméltó limlommal, amelyet a szülei már csak kivételesen használnak arra, hogy abban öltözzenek át útszás előtt és után. Jack némileg életidegen, de

okos és beszédes barátját, Tim Gallagert szemelte ki arra, hogy a reménybeli vevőt végigkialauzolja a dohos házban. Ez a munkanélküli filológus – gondolja Jack – az eszement szókincsével bizonyára vásárlási hangulatba hozza a nosztalgikus orvost. A jólelkű Tim csak vonakodva vállalja a szerepet. Maga is tudja, hogy az csak a fele egy összességében meghasonlott kettős szerepnek.

Donovan ugyanis nem pusztán ácsingózó és áhított vevőként érkezik. Annak az elkényeztetett Susannak az aggódó apja, aki – házasságkötés szándékával – épp a félszeg, de fantáziadús Timbe habarodott bele. A papának Susan tervei szerint nem csak a parasztházat, hanem a fiatalembert is véleményezni kell, hogy aztán a jóváhagyás után mindkettőt rendbe hozza. Timnek szereznie kell egy megfelelő egyetemi állást. De jelenetről jelenetre, egyre halmozódva, egyre gyorsabban ennél jóval több megpróbáltatás vár Friel bohózatának ügyetlen hőseire: furcsa emberek, furcsa dolgok, furcsa fecsegés. Szünet nélkül, míg aztán a darab végén a fatetőzet is ráomlik a szereplőkre, miközben maga Tim a nagy elfordulásból kiemelkedve hosszú csókban forr össze – nem Susannal, a nagy Donovan lányával (ő ugyanis életrealóbb partnert választott magának a fürge Jack személyében), hanem egykori, most ismét felbukkant egyetemi szerelmével, Claire-rel, aki nagy kedvvel és tehetséggel fokozta a feszültséget. Egy valóságos Vénusz, aki az ír tengerből született. Jogosulatlan fürdővendégként már egy ideje a kunyhó ismeretlen, eleven leltárához tartozott.

„Indulatmondát”. Már a nyelvészek szótárából származó cím is ellentmond annak a látszatnak, hogy szokásos bohózatról van szó. Még kényelmetlenebbül érzi magát a könnyű szórakozásra vágyó közönség, amint megtudja, mivel foglalkozik a darab főhőse, amikor nem épp építészeti régiségeket gondoz. Tim Gallagher ugyanis, a szakmailag felkészült, de még mindig nem kész doktorandusz évek óta arról a tényállásról végez megfeszített kutatásokat, amit a darab szerzője szógrimaszó eljárással vigjátékának címeként adja. Szigorúan véve tehát nem is Tim a címszereplő, hanem a tudományos mű, amelynek még hiányzik a vége. És ha Tim valaha is befejezi, nem annyira a mű lesz az ő, hanem ő lesz a mű produktuma. Mégpedig akkor, ha az – mint reméli – hozzásegíti egy életre szóló egyetemi álláshoz, akár szerencsével, akár protekcióval. Valóban: nem tiszta bohózat, inkább fattyúbohózat, amely más többé-kevésbé ironikus furfangot is rejt magában.

Akkor lehet rájuk figyelni, amikor Tim a disszertációjáról beszél lendületesen a nagy Donovannak. Utóbbi, bár maga sem marad el a bőbeszédű tudálékosságban, kénytelen-kelletlen hagyja magát kioktatni. Annál is inkább, mert nyakán ül el-kényeztetett leánykája, aki jelenlegi kiválasztottjának szakmai előmenetelén munkálkodik. Hazafias gondolatokba merülve a régi íreknek a parasztszobában látható néhány háztartási eszköze láttán, Donovan csak félszívvvel szánja rá magát a fáradtságosan joviális kihallgatásra.

DONOVAN: Még mindig csak szerződéses vagy, ugye?

TIM: Igen.

DONOVAN: Így mondta Susie is. Elég baj.

TIM: De remélem, véglegesítenek, amikor befejezem a disszertációt.

DONOVAN (*a berendezést vizsgálgatja, nem figyel*): Igen... igen...

TIM: Beszédelemzések, különös tekintettel az indulatmondatokra.

DONOVAN: Atyaisten!

TIM: Pontosan erről van szó.

DONOVAN: Miről?

TIM: Az „atyaisten”-ről.

DONOVAN: Milyen értelemben?

TIM: Erről az indulatmondatról... felkiáltásról... töltelekszóról. A közfelfogás szerint az effélet, mint „atyaisten”, csak úgy mondjuk, mellékesen, pedig korántsem. Maga a hang-sor banális, hogyne; de három dolog is jellegzetessé, sőt érdekessé teszi: egy, a formája – ön például nem azt mondta, hogy „a bús francba”, bár más körülmények között mondhatta volna; kettő: a kimondás helyzete – egy nem túlságosan laza, kissé merev mondatváltás kettőnk között; három, a legfontosabb: az indulatmondat társadalmi funkciója – ön nem az általam mondotakra kívánt felelni általa, pusztán egyfajta megnyugtató hangeffektusnak szánta, hogy engem a beszéd folytatására biztasson.

DONOVAN: Csakugyan?

TIM: Igen.

DONOVAN: Atya... Ki hitte volna. (211–212)⁵

Eddig tart az ifjú tudós komoly magyarázata, amely egy csapásra komikus szituációba fordul. Hangsú-

lyozzuk: szándéktalanul, fel nem ismerve és meg-gondolás nélkül a két beszélgetőtárs részéről. Ugyanis csak akkor jön létre komikum, ha azt az érintettek nem szándékosan idézik elő, hanem mintegy véletlenül elszenvedik. Tim magyarázatával még koránt sincs lezárva disszertációjának témája. Számára sem, és Friel darabjának egésze számára sem. Ellenkezőleg, most kerül igazán a középpontba. „Indulatmondatok” mindenütt. A Tim fejtegetései által kitanított és felpiszkált közönség léptenyomon beléjük ütközik, azok pedig majdnem mindegyik jelenetben, ami még következik, a közönségre zúdulnak. Míg végül a nézők szinte csak indulatmondatokot észlelnek zavaró okukkal és következményükkel együtt.

Miért is ne? Hisz a méltóságteljesen nyikorgó, műemlékvédett kunyhó minden sarka mögött alattomos ironia rejlik. Itt ugyanis, az érzékletes, testi eseményekben, amelyek végső soron az egész korhadt építményt lerombolják, éppen az tönkölja ki magát, amit a kutató Tim testétől megfosztva disszertációjának papírjára akar száműzni, s azzal megszelídíteni. Indulatmondatok körös-körül: akaratlan, szemantikailag megbízhatatlan kiáltások, amelyeket egyik vagy másik szereplő hallat, ha valami váratlan dolog történik vele. Többnyire valami kellemetlen. Zavartan felkiált: „Szent ég!” Vagy csodálkozva: „Atyaisten!” Vagy dühösen: „A fenébe is!” Vagy egyszerre felháborodva és fájdalmasan: „Jézus!” Elsősorban a rajtaütésszerű helyzetnek szólnak ezek a felkiáltások, kevésbé a jelenlevő hallgatónak, aki talán nem is ismeri az akut indokot. Egy fültanú egyébként is csak akkor tudná adott esetben helyesen felfogni az indulatmondatot, ha ugyanahhoz a nyelvi közösséghez tartozna, mint a felkiáltó – társadalmilag, szakmailag, vallásilag. Vagy – Tim Gallagher szerint – ha mindketten ugyanazzal az indulatmondattal rendelkeznének. Ahol nem ez az eset, ott találgatni kell, hogy mire gondolt a felkiáltó: hogy esetleg a „szent eget” akarja-e üdvözölni; hogy esetleg az atyaistent idézi-e emlékezetébe, vagy hogy a „fené”-n gennyes sebet, fekélyt ért-e.

A szereplők, akik Friel bohózatának növekvő tovuhabohuját létrehozzák, de el is szenvedik, folyton ilyen kusza félreértésekbe keverednek. Olykor szubjektumként, máskor objektumként, aki sehogysem képes megérteni, miért nem értik meg a többiek.

⁵ Az *Indulatmondat* szövegét az alábbi kiadásból idézzük: Brian Friel: *Philadelphia, itt vagyok!*. Budapest, Európa, 1990. Ford. Mesterházi Márton.

A téves következtetések csereberéje közben még messzebbre terjed. A szavakhoz hasonlóan a kézzelfogható tárgyak is jóvátehetetlenül eltévelyednek: kulcs, törülköző, piszkavas, fürdőruha, motorkerékpár. Pontosabban a vélemények tévelyednek el, hogy mi lehet ezekkel a tárgyakkal. Elsősorban akkor, amikor nem megfelelő időben és nem megfelelő helyen vétetik magukat észre, és közben hamis következtetésekre csábítanak. Ekkor azonban ezek a tárgyak már nem ugyanazok, mint korábban, és nem arra használhatók, mint akkor. Villámgyorsan átváltoznak árulkodó bizonyítékká. Függetlenül attól, hogy valami elítélendő és illetlen szólal-e meg bennük – miként a gyanú áhította –, vagy nem, ezek a nem helyénvaló tárgyak egy csapásra indulatmondatokot váltanak ki, sőt, egyenesen indulat-tetteket.

Színpadai komikummal teli saját nyelv játssza a néma játékot a magyarázatra szoruló dolgok és a magyarázatra szomjazó, egymás számára is rejtélyt jelentő személyek között. Például a következő, még a darab elején lévő részben, amikor Tim óvatosan nézelődik az idegen, számára meglehetősen félelmetes parasztházban, amelyet üresnek vél.

Visszamegy a cserepeshez (ismét megakad a szeme a hálóingben), a párkányán kitapogat egy doboz gyufát. Meggyújt egy szálat, fog egy darab tőzeget, és – kinyújtott karral, elfordított fejjel, mintha életveszélyes volna – a gyufát a tőzeg alá tartja. Az nem fog tüzet. A gyufa megégeti az ujját, majd kialszik. Tim fogja a poharát, átballag a hálószobába. – Belép Claire. [...] Meztláb van, farmernadrágban és pólóingben. Kezében kétrészes, világossárga, vizes fürdőruha; feje körül törülköző. A törülközőt egy szék hátára teríti, a vizes fürdőruhát a zsinórra. A cserepes párkányáról leveszi a gyufát, begyújt. Pillanatokon belül ég a tűz. Claire leveszi a hálóinget a zsinórról, majd fölmegegy. – Belép Tim. Ismét megnézi az óráját. Odapillant a cserepesre, rögtön észreveszi, hogy hálóing helyett fürdőruha lóg a zsinóron. Megtapogatja, megállapítja, hogy vizes. Megrökönnyödik. Körülnéz – senki. Ismét megtapogatja a fürdőruhát, kié lehet, csak nem...?

TIM (halkan szólítja): Nora Dan? [a vaskos boltosnő a szomszédból]

Csönd. Észreveszi, hogy ég a tűz. Lehajol, hogy jobban megnézze, abban a pillanatban visszacsapódik a füst a kéményből.

Jaj, istenem! (Megtántorodik, köhögve a konyha közepére botorkál, és [...] lekapja a szemüvegét, megtörli a szemét, megtisztítja a szemüvegét.)
Claire odafönt meghallotta a zajt [...]

CLAIRE: Mindjárt lemegyek.

TIM: Ki van ott?

CLAIRE (felbukkan a lépcső tetején; ruha van rajta a haját keféli): Ki az?

TIM: Egy pillanat. Csak...

CLAIRE: Ki maga? Mit akar?

TIM (most már rajta a szemüveg; fölneéz, megismeri Claire-t; őszinte örömmel) Jaj, istenem... Claire! Jaj, istenem! (206–207.)

Előbb szívélyes, aztán harcias beszélgetésük után – a rosszat sejtő Claire veszélyeztetni Tim kelleetlenül vállalt idegenvezetői szerepét az antik parasztházban – folytatódik a hangtalanul beszédes harc a gyanús tárgyakkal. Épp érkezik Donovan, a potenciális vevő.

DONOVAN (kint): Hahó! Hahó!

TIM: Jaj, istenem! A fürdőruhád! (A cserepeshez rohan, lekapja a zsinórról a fürdőruha felső részét; a füst visszacsapódik a kéményből, és felhőbe burkolja. Tim a szokásos módon reagál – Jaj, istenem! –, köhög, szeméből patakzik a könny. Leveszi a szemüvegét stb.)

Claire néhány pillanatig nézi, majd derűs nyugalommal fölmegegy. Donovan [...] kopog, majd belép. [...]

DONOVAN: Van itthon valaki? Bejöhetnek?

TIM: Jó napot kívánok. Hogyne. [...] Kissé meggyült a bajom a tűzzel. Hogy van, doktor úr?

DONOVAN: Jól, köszönöm. És te, Tim? (Némi fontolgatás után teszi föl a kérdést, mert Tim a sárga melltartóval tisztogatja épp a szemüvegét)

TIM: Lótok-futok. Tudja – egy kis takarítás-törülgetés. (Zsebre vágja a melltartót, s a kezét nyújtja) (210–211.)

Az ehhez hasonló, pantomimikus, néma jelenetekben, amikor csak a kandalló gomolygó füstje emeli fel a hangját és vetemedik tettelegességre, kiváltképp nyomatékosan érvényesül a rémült, aztán kivételesen örömteli indulatmondattal. Hát még akkor, ha ezúttal – mint egy kegyetlenül elnyújtott ostinato – mindig ugyanaz a kiáltás hangzik el, és mindig ugyanabból a szájból. Egyedül belőle préselik ki a halmozódó alattomos körülmények, belőle, Timből, hogy: „Jaj, istenem!” Különösen a jámbor ír füleknek cseng ebben vissza valami annak a szavaiból, aki elhagyatva érezte magát a Golgotán, és ugyanazt a címzettet szólította meg. Hisz mégiscsak Tim vállára nehezedik mindaz, ami elítélendőnek és illet-

lennek tűnik. És neki egyedül tűnik úgy, hogy mindezt a vállára kell vennie. Miért és meddig?

Elítélendő és illetlen. Ezzel rátapintottunk a bohózat műfajának, egyszersmind Friel fattyú-bohózatának lényegére. Sokféle példán láthattuk: ebben a műfajban a főszereplőknek – ténylegesen vagy látszólag – mindig vaj van a fején, és végig azon küszködnek, hogy ezt a vajat elrejtsek, eltussolják vagy elhazudják. Minden lehetséges eszközzel. Ennyiben Tim Gallagher még talán rosszabb helyzetből indul, mint Labiche, Feydeau és mások protagonistái. Ő ugyanis személyesen semmi olyasmit nem csinált, amit rejtetni kellene a büntető nyilvánosság előtt. Egyetlen hibája van csak: hiányzik belőle az, amit a körülötte levők látványosan közszemlére tesznek. Hiányzik belőle a kérkedő magabiztosság. Ott van Donovan, a nemes fecsegésű orvos és politikus, valamint elkényeztetett leánykája, Susan; vagy Jack, a minden hájjal megkent ügyvéd, aki kíméletlenül átveri jóindulatú barátját, Timet; vagy Nora Dan, az inváziópartí boltos, aki kíváncsisággal és saját készítésű süteménnyel rohanja le szomszédait: első látásra mindegyik olyan nagyképpően lép fel, mintha mindig is a lábuk előtt feküdt volna az egész színház, minden rajta mozgóval egyetemben.

Ezzel szemben Tim, a még mindig csak félkész diplomás, viselkedésével már megelőlegezi környezetete rettegett ítéletét: ő az örök vesztes. Nagyon utálja a víg(szín)játéki sors iróniája. Elvégre Timet saját doktori témája segédjévé teszi. Preventív módon visszaigazolja azt a csúfos indulatmondatot, amelyet Timothy Gallagher elégtelen személyisége vált ki. Igaz, csak egyelőre. Fokozatosan derül ki: ez a gátlás feloldódik az alkoholban. És teljesen eltűnik, amint a félreértések örvénye mind elkapja a magabiztosakat, és – íme! – szétporlasztja látszathatalmukat. Különösen nevetségesen az imént még világfiás, most szánalmas Donovan doktor esetében. Érzélgős nosztalgiájától megszállottan – hogy bebizonyítsa: egykor „mindannyiunk” paraszti ősei a tágas szobájukban még egy tehenet is elhelyeztek – önmagát láncoltatta le, és nem tud szabadulni. A sötét istállórekeszbe szorulva, jelentéktelen karcolással, most azoknak nyöszörög önmagát sajnáltatva, akik eddig tisztelettel néztek fel rá. De profundis.

Ha eddig nem, akkor most leesnek Timről a fékek. Vigan beleveti magát a forgatagba, amely ellen korábban mint rendszerető tudós oly félfénken s egyben eredménytelenül harcolt. Eddig túlságosan feltűnően reagálta túl – indulatmondatokkal vagy anélkül –, ha (persze tévesen) kényszerítve érezte magát

arra, hogy gyanús tárgyi bizonyítékokat tüntessen el vagy magyarázzon félre. Önkéntelenül, meg sem gondolva, hogy azok, ha egyáltalán valakit, legkevésbé őt hozták volna gyanúba. De ennek vége, mióta a zegzugos, elaggott házban minden látszat szerint majdnem minden dolog, sőt, majdnem minden személy megtestesült corpus delicti lett. A fattyú-bohózat utolsó negyedében Tim olyasmit csinál, amit egyetlen tisztafajú bohózatban sem csinál a főhős. Mámorosan élvezi az egyre dagadó anarchista zűrzavart. Mi több: a védekezés belső kényszerétől megszabadulva, felhagyva a taktikai célú hasznossági megfontolásokkal, amelyek amúgy sem passzolnak hozzá, Tim mindent elkövet, hogy tovább növelje a zűrzavart. Öncélúan, a merő haszontalanság diadalra jutása érdekében. Gátlástalanul szabadjára engedi eddig megzabolázott fantáziáját, nagyvonalúan továbbszóvi azt a hazugságokból összeálló pókhálót, amelyet eddig kicsinyes módon, pusztán önvédelemből szövögetett, és most a többiek akadnak bele a képtelen misztifikációk értelmetlenül szép hálójába. Mind, kivéve Claire-t, aki vigjátéki szármalással maga is segít szóni a hálót. Kimeríthetetlen ötletességgel táplálja maga körül az elszabadult nyelvész a tévedéseket és félreértéseket. Mindazoknak, akiket mások nem ismernek, kusza neveket és sorsokat, foglalkozásokat és kedvteléseket költ. Bármily különösen hangzik is, amit összefabulál, a többiek mohó hittel elfogadják, terjesztik és bizonygatják. Maga Tim azonban, ha eddig a környezete olyan galádul lebecsülte, most vigyorogva csodálhatja önmagát: egy költői lelkű badarságtերemető, aki sosem volt identitásokba, sorsokba és rémtettekbe lehel életet, melyek tömegével lepik el a korhadó parasztházat. Míg rá nem szakad a tető erre az istenre és teremtményeire. Függyöny. Nem zárható ki, hogy mindannyian vagy majdnem mindannyian megússzák élve. Egy fattyú-bohózat megengedheti magának az ilyen dupla fenekű befejezést. Mindenesetre a közönségtől meglehetősen többértelműséggel vesz búcsút. Az utolsó szavak, akárcsak a darabban az elsők, a főhősnek, Timnek jutnak, a romok és a porfelhő kelles közepén. Állhatatosan megerősítik a leggyakrabban elnyögött indulatmondatot: „Atyaisten!”

(Volker Klotz: *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*. Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2007. megj. előtt.)

Fordította: Szijj Ferenc
Lektorálta: Csátár Péter