

Szakdolgozat

Balaskó Bence

Színművész szak

Kaposvár

2024



Magyar Agrár- és Élettudományi Egyetem

Kaposvári Campus

Rippl- Rónai Művészeti Intézet

Színművész szak

A gonosz szereplők megformálásának színpadi lehetőségei

Konzulens: Dr. Fazekas Sándor

Egyetemi adjunktus

Készítette: Balaskó Bence

NATUI1

Színművész szak (nappali)

Rippl-Rónai Művészeti Intézet

Kaposvár

2024

Tartalom

1. Bevezetés.....	4
2. Fontos alapfogalmak.....	5
2.1. Mi a szerep?.....	6
2.2. A szerepalkotás öt fontos kérdése	7
2.3. Mi a gonosz?.....	7
2.3.1. Általánosságban.....	7
2.3.2. Vallási értelemben	7
2.4. Mit jelent azonosulni? - Az Én és a személyiség lehetséges viszonyai.....	8
2.4.1. Mi következik a fenti elméletből a színész számára?	9
2.5. A bevezetés összegzése:	9
3. Lucifer.....	11
3.1. Madách Imre, író, költő, ügyvéd, ördögűző:	11
3.2. Lucifer, a démon	Hiba! A könyvjelző nem létezik.
3.3. A darabról.....	Hiba! A könyvjelző nem létezik.
3.4. Gábor Miklós, és László Zsolt Lucifer alakításai	15
4. Tartuffe.....	23
4.1. A darabról.....	23
4.2. László Zsolt, és Nagy Zsolt Tartuffe alakításai	24
5. III. Richárd.....	30
5.1. A darabról.....	30
5.2. Alföldi Róbert, és Ralph Finnes III. Richárd alakításai.....	34
6. A modernkor naturalista gonoszai	39
6.1. A Woyzeckről.....	39
6.2. Az Éjjeli menedékhelyről	41
Összegzés	44

1. Bevezetés

„...Amikor Bessenyei Ferenc először játszotta *Othellót*, kirobbanó sikere volt. Úgy érezte, hogy meg tudja ragadni a nézőket, és hogy a nézők szurkolnak neki, mellette állnak... A második *Othellója* a Madách Színházban nagy lelki megrázkódtatás volt számára. Huszti Péter játszotta Jágót. Huszti az előadásokon mindig előre lépett a proszcénium vonaláig, egész közel a nézőkhöz, és valami elképesztően emberi módon, szinte pofátlan egyszerűséggel mondta el, hogy mi van.” –fogalmaz Vida Péter- „Bessenyei azt érezte, hogy vége a világnak, mert a nézők fordított értékítélettel Jágó mellé álltak.” (Vida Péter, 2023)

Amikor megkérdeztem, hogy szerinte hogy lehet ez, Vida az válaszolta, hogy Huszti Jágó alakításában az volt az újszerű, és formabontó, hogy végre nem a vicsorgó patásördög lépett a színpadra. Az előadásról Koltai Tamás kritikájában is olvashatunk, aki éppen Huszti alakításának sokszínűségét dicséri: a rendező, Ádám Ottó felfogásával összhangban, aki nagy szabadságot adott színészeinek, mindig más-más arcát mutatja a gonoszságnak Huszti alakítása. (Koltai, 1974) Ez a sokszínűség is a hatás fontos eleme lehet.

„Játszottam én bohócot, hőst, bölcsőt, és bolondot, de a legnagyobb alakításaim gonosz figurákhoz köthetők.” –Ezt a mondatot nem egy, számomra nagyra tartott színésztől hallottam, és ez a mondat ihlette kutatásom főbb kérdésköreit, melyek mentén ezt a szakdolgozatot írom: mitől ennyire érdekes a gonosz a színpadon? Szükséges-e, hogy a néző azonosulni tudjon a gonosszal? Meg kell-e érteni, meg lehet-e szeretni a gonoszt? Milyen lehetőségeket tud nyújtani a gonosz megjelenítése a színész számára, amit más szerepkör nem tud? Dolgozatomban végén talán arra is választ kaphatunk, mitől működött ennyire jól Huszti Péter megközelítése, még Bessenyei nagyformátumú alakítása ellenében is.

Dolgozatomban a drámairodalom három ikonikus gonoszának színpadi megformálásait fogom vizsgálni, és további kettőnek a drámatörténeti jelentőségét.

Vida Péter -akivel volt szerencsém több próbafolyamatban is együtt dolgozni- azt mondta egyszer; „Különösen a zenés műfajokra jellemző, hogy a gonoszok mindig elviszik a tejfölt. A *Mária evangéliumában*, habár János is, Jézus is, Mária is bravúrosan végigénekelte az egész darabot, nem nekik volt a legnagyobb a tapsuk, hanem nekünk; a Fűles, meg a Vak nevű két besúgónak, akik egy dögös rakkendroll műfajra hajazó számban jelentettek róluk.” (Vida, 2023)

Tartuffe, Lucifer, III. Richárd, Woycek, és Vaszilisz: ezeket a szerepeket tér –és idő dimenziói választják el egymástól; különböző korokban íródtak, különböző nemzetiségű írók tollai által. Más a nemük, a koruk és a társadalmi helyzetük. Van köztük történelmi személy,

kitalált alak, és mitológiai lény. Közös vonásuk azonban, hogy mindenki ismeri a nevüket (a színházi szakmában legalábbis egészen biztosan). Manipulátorok. A környezetük együttérzésén élőködnek. Az intellektusuk ad számukra hatalmat mások felett, és e hatalmat nem haboznak használni mások kárára. (...Vagy azért egy kicsit haboznak?) Az ámokfutásuknak otthont adó drámákat a mai napig játsszák szerte a világban, több-kevesebb sikerrel, de annyi bizonyos, hogy ha valamelyik bekerül egy színház repertoárjába, az rögtön magára vonzza a szakma, és az aktív színházlátogatók érdeklődését.

Egy-egy szerep elemzéséhez két színészi alakítást (illetve rendezői koncepciót) vetek majd össze az alapján, hogy a megformálás a gonosz karakter hagyományainak, és ismert sémáinak próbál tenni, hogy ez által ellenszenvet ébresszen, vagy pedig arra törekszik, hogy a néző megértse a gonoszt, és együtt érezzen vele.

2. Fontos alapfogalmak

Azt, hogy miért érdekelnek bennünket -nézőket- a gonosz figurák a színpadon, csak úgy tudjuk igazán megérteni, hogyha figyelembe vesszük, hogy maga a színház miért jött létre, és mit hivatott képviselni. Ezért mielőtt belefognék az konkrét alakítások összevetésébe, tisztáznunk kell néhány fontos alapfogalmat.

„Összegyűlünk egy térben, és két csoportra oszlunk, amelyből az egyik történeteket játszik el a másikkal. Nem ismerünk olyan társadalmat, ahol efféle rítusra soha ne kerülne sor, úgy tűnik tehát, az emberiségnek mélyről fakadó igénye van arra, hogy az életet játékos ábrázolásban lássa viszont, (...) A színház (...) olyan tér, ahol együtt álmodunk; (...) egyszerre képzeletbeli, és közösségi tér. (...) Genetikailag belénk kódolt vágyunk, hogy játszunk, és játszani nekünk.” (Donnellan, 2021, 15.) A színház létrejöttének elsődleges oka (és célja) tehát az ember ösztönszerű igénye a játékra; az élet megértésére és leképezésére. Még egyszerűbben: Azért van színház, mert játszani akarunk. De mit?

E játék tárgyát Popper Péter *Színes pokol* című művében a következőképpen határozza meg: „A színház minden idők óta az ember, és a világ viszonyáról szól. Egyedüli témája a konfliktus, az a küzdelem az emberi kapcsolatokban, de nem utolsósorban az emberi intézmény vagy intézményesített ideológia – erkölcs, világszemlélet, és előítélet – között dől el és támad fel újra. Egyszóval a színház témája az ember belső forradalma, amit evilági üdvösségéért vív, ha győz, és kárhozatra jut, ha elbukik. Burleszk, vagy tragédia – mindegyikben ott tombol vagy lappang a lényeg: mikor az ember megmérkőzik saját démonaival.” (Popper, 2000, 18.) Konfliktust kell tehát játszani ahhoz, hogy igazán kiélhessük a játékkedvünket: összefeszülést

erő és erő közt ahhoz, hogy szembe nézhessünk önmagunkkal, és önmagunk által jobban megértsük a világot. Ahhoz pedig, hogy ez az összefeszülés létre jöhessen, mindenképpen két erőre van szükségünk. Egy erőre és egy ellenerőre, amely ha egy személyben testet öltve összesűrűsödik, megszületik a gonosz a színpadon.

2.1. Mi a szerep?

A játszás, az utánzás vele született tulajdonsága az embernek gyermekkorától fogva. Arisztotelész szerint abban különbözik a többi élőlénytől, hogy a legutánzóbb természetű, sőt eleinte éppen az utánzás útján tanul is. „Ezt bizonyítja a művészi alkotások példája: vannak dolgok, amelyeket önmagukban nem szívesen nézünk, de lehető legpontosabb képük szemlélése gyönyört vált ki belőlünk, mint például a legcsúnyább állatok vagy a holtak ábrázolásai. Ennek az az oka, hogy a felismerés nemcsak a bölcsek számára gyönyörűség, hanem a többiek számára is - csak éppen kisebb mértékben. Azért örvendenek a képek nézői, mert szemlélet közben megtörténik a felismerés. Ha viszont történetesen előbb még nem látták az ábrázolt tárgyat, akkor nem az utánzás adja az élvezetet, hanem a művészi feldolgozás, a szín vagy valami más ilyen ok. (...)

A karakter megmagyarázza, képszerűen bemutatja, és ekképp eljuttatja a nézőkhöz a szerep belső lelki rajzolatát. A külső karaktert meríthetik önmagukból, mások megfigyeléséből, a fantázia világából, intuíciók alapján. Fontos, hogy a színészek a külső kifejezőmódok keresésénél ne veszítsék el, hanem tartsák meg saját egyéniségüket.” (Arisztotelész 2004, 16--17.) A gonoszok játszása esetében ezt a hibát különösen nehéz elkerülni, mert a játszóknak jellemzően szemérmesek kreativitásukat föl vállalni, ha cselekedetüket ártó szándékukat kell, hogy kifejezzék.

A szerep tehát eljátszott személyiség. Cselekvő alak. Megjelöl egy feladatkört, és magában hordoz bizonyos alaptulajdonságokat. A szerepalkotás pedig színészi feladat.

Körülbelül 2500 éve beszélhetünk színészekről, munkásságukról azonban fontosabb tanulmányok csak az utóbbi száz évben jelentek meg. Ezek a legkülönbözőbb módokon vizsgálják színész és a szerep kapcsolatát, valamint a színpadi létezés sikerének alapszabályait, de bizonyos kiindulópontokban mindegyik egyetért. A színész belépése a színpadra óhatatlanul szituációt teremt. (érdekesség: Akkor is, ha a színész nem játszik szerepet!) Abban az esetben, ha játszik, cselekvésének a szituációval kell kölcsönhatásba lépnie, oly módon, hogy a szituáció meghatározza a cselekedetét, és a cselekedet új szituációt teremtsen. Egyszerűbben: a szituáció szüli a cselekedetet, majd a cselekedet az új szituációt. A kettő között ok-okozati az összefüggés. (Sztanyiszlavszkij, 1988, 82.)

2.2. A szerepalkotás öt fontos kérdése

A cselekvést a szituáció mellett a szerep jelöli ki, mert a szerepnek múltja van, ebből következik, hogy a játészónak fel kell tennie (illetve el kell döntenie) azt a kérdést „*Ki vagyok én?*”

Fontos a színész számára azt is észben tartani, hogy a szerep a színpadon kívül is éli életét, és ingerek érik, így a színésznek meg kell kérdeznie magától; „*Honnan jöttem?*”, és hogy „*hol vagyok?*” (a kérdés a térre, és az idő múlására is vonatkozik)

Meg kell fogalmaznia a szerep végső, távlati célját: „*Mi a célom?*”

-És fel kell vetődnie annak is, hogy mi a következő lépés a cél elérése érdekében, az új szituáció, és a megszerzett tudás birtokában: „*Mit akarok?*” avagy „*Hová tartok?*”

(Sztanyiszlavszkij, 1988, 97.-99.)

A színészi jelenlétről szóló tanok egyike sem tesz különbséget a gonoszok, és bármely egyéb szerepkör megjelenítése között. A fenti kérdéseket a gonoszt alakító színésznek is ugyanúgy fel kell tennie magában, mint a hőst alakítónak.

2.3. Mi a gonosz?

2.3.1. Általánosságban

„Olyan személy, aki erkölcsi romlottsága következtében valakinek, valaminek bajt, bánalmat, kárt okoz, vagy akar okozni.” (A magyar nyelv értelmező szótára, 1959, 179.) A gonoszt alakító színész számára ez a meghatározás az öt kérdésből kettőre választ is ad: *Ki vagyok én?* - Erkölcsileg romlott személy. *Mit akarok?* - Kárt okozni.

2.3.2. Vallási értelemben

Ketté kell választanunk a gonosz vallási, és a világi felfogását. A Szentírás az Ördög kifejezést mindig egyes számban használja, és a legerősebb démonra utal vele, melynek további elnevezései között található a Gonosz is. A démonokról, és természetükről, később a Luciferről szóló részben lesz szó részletesebben. A gonosz cselekedet világi értelemben nem utal démoni

munkálkodásra. Az ember követhet el gonosz cselekedetet démoni megkísértés, vagy befolyás nélkül is. A vallásos szemlélet értetlenül áll a gonoszság léte előtt, és azt egy külső lénynek, a Gonosznak tulajdonítja. „Kísértésről akkor beszélünk, amikor az akaratnak két lehetőség közül kell választania, és tudja, hogy az egyik jó, a másik pedig rossz, mégis a rossz felé hajlik. Tudja, hogy rossz döntést hoz, valamilyen oknál fogva mégis vonzódik felé. Amikor az ember hibát követ el, és kísértésbe esik, nem az értelem tévedéséről, hanem az ész gyengeségéből fakadó problémáról van szó. Ha nem tudnám, hogy a rosszat választom, tudatlanságból, vagy tévedésből vétkeznék, következés képpen, nem követnék el bűnt. Nincs bűn rossz lelkiismeret nélkül. Intellektuális szempontból épp ez teszi annyira érdekessé a bűnt: miért választjuk a rosszat, mikor tisztában vagyunk annak rossz mivoltával? –Valódi rejtély ez. (...) A bűn épp azért létezik, mert képesek vagyunk mellette dönteni. (...) Azért teszünk rosszat, mert akarjuk.” (Fortea, 2019, 18.)

Ebben az idézetben keveredik a hagyományos vallásos felfogás és a modern pszichológia nézőpontja, meglehetősen kaotikus álláspontot hozva létre. Kibékíthetetlen ugyanis az ellentét vallási és világi nézőpont között. A vallási szempontú megközelítés szerint az ember esendő lény, akit a kísértés rosszra csábíthat (legyen ez egy világi kísértés, vagy a Gonosz által ránk bocsájtott kísértés). Freud szerint ezzel szemben a bűn egészen más megítélés alá esik: gyakorlatilag teljesen átértékelődik. József Attila ezt így fogalmazza meg: „Miért nincs bűnöm, ha van?” A pszichológiai megközelítés ugyanis feloldja a bűn fogalmát, és visszavonhatatlanság helyett feldolgozhatóságot sugall. A bűn a tudattalanban lévő traumák, ösztönök és vágyak manifesztációja, megjelenése. Azért akarunk ártani másoknak, mert nekünk is ártottak korábban, vagy mert érzelmileg képtelenek vagyunk a kötődésre, a helyes kapcsolódásra, mert társas viszonyainkban súlyos defektusok voltak (ezek gyakran gyermekkori eredetűek). Ha tehát megértjük, milyen lelki okok hatására követtük el a bűnt, van esély rá, hogy feldolgozzuk a traumákat – nem csupán a kiváltó okot, hanem magát az elkövetett tettet is. Nyilván minél súlyosabb a tett, annál nehezebb feldolgozni.

2.4. Mit jelent azonosulni? - Az Én és a személyiség lehetséges viszonyai

A modern személyiségpszichológia abból a feltételezésből indul ki, hogy a személyiség egy egységes struktúra. E struktúra szétlazulását kóros folyamatnak tartja, elmebetegséggel kapcsolatban beszél a személyiség széteséséről; ez a szétesés is lehet a bűn forrása. Popper Péter azt gyanítja, hogy az emberi pszichikum nem struktúra, hanem halmazat. „Többféle

személyiséglehetőség együttes létezése egymás mellett. Egyik domináns, a többi lappang. Az élethelyzetek radikális változásaira nem a személyiség struktúrája, és mechanizmusai változnak meg, hanem egy másik személyiséglehetőség lép előtérbe, manifesztálódik, veszi át az uralmat. Ez magyarázná az Én és a személyiség viszonyát. Én csak egy van, személyiséglehetőség több is.” (Popper, 2000, 19.)

2.4.1. Mi következik a fenti elméletből a színész számára?

Első eshetőség: hogyha a színész arra törekszik, hogy az általa játszott gonoszt a saját belső pszichéje ihlesse, akkor sincs szükség arra, hogy a primer személyiségében egyre mélyebbre, és mélyebbre ásson, mert a kincs nem a gödör alján van, hanem egy másik gödörben: nem az aktuálisan létező személyiségében, hanem egy másik lehetséges személyiségében. Ha ez a másik gödör; ez a másik lappangó személyiséglehetőség valahogy előtérbe tudna lépni, és háttérbe tudná szorítani a domináns primer személyiséget, akkor találna meg a színész azt, amit keresett. Már csak az a kérdés, hogy ez az új szerzemény, ez az új személyiség tudna-e ugyanolyan hasznos lenni egy próba, vagy egy előadás során, mint amelynek helyébe lépett.

Második eshetőség: hogyha színész úgy dönt, hogy tapasztalati minták nyomán, vagy képzelő ereje által szeretné létrehozni karakterét. Teszem azt; kerüli a szemkontaktust, mert rosszakaróitól ezt látta; morzsolja és nyújtóztatja az ujjait, mert azt feltételezi, hogy a gonosznak minden pillanatban kell valami, amit kontroll alatt tarthat, ha nincs más kéznél, hát a saját keze is megfelel erre. Popper Péter úgy fogalmazott; „az élethelyzetek radikális változásaira léphet előtérbe egy másik személyiség.” (HIVATKOZÁS, OLDALSZÁM) Amennyiben egy szorongásokkal és feszültségekkel teljes próbafolyamat az élethelyzet radikális változásának tekinthető, nem lehetséges-e, hogy a próbafolyamat végére a színész testében valaki más morzsolgassa az ujjait, akire most nagyobb szükség volt? –Aki úgy talált meg, hogy nem is keresett.

2.5. A bevezetés összegzése:

Dolgozatomban azért tartottam fontosnak, hogy különböző korok gonoszait vegyem alapul, mert így nem csak egyes színészi felfogásokat tudok összevetni, de a gonosz irodalomtörténeti, kultúrtörténeti változásainak vizsgálatára is lehetőség nyílik. A művek különböző típusú, különböző kultúrtörténeti korszakokból származó, más-más pszichológiai terheltségű alakokat ábrázolnak. Továbbá ezen alakok céljaikat tekintve sem egyneműek. Tartuffe-nek és III.

Richárdnak politikai ambíciói vannak, előbbi a társadalmi ranglétrán akar följebb kerülni, utóbbi az egész társadalmat kívánja maga alá kényszeríteni, mérhetetlen hatalomvágygal.

Lucifer ezzel szemben metafizikai gonosz. Maga az Ördög. A szellemvilág eltévelyedett gyermeke, akit az hajt, hogy bebizonyítsa Isten világának tökéletlenségét. Tartuffe egy családon gázol keresztül, hogy elérje célját, III. Richárdnak egy ország kell, Lucifer esetében már az egész emberiség a tét.

Woyzecket viszont nem egyetlen mindent elsöprő vágy uralja, és nem is a metafizikai gonosz megtestesülése: ő a modern pszichológiának megfelelő karakter. Büchner darabja fordulópontnak tekinthető a drámairodalomban, mert nem pusztán a gonosz viselkedéséről, vagy ámokfutásáról szól, hanem arról, amivel a fent felsorolt művek egyike sem foglalkozik részletesen: a gonosszá válásról is.

Vaszilisz naturalista jellegű gonosz, motivációja, hogy kikerüljön abból a mocsokból, amely körülveszi őt; ez Tartuffe céljára hajaz a leginkább. Dolgozatomban elsősorban azért szerepeltetem Vasziliszát, mert ő egyértelműen szép, legalább is van szexuális vonzereje; ez az ő legnagyobb fegyvere. Ebben eltér az előző három említett karaktertől.

No, nem mintha Tartuffe nem próbálkozna a vonzerejével hatni másokra, de Dorine leírásából tudjuk, hogy Tartuffe férfiúi megjelenésével könnyebb riogatni, mit csábítani. (Ennek ellenére a Comédie Française előadásában a főhős kimondottan vonzó jelenséggé jelent meg, l. Nemzeti, 2023). III. Richárd társai becsvágyát használja ármánykodásra; neki ez a legjobb eszköze, de róla sem lehetne azt állítani, hogy nincs a „repertoárján” elcsábítás. Gondoljunk csak a Lady Annával közös jelenetére, melyben az özvegyet megboldogult férje sírja fölött környékezi meg, csúf mivoltát meghazudtoló eredményességgel. „A férfinak –ha jó a dumája- elég, ha csak egy hajszállal szebb az ördögnél”- ezt egy idegen nőtől hallottam egy lakodalom során: Nem egy szakdolgozathoz méltó referencia, de biztos vagyok benne, hogy Shakespeare anekdoták között is találnék hasonló elméletet. Madách Lucifere kapcsán első látásra nem igazán beszélhetünk szexusról. Az ő célkeresztjében Ádám és Éva bűnre csábítása van. Ádám gyenge pontja a tudatlansága, és kíváncsisága. Ennek megfelelően Lucifer fegyvere az emberi jellem mindentudó ismerete. Hogy azt titkol el, illetve azt mutat meg belőle Ádámnak, amit akar. A középkori színben szokták őt úgy ábrázolni, mint egy kéjsóvár papot, de ez a kép kevésbé az ő hódítói tehetségét hivatott bemutatni, mintsem a korabeli ember gyengeségeit; hogy hiába a hit, ha az ösztön mást parancsol, az ember nem tehet ellene, akárhogyan veti is a keresztet.

3. Lucifer

3.1. Madách Imre: Az ember tragédiája

Az ember tragédiája a magyar irodalom dráma műfajának kiemelkedő műve, Madách Imre legismertebb alkotása (Madách, 1999). Az 1862-ben megjelent mű sokakat felzaklató kérdései azóta is életben tartják a költeményt. *Az ember tragédiája* költői mű, nem bölcséleti értekezés. Jelentősége tehát nem a felvetett kérdésekre adott történelmi vagy természettudományos válaszokban rejlik, hanem abban az indulatban, mely bizonyos megoldásokkal nem tud megbékülni, és abban a vágyban, mely bizonyos megoldások reményét, igényét ébren igyekszik tartani. „A Tragédia jelentőségét s bemutatott történelemképének felemelő voltát épp abban kell megéreznünk, hogy a romantika, a forradalom előtti korszak bizakodó történelemszemléletével ellentétes felfogás érvényesül az egyes "képek", korszakok értékelésénél, s Madách mégis, e felfogás cáfolatára törekszik, s a mű egészében e törekvés válik a dráma igazi magjává, alapvető mondanivalójává.” (Sötér István, 1969, 25.)

Lucifer a tagadás “ösi szelleme”, aki vitázik az Úrral azon, hogy részese-e a teremtésnek, illetve, hogy a teremtés tökéletes-e, és hogy neki (tehát a tagadásnak) is van-e része benne. Ezt azzal próbálja bebizonyítani, hogy Ádámot öngyilkosságba hajszolja, azzal, hogy megmutatja neki álom formájában az emberiség történelmét. Ádám kishíján végez is magával, de arra a hírre, hogy Éva gyermeket vár, eláll szándékától. A gonosz szellem kudarcra van ítélve, de ennek dacára is folytatja örök és kilátástalan küzdelmét az Isten ellen.

„*Az ember tragédiája* kivételes mű a magyar drámairodalomban, hiszen nincs ezen kívül másik misztériumjáték.” (Keszég, 2016)

Madách Imre művére a misztériumjátékokon és a Fauston kívül nagy hatással volt John Milton –*Elveszett paradicsom* című bibliai eposza is, mely 1667-ben jelent meg, és Byron – *Káin* című drámája, melyet 1821-ben adtak ki (Byron, 1899, ill. Milton, 1978). A hasonlóság Milton költeményével különösen erős, így ezt fogom most elemezni. Már maga a történet is igencsak sok hasonlóságot mutat: mindkét alkotásban fontos szerepet játszik a teremtés, illetve a bűnbeesés-történet. Miltonnál Rafael arkangyal és Ádám beszélgetéséből ismerjük meg a teremtest, Madáchnál pedig annak befejezésének pillanatában érkezünk meg a történetbe. A bűnbeesést mindketten hasonlóan ábrázolják, ahogy hasonló a két mű nőalakja, Éva-felfogása is, ahogy a két Ádám alakja is gyakorlatilag egyformára van szabva. Míg Ádám gondolkodó lény, akinek önálló akarata és uralkodási vágya van, Éva nem ilyen: ő az életet képviseli, illetve

az érzelmeket a művekben. Van egy titkos varázshatalma a férfi fölött, mert tud életet adni, így Éva végső érve Madáchnál felülír minden okoskodást. A két Éva főbb jellemvonása, hogy mindketten szépek, termékenyek, megérik a veszélyt, és zsigerileg érzik a jót. Éva végig a történeten kívülálló nőt képviseli, akiben a férfi, Ádám mindig felfedezni a tisztaságot vagy a bűnt, illetve a szeretetet, a vágyat. Éva mindvégig tartja az érzelmi kapcsolatot az Úrral.

Mindkét mű bibliai, kérdéskörük a jó, a rossz, és a bűnbeesés, a teremtő-teremtett viszonyról szól, továbbá az egyéniség és a tömeg viszonyáról, az isteni gondviselés szerepét, az ember világban betöltött helyét, cselekvési és döntési szabadságát firtatja. A Földszellem megjelenése, és az ördög és az isten közötti fogadás, illetve az ördög és az ember közti egyezség alapján Goethe *Faustjával* is összevethető (Goethe 2015).

A líra, és a dráma műnemének határán mozog. Dráma, mert párbeszédes formájú, jelenetekre tagolódik, és a címben szereplő tragédia szó is drámai műfajra utal. A verses forma, és a filozófiai kérdések miatt lírai műnek is tekinthető. A mű kétszintes dráma. Van egy Isteni, és egy emberi világ. Keretszínek az első három, és az utolsó szín. Az első három a paradicsomi színek, melyek a bűnbeesésről szólnak, ezután következnek a történelmi- és az álom színek a negyedikről a tizennegyedikig, végül a lezáró tizenötödik szín.

Szintúgy hatással lehetett Madáchrá Büchner mechanikus materializmus filozófiája, mi szerint a teremtést követően a világ gépként működik:

“Be van fejezve a nagy mű, igen.
A gép forog, az alkotó pihen.
Évmillióig eljár tengelyén,
Mig egy kerékfogát ujítani kell. “ (Madách, 1999.)

A teremtést Madách befejezett folyamatnak tekinti. A világ innentől kezdve önműködő, és saját törvényekkel rendelkezik, egy-egy anyag pedig állandó, megmásíthatatlan tulajdonságokkal. A keresztény istenkép szerint az Isten mindenható, meg tudja változtatni az anyagok tulajdonságait, Madách Istene csak a természet törvényei szerint teremthet.

Az alaphelyzet tehát a teremtés befejezte, Ádám és Éva paradicsombéli léte. A kiűzetés mellett a fő konfliktus Lucifer nyomán az emberben fölmerülő kétség Istennel szemben. Az első képben az angyalok kara dicsőíti az Úr remekművét, a világot; ezt az automata gépet. Egyedül Lucifer nem méltatja Istent. Madách Istenképe szerint az úr hiú: egy despota, aki ki kéri magának a dicséretet. Miután ezt Lucifer megtagadja tőle, azzal fenyegetőzik, hogy

elpusztíthatná őt. Mindketten tudják, hogy Lucifer, ha úgy tetszik a gép motorja: a nemlét, az űr.

„S nem érzéd-é eszméid közt az űrt,
Mely minden létnek gátjaul vala
S teremtni kényszerültél általa?” (Madách, 1999).

Arra világít rá Lucifer, hogy a lét előtt (ami Isten műve) nemlét kellett, hogy legyen. Ő a semmi, az űr, a gát a tagadás. Ő testesíti meg az örök lázadót, aki elbukik, és fölkel, a változás, a fejlődés lehetőségét biztosítja. A világ fejlődéséhez pedig az újjászületés előtt szükség van még a pusztulásra:

„Az élet mellett ott van a halál,
A boldogságnál a lehangolás,
A fénynél árnyék, kétség és remény.” (Madách, 1999)

Lucifer a költeményben az egyeduralom, a központi hatalom, a zsarnokság ellen lázad, demokráciát akar:

„Együtt teremtének: osztályrészemet
Követelem.” (Madách, 1999)

Irgyili Ádámtól a társat, és a szabad akaratot. Be akarja bizonyítani, hogy a teremtés tökéletlen, és erre azt az eszközt találja, hogy az öngyilkosságba hajszolja Ádámot.

Az Úr megátkozza az Élet fáját, és a Jó és a Rossz tudás fáját, Lucifer pedig leszáll a Földre az első emberpárhoz. Ugyanaz a viszony az Úr és Ádám közt, mint Ádám és Éva közt. Éva csodálja Ádámot, ahogy Ádám istent, Isten pedig eltartja Ádámot, ahogy Ádám Évát.

Lucifer: „te Őt dicséred, Ő téged kitart” (Madách, 1999)

Ez egy önző szeretetként is értelmezhető. Ádám hatalmat akar, becsvágyó. Éva boldog az édenkertben Ádámmal. Mikor meglátja Lucifert futásnak indul, de egy bók után megáll, megenyhül. Lucifert megfoszthatták a szárnyaitól, ezért hiszi azt először Ádám, hogy ő is ember. Lucifer pedig szellemtestvérenek szólítja Ádámot.

Lucifer felkínálja az emberpárnak a szabad akaratot a jó és a rossz tudás fájáról. Kihaszználja az öntudatát, a büszkeségét. Becsvágyat ébreszt Ádámban. Szabad akarattal az angyalok nem rendelkeznek ez Lucifer baja. Ádám elszakad az Istentől, szörnyű dolgokat tapasztal, majd visszatér.

”De ifju keblem forró vágya más:

Jövőmbé vetni egy tekintetet.

Hadd lássam, mért küzdök, mit szenvedek. “ (Madách, 1999)

Ádám megkéri Lucifert, hogy mutassa meg neki élete értelmét saját életén és a történelmen keresztül. (A fejlődés-elvűség bemutatására kéri Lucifert.) Lucifer megmutatja Ádámnak mesterségesen, manipuláltan az emberiség történelmét.

Megláttatja vele, hogy az emberi küzdés értelmetlen, a történelem ciklikus, nem tart sehova. Ám ez az álom csak Lucifer által megrendezett, nem valóságos.

Egy másik olvasat szerint, Ádám látomásai nem manipuláltak, Lucifer mindig csak a valóságot mutatja, ez egy pesszimista világnézet az író részéről.

Ádám új és új eszméket fogalmaz meg, melyek alapján Lucifer “berendezi” a következő szint, gyakran előre jelzi Ádám kiábrándulását, csalódását. Minden színhez tartozik tehát egy kor, és egy tézis. Lucifer úgy módosítja a történéseket, hogy Ádám tézisei mindig hamisnak bizonyuljanak, Ádám mindig csalódjon. Ezért lesz Lucifer az antitézisek alkotómestere. Ádám minden szín végén (a 14. színig) azt hiszi, hogy az új tézis, amely “megcsillan” előtte, a szintézis, amely a fejlődést hozza, ám ebben mindig csalódik. Előbb az egyén földi istenségének lehetősége vonzza, mások élete árán (Egyiptom), majd az egyéniség, a személyiség pusztulása történik meg a közösség miatt (Athén). Ezután Rómában az életélvezet sekélyességére, az élet múlandóságára láthatunk rá, de felbukkan a kereszténység ígérete is, Péter apostol alakjában. A középkori szín ezt is negatív összefüggésben mutatja meg: a vallásháborúk oldaláról (Konstantinápoly). Az új eszmény a tudomány lesz (Prága), illetve egy kitérő formájában a francia forradalom (Párizs). Ezután érkezünk meg Madách jelenébe, Angliába, majd pedig a jövőbe érkezünk. A falanszterben a tökéletes szocializmus uralkodik, ahol mindenki a közösség számára előnyös munkát csinálja, a nemzetek, és egyéniségek megszűnnek létezni: Platón borsón térdepel, Michelangelo széklábat farag. Megoldandó probléma a Nap kihűlése. Ez a természeti katasztrófa lesz a világ vége; kiég a Nap. Ezt a szint a szocializmus idején tilos volt játszani a színpadokon.

Úr: „Érzem mi hitvány a föld, hogy magas Lelkem lezárja, s vágyom el köréből” - menekülés az anyagtalanba, mert az anyagi világ rossz. Ádám szellem újra. A Föld szelleme hívja vissza őt a Földre.

Jégvilág: Szörnyű világ! – „csupán meghalni jó.” – vegetatív, eszme nélküli állapot, farkastörvények: „sok az ember, kevés a foka”

A színek Párizsig a szabadság-egyenlőség, testvériség egyes aspektusait járják körül, Párizs szintézisét adja ezeknek, majd az eszmék "leépülése" következik. Az utolsó színben rájön, hogy egyedül úgy tud dacolni Istennel, ha megöli magát, ez Lucifer célja is: "Dacolhatok még, Isten, véled is.

Bár százszor mondja a sors: eddig élj,

Kikacagom, s ha tetszik, hát nem élek." (Madách, 1999)

Végül Éva várandóssága miatt belátja kudarcát, visszatál a hithez, de nem veszi el a tudást, amit kiküzdött magának.

"ember küzdj és bízva bízzál", tehát mivel a művet egy többszólamra kivetített gondolkodásfolyamnak tekintjük, Madách itt azt fogalmazza meg, hogy a kanti filozófiához hasonlóan az ember a jóra törekszik magától, feltétel nélkül, a hite miatt (Madách, 1999). Erre Ádám maga is rájön az Úr szín végén: "A célt tudom, még százszor el nem érem..."(Madách, 1999).

3.4. Gábor Miklós és László Zsolt Lucifer alakításai

A Tragédia előadás-történetében különösen Ruszt József rendezése vált jelentőssé, így az összehasonlításban majd én is Gábor Miklós ezen előadásban nyújtott alakítását veszem alapul. A színész pályája során háromszor játszotta Madách pártütő angyalát.

1965-ben Vámos László rendezésében Szegeden ő volt a híres (jogosan vitatott) szőke Lucifer. Egy esztendővel később, ugyanabban a rendezésben, előadásban a kritika szerint nemcsak Lucifer jelmeze változott, de jóval higgadtabb, és a szabadtéri követelményekhez inkább alkalmazkodó volt a játék. A Madách-shownak tekintett, látványos Tragédia-előadásról langyos és fanyalgó kritikák születtek.

Tímár András a „stiláris bizonytalanságot”, a „formanyelvi zavart”, és a „kísérletezés kirekesztését” rója fel Vámos László rendezésének. Szemére vetették, hogy a mutatványok sorával helyettesítette a képzeletet felgyújtó látványokat, a néző nézegetővé vált, a széthúzott ornamentika nem keltett érzelmeket. „Legfőképpen Bakó József hatalmas díszlete ludas ebben, mellyel a rendezés mindenáron be akarta kapcsolni a játékba az egész teret. A lépcsők erőltetett kontrapunktjai és a látnivalók halmozása széttöri a képek egységét. Vannak persze szép jelenetek is, de a szereplők általában a látványosdival hadakoznak. Ruttkay Évája nem a nő,

inkább a nőiesség megtestesülése, a fiatal Nagy Attila Ádámjának még nincs kialakult formája, s Gábor Miklós Luciferje is inkább kísérlet.” (Rényi, Népszabadság, 1965, 3.)

E kritikák között Gábor Miklósnak jutott viszonylag a legtöbb babér.

„A Tragédia előadás-történetében különösen Ruszt rendezése vált jelentőssé, aki Ádám figurájának megkettőzésével, a hús-vér valóságában megjelenő, a szelíd despotizmust megtestesítő Úr és a ballonkabátos, kalapos, mai értelmiségi Lucifer konfliktusának kiterjesztésével, a rítusdrámai forma érvényesítésével a mű merőben új megközelítését adta.” (Nánay, 1997)

Arról az időszakról, amikor Ruszt Józseffel dolgozott az első Zalaegerszegi Tragédia-előadáson, a színész a következőképpen nyilatkozott a Színház folyóiratnak;

„Általánosságban azt mondhatom, hogy örömmel fogadom el újra azt a feladatot, amivel hajdan nem sikerült megbirkózni. Pontosan éreztem, tudtam, hogy Lucifer is pályám elintézetlen ügyei közé tartozott. Ilyenkor a szerep kihívása – a sajátos ösztönzőerő. (...) Szegeden, a hatalmas szabad téren elkerülhetetlenül szinte elvész a színész. Lucifernek az adott arányok következtében valósággal ágaskodnia kell egy-egy tömegjelenetben, hogy észrevegyék, megszólalására odafigyeljenek. Emlékszem, a londoni színben milyen problémát okozott számomra, hogy jelenlétemnek nyomatékot adjak. Ruszt remekül tagolt (kisebb) színpadán viszont minden emberléptékű, itt bárhol állok, a jelenlétem hangsúlyossá válik. Nincs a színpadnak egyetlen sarka sem, ahol – ha a magam természetes hangján megszólalok – ne lennék a figyelem fókuszában, ne tudnék már a legelső mondattal kontaktust teremteni.” (Gábor, 1984)

A rendhagyó Tragédia-előadás méltatói szinte kivétel nélkül Lucifer kulcsszerepét és Gábor Miklós újszerű, izgalmas Lucifer-alakítását állították előtérbe. Születtek leíró, elemző és vitatkozó bírálatok is, de Gábor Miklós színészi teljesítményéről szinte csak szuperlatívuszokat olvashattunk.

„A Humphrey Bogart-kalapos, ballonkabátos Lucifer – Gábor Miklós – legendája az elmúlt négy évtized alatt sem kopott meg. Mi több, szimbólummá lett. Az intellektuális színpadi jelenlét, gondolkodás, a valóságához szóló letisztult, természetes játék szimbóluma. Az a zalaegerszegi előadás a XX. századi Madách-játszás olyan meghatározójává vált, amely nélkül azóta sem lehet, nem érdemes *Az ember tragédiájáról* beszélni.” (Róna, 2023)

Ruszt koncepciója, hogy Lucifer nem elpusztítani akarja az embert, hanem meggyőzni őt egy Isten nélküli világ logikájáról. Gábor Miklós ikonikussá lett Lucifere értelemre, logikára épülő gondolkodásával, megalapozott, határozott érvelésével a küzdés lényegét igyekezett Ádámmal (Szalma Tamás) megértetni. Dönteni képes, önmagáért felelős felnőtté akarta tenni az embert.

Mint Hevesi Sándortól kezdve sokan, Ruszt is Az Úr és Lucifer konfliktusában látta a dráma lényegét, de ő ki is bontotta ezt az ellentétet, amely szövegszinten csak a keretszínekben jelenik meg. Az első szín nála egy nagymise, amelynek celebrálója a társulat legidősebb színésze (Máriáss József) által játszott Az Úr, fő ministránsai az arkangyalok, de mellettük ott van egy másik ministráns is (Nemcsák Károly), aki Az Úr képviselője lesz a történelmi színekben: ő jeleníti meg azokat a szerepeket, akik keresztezik Lucifer terveit. Ezáltal Az Úr nemcsak az első és utolsó színben, illetve néhány történelmi szín szerepében van jelen, hanem „szolgálója” személyében mindvégig, ezáltal az alkotás két főszereplője közötti viszálykodás az előadás legfőbb szervezőereje lett. Az a tény, hogy Lucifer és az Úr vitájaként jelenítik meg az előadást, nyilvánvalóan a drámán belül új dimenziókat nyit meg a Lucifert alakító színész számára is.

„A másik újítás az álomjelenetek újraértelmezése. Ruszt evidenssé tette, hogy Lucifer csak Ádámot avatja be a jövő titkaiba, s szétválasztotta az első férfit meg azokat a szerepeket, amelyeket ő a történelmi epizódokban felvesz. Ádám kívülről szemléli a Fáraó, Miltiadész, Catullus, Tankréd és Kepler alakját, társalog velük, Luciferrel vitatkozva tanulja a Történelmet. A dráma logikája alapján azonban Ádám lesz Danton, és Ruszt logikája szerint a jelen és jövő idejű színekben már nem válik szét a két én.

A zalaegerszegi nagyszínpadi előadásban Gábor Miklós ballonkabátos, mai embernek játszott Lucifer, aki eleve vesztes pozíciójú „ellenzékiként” harcol Az Úrral, és a ráció eszközeivel küzd az emberrel az emberért. Egy alakuló társulatban az, amit Gábor Miklós személyében és szerepében képviselt, önmagában kijelölte, hogy az előadás központja Lucifer.” (Nánay, 2009)

„Ruszt soha nem beszélt nekem arról, hogyan született meg fejében a puhakalapos, ballonkabátos Lucifer gondolata. Még a próbák megkezdése előtt kikeresett nekem a jelmeztárból egy puhakalapot, viseltes ballont, mert pontosan élt már benne az a figura, akit én még csak azután teremtettem meg. És ami még furcsább: Ruszt ezzel a frappáns ötletével – Lucifer merőben szokatlan jelmezének, külső megjelenésének elképzelésével – váratlanul

rátapintott egy titkomra, amiről mi ketten soha nem beszéltünk. Hogy én gyerekfejjel nemcsak láttam, de rajongva szerettem is ezeket a népszerű puhakalapos filmfigurákat, sőt, amikor legelőször arról ábrándoztam, hogy színész leszek, ilyen Humphrey Bogart- vagy fiatal Jean Gabin-szerű színész szerettem volna lenni. Ruszt Jóska – számomra is váratlanul – szinte leleplezte ezt a titkot, amikor megtalálta számomra a mai Lucifer leghitelesebb külső alakját. Azt a jelmezt, amiben első pillanattól kezdve úgy mozoghattam, mint aki beleszületett.” (Gábor, 1984)

A Színház folyóiratnak adott interjújában Gábor Miklós arról is beszél, hogy Ruszt valójában csak az öt szubjektíve foglalkoztató darabok színpadra állításakor futja ki a maga formáját. Az előkészületek során és a próbaperiódusban soha nem arról vitatkozik a színészeivel, hogy az író – ez esetben Madách – így vagy úgy gondolta a jelenetet, nem a Tragédia filológiai hiteles értelmezését keresték, hanem a maguk válaszait Madách kérdéseire. Hogy a színészek mit gondolnak, hogyan élik át a létnek a drámában megfogalmazott gyötrelmeit. Így vált a dráma kulcskérdésévé, ha úgy tetszik mottójává Lucifernek a teremtés sikerét, tökéletességét megkérdőjelező legelső mondata, hogy: „mi tessék rajta?”. Mármint ezen a világon...

Már az előadás elején Lucifer hallgatásában is érződik a feszültség, ami a hozsannázó angyalok szövege közben egyre nő. Mindannyian ismerjük annak az embernek a lelkiállapotát, aki már sokat hallgatott, és egyszer csak úgy érzi, történjen, aminek történnie kell; ki kell végre mondania az igazat. Ez az indulati töltés hevíti Gábor Miklós Luciferét is az 1982-es előadásban, aki emellett nem hagyja elúszni a „színház a színházban” helyzeteket sem; amikor kommentátori szerepéből beugrik a felidézett játékba. Az Egyiptomi színben például a Fáraó mellé szegődik udvaroncnak, és a modern puhakalapjával bókol, ami rettentő mulatságossá tette a helyzetet.

A utolsó színben, amikor Lucifer többet már nem tehetett, feltartott kézzel beáll a karba. Harca véget ért. Vagy talán mégsem? Gábor Miklós tekintetében még egy utolsó villanás, amelyben benne volt, ő sosem adja fel a küzdelmet az értelemért, az értelmes életért. Elegáns, a film-noir Humphrey Bogart féle ikonikus félmosolyait idéző gesztus volt ez, de a romantikus misztériumjáték bukott angyalához is remekül idomul, hiszen a darab elején Lucifer úgy mutatkozik be:

„Győztél felettem, mert az végzetem,
Hogy harcaimban bukjam szüntelen,

De új erővel felkeljek megint.” (Lucifer, 1. szín)

Amikor a szóban forgó utolsó színben Gábor Miklós kimondja; „átok, átok!” – Madách utasítása szerint Lucifernek vesztésként kellene meggörnyednie. A színész interpretációjában azonban Lucifer felfelé néz az égre, hogy az égi hatalommal szemben érzett lázadó tehetetlenségét kifejezésre juttassa. Mert Ádám azzal, hogy feledte nagyságát, elárulta őt, így kénytelen belenyugodni a megváltoztathatatlanba. Lucifer az, aki lázad és bukik, nem pedig Ádám. Ez az érzelmi töltés utat nyit az előadásnak happy end helyett a tragikum felé.

„Ha Lucifer kizárólag gonosz lenne, akkor félnénk tőle, és nem lenne meg az erőnk, a fölényünk ahhoz, hogy ne vessünk rajta. A töprengései, a gyötrődései teszik őt hozzánk hasonlóvá – ha úgy tetszik emberivé –, és ezért tudunk rajta is, vele is nevetni.” (Gábor, 1984)

Alföldi Róbert az elődök megoldásai közül nagyon sok mindent beépített 2011-es Nemzeti Színházi előadásába. Ez elmondható a darabban szereplő László Zsoltról is. Lucifer alakítása sokat meríthet Gábor Miklós ikonná vált- ballonkabátos Luciferéből. Mindketten mai emberek (saját koruk emberei), akiket az Úrral való örökös harcukban leginkább keserű humoruk segít meg. Sem kinézetük, sem gesztusrendszerük nem emlékeztet transzcendens lényekre. Ellenben amíg Gábor Miklós elegáns megjelenése a film-noir nyomozóit, sikeres utazó ügynökeket juttatta eszünkbe; László Zsolt tornacipős, kapucnis, sportzakós, kócos figurája egy megélhetésért küzdő kortárs költőre emlékeztethet leginkább. Figuráik nem csak külsőségekben, de vérmérsékletükben is különböznek egymástól. László Zsolt sokkal több nyílt indulatot enged meg pártos szellemének; ki- és bejövetelei zaklatottak, semmi kényelem, ám ez annál nagyobb elhatározást sugall, és sokat kiabál. Ennek lehetséges, hogy csak praktikus okai vannak, tekintettel a Nemzeti Színház híresen rossz akusztikájára, de lehet ez Lucifer olvasatának érvényes megfejtése is: Hevessége árulkodhat arról, hogy nehéz elfogadnia tudva tudott bukásra ítéltségét, és hogy nem régóta tart viszályuk az úrral. Vagy utalhat egy már letűnt, de valaha bensőséges kapcsolatra Istennel, hiszen ha Lucifer démon, akkor valaha angyal volt.

„Minden angyal megőrzi angyali természetével járó intelligenciáját, s általa gyarapítja ismereteit. Élvezetét leli a megismerésben, de az ismeret fájdalmat is okoz neki. Mindig szenved, amikor ismeretei Isten létezésével szembesítik. A démon pedig szakadatlanul érzékeli a teremtő Isten mindenben fellelhető rendjét, és dicsőségét. (...) Nem nevezhető meg a konkrét pillanat, amikor az angyal démonná változik, mert fokozatosan kibontakozó folyamatról van szó. De bármilyen hosszú is ez a folyamat, van egy adott pillanat, amikor az angyali szellemnek döntést kell hoznia, hogy elutasítja Teremtőjét, vagy sem.” (Forte, 2019, 17.)

Rusztal ellentétben Alföldi hangsúlyozottan háromgenerációs előadást rendezett: az idős Úrral szemben középkorú Lucifer áll, míg Ádám és Éva csakúgy fiatal, mint azok, akik a többi szerepet játsszák. Az Úr a történelmi színekben is konfrontálódik Luciferrel (például a Föld szellemeként vagy a római szín Péter apostolaként), akárcsak az 1982-es Zalaegerszegi előadásban, bár ott az Úr mindig főangyala képviselte által hadakozott Luciferrel, nem pedig személyesen. Lucifer apai barátként kalauzolja Ádámot; ez sem újdonság. Ádámot Szatory Dávid játssza a történelmi színekben éppúgy, mint az álomszínekben, és a keretszínekben.

„A rendező nagyon erős képeket komponál. Az üres szín fölé óriási, háromszögletű elemekből felépülő fehér paraboloid ernyő feszül, amely égbolt, vetítőfelület, a világmindenség határa s a földgolyó egy szelete egyaránt lehet. (...) A teret az első szín után tolleső borítja el, a paradicsomból való kiűzetéskor az emberpárra fentről hatalmas mennyiségű föld zúdul alá, s az egyiptomi színtől kezdve a színpadra egyre több tárgy kerül be, amelyek jó része ott is marad, jelezve: a történelem limloma, szemete borítja földünket. E limlomok között fehér sportkocsi, gépfegyver (Egyiptom), hangszórós szónoki emelvény (Athén, Párizs), laptop, rokkant kocsi (Prága), fotelok (Róma), világító kereszt (Bizánc), baseball-ütő (Eszkimó) egyaránt megtalálható. E felsorolás is jelzi, hogy ezek a jelenetek hangsúlyozottan a mában játszódnak, tehát az időutazás ezúttal – akárcsak a nyakazás – elmarad, be kell érünk egy jóval szimplább, a történelmi látásmódot kiiktató, de könnyen dekódolható térbelivel. Ismerősnek tetszhet, hogy Egyiptomban (vagy valamely közel-keleti országban, sejkységben) gépfegyveres katonák felügyelete mellett dolgoztatott gyerekek építik a piramis alapját, a londoni szín Legolandban játszódik, a falanszterlakók úgy, mint a tisztítóból kiadott zakók, nylonzacskóba vannak bújtatva.” (Nánay István, 2011)

Nánay többnyire végiggondolt kavalkádként hivatkozik a színpadképre. Herczoh Noémi ezzel szemben azt írja;

„Alföldi, aki alapvetően kortárs szemléletű rendező, Madáchot is a reális jelenben keresi történelmi tablók és kosztümös múltábrázolás helyett. (...) Ezzel mintha a varázslat veszne ki a darabból: nincs szükség időutazásra, helyszínek között utazunk csupán. A sátán ezúttal nem sciencefictiont – perspektívtalan jövőt, antiutópisztikus víziót mutat az első emberpárnak, csak azt, hogy mi van most, amit ugye nélküle is lehetne éppen látni... Vagyis ez a metafizikus szál mintha nem volna kellőképp végiggondolva.” (Herczog, 2011)

Nem értek egyet Herczog Noémi kritikájával: Alföldi Luciferét nem gyengíti egyáltalán, hogy nem a történelmi eseményekre hivatkozva érvel. Alföldi előadása ezzel a „pusztán” térben

utazással a történelem változatlanságára világíthat rá; hogy a történelem nem változik. Legalábbis a benne élő ember nem. Akármilyen ideológia mentén csepegteti magába az ember a reményt, az végül elhagyja, és ez így volt, és így is lesz mindig. Ezt a gondolatot sejteti az is, amikor Lucifer szomorú szavait halljuk: „És e sugár, a remény” majd elsötétül a szín; eltűnik a színről a fény; a remény szimbóluma. Nem gondolom, hogy a rendezői végiggondoltság hiányozna ebből az interpretációból.

„...Blaskó Péter, akinek nagy része van abban, hogy az Úr a produkció másik főszereplője lett. Az általa játszott Isten nagyon is emberszabású. Viselkedése, tettei és szavai ellentmondással teliek. Tud fenséges és kicsinyes lenni, hol ravaszkodik, hol nagyvonalú, kicsit hiú, kicsit gőgös, és hatalma nagyon ingatag. Az, ahogy az első jelenetben töpörödött öregemberként áll a fénykörben, elmondja nyitó mondatait, s nem a világ fordul meg tengelyén, hanem ővele a forgószinpad, pontosan leképezi ennek az előadásnak az Úr-figuráját. S ezt a figurát bontja ki és teszi élő alakká a későbbiekben a színész.” (Nánay, 2011) Ez nagyon megváltoztatja az erőviszonyokat a fő konfliktus mentén, azaz Lucifer, és az Úr vitájában. Ez a fajta alá-fölérendeltséget tompító megjelenítés, azt követelné meg a Lucifert játszó színésztől, hogy az első képben sokkal kimértebb legyen, mintsem, hogy dühödten ordítson. Azt a fölényes gesztust László Zsolt Luciferétől, hogy érvelése közben rátámaszkodik a bottal járó Úr vállára, a Ruszt féle hierarchia nem engedné meg, de Alföldi előadásában szinte megköveteli a szituáció. Ennek az előadásnak, akárcsak Ruszténak humora van, s ez nagy részben László Zsolt alakításának is köszönhető. Egyénisége, színészi ereje, dinamizmusa, fölényes szakmaisága az egyik legfőbb biztosítéka annak, hogy az előadás ne csak a színeken való végigrohanás legyen, hanem megérezhessük a mű filozófiáját és mélységeit is. Az ő Lucifere valóban fényhozó: értelmével Ádámnak irányt mutat, erőt ad, kétkedésével és cinizmusával is továbbloki őt a megismerés útján, ugyanakkor maga is esendő, időnként elbizonytalanodó, a végső cél elérésében kétkedő ember.

A vetítések, melyek az egyes színekben megjelennek, szintén nem a természetfölöttit ábrázolják. A technika inkább ésszerű magyarázat arra, ami látszatra mágia. Lucifer például nem a gondolat szárnyán, hanem autóval közlekedik. „Az ötletek effektszerűen törnek elő a semmiből, nem gazdaságosan következnek az előzőekből. Újabb és újabb kellékek: nézőtérbejátszás, tolokocsik, vetítők kerülnek elő, bár kétségtelenül szép, ahogyan aztán nem tűnnek el, ott maradnak a színpadon” –írja kritikájában Herczog Noémi (Herczog, 2011).

A történet előrehaladtával egyre nagyobb a rendetlenség, ennek is egészen biztosan több a jelentéstartalma, minthogy szép a színpadkép. Reflektálhat a szereplők belső feszültségére,

vagy arra a folyamatra, ahogy Ádám megismeri az Úr „nagy művét”, és egyre több dologra bukkan rá, ami azelőtt számára rejtve volt. Ezt Nánay is igazolja írásában:

„ Minden szín megtartja emlékezetében a korábbiakat, hogy az utazás végére ott maradjunk egy halom kacat közt; a varázslat, ha ugyan volt, nem foszlik szét, bizonyítékok halma hever előttünk, hogy igenis végigjártuk az utat.” (Nánay, 2011) És akadnak még szép megoldások, mint például a több színben is visszhangzó jajkiáltás, ami borzongást kelt az önfeledten mulató népben, de istenhez már csak muzsikaként hallatszik el.

„Ezúttal (...) mintha nem elégedne meg a sovány vigasszal, bátorítással: „küzdj, és bízva-bízzál”. Ádám és Éva mintha nem hinné, hogy mindössze ennyi útmutatást kaptak: tanácstalanul néznek hol egymásra, hol felfelé, mintha még várnának valami hosszabban kifejtett tanításra. Mikor több szó nem esik, zavartan felállnak. Láthatóan nem értik, miben vagy miképpen kellene bízniuk.” (Herczog, 2011)

Alföldi a Tragédiában megtalálja a mára vonatkoztatható szólamokat, a tömeglélektant; és a zsigerit, az érzékiséget. Elhagyja a műből metafizikát; előadása két lábbal jár a földön. László Zsolt Luciferként emberszerű, nem kívánja kihangsúlyozni transzcendens származását. Sokat merít Gábor Miklós intellektuális Lucifer alakításából, annak humorából, és egy sokkal fiatalosabb, vérbőbb Lucifer értelmezéssel egészíti ki azt.

4. Tartuffe

4.1. A darabról

A komédia kifejezés a görög „kommosz” szóból ered, amelynek eredeti jelentése falusi multság. Már a görög antikvitásban így nevezték a vígjátékokat. A komédia meghatározó esztétikai minősége a komikum. A görög komédia, a tragédiához hasonlóan Dionüszosz isten kultuszához kapcsolódott, de a mitologikus témájú tragédiákkal szemben az egyszerű emberek életéből vette történeteit.

„Mivel az utánczó cselekvő embereket utánoznak, vagy kiválóknak, vagy hitványaknak kell lenniük; vagy nálunk jobbaknak, vagy rosszabbaknak. Ebben különbözik a tragédia is a komédiától: ez hitványabbakat, az meg jobbakat akar utánozni kortársainknál. (...) A komédia (...) a hitványabbak utánzása, nem a rosszaságé a maga egészében, hanem a csúfságé, amelyhez hozzátartozik a nevetséges is. A nevetséges ugyanis valami hiba, vagyis fájdalmat és így kárt nem okozó csúfság.” (Arisztotelész, 2004, 21.)

„Molière *Tartuffe*-je vallási megszállottságot és a bigottságot karikírozó mestermű, amely, bár több mint háromszázötven éve született, aktualitása a mai napig a színházak deszkáira követeli világszerte. Archetípusos jelenségek kerülnek bemutatásra, és a néző, ha szétnéz maga körül a világban, sokszor nem is tudja, hogy sírjon, vagy épp nevéssen a darabon, hiszen a mai napig élő és tipikus jelenségeket karikíroz benne Molière.” (Séra, 2021)

Hiába látja azonban az egész rokonság Tartuffe ármánykodását, a család két oszlopos tagja, a ház ura és annak szigorú anyja, a vakhit fanatizmusával rajongják körbe, és isszák a család minden szavát. Ennél több már nem is kell, hiszen ez a feszültséggel teli helyzet kiváló arra, hogy a szerző a *Commedia dell'Arté*ből ismert típusos személyiségeket kifigurázza és nevetségessé tegye.

A történet egyáltalán nem egy adott korszak, egy ország, vagy család sajátja, hanem egy örök jelenség. Archetípusos helyzet. Talán ezért is népszerű a mű világszerte. Hiszen, ki ne ismerné a vallási megszállottság és túlbuzgóság agresszív hajlamát, gögjét és elvakultságát? Ki ne ismerne történetet, amikor az Isten nevében követték el a legnagyobb bűnöket, vagy éppen azzal palástolták?

A nagy egyházak és vallások tagjai közt egyaránt, a kisegyházak, a szekták, és egyéb spirituális csoportok életében szintén újra és újra felbukkan a fenti helyzet, minden egyes korban, minden egyes kontinensen. Az Isten nevével palástolt bűn. Moliere egy remekműben kifigurázza és nevetségessé teszi a csalót is, a fanatikust is, és az egész agresszív vallási túlbuzgóságot, ami végül is partnerként szolgált az aljassághoz.

„A pszichológia a XVII. században születik meg, az ember belső törvényei iránt való kíváncsiság irodalmi arcképek és jellemrajzok tömegét hozza létre. Nem csoda, ha a színpadon is jellemeket akartak látni, vagyis típusokat, amelyeknek a cselekedetei szükségszerűen következnek belső törvényeikből.” (Szerb, 1941, 322.)

„Carl Gustav Jung, jó pár évvel később Moliere után, sokat elmélkedett ezekről a fent említett, úgynevezett „típusokról”, és a „belső törvényekről”. Azt fedezte fel, hogy sokkal többször jelenik meg az életünkben és a személyiségünkben olyan tipikusság, ami az időn és a kultúrán is átívelő, a tudattalanunk mélyén húzódó ősi viselkedési kód. Archetípusként emlegette ezeket. Moliere szereplői is ilyeneket jelenítenek meg. Az ilyesmiből pedig sokkal több van körülöttünk és bennünk, mint azt gondolnánk, vagy sejtenénk. A lényünk mélyén húzódó tudattalan réteg írja csak igazán erős tollal az élet valódi komédiáját vagy tragédiáját, ahogy kell: mellék és főszereplőkkel.” (Séra, 2021)

4.2. László Zsolt, és Nagy Zsolt Tartuffe alakításai

2008-ban Alföldi Róbert rendezésében láthatta a darabot a nagyérdemű. A nézősereg, mint egy ókori arénában, körkörösén helyezkedik el, közre zárva a szintén kör alakú színpadot. Menzcel Róbert díszletében az előadás egyetlen és fő díszleteleme egy körasztal. „...a kör, a mindig bezáruló, saját magába futó geometriai alakzat, ami láthatatlanul mozog, változik, hol szűkül, hol bővül, hogy aztán a csúcsponton a mocsok diadalittas emlékművét emelhesse ki körtalapzaton. Hogy tudjuk: a játék értelmetlen, az eredmény az elejétől kezdve eldöntött.” (Ugrai, 2015) A körasztal a mindennemű összefeszülések színhelye, legyen szó családi összetűzésekről, kitagadásról, vagy szexuális együttlétről. Ez a körasztal remek lehetőségeket kínál a színészek számára: egyszer akadály, melyen át kell verekednie magát a színésznek, hogy szándékát érvényesítse, máskor éppen azt a bizalmas légkört teremti meg, amit egy családban sokszor csak a családi asztal körül lehet megérezni. Gondolok itt Cleante és Orgon jelenetére, Dorine és Mariann kettősére, vagy Orgon és Elmira találkozására, melyben megegyeznek, hogy próbára teszik Tartuffe-t („Orgon, ugye tudod, hogy mennyire szeretlek?”)

A színészek egytől egyig mezítláb játszanak, és fehér jelmezt viselnek; korabeli ruhákat. Ez egyértelműsíti, hogy nem a mi világunkban játszódik a darab, nem törekszik valóságosságra. Erre a nem evilági hatásra csak ráerősít a darab szövegének hangvétele. Parti-Nagy Lajos újrafordításában együttesen érvényesül a huszonegyedik századi szleng, a korabeli entellektüel fogalmazásmódja, és a különböző nyelvi lelemények és szójátékok. Megfér egymás mellett egy drámában a „Te szemforgató geci”, az „Akadnak (...) színre-bátrak...”, a „pöttyözendí”. Ez a környezet; amit a szöveg, a díszlet, és a jelmez teremt meg, felmenti a színészeket is az életszerű emberábrázolás „terhe” alól, és egy másfajta feladattal kínálja meg őket: archetípusok felrajzolásával.

A játszóknak az a feladatuk, hogy a szerep szándékáról, és vágyairól árulkodjanak a nézőknek megállás nélkül. A színpadi helyzet valóságosságára való törekvés háttérbe szorul, és előtérbe lép szerepek leglényegéből fakadó, szabályokat, és korlátokat nem ismerő játék. Ha a Tartuffe-t játszó László Zsolt azt akarja, hogy a nézőnek egyértelművé váljon Tartuffe sóvárgása Elmira iránt, egyszerűen fog egy korbácsot, és ütlegelni kezdi rakoncátlanok nemi szervét az asztal alatt. Vagy Elmira dekoltázsa láttán Zsákos Bilbóvá változik, és megidézi a Gyűrűk ura ikonikus jelenetét; ujjait görcsben tartva- karmokat formálva, megbabonázva, ordítva, és hörögve nyúl az áhított –ott a gyűrű, itt Udvaros Dorottya mellei- felé, majd hirtelen eszéhez tér, és visszarántja a kezét. A „cél szentesíti az eszközt” alapon minden belefér a gesztusrendszerbe, hogyha az által a színész félreérthetetlenül tudja képviselni archetípusának főbb jellemvonásait, és karaktere szándékát. László Zsolt pedig kreatív, bátor, és konkrét, figurája eleven, és érvényes. Tartuffe-je tökéletesen egy dimenzióban létezik a többi szereplővel. Hogyha beszélhetünk lehetséges mintákról; mozgásában és a dinamikájában sokkal inkább hajaz Eperjes Károly Tartuffe alakítására (Taub János rendezés), mint Bubik Istvánéra (Szinetár Miklós rendezés). Sokkal ördögibb, hirtelenebb, csapongóbb, mindig nyeregben van (Orgon előtt való lebuktatásáig), nem látni rajta olyasfajta megrendülést, hogy félne a lelepleződéstől; tudja, hogy ravaszsága ismét ki fogja húzni a csávából.

„Ez a Tartuffe nem cinikus, csak érdekei vezérlik. Bámulatos színészi érzéssel képes váltani, bármiről képes meggyőzni azokat, akiket szinte hipnózisban tart. Igen sok utalást láthatunk arra, hogy itt az ideológia (a szenteskedés) csupán maszlag - Tartuffe szexuális vonzerejével, tehetségével láncolja magához a kihasználandónak kiszemelt embereket, feltehetően Orgont is, legalábbis finoman mintha erre utalnának azok a jelenetek, amelyekben a két férfi testi közelségbe kerül egymással. Az ostort fallikus szimbólumként használja, ám máskor minden lelkifurdalás nélkül alkalmazza a keresztényi vezeklés túlszólott

megjelenítésére. Ennek az embernek semmi sem szent, éppen azt csúfolja meg leginkább, ami miatt elismerik, már azok, akiket képes megteveszteni. Nem véletlen, hogy a vallásra támaszkodik: ezek az emberek nem képesek teljes értékű életet élni, szükségük van a transzcendensben való hitre, hogy valamiféle lelki segítségük legyen a mindennapokban, mert gyengék. Tartuffe gátlás nélkül ki is használja őket.” (Urgai, 2015, 7-8.)

Az Elmirával való viszony rendezői értelmezése is szokatlan, új lehetőségeket kínál a színészeknek. Urgai István kritikájában azt írja; „Elmira értelmes, okos, valóban szerető feleség, aki a legnagyobb áldozatot hozza lányáért.” –A „szerető feleség”-gel nem értek egyet. Olybá tűnik, hogy Alföldi Róbert felfogásában Elmira már nem szereti férjét, ha ugyan valaha is szerette. Hogy Tartuffe lebuktatásán mesterkedjen, arra sokkal inkább gyermekei motiválják, és talán a család egységébe vetett hit. Tartuffe közeledése (Udvaros Dorottya megformálásában) látványosan megkísérti őt, és ezt Tartuffe tudja. Nem kifejezetten Tartuffe személye vonzza Elmirát; bárki közeledése fel tudná kelteni szexuális érdeklődését. Olyan, mintha Orgonnal való szerelme, már jó régen elhervadt volna.

Az Örkény színház *Tartuffe* világa sokkal közelebb van a miénkhez. Színpadi megformálása is sokkal kevésbé lép ki a mai hazai színházi kultúrából: A szereplők egy elkülönített, megemelt színpadon játszanak, a nézők pedig egy –szakzsargonnal élve- negyedik falon keresztül nézik az eseményeket a nézőtérrel. Ez a megnövekedett fizikai távolság megkönnyíti az előadás befogadását. Egy-két kiszólós geget leszámítva hagyományos kukucskaszínház. A néző könnyebben belefeledkezik az előadásba, könnyebben azonosul a szereplőkkel, mert nem érik folyamatosan olyan ingerek, amelyek emlékeztetik, hogy amit néz az nem a valóság; pusztán előadás. Nem látja a verejtéket a színész homlokán, nem látja a címkét a tizenhatodik századi gallér alól kikandikálni, és nem utolsó sorban nem vonják be őt a játékba azzal, hogy kinéznek rá, vagy egyenesen hozzá beszélnek. Hiszen az előadás nem más, mint valaminek a leképezése. Illúzió; és mint minden illúzió, ez is nagyon törékeny.

Bagossy László rendezése vigyáz az illúzióra. A néző egy valóságos amerikai konyhás nappalit lát kanapéval, bárpulttal, led tv-vel, hangfalakkal, és távirányítós hangulatvilágítással. Egy igazi 21. századi felső-középosztálybeli luxuslakást, benne -a Commedia dell'Arte archetípusok helyett- húsvér emberek valóságos indulataival, és cselekedeteivel.

„A díszlet (Bagossy Levente) egy vakítóan fehér luxusnappali, ami olyan steril és rendezett, mintha egy kipárnázott laboratóriumot néznénk, hihetetlennek tűnik, hogy itt egy család éli a mindennapjait. Minden, ami étellel tölthetné meg a szobát – akvárium vagy kandalló

– egy plazmatévé képernyőjén keresztül jelenik meg. És kissé életidegen maga a család is, az első képben tablóba rendeződve ülnek és állnak, messze egymástól, mintha Madame Tussaud viaszfigurái lennének.” (Puskás, 2015)

Nagy Zsolt játéka sokszor olyan túlzó, amelyet még rajzfilmen is alig lát az ember, Tartuffe-je mégsem lóg ki a húsvér emberek sorából. Játékának hitelét pedig a partnerei kölcsönzik. Az említett túlzó megnyilvánulásokra rendre azzal az attitűddel reagálnak, hogy „ó, már ezerszer láttuk a műsort”. Tartuffe itt nem elég ügyes színész ahhoz, hogy őket is megvezesse, de ez nem érdekli őt. Pontosan tudja, hogy az egyedüli szereplő, aki nem lát át rajta, az Orgon, és ez bőven elég neki. Hogy miért játssza a szerepét akkor is, amikor Orgon nincs jelen? –Mert élvezi, hogy nyeregben van, és élvezi az elnyomottak arcába dörgölni, hogy mennyire is van nyeregben: „Látjátok, én még ezt is megtehetem! Zavar, ugye? Remélem is!” -gondolja.

Nagy Zsolt alakításában semmiféle tartás nincs, Tartuffe-je teljesen részeg a hatalomtól, és ahogy használja, abban van valami emberi, vagy inkább valami gyermeki kisstílűség; ellentétben László Zsolt értelmezésével, melyben ugyan a hatalomvágy szintén ott van, de inkább a szexuális vágyak domborodnak ki jobban. Az ő alakja valahogy módszeresebb, és ettől egy kicsit nemesebb, vagy mindenesetre több tartás van benne. Egyszerűbben; László Zsolt Tartuffejének célja van, aminek a megszerzett hatalom csupán az eszköze; míg Nagy Zsolt Tartuffejének azért kell a pénz, a szex, a ház, mert számára a dominancia érzete maga a cél. Tartuffeje ezáltal valahogy sokkal betegesebb, és mániásabb.

Így Bagossy László előadásban, amikor Tartuffe, mint egy vállalhatatlan ripacs találkozik Orgonnal, a naivitás netovábbjával, akkor a családi dráma, egyszeriben fergeteges vásári komédia változik át. Nagy Zsolt figurája ilyenkor szeretnivalóan leleményes, miközben arcpirítóan gusztustalan. Azokban a helyzetekben -amikor együtt vannak a színpadon Orgonnal, aki hisz neki, és a család egy másik tagjával, aki nem hisz a játékának - Tartuffe egyik vissza-visszatérő fegyvere, hogy attól a sok gonoszságtól, amit hall, hirtelen megszállja őt a gonosz, és ő igazán küzd vele, de nem bír. Ekkor a naív Orgon végtelen felfokozott együttérzéssel csitítgatja, és nyugtatgatja, miközben a harmadik fél nem hisz a szemének, hogy ilyen messzire is el lehet menni. Így pulzál az Örkény Színház előadása a társalgási dráma, és a Molière-i bohózat között.

A *Tartuffe* kétségtelenül Molière egyik legismertebb alkotása. Az öt felvonásból álló mű első változata még csak három felvonásból állt, bár egyes vélemények szerint az első

változat még nem a teljes dráma volt, csupán az addig elkészült első három felvonást mutatták be. Az viszont biztos, hogy a dráma cselekményének bonyolításában és magában a történetben is jelentős változtatásokat hajtott végre a szerző. A félig kész három felvonásos művet 1664-ben mutatta be a királyi udvar előtt. A jezsuita vezetés alatt álló Oltáriszentség Társulat azonnal támadni kezdte, s végül a párizsi érsek követelésére a király kénytelen-kelletlen betiltotta a darab előadását. (A jezsuita egyház, kifogásolta, hogy az első változatban az álszent címszereplő szerzetesi ruhát visel.) Hosszú harc után a király csak 1699-ben oldotta fel a tilalmat. A darabot, mely az átdolgozás után öt felvonássá egészült ki, ettől kezdve elsöprő sikerrel játszották.

Az sikeres átdolgozás részét képezte a végkifejlet megváltoztatása is. Az 1664-es (cenzúrázatlan) előadásban a darab Tartuffe győzelmével ért véget, még az 1699-ben bemutatott verzióban egy törvényszolga érkezik a családhoz, és a gondviselő állami igazságszolgáltatás nevében letartóztatja a szélhámost, és ezzel megmenti a szétzilált családot. A darab tehát csak úgy kerülhetett újra bemutatásra, hogy magában foglalja azt az üzenetet, hogy amikor az ember azt érzi, végleg magára maradt, és már az Isteni gondviselés sem segít, hogy -Tóth Árpád soraival élve- „...jajj, tán minden veszve van...”, akkor se féljen, mert a francia állam jön, és megment, és igazságot tesz.

Alföldi Róbert előadásában a korábbi változatot láthatjuk viszont. Az utolsó képben a családi vagyont jelképező plüsskutyákat, a család megpróbálja kimenekíteni, de Tartuffe rajtakapja őket, így a család végérvényesen alul maradt Tartuffe hatalmi harcában. Hogy mihez kezd Tartuffe a vagyonnal, és milyen sors vár ezután a kilakoltatott családra, azt a rendező a néző fantáziájára bízta.

Bagossy László rendezése a későbbi verzióra hajaz. Tartuffe barátjáról, és/vagy szolgájáról, Lőrincről kiderül, hogy beépült ügynök, aki már régóta a körözött szélhámos bűnöző, Tartuffe elfogatásán munkálkodik. Az 1699-es előadáshoz hasonlóan a dicső megmentő hős szerepében látjuk viszont a törvényszolgát/ügynököt. Tartuffe letartóztatására viszont rögtön egy médiastáb is érkezik, az ügynök állami kitüntetést vesz át, köszönő beszédet mond, és tévé riportot ad, hull a konfetti, és a jelenet az 1699-es előadás, és a mindenható állami igazságszolgáltatás görbe tükrévé válik.

Az előadás legfontosabb része az utolsó öt perc. A rex ex machina a befejezésben egy gordiuszi csomó, amit a rendezők részéről nagyon nem elegáns átvágni, hanem szépen ki kell bogozniuk. Tudjuk, hogy Molière átírta a drámaszöveg végét, jönnie kell a királynak és meg

kell oldania mindent, mert csak úgy áll helyre a (politikai) világrend, ez tiszta sor. Bagossyt ez a hatalmi kényszer érdekelte, ami egy szempillantás alatt meg tud változtatni mindent, a világ aktuális állását vagy épp egy drámaszöveg utolsó jelenetét. Viszont nem kecsegtet azzal a hiú reménnyel, hogy általa a világ jó irányba változik.

„A megismert térbe, az ismerős szereplők közé – itt is, mint a tavalyi Hamlet-rendezésének végén – idegenek lépnek. Ám míg a Hamlet csontvázakkal szelfiző norvégjai passzív szemlélődők voltak csupán a katasztrófa helyszínén, addig a *Tartuffe*-ben megjelenő idegenek – a TEK, fotósok, egy TV-stáb – roppant aktívan szervezik át a terepet, bebizonyítva, hogy a hatalom keze elér bárki hálósobájáig. A megkukultan álló, tébláboló családot nézve pedig ez legalább olyan nyomasztó, mintha Tartuffe tisztességesen kisemmizte volna őket.”
(Puskás, 2015)

5. III. Richárd

5.1. A darabról

„Ha bárkit megkérsz, hogy mondjon egy gonosz szerepet a drámairodalomban, akkor biztos, hogy ezt mondja”- nyilatkozta Alföldi Róbert 2018-ban, amikor a Radnóti Színházban Andrei Șerban rendezésében III. Richárd megformálására készült. „Az elmúlt évtizedekben volt egyfajta törekvés arra irányulóan, hogy hitelesítsük ezt a személyiséget. Halkítsuk. Legyen megérthető. Șerban pont az ellenkezőjét csinálja”. (Alföldi, 2018.)

Hiteltelen lenne III. Richárd személye? Miért? Meglepő lenne, hogy van, aki a protekció reményében barátságot színlel? Hogy valaki a nagy nyilvánosság előtt mély érzésű, hívő kereszténynek mutatja magát, csak mert érdekében áll, hogy annak lássák? Vagy nem ismernénk olyan embert, akinek csillapíthatatlan a hatalomvágya? Soha nem találkoztunk volna azzal a jelenséggel, hogy valaki irigy egy másik ember társadalmi pozíciójára, és ezért a másik ember halálát kívánja?

A középkori uralkodók jelentős hányada került úgy a trónra, hogy megölte az őt megelőző uralkodót, és mind egy szálig kiirtotta annak leszármazottjait és bizalmasait. Most az volna a kérdés, hogy elhisszük-e, hogy ilyen létezett? Hát persze, hogy elhisszük! Sajnos a mai napig nagyon is jól ismerjük ezt a figurát. Mindnyáján nagyon jól ismerjük, és rendes emberekhez méltó módon, törvénytisztelő állampolgárokként mélységesen elítéljük az ilyen embert. Éppen ezért a színpadon sem akarjuk látni. Vagy ha mégis; annak örülünk, ha látjuk elbukni, és megerősítést kapunk, hogy a gonosz intrikák fölött az igazságnak kell győzedelmeskednie. Hősöket akarunk látni a színpadon. Olyan jellemeket, mint amilyenek mi is lehetnénk, ha túl tudnánk lendülni a saját korlátainkon, vagy ha a Jóisten egy kicsit több erőt adna nekünk cselekedni, amikor úgy kívánja meg a helyzet.

Richárd gonosz, ez vitathatatlan. Így is mutatkozik be, és a cselekedetei is ezt igazolják. Mi nézők mégsem állunk föl a székünkben. Jellemzően nem háborodunk fel a sikerein. Legtöbbször még csak a bukását sem kívánjuk. Mégpedig azért nem, mert Richárd olyat mutat, amit a hőstől várnánk, nem a gonosz figurától: hogy van ereje habozás nélkül cselekedni, ha a helyzet úgy kívánja.

Híres „torzsága” ellenére nincs akadály előtte – bárkit képes elcsábítani, manipulálni vagy legyőzni. Kegyetlenül és csillogó intellektussal szerzi meg magának a trónt, miközben

szórakoztatja, és egyben cinkosává teszi a mindenkori színházi publikumot. A darab menetét maga alakítja azáltal, hogy tetszése szerint manipulálja, vagy öli meg a darab többi szereplőit. Ilyen értelemben Richárd maga is igazi színházcsináló.

Az előadást figyelve azon kaphatjuk magunkat, hogy mi is vágyunk rá, hogy Richárd újra meg újra sikerrel járjon. Ekkor pedig megszólalhat bennünk a büntudat: „De hát ő a gonosz! Én nem szurkolhatok a gonosznak, hiszen én igazságos vagyok! Talán bennem is lennének gonosz indulatok, kegyetlenség, bosszúvágy?”

Nem kizárt, de itt nem csak erről lehet szó. Nem egyszerűen kegyetlenségből szurkolhatunk neki. Nem a motivációi mentén azonosulunk főgonoszunkkal, azonban szimpátiát kelthet bennünk a tehetség, a találékonyság, az akarási. Emellett pedig szükséges rosszként is tekinthetünk rá, aki megszabadít minket. Hiszen a környezete sem büntelen vagy hibátlan: egymásra irigy, gonosz, és telhetetlen emberek gyülekezete.

„Tetszik, ahogy mer és nyer, tetszik, mert sugárzóan értelmes és szellemes; tetszik a fölényes magabiztossága. Az ellenállhatatlan férfiassága, az energiája, az ügyessége – egy szóval: az egyénisége. Vagyis? Egyénileg és együttesen szimpátiánkkal szentesítjük rémtetteit?”

Ezt nem kívánja tőlünk Shakespeare! Richárdját a többi szereplő „Orgyilkos... véres zsarnok... aljas... véres... birtokló vadkan... ronda disznó... véreb... pokol-kutya... mérges kígyó... felpuffadt varangy” kifejezésekkel illeti a darab során.” (Géher, 2015, 117.)

Egy sportmérkőzést nézve kialakul bennünk egy szimpátia hátrányban lévő csapat iránt. Amelynek minden eltökéltségét látba kell vetnie a győzelemért, és ha végül sikerrel jár, úgy tudunk örülni neki, mintha csak a saját sikerünk volna. Sőt –mivel tisztában vagyunk vele, hogy a győzelemhez szerencse is kellett— egyenesen úgy érezzük, igazság tétetett.

Shakespeare forradalmi felfedezése az, hogy az ember szívesebben nézi egy gyenge jellemű gonosz bukását, mint egy erős gonoszét. Mint már mondtam, nem kegyetlenségünk mentén azonosulunk címszereplőnkkel. Sokkal inkább egy elfojtott, de tudva-tudott bosszúvágy mentén. Hiszen minden kor minden országának udvartartásában ott hízeleg valahol egy Lord Hastings, és ott bólogat egy számító Buckingham; a fölfele nyalás, és lefele taposás örök érvényű archetípusai, akikből elégünk van, és ezt Richárd tudja, ezért hozzánk intézi beszéde bő egyharmadát. Cinkosokat keres, miközben élvezzi a figyelmet, amit tőlünk kap.

Azért avat be minket a terveibe, mert tudja, hogy nem fogunk fellázadni ellene, hiszen mi is haragszunk a korra, amiben élünk.

A *III. Richárd* előadás receptje tehát; ha elég hitványnak látjuk Richárd ellenfeleit, akkor a gazember Richárd az igazság nevében jár el. A cél; a trón, az eszköz a becsvágyó, köpönyegforgató udvaroncok veszte.

Vajon ebben rejlik a darab aktualitása? Hogy egy világban, ahol a legtöbben a hazugság által jutnak följebb, az ember hősként tudna ünnepelni egy púpos gnómot, aki a legalattomosabb megvezetőket vezeti meg? Szurkolhatunk az emberbőrbe bújt farkasnak, amíg az más emberbőrbe bújt farkasokat vadász le? Lehet-e ez a mi cirkuszunk?

Alföldi Róbert a prae.hu-nak adott interjújában így fejteti meg a Richárd szerethetőségének a kérdését: „A gyerekelőadásokon sokszor a gyerekek is a gonosznak drukkolnak. Talán azért, mert az akarás, a belső tűz, a kitartás, a ravaszság, az vonzó. Az szexi. És hát a gonosz meg meri tenni. A bátorság is imponáló, még akkor is, ha azt mondjuk, hogy valójában borzalmas dolgokat művel. De ő megteszi, miközben mi még a sokkal kevesebbet sem merjük meglépni.” (Alföldi, 2018) A ravaszság -általában az intellektus- vonzó tud lenni, de ez nem feltétlenül a gyerekelőadások sajátja. Sőt, rengeteg gyerekelőadásban a gonosz szereplő jellemzően csúnya is, és buta is. Sem a Tündér Lala Áter Páttere, sem Sir Kán, de még a mikulásműsorok krampuszai sem mondhatók bizalomgerjesztőnek, pedig ezek a szerepek általában a gyerekeknél osztatlan sikert aratnak. Richárd vonzerejét azonban valóban tettekrekészése kölcsönözi.

A többiekkel szemben Gloster lépéselőnye abból származik, hogy pszichopata; nincs lelkiismerete. Partnerei egy időn túl fölöslegessé válnak számára, Mert amikor elveszített tisztességük hűlt helyén egyszer csak lecövekelnek, hogy „ami sok, az sok, eddig és ne tovább”, akkor buknak: Lord Hastings kamarás lelkesedett, amikor politikai ellenfeleit, akiknek örök barátságot esküdött, hidegre tette a hatalom csínytevése. De arra már nem vitte rá a lélek, hogy hűségesküjét feledve az államcsínyben is közreműködjön. Emiatt viszont fölöslegessé vált, így eltették láb alól. Vagy Buckingham herceg esete: benne volt minden gazságban, nyakát törte akárkinek –kivéve persze, ha az illető kiskorú. Az már nem egyeztethető össze úri becsületével. Fölöslegessé vált, eltették láb alól.

„Ahol az értelem röptét nem akadályozza szeretet, hála, félelem, szánalom, ott lehet nagyot játszani. Ebben a felismerésben fürdőzik főhősünk, legalábbis egy darabig. Keserű

tanulság volna, hogy a saját céljához az jár a legközelebb, aki képes letenni minden emberséges érzésről.” (Géher 1998, 118.)

Kézenfekvő a fordulat, hogy hősünk, aki sikert sikerre halmoz, és sorra veszi az akadályokat, a célvonalon bukjon el. A játszma vége pedig a király szerepe, mert a valót nem lehet színlelni. De végsősoron kinek a bukása ez? – A hősé, vagy a gonoszé?

Már említettük, hogy az egyénnek, ha sikerül túltennie magát a világ reakcióin, mindent szabad. Ez felszabadított minket: Richárd úgy döntött, hogy gazember lesz, és nekünk úgy tetszett, igaza van. Amilyen a kor, olyan a hőse. A Rózsák háborújának Angliájában a gazember megfeleltethető a korszerű embernek. Hogyhogy mégis bűnhődni kell? Végül is van abban valami világméretű képtelenség, hogy a szörnyeteg, noha nem érdemelne semmi jót, mégis mindent megkap. Hogy győzhet a rossz. Illetve abban, hogyha már egyszer a gonosztevő lett a hősünk, győztesként hogyhogy nem nyer valójában semmit?

Hiába lett király, Richárd nem való királynak. A radikális önzés juttatta el a trónra, és most az akadályozza meg, hogy ott kényelmesen helyet foglalhasson. Őt valójában nem érdekli a királykodás. Nem hisz abban, hogy a hatalom elválaszthatatlan attól a közösségtől, amelyen uralkodik. Richárdnak célja a hatalom, de a hatalommal nincsenek céljai. Őt már királyt, és sok embert tönkretett; világos, hogy egyiket sem tartotta sokra. Nem becsüli semmire sem a népét, sem a koronáját. A kötelességre fütyül, nem óhajt használni senkinek. Mindig csak a maga hasznát kereste. Most hogy mindent megkaparintott, nincs hová törtetnie, nincs, amit mástól elvehetne.

„De végre is az még nem a tehetség megnyilvánulása, ha valaki lemészárolja embertársait, megcsalja barátait, nem ismer hűséget, irgalmat, vallásosságot. Ilyen módszerekkel hatalmat lehet szerezni, de nem dicsőséget. (Machiavelli, 1991, 46.)

Richárd előmenetele tökéletesen meg van szervezve, mégis szervetlen, mert hiányzik Richárdból az erkölcsi érzék. „Minden gonoszság valaminek a hiányából fakad.” (Csarnóy, 2019) Richárd abból él, és abba pusztul bele, amije nincs, nevezetesen; a morál. III. Richárd morálisan nem létezik.

„A moralista Shakespeare alighanem maga is visszarettenhetett ettől a mitologikus ígézetű nemléttől. Az nem lehet, hogy ez legyen a történelem tanulsága! Az embernek lennie kell, hogy célba juttathassa az isteni gondviselést.” (Géher 1998, 121.old)

5.2. Alföldi Róbert, és Ralph Finnes III. Richárd alakításai

Şerban rendezésében minden követ megmozgatott, hogy Shakespeare történetének szereplőit külsőségekben a lehető legnevetségesebbre rajzolja. Rivers raccsol is és dadog is. Buckingham jelmezében kitűnően összefér az acélbetétes bakancs, a reneszánsz körgallér, és a punk frizura. A betegeskedő IV. Edward király egy igen speciális lélegeztetőgépre van kötve, melyet egy kézipumpa működtet, gyermekei pedig kisiskolás egyenruhában idétlenül viháncolva kergetik egymást. A walesi herceg Play Station-megszállott, York hercege pedig játékpisztollyal hadonászik. Anjou Margit férfiasan tekintélyparancsoló hangja, és szakállas arca –melyet László Zsolt kölcsönöz neki –szintén megmosolyogtató, bár László Zsolt komolyan játssza a szerepét, és tudjuk, hogy a Shakespeare korabeli Angliában a női szerepeket férfiak alakították. A zsarnok Richárd trónra kerülése után, miközben egy tükör előtt néz farkasszemet önmagával, a My Fair Lady Higgins professzorának dalát dúdolja, amelyet történetesen szintén Alföldi Róbert játszik a mai napig a Centrál Színházban.

A színpadon egyszínű, steril falak alkotják a díszletet. „Menczel Róbert sárga plexifalakkal borítja a Radnóti színpadának fekete falait, a középre leszúrt szűk csigalépcső szimbolikusan és praktikusán is jól működik.”— fogalmaz kritikájában Pikli Natália. (Pikli, 2018.) Szimbolikusan mindenképpen; a falak időről időre ugyan változtatják a színüket, de az előadás túlnyomó részében –irigységet jelző— sárga színnel világítanak, amely a bolondok színe is. Ezzel a színpadképpel egyúttal rossz ízlésű gyerekelőadások hangulatát idézik, és valami fanyar, hamis derűt kölcsönöznek az előadásnak.

Alföldi alakítása is sokszor visszatér ehhez a didaktikus, gügyögő hangnemhez. Kiszólásainak hangulata többször is megengedi, hogy akár úgy kezdje monológjait, hogy „Na gyerekek, kit tudja, mit válaszolt erre a csúnya gonosz királybácsi?” A monológok végeztével pedig; „Ugye, milyen jópofa voltam?” A gonosz alakokhoz tartozó klisék mímelésével Alföldi egy erős öniróniát kölcsönöz a karakternek. Egy olyan Richárdot látunk, aki tudja, hogy a közönség milyennek akarja látni a gonosztevőt; vicsorgónak magából kikelve üvöltözőnek, és ezért néha csupán a hecc kedvéért belemegy a játékba. Mégis minduntalan azt üzeni felénk, hogy a környezete kényszeríti őt bele ebbe a szerepbe. „... mert tudok mosolyogni, és mosolyogva ölni”. A belső monológja mintha ezt mondaná: „ha nektek ez kell...”

A pszichopata sorozatgyilkos Charles Mansonnal készült interjúrészlet jutott eszembe, amiben azt kérdezi a riporter Mansontól, hogy kicsoda ő valójában. Manson a kérdés hallatán

grimasolni kezd. Felvillant egy nevető arcot, majd egy gondolkodót, szemöldököt ráncol, szemet dülleszt, fejet ingat, végül azt feleli: „Senki. Egy senki vagyok.” (Manson, 2008)

Alföldi játéka erőteljes és megnyerő, de bizonyos helyeken következetlen. A rendezés nagyon hangsúlyosan kettéválasztja a közönségnek szóló kvázi „cselszövésekbe beavató” szövegeket a cselekményt előremozdító jelenetektől, melyekben többek között Alföldi szerepfelfogása is azt kívánja, hogy Richárd jó színész legyen. A közönségnek szóló részeket egy átlátszó plexi pulpitus fölött mondja Richárd, és ezek a kiszólások jellemzően sötétebb megvilágításban hangzanak el.

Ez a fajta kettősség hátborzongatóan jól működik a például Sodró Eliza által bravúrosan alakított Lady Anna elcsábításánál. Clarence-szel való találkozásukkor viszont, amikor Richárd biztosítja testvérét, hogy közben jár, hogy mihamarabb kikerüljön a börtönből, Alföldi magatartásában megmarad az a kitett álnokság, ami olyan jól működik a kiszólásokban, de szereplőtársakkal közös jelenetekben nincs helye, mert hitelteleníti Richárdot, mint ügyes szélhámost. Ugyanez a helyzet, amikor Edward király, és Woodville Erzsébet előtt bejelenti Clarence „sajnálatos” halálhírét. Richárd hamis együttérzése és fájdalma valóban hamisnak látszik. Hiányzik a színjátékból a lebukás tétje, hiszen mi, a közönség, már ismerjük Richárd kárörömét, de Edward még nem, és ennek így is kellene maradnia.

Alföldi Richárdjának harsányságára csak ráerősít a jelmez, melyről Pikli Natália úgy ír; „a színész közismert arcától idegenkedő paróka, és a robotikusnak lábszár, és kézfejprotézis, mely már az első pillanatban szemet szúr.” (Pikli, 2018.) Valóban ordít a jelmez „jelmezsége”, de ez egy álnok köpönyegforgató színpadi ábrázolása esetében egyáltalán nem baj. A zakó kígyóbőr mintája párhuzamba hozza alakoskodást a kígyók vedlésével, és a bűnbeesés bibliai történetéből ismert manipulátor alakját is eszünkbe juttathatja. A zene hol reneszánsz dallamokból áll, hol egyházi orgona hangján szól, de mindenképpen valamiféle kísérteties diszharmóniában, és mindenképpen kísérteties jelenetek közben, máskor pedig horrorfilmekből ismert zenebohócok kattogását, és csilingelését halljuk. A már említett sárgás falak a főszereplőben tomboló irigység jelképei lehetnek, amik a megsokszorozódott gyilkosságok után vérvörösre váltanak, a gyász idején pedig feketébe burkolódnak. Ezek a rendezői eszközök mind a nézőt segítik a darab megértésében, de még a legjobb színészeket is arra készítetik, hogy harsányságban versenyt fussanak az előadás hangjaival és képi világával, és különféle toposzokból összegyúrt sematikus gonoszt rajzoljanak.

Ezzel szemben, ha megnézzük az angolszász színházcsinálók nem sokkal korábbi *III. Richárd* előadását, ott egy sokkal kimértebb, külsőre hétköznapiabb, de nem kevésbé vérfagyasztó Gloster felemelkedését kísérhetjük figyelemmel. A Rupert Goold rendezte 2016-ban bemutatott előadásban Ralph Fiennes játssza a főszerepet.

A kettősség kérdésében Michael Billington a *The Guardian*-nak írt cikkjében elmarasztalja Fiennest. Szerinte Fiennes játéka által „a darab veszített rosszindulatú szellemességéből”. (Billington, 2016.) Ha Ralph Fiennestől azt várjuk, hogy ragaszkodjon a *III. Richárd* alakítások hagyományaihoz, és Richárdja tökéletes színész legyen, aki élvezi saját játékát, akkor Billingtonnak jogos a kritikája, miszerint „Fiennes nemigen mutat örömet a szerepjátékokban”. Fiennes azonban egy valós pszichopátát alakít, nem egy kitalált figurát, és ehhez az alakhoz tökéletesen illik, hogy ne elégedjen meg soha azzal, amije van, azzal szemben, amit a fejébe vett: hogy a trónt akarja.

Ha egy avatatlannak képeket mutogatnék Şerban, majd Goold színpadképeiből, nem hinné el, hogy a két előadást ugyanaz a darab ihlette. Hildegard Betchler díszlete fekete, és sötétszürke, gyéren világított, és szinte teljesen üres. A hátsó fal alig kivehető ugyan, de koponyákból áll össze, emlékeztetve a nézőt, hogy egy birodalom szilárd alapjai hány ember életét követelik. A színpad fölötti óriási csillár koronát formáz, jelezvén, hogy itt minden cselekedet e jelkép megszerzésének égisze alatt történik.

A szereplők öltözékei szinte beleolvadnak a díszletbe; sötét öltönyöket, és hosszú ruhákat látunk. Semmi kirívó, elütő, vagy szokatlan viselet: tulajdonképpen szinte semmiről nem árulkodnak. Talán csak arról, hogy viselőik valami módon egyfélék; hogy gazdagok, hogy fontosak, hogy befolyásosak. Nem jelzik a viselőik szerepkörét, sem pedig a jellemüket.

Ha megkérdezik, mit láttam Şerban előadásában, olyan képek jutnak először eszembe, mint a munkavédelmi veszélyjelzések (mutatják: a politika veszélyes üzem), a szakállas nagyasszony, a játékpisztoly, a vigyorgó főgonosz, és még sorolhatnám. Ha a Goold-féle *III. Richárdról* kérdeznék ugyanezt, könnyebben össze tudnám foglalni a látottakat. Egyszerűen azt felelném, kezek és arcok.

A rendező mérhetetlen bizalmat ad a színészeinek és hatalmas felelősséggel ruházza fel őket. Tudja, hogy megbirkóznak vele. Nézőit pedig egyértelműsítő eszközök híján arra kényszeríti, hogy legyenek figyelemmel, hogy mint mond a szereplő, hátha abból megtudnak valamit arról, hogy milyen ember lehet az illető. Elvárja a nézőtől a türelmet, és a gondolkodást. Tudja, hogy megbirkózik vele. Az előadás meghagyja a nézője számára annak az élménynek a

lehetőségét, hogy megsejthesse, hogy hová tart a történet íve, vagy, hogy magától kiismerje a történet szereplőit.

Fiennes kevés gesztust használ, a testét nem viszik az indulatok. Nem kapkod, nem siet sehová, hiszen tudja, hogy jó irányba halad. Alföldi Róbert Richárdjától két fontos jellemábrázolási aspektusban is különbözik. Az első, hogy közömbös a szimpátiánk iránt. A második pedig, hogy míg az Alföldi-féle Richárdot a világ, amiben él, belekényszerítette ebbe a szerepbe, Fiennes Richárdja, még ha legbelül ugyanúgy is érez, saját elhatározásából lett gonosz. Nem okol minket, nézőket (azaz a világot) helyzetéért, így nem „produkálja” magát, hogy aztán a közönség szemére hányhassa, hogy élvezzi a műsort. Alföldi Richárdja az arcunkba vicsorogva vádol; „Tessék, nektek ez kellett, és ilyen lettem.” Mint akinek új elhatározása, hogy gonosz lesz. Ellentétben Fiennes-szal, aki nem emeli be a közönséget a saját világába. Bosszúvágyát nem sugározza felénk is. Kiszólásainak nincs egyéb célja, minthogy beavasson minket mindenbe, aminek rejtve kell maradnia partnerei előtt.

Alföldi figurája tehát szomjazza a figyelmünket, és a tetszésünket; ezek éltetik. A közönség sorai között is cinkostársakat keresett. Azt közvetítette a nézők felé, hogy amire készül, az közös érdek. Érthető az elgondolás: egy ambiciózus politikusnak meg kell nyernie magának a nép rokonszenvét. Dramaturgiailag pedig szintén az tesz jót az előadásnak, hogyha a koronázáskor a közönség is késztetést érez, hogy felkiáltson; „Éljen Richárd király!” A Fiennes-féle III. Richárdot ezzel szemben kizárólagosan a trón megszerzése foglalkoztatja, ahhoz pedig elég csak azokat megnyernie, akiket feltétlenül szükséges. Mit törődne ő azokkal, akik alatta vannak? Az ő szemében csöcselék vagyunk. Megvetést sem közvetít felénk, csupán nem kíváncsi a véleményünkre, hiszen nem segítjük őt hozzá semmihez, és nem is állunk az útjában.

A Radnóti Színház előadásában a darabot végig játsszák, közjátékokkal toldják meg, és aktuálpolitikai kiszólásokkal tarkítják. Egy poén erejéig még maga Shakespeare is megjelenik a színen. Az előadás így három és fél óra hosszú, ami nem kirívó egy királydráma esetében.

Az Londoni Amelida Theatre előadása másfél órában válik kerek egészé. A történetnek ugyanis vége szakad, amikor Richárd Buckingham hosszas unszolására vállalja, hogy uralkodjék Anglia felett, mint király, és Buckingham hercege elrendeli a koronázást már a rákövetkező napra. Az előadás legutolsó képi ingere, hogy Ralph Fiennes áhítattal végigné a közönség sorai közt, mintha Richárd mérhetetlen hálát érezne népe iránt, amely megkoronázta őt, ép kezét ökölbe szorítva a diadal mámorában lassan égne emeli, majd hirtelen -mintha csak

egy álarctól szabadulna meg- kiül az arcára az az eltökélt gyűlölet, amit hallhattunk ugyan az antréját követő ikonikus monológban, de látni a darab során most látjuk először. A kép elsötétül, és szertartást idéző harangszóval búcsúzik az előadás, kérdések között hagyva értő közönségét. Ezzel a lezárással a rendező kihagyta Shakespeare megnyugtató gondolatát, hogy a gonosz végül sorsszerűen elnyeri méltó büntetését. Shakespeare gonosza végül belebukik mérhetetlen önzésébe és kiderül róla, nem tud mit kezdeni az országgal, amiért küzdött, hiszen egy jó király ismérve éppen az, hogy a népét szolgálja, lényének minden odaadásával. Goold nem ígér ilyesmit a nézőinek. Előadásában a záróakkord nem azt a kérdést veti fel, hogy Richárd mit kezd ezután a megszerzett hatalommal. Inkább arról gondolkodtat el minket, hogy mihez kezdenénk mi, ha kiderülne, hogy vezetőink hasonló utat jártak be a pozíciójukért. Hogy meddig terjed az egyén felelőssége egy ország közéletében, és hogy mi képesek lennénk-e – pillanatnyi jólétünkön felülemelkedve- felismerni a köztünk élő Glostereket, még mielőtt III. Richárddá változva a mi torkunknak esnének...

6. A modernkor naturalista gonoszai

Lucifer a tagadás szelleme: Gonoszságára szinte evidenciaként tekintünk, hiszen Isten ellen lázad és célja az emberiség veszte. De hogy mi készítette arra, hogy szembe forduljon az Úrral, és ez által bukott angyallá váljon, azt *Az ember tragédiájából* nem tudjuk meg. Tartuffe egy földönfutó, aki ravaszsága által kitúr egy jóra való családot a fészkeből. Hogy milyen hatások érték, amelyek után földönfutóvá és cselszövővé vált, arról a színdarab mélyen hallgat. III. Richárd gondol egyet, és gazember lesz. A valóságban azonban aligha van olyan, hogy valaki elhatározásból váljon gonosszá. Az ilyesmi mindig külső ingerek hatására, fokozatosan történik. Mindhárom esetben a színészre és a rendezőre hárul az a feladat, hogy betemesse ezt a tátongó rést a jellemábrázolás falán.

6.1. A Woyzeckről

Büchner *Woyzeck*-je fordulópontnak tekinthető a drámairodalomban, mert nem a gonosz viselkedéséről, vagy ténykedéséről akar szólni, hanem arról, amivel a fent felsorolt művek egyike sem foglalkozik; a gonosszá válásról. A (korabeli újsághír nyomán íródott) 19. századi mű vonzereje -a témáján és a feldolgozás szikárságán kívül- valószínűleg annak köszönhető, hogy Büchner nem hagyott hátra végleges szövegváltozatot. A darabból rövidebb töredékvariációk ismeretesek csupán, ami nagy szabadságot kínál a mindenkorai színpadra állítóknak, egyben alkotói kreativitásukat követeli. Woyzeck alig egy éves kisfia érdekében hónapokig tűri az őt érő megaláztatást a Kapitány, a Professzor, a Tamburmajor, és Marie részéről, melyek a darab végére gonosztettre készítik őt. Azért ennyire népszerű és sokat játszott darab, mert lélektani szempontból hitelesen mesél el egy gyilkosságot. A valóságban a gáztekők általában nem hosszas tervezgetés, hidegfejű mérlegelés nyomán születnek (mint a *III. Richárdban*), egyetlen indíték hatására (mint a *Tartuffe*ben), hanem sok kisebb tényező hatása adódik össze: Egy gyerek felnevelésével járó felelősség, szegénység, éhínség, testi- lelki fáradtság, hűtlenség. A gonosztettre elég egy utolsó csepp a pohárban. Gyilkossága által gonosszá vagy bűnössé válik Woyzeck? Azonosítható lenne az ember egyetlen tetteivel? Többek között ezekre a kérdésekre keresi a választ Büchner, majd később Csehov, és Gorkij is.

„Az ezredforduló környékén jó pár *Woyzeck*-adaptáció született a magyar színpadokon. Szász János filmje is ebben az időben készült. Az elmúlt 10 évben viszont azok a feldolgozások váltak a legsikeresebbé, amelyek képesek voltak a darabot a reálszituációktól úgy elemelni,

hogy a szereplőkben lezajló lelki történések látomásos eseményekké formálódjanak, így érzékeltetve a végletekig vitt kiszolgáltatottságot, megalázottságot. Az évtized egyik legkiemelkedőbb, és legmegosztóbb feldolgozása a Nemzeti Színház 2015ös előadása.

„...a szereplők alig idősebbek, mint amennyi Büchner volt darab írásakor. Ifjabb Vidnyánszky Attila a darab rendezője úgy nyilatkozott, hogy alkotótársával Vecsei H. Miklóssal együtt kimondottan nemzedéki érzéseik kifejezéséhez kerestek alapanyagot. „Az a kiszolgáltatottság, tehetetlenség, ami Büchner Woyzeckjének kijut – bár nem gondolunk rá –, ijesztően közel van hozzánk” (Ifj. Vidnyánszky, 2018) „Az alkotók a korábbi feldolgozásoknál is erősebben élnek a darab nyitottsága kínálta lehetőségekkel: a Vecsei H. Miklós által készített szövegkönyv, hírlik, a bemutató előtti napig képlékeny volt, jöttek-mentek ki-be a próbák felmerült ötletek, újonnan született jelenetek.” (Dömötör, 2018)

Egy másik kritika írója szerint; a néző széles mosollyal az arcán üli végig a közel kétórás játékidőt. Az interaktív, intenzív és szuggesztív élmény hátulütője, hogy pont a lényeg veszik el. Ilyen vásári forgatagban a mondanivaló, a mű gondolatisága nem tudja magára felhívni a figyelmet. „...pont a címszerepet alakító Nagy Márknak van a legnehezebb dolga, hiszen amellet, hogy szinte megszakítás nélkül színen van, a többiek körülötte ellopják a show-t. (Jasinka, 2018) A díszlet szemétdobójával, kis ablakaival és újságpapírokkal körbetapétázott falaival remek játszóteret kínál ehhez – ahogy az előadásban is elhangzik – a „kísérlethez”. A darab alaphelyzetét képező kísérlet lényege, hogy Woyczek három hónapja csak és kizárólag borsón él, de megfogalmazásával a kritikus vélhetőleg az előadás kísérletező jellegére utal. Hol máshol fújnak lisztet a nézőkre, kenik be az egyik színészt a fejétől a talpáig borotvahabbal, vagy dobnak vajás kenyeret a plafonra? És hol máshol hajigálnak a nézők háta mögül borsót a színpadra?-kérdi a kritikus.

A darabhoz képest kissé eltér a végkifejlet is. „...szinte magától értetődően, mégis váratlan módon. Miután a szereplők különböző összefüggésekben jó párszor emlegettek késeket, és az előadás folyamán megannyi kés színre is került – milyen gondosan készítgeti elő a végső jelenetet a rendezés, gondolhattuk –, Woyczek csendes belefojtja a kádba gyereke anyját. A tévéműsoros-zenés-táncos-blódlizós, harsány jelenetfolyam után nagyon megrendítően hat a pillanat; az oratorikus emelkedettség egyszerre szól gyilkosnak és áldozatnak.” (Dömötör, 2018)

A két kritika megegyezik abban, hogy bár az előadás újtó erejű, de helytelen a Woyczek és Marie közötti kapcsolatról szóló intim- és a csinnadrattás látomás jelenetek aránya. „Már rég

értjük az alkotói szándékot, és jó ideje csodáljuk a szereplők fantasztikus mozgását, végtelen energiáit, nem különben – tűrőképességtől függően – a szövegzanzát is, amelynek spektruma felöleli például a *Harry Pottert* és a *Gyűrűk urát*, a főzőműsort és a csomagküldő szolgálat halandzsáját, orosz megszólalást és spontán kibeszélést. Egyre csak sokasodnak a rétegek a rövid alaptörténet köré és fölé, és az utóbbi a két órás játékban olykor már-már elsüllyedni érződik. A rendező és a dramaturg meglehetősen engedékenyen látszik viszonyulni a színészi improvizációk nyomán helyenként jócskán túlburjánzó ötletsorozatokhoz.” (Dömötör, 2018)

6.2. Az Éjjeli menedékhelyről

A tizennyolcadik, és tizenkilencedik század fordulóján azoknak a színpadi műveknek volt legnagyobb sikere, amelyek legjobban hasonlítottak a modern regényhez. Így például az *Éjjeli menedékhelynek* De Gorkij művének rendkívüli hatását fokozta a robbanásig feszült oroszországi társadalmi helyzet is. Az író már az eredeti címmel – „Mélyben” - is kifejezi, hogy az elnincstelenedett magára hagyott megcsömörlött emberek sorskérdései és életlehetőségei foglalkoztatják. „Az eredeti cím morálisan, filozófiailag, és szociológiailag is jellemzi a szereplők helyzetét, és világot, amit a darab ábrázol.” (Ascher, 2019)

A darab egyik legnagyobb erénye a valóságghű miliőábrázolás. Az atmoszférateremtésen túl azonban a csehovi dramaturgia számos más elemét is alkalmazza a szerző. Feltűnő a hagyományos drámaszerkezeti elemek hiánya; a cselekményt helyettesítő, párhuzamosan futó sorsok rajza. Az *Éjjeli menedékhely* kényszerűségből összezárt emberek lazán fűzött életképsorozata.

Gorkij nem törekszik arra, hogy kifejtse alakjai életútját - sok egymás mellett élő, egyéni sorstragédiát villant fel. Nincs főhős, középponti szereplő, az események fő vonulata azért Vaszka Pepel menekülési kísérlete, mert egyedül ő kerül valós döntéshelyzetbe: ellenálljon-e Vasziliszsa zsarolásának, vagy megfogadja-e Luka tanácsait. Luka a menedékhely új lakója. Alakja a történet előrehaladtával egyre megosztóbbá válik a régi lakók szemében. „Átutazóként, vándorként, zarándokként, lápi lidércként, csavargóként, és szökevényként is hivatkoznak rá. Nincs útlevele, és nincs megfogható identitása. Feltűnik, azután hamar el is tűnik, de mindenkiben valamiféle nyomot hagy.” (Gálffy, 2019) Mesél a többi lakónak, és meséi által újra remény költözik a reményvesztett emberek szívébe. Ő a morális értékrend képviselője a műben. Próféta szerű alak. Az ő jelenségét ellenpontozza Vasziliszsa, akit a többiek ringyónak, dögnek, gonosznak, lelketlennek, vadállatnak neveznek a darab során.

Az eddig megvizsgált karakterek közül pszichológiailag azért Vaszilisz a leghitelesebb gonosz, mert Gorkij a szerepalkotás öt fontos kérdése közül a „*honnan jöttem?*”-re is megoldókulcsot ad a Vaszka Pepel felbujtása jelenetben. Megismertet bennünket szereplője gonosszá válásának körülményeivel, és kiváltó okaival. Vasziliszáról kiderül, hogy négy éve él boldogtalan házasságban Kosztiljovval, aki már tud Pepellel való viszonyáról, ezért megállás nélkül koslat utána. Mardossa az irigység, amiért Pepelnek valójában a húga tetszik. Olyannyira mardossa, hogy rendszeresen veri a hűgát, és ettől büntudat is gyötri. Vasziliszának, mint ahogy a modern orosz irodalom sok más alakjának (és Woyzecknek) is a tehetetlenség életérzésével kell megküzdenie a darab során.

„Vaszilisz rendkívül boldogtalan asszony, aki másoktól várja a megoldást az életére, s mivel ez nem hoz eredményt számára, a saját eszközeivel igyekszik elérni céljait. Ennek a szerepnek a tanulsága, üzenete az is lehet, hogy ne másokban keressük a boldogulásunk útjait, hanem magunkban. (Csarnóy, 2013)

A darab lassú tempója a változatlanságot sugallja, ugyanakkor a szerzői utasítások szerint egyetlen napba sűrítettnek tűnhet a drámai jelen: kora reggeltől éjszakáig történnek az események. A megjelenő szereplők számára csak a pillanatnyi jelen a létező idősíki; az ő időképzetükben ez maga az örökkévalóság. Klescs ezt így fogalmazza meg: „Fél éve élek itt, de mintha hat esztendő lett volna” (Gorkij, 1980)

„A történet felszínét a hétköznapi tevékenységek állandó ismétlődése, a kialakított szokásrend, az életritmus adja: piacozás, sértegetések, ivás a kocsmában és a menhelyen, kártyázás, dámajáték. A hajnaltól éjszakáig tartó jövés-menést állandóan ismétlődő hanghatások kísérik: Üvöltözés, fűtyörészés, éneklés, csikorgás, ajtócsapkodás. Ezek a hanghatások is az egyes emberi sorsok közötti összeférhetetlenséget hivatottak kihangsúlyozni. Azt a képtelenséget, hogy lehet egy légtérben vedelni, haldokolni, kártyázni, és szeretkezni. „ (Hermann, 2015, 67.)

Minden felvonás kegyetlen mozzanattal végződik: az elsőt Natasa megverése, a másodikat Anna halála zárja; a harmadikat az összetűzés, a tulajdonos megölése és Natasa gyanúsítása - hogy Pepel egy húron pendül Vasziliszával - fejezi be; az utolsóban a Színész vet véget életének.

„A hagyományos dialógusalkotás helyett a sokhangú monológtechnika új változata alakul ki. A gondolatfoslányok, befejezetlen mondatok között kevés a viszontválasz, és a

kimondott szövegeknél több az elhallgatás, kihagyás (a kipontozás a leggyakoribb írásjel). Szellemeskednek, heccelődnek, gúnyolódnak.” (Hermann, 2015, 66.)

A mű azt sugallja, hogy a társadalmi viszonyoktól megnyomorított, torzult lelkű, durva figurákban is vannak felszínre hozható értékek: tisztességes életre, munkalehetőségre, szerelemre vágyakoznak. Abban a Vaszka Pepelben, akinek apja egész életében börtönben ült, aki maga már tolvajnak született („már kétszer lecsukták Kosztijov miatt”), fogalmazódik meg, hogy „másképp kell élni! Becsületesen kell élni! Úgy kell élni, hogy az ember tisztelhesse önmagát”. (Gorkij, 1980, 40.)

Összegzés

A gonosz figurák alakításai kétfélék lehetnek: az egyik sematizál, radikálisan ábrázol, a gonosz karakterekről élő sztereotípiák szerint, a másik pedig árnyaltan, a modern lélektanra alapozva. Az előbbi típusú karakter démonizál és egyszerűsít, a másik típusú megformálás humanizál, emberszerűbbé tesz és árnyaltabban mutatja be a karaktert. A játék természetesen nem lehet tisztán csak sematikus, vagy csak pszichológiailag árnyalt. Minden alakítás valahol e kettő között helyezkedik el, ezen a -mindkét irányba végtelen- láthatatlan spektrumon. A színjátszásban a hagyományok, a minták, és a sémák -mivel a sztereotípiák ihletet adnak- legalább annyira lehetnek az előadás fűszerei, mint amennyire a buktatói. Jó arányérzékre van szüksége a színésznek ahhoz, hogy alakhelyesen használja őket. Általuk a színész előhív egy már meglévő képet a nézőben, amelyet (akarva-akaratlanul) kiegészít saját személyes karakterével, ahelyett, hogy a semmiből hozná létre. Letesz egy sablont, de átrajzolja. Ha nem tudja átrajzolni- személyiségével, képzelőerőjével kiegészíteni, játéka ripacskodás lesz. A színésznek első sorban arra kell törekednie, hogy alakításával megválaszoljon bizonyos kérdéseket is a szerepére vonatkozólag. Olyan kérdéseket is, amelyeket az író, és a rendező -szánt szándékkal, vagy mulasztásból- nem válaszolt meg. Ebben a feladatban a színész segítségére lesz a szerepalkotás öt fontos kérdése, amelyek, mint egy kártyavár alsó sora a tökéletes stabilitás elengedhetetlen elemei. Ha csak egy hiányzik, az építmény máris ingatag. A gonosz figurák a színésztársadalom közkedvelt, ám annál kihívást jelentőbb feladatköre, mely mindig magában hordozza a tartalom nélküli klisék villogtatásának veszélyét. Ám ha valaki sikerrel oldja meg a feladatot, emlékezeteset alakíthat.

Felhasznált irodalom

Géher István: Shakespeare. (L' Harmattan Kft. Budapest 2015)

Popper Péter: Színes pokol (Magvető Könyvkiadó Budapest 1979)

Declan Donnellan: The actor and the target (St. Paul, MN : Theatre Communications Group : Distributed by Consortium Book Sales and Distribution 2002)

Koltai Tamás: Othello, avagy egy előadás élete. Színház, 1974. URL: https://epa.oszk.hu/03000/03040/00090/pdf/EPA03040_szinhaz_1974_08_005-008.pdf

(Utolsó letöltés: 2024. 04. 22.)

José Antonio Fortea: Summa Daemoniaca - Értekezés a démonológiáról. Az ördögűző kézikönyve (Marana Tha Kiadó, Budapest, 2019)

Máté Gábor: Színházi naplók. (Magvető, Budapest 2018)

José Ortega Y. Gasset: Goya. A terv, amit énnek nevezünk, ford. Székács Vera. (Helikon Könyvkiadó Budapest 1983)

Niccoló Machiavelli: A fejedelem, ford. Lutter Éva. (Trubadúr Könyvek Kiadó Kft. Budapest 2024)

Gorkij, Makszim: Éjjeli menedékhely, ford. Gábor Andor. (Európa Könyvkiadó Budapest 1980)

Csarnóy Zsuzsanna: Éjjeli menedékhely. Először rendezett Veszprémben Eperjes Károly. Színház.hu, 2013.

URL:https://szinhaz.hu/2013/11/29/ejjeli_menedekhely_eloszor_rendezett_veszpremben_eperjes_karoly (letöltés ideje: 2024.04.20.)

Csarnóy Zsuzsanna: III. Richárd. A zsarnokság természetrajza. Színházat nekünk, 2019. URL: <https://szinhazatnekunk.hu/2019/11/02/iii-richard-a-zsarnoksag-termeszetrajza/> (letöltés ideje: 2024.04.20.)

Goethe: Faust, ford. Márton László. Pesti Kalligram, 2015.

Byron: Káin, ford. Mikes Lajos, Lampel, Budapest, 1899. Magyar Elektronikus Könyvtár, URL: <https://mek.oszk.hu/10100/10145/10145.htm> (letöltés ideje: 2024. 04. 10.)

Madách Imre: Az ember tragédiája. Madách Irodalmi Társaság, Magyar Elektronikus Könyvtár, 1999. URL: <https://mek.oszk.hu/00900/00914/html/index.htm> (letöltés ideje: 2024.04.14.)

Hermann Zoltán: Néző (L' Harmattan Kft. Budapest 2015)

Szerb Antal: A világirodalom története. (Magvető, Budapest 1992)

Arisztotelész: Poétika, ford. Sarkady János. (Lazi Könyvkiadó Kft. Budapest 2004)

Dr. Gwen Adshead, Eileen Horn: Az ismert gonosz (Park könyvkiadó Budapest 2023)

Georg Büchner összes művei (Osiris Kiadó Budapest 2003)

Milton válogatott költői művei. Ford. Jánosy István et al. (Európa Könyvkiadó Budapest 1978)

Hevesi Sándor: Amit Shakespeare álmodott (Magvető Kiadó Budapest 1964)

Sőtér István: Álom a történelemről (Madách Imre és az ember tragédiája)-Korunk tudománya. (Akadémiai Kiadó Budapest 1969)

Konsztantyin Szergejevics Sztanyiszlavszkij: A színész munkája. Egy színinövendék naplója (Gondolat Könyvkiadó Budapest 1988)

Nánay István: A Tragédia háromszor. Madách-bemutatók. Színház - 30. évf. 6. sz. (1997. június) : https://epa.oszk.hu/03000/03040/00361/pdf/EPA03040_szinhasz_1997_06_006-010.pdf

Jákfalvi Magdolna | Kékesi Kun Árpád– Nemzeti Színháztörténeti rekonstrukciók 1948 – 1996 (325. old.-340.old.) : https://real.mtak.hu/148159/1/Arktisz_nemzeti_szinhasztortenet.pdf

Rényi Péter: Látvány vagy látnivaló, Népszabadság, 1965. aug. 8. (3.old) : https://tiszataj.bibl.u-szeged.hu/9296/1/tiszataj_1976_010_089-093.pdf

Európai Kulturális füzetek 20.-21. https://www.c3.hu/~eufuzetek/index_2021.php?nagyra=20_21/2021_B08_GaborMiklos.html

Puskás Panni - Tartuffe kritika: <https://revizoronline.com/molire-tartuffe-orkeny-szinhasz/> (letöltés ideje: 2024.03.03.)

Séra András: A Tartuffe legjobb mondata. <https://librarius.hu/2021/01/31/a-tartuffe-legjobb-mondata/> (letöltés ideje: 2024.03.03.)

Urgai István -A bicska nyitva marad- Tartuffe kritika (2015):
https://www.criticailapok.hu/index.php?option=com_content&view=article&id=26377

The Theatre Times- Pikli Natália- Kingdom for a... what? (2018)
<https://thetheatretimes.com/my-kingdom-for-a-what-andrei-serbans-richard-iii-at-the-radnoti-theatre-budapest/>

The Guardian - Michael Billington- Richard III review – Ralph Fiennes gets to grips with Shakespeare's ruthless ruler (2016) <https://www.theguardian.com/stage/2016/jun/16/richard-iii-review-ralph-fiennes-almeida-theatre> (letöltés ideje: 2024.03.03.)

Jasinka Ádám: Egy Woyzeck-előadás, amitől szó szerint borsószik a hátunk (Woyzeck kritika), (2018) <https://deszkavizio.hu/egy-woyzeck-eloadas-amitol-szo-szerint-borsodzik-a-hatunk/>
(letöltés ideje: 2024.03.03.)

Dömötör Adrienne: Elő-előbúvó fragmentumok (Woyzeck-kritika). 2018.
<https://szinhaz.net/2018/05/14/domotor-adrienne-elo-elobuvo-fragmentumok/> (letöltés ideje: 2024.03.03.)

NYILATKOZAT

Balaskó Dence (név) (hallgató Neptun azonosítója: NATY/1)
konzulenseként nyilatkozom arról, hogy a
záródolgozatot/szakdolgozatot/diplomadolgozatot/portfóliót¹ áttekintettem, a hallgatót az
irodalmi források korrekt kezelésének követelményeiről, jogi és etikai szabályairól
tájékoztattam.

A záródolgozatot/szakdolgozatot/diplomadolgozatot/portfóliót a záróvizsgán történő
védésre javaslom / nem javaslom².

A dolgozat állam- vagy szolgálati titkot tartalmaz: iger. nem³

Kelt: 2024 év 04 hó 18 nap

Balaskó Dence
belső konzulens

¹ A megfelelő dolgozattípus meghagyása mellett a többi típus törlendő.

² A megfelelő aláhúzendő.

³ A megfelelő aláhúzendő.