

## A PARADOXON MESTEREINEK PARADOXONA

### Wilde- és Shaw-előadások margójára

Oscar Wilde és Bernard Shaw műve és emberi-írói magatartása között rengeteg lényegbevágó különbség van, alkotásuk ideológiai és művészi súlyát, értékét, arányait nemigen lehet egymáshoz mérni, de egy lényegtelennek semmiképp sem mondható ponton közel állnak egymáshoz: az irodalmi és színházi közvélemény egyiket is, másikat is a paradoxon mestereként tartja számon.

Wilde fedezte fel — mint ismeretes — a paradoxonra épülő vígjátékot, s ugyanazok a kortársak, akik a múlt század hetvenes éveinek elején megbotránkoztak, amikor térdnadrágban, selyemharisnyában, óriási napraforgóval a kezében pillantották meg őt a londoni utcán, rövid idő múlva egymás hegyén-hátán tódultak vígjátékainak előadásaira. Bár alakját és művét sokfajta és sokirányú túlzás övezte, ezúttal valóban felfedezésről beszélhetünk, mert a köztudatban elterjedt hiedelemmel szemben, mely a paradoxonban csupán meghökkentő tartalmú, frappáns mondást lát, Wilde egész színpadi műveket épített paradoxonokra, s azokat tette meg vígjátékai gerincévé, tartóoszlopává. A kultúrhistoria azt is feljegyezte: voltak évadok, amikor az angol fővárosban csak Wilde-darabokat játszottak. Nemcsak műveinek, de sokszor idézett mondásainak is elsópró hatásuk volt a maguk idején. Mű és magatartás kölcsönösen erősítette egymás kisugárzását, s nem számított valamirevaló középiskolásnak, aki nem tudta, hogy a szerénységre soha nem pályázó Wilde, Amerikába hajózáván, így felelt a vámvizsgálatot végző tisztnek: „Nincs elvámolni valóm, kivéve a lángelmémet.” A hatás erősségét jelzi egy kevésbé ismert magyar vonatkozású adalék is; Jászai Mari, a századforduló legnagyobb tragikáinak egyike, ezt jegyezte fel visszaemlékezéseiben: színpadi pályáján nem valamelyik nagy előd vagy idősebb pályatárs példája volt rá igazi felszabadító hatással, hanem a fura angol írónak az a paradoxona, hogy az igazi művész a mindennapi életben érdektelen ember, mert mindent az alkotásban él ki. Wilde befolyása akkor sem szűnt meg egészen, amikor élete tragikus fordulatot vett. Angliában ugyan hallani sem akartak többé róla, miután homoszexualitás vádjával börtönbe került (akkor írta a valóban megrázó *De profundis* és a *readingi fegyház balladáját*, egyáltalán ekkor kezdte átérezni a lenézett kitaláltottak helyzetét), de az európai szárazföldön — különösen Franciaországban — továbbra is táblás házak előtt játszották műveit, főként a Sarah Bernhardt részére francia nyelven írt *Salomé*t. S hogy a puritán lelkiismeret is kínosnak érezhette saját szigorát, mindennél jobban az a gyorsaság bizonyítja, amellyel őt, az élete végére teljesen elzúllott író, halála után halhatatlanná emelték.

Műveinek hatása századunk első felében csökken ugyan — többek között Bernard Shaw vet rá Angliában és Európa-szerte nagy árnyékot —, mégsem enyészik el teljesen. Manapság azonban — legjobb tudomásom szerint — világszerte ritkábban játsszák, s egyre többen érzik művét végképp a múlténak. Ha valahol —

mint például az elmúlt két-három évadban nálunk — különböző, nem egészen világos okok miatt egyszerre több színház is játssza vígjátékait, az inkább kivételnek tekinthető, mint szabálynak.

A paradoxon ugyanis — abban a formában, ahogyan Wilde műveli — meg lehetőségen kétélű fegyver.

Ha maga a vizsgált jelenség paradoxális, ha ez a vonás a dolgok lényegi meghatározója — mint például a Diderot által boncolgatott színészi ábrázolás esetében —, akkor a paradoxon lehet a tartalomnak pontosan megfelelő kifejezési forma. Ha ellenben különböző jellemelek, magatartás- és gondolkodásformák, tudatállapotok, közérzetek csapnak össze vagy konfrontálódnak, mint általában a drámában, a paradoxon lehet — és Wilde, sajnos, jó példa erre — a tartalom szűkítésének, elapasztásának eszköze is. Hasonlíthat olyan mederhez, mely csak vékonyan csörgedező erecskéket fogad magába, az erőteljesebben hömpölygő hullámokat pedig kívülrekeszti. A paradoxonra kiélezett elmét a jelenségekben megnyilatkozó egység és ellentét látványa könnyebben magával ragadhatja, és készítheti kizárólag e furcsa viszony frappáns kifejezési módjának megtalálására — mint az oknyomozásra, a dolgok szétboncolására és újrakomponálására beállított gondolkodásmódot. Könnyebben, mert a paradoxon lényegéhez tartozik, hogy erőteljesen kiemeli és sarkítja az egységben jelenlévő viszonylagos ellentmondásokat.

Hogy a paradoxonra kiélezett elme mennyire ragad meg felszíni jelenségek-nél, vagy mennyire hatol a dolgok mélyére, az döntő módon az író szemléletétől és világnézetétől függ. És Wilde-ot már esztétikai hitvallása, a *l'art pour l'art* is meggátolja abban, hogy a különböző emberi magatartásformákban és gondolkodásmódokban túlságosan mélyre ásson, alapvető ellentmondásokat fedezzen fel. Ha ma újraolvassuk színpadi műveit, az a határozott benyomásunk, hogy a szellemes mondások csillogtatásának-villogtatásának kedvéért rengeteg továbbfűzhető és elmélyíthető gondolati és jellemábrázolási lehetőséget szalaszt el, sőt a kézenfekvően kínálkozó alkalmak közül is tudatosan elsiklik egyik-másik mellett. Eljárása hasonlít egy kicsit azokéhoz a szobrászokéhoz, akik a tiszta formákat keresve, a mégoly kifejező dudorokat és dúcokat is eltávolítják, s aprólékos munkával a helyüket is eltüntetik, hogy a csillogó felületet semmi meg ne bontsa. Wilde nem szakadékokat köt egybe merész gondolati ívekkel, hanem kis dombok közé dob bámulatosan kimunkált fahidaecskákat és pallókat. A wilde-i paradoxonnak ezért alapvető eleme és jelleget meghatározó jegye a semmi mellett különösebben lándzsát nem törő, semmi ellen különösképpen ki nem fakadó szellemesség, az elme tornászmutatványa.

Ez a vonás színházi oldalról talán még szembeötlőbb, mint az irodalomtörténet oldaláról. A rendezőnek ugyanis óhatatlanul fel kell vetnie a kérdést: milyen időszerű, ma is elevenen ható mondanivaló, vagy legalábbis milyen mai akkordokra áthangszerelhető vezérmotívum rejlik egyik-másik vígjátékának mélyén? Fel *kell* vetnie — bármilyen választ adjon is rá. És itt szükségképp adódik a más jellegű drámai alkotásokkal való összehasonlítás, s ennek során az a következtetés, hogy ha a népi komédiákban, jellemvígjátékokban friss szemű, alkotó szellemű színházi ember ma is könnyedén fedez fel élő, eleven hatóanyagot, Wilde-nál már jóval kevesebb kibányásznivaló akad. Nála minden kerek és befejezett, de kissé halott is. Ha paradoxonokra épülő darabjait mégis fel akarjuk támasztani, az átlagosnál felszabadultabb rendezői és színészi szemléletre, több rozsdamentesítő szerre van szükség. Vígjátékaihoz több színházi pótlás szükséges, mint Lope de Vega, Molière vagy Goldoni műveire. Persze *viszonylag több*, mert a

drámák mélyén rejlő időszerűség felfedezésére és megcsillogtatására minden klaszszikus többé-kevésbé rászorul.

1970 tavaszán, míg a kolozsvári Állami Magyar Színház Bunbury-előadását néztem, végig azon törtem a fejem: mennyit is köszönhetünk a frissen pergő, ironikus, csúfondáros játékból a szerzőnek, a kitűnő fordításnak, és mennyit az együttesnek? Ha őszinték vagyunk ugyanis, be kell vallanunk: az előítéleteket, rangkórságot, vagyonhajhászást gúnyoló részek olyan szinten, olyan érvekkel, olyan csomagolásban, ahogy a darabban előfordulnak, ma már nem váltanak ki belőlünk szellemi izgalmat, még ha ingyenc hajlamaink gyönyörködnek is a tetszetős tálalásban, a pergő párbeszédekben. A bunburyzmusról szóló fejtegetés — miszerint mindenkinek jól fog egy képzeltbeli jóbarát, testvér, rokon vagy ismerős, akéhez mulasztathatlan feladat ürügyén elmenekülhet a kellemetlen kötelezettségek elől — gyermeteg játéknak tűnik. Az meg, hogy a vagány, ha szerelemre gyullad, beleesik a maga ásta verembe — a mai vagányok ábécé-előtti tudnivalóihoz tartozik. Az élesnyelvűség, a szókimondás? Tessék csak megnézni, miket ír le például Salinger! Akkor talán a váratlan fordulatok? ... Kár is fárasztanunk magunkat, hisz mi már a színházi sokkhatásokhoz és egyes színházak nem szándékos sokkjaihoz is hozzászoktunk!

A kritika egy része fanyalgott azon, hogy Horváth Béla, a rendező küssé „operettesítette“ ezt a poétikus, mélyértelmű szöveget. Engem ez nem zavart. Ellenkezőleg: élveztem, hogy az együttes nagymértékben élt a színpad felnagyítási lehetőségeivel. Az, hogy az érzelgősséget az ellágyulás és a lelkendezés paródiájává hangszerelte át, a konvencionális társalgásban az abszurd dráma párbeszédeinek csírájukban való jelentkezésését, a szülői rosszallásokban az arisztokratikus gügyeség megnyilvánulási módját fedezte fel. Hangban, mozgásban, alakításban volt valami kedvesen-suta bábszerű vonás, valami nagy, valóban elhatároló távolság a színdarabbal szemben. Az előadás azt a benyomást keltette, mintha panoptikumba tévedtünk volna, és kedvünk szerint szórakozhatnánk a szellemes idegenvezető bémondásain.

Azon, hogy az eszközök elég nemesek voltak-e, vagy sem — lehet vitatkozni. Az viszont — úgy hiszem — vitathatatlan, hogy csak ilyenzerű felülemelkedésből születhet manapság valamennyire is korszerűen ható Wilde-előadás.

Ezt a következtetést rövid egy év múlva torzító tükröként, az ellenkező végtelből bizonyította a marosvásárhelyi Állami Színház magyar tagozata. A rangos együttes, mely az 1969—70-es és az 1970—71-es évadban kötelességének érezte, hogy a közelmúlt angol drámairodalmának egy-egy gyorsan elhervadt hajtását élesztgesse, a *Lady Windermere* legyezőjével lepte meg a közönséget. Kínos meglepetés volt. Nem mintha bárki is találva érezte volna magát, ellenkezőleg, senki nem tudta: mi közünk ahhoz a világhoz, mely a színpadon szemünk elé tárul, különösen pedig mi közünk hozzá abban a formában, ahogyan épp a szemünk elé tárják?

Anatol Constantin, a rendező, a műsorfüzetbe írt vallomásának tanúsága szerint egyrészt érezte a darab világa és a mi életünk közötti távolságot, másrészt nem nagyon tudta, milyen ellenszert használjon. A rendező túl szokványosnak tartotta a karikatúrát, s valami újat akart. Ne legyen karikatúra, „de azért mozgassa ki... a melodramát... a divatjamúlt túl szép felé (?), vegyék a színészek a jó és rossz elveit Oscar Wilde-nál is komolyabban, mert a helyzetek drámai el-tulajzása tulajdonképpen mosolyt kellene hogy fakasszon“. (Ez az: tulajdonképpen. — P. Á.) „Nem komédiázni, nem karikírozni akarunk — olvastuk tovább egyre bizonytalanabbá válva az elénk tárulkozó mondatok értelmében —, hanem lehe-

tőleg szellemesen elkerülni a melodramát, jobban kidomborítani az egyének jellemét és egymáshoz kötött sorsát.“ Ide érve úgy éreztem, hogy a mondatok maguk is paradoxonoknak, a rendezői felfogás paradoxonjainak készültek, de mire papírra kerültek, tökéletes ellentmondás lett belőlük. Mert az — bárki beláthatja — elég furcsa feladat, hogy nem kell karikírozni, hanem el kell túlozni a drámaid... úgy, hogy a melodramát — a műlesiklásokból ismert krisztiániakkal — elkerüljük. A vállalkozás körülbelül ahhoz hasonlít, mintha a rendező feltenné, hogy néhány részeg embert handabandáztat a színpadon, de úgy, hogy a közönség ne kacagjon, csak mosolyogjon. Szó se róla, célkitűzés ez is, csak nehéz felfogni: mi az értelme?

Ezután már csak egy remény táplált bennünket: hogy az előadás nem követi majd az elmélkedés fonalát és elveit. Lassacsckán azonban ez is szertefoszlott. Anatol Constantin túl gyakorlott színházi ember ahhoz, hogy egyet írjon s mászt csináljon. Így aztán míg szemünk a színes szalonokon, a mutatós ruhákon pihent meg, magunkban értetlenkedve fontolgathattuk, hogy miért is kell saját kérdésünknek tekintenünk Wilde-nak azt a világrengető dilemmáját: szíve mélyén jó vagy rossz asszony-e Mrs. Erlynne, aki egy fiatalkori ballépés folytán elhagyta férjét és kislányát, csalódott megszöktetőjében, s most veje segítségével újra ostromolja a felső tízezer nehezen bevehető hadállásait? Jó vagy rossz ember-e lord Windermere, aki csinos összegekkel, kompromittáló látszatokat, pikáns félreértéseket is vállalva, egyengeti az asszony útját visszafelé, de a dolgok nem ismerete és félreértése következtében mereven és kínosan elzárkózik, amikor Mrs. Erlynne, egyszer életében — anyai szívére hallgatva — lánya érdekében (a lány természetesen nem tudja, hogy ő az anyja) a legnagyobb áldozatot vállalja? Fontolgathattuk, hogy akár a legáttelesebb formában is, közünk van-e lady Windermere dilemmájához: megcsalni vagy nem megcsalni a lordot, aki a látszat szerint csalja őt, elszökni vagy nem elszökni Darlingtonnal, a másik lorddal, aki makulátlan hősszerelmesnek mutatkozik? S amikor már mindezt meguntuk, általánosabban, „filozofikusabban“ is felvethettük a kérdést: vajon a szó legtágabb értelmében időszerű-e a vígjátékokskának az az értelme, hogy ha a puritanizmus társadalmi konvencióira, a látszatokra ügyelünk, ha egymás iránti rosszul értelmezett tapintatból nem mondjuk ki a teljes igazságot, elhallgatunk egyes részleteket, nos, akkor a félreértések — ó, borzalom! — sorscsapásként, áthatolhatatlan falként meredeznek közöttünk, és örökre elválasztanak egymástól! Ó, szörnyű sors, keserű végzet — fűztük tovább a gondolatot —, milyen fenséges és nagyszerű voltál az ókori görögöknél, s hogy elsilányultál, milyen kicsire és melodramatikusra zsugorodtál, mire Mr. Wilde paradoxonjai közé férköztél!

Ráadásul az alakítások sem tudtak magukkal ragadni, s ez az elmondottak után természetes is. A két legjobb színészi teljesítmény: Bányai Mária agyonfüstölt hangú, harsány-hangos és mégis izléses Berwick hercegnéje és Bács Ferenc megroggyanó térdű hősszerelmes Darlington lordja nem a rendezői felfogás következetes érvényesülésének eredményeként, hanem annak ellenére emelkedett ki, épp karikírozó jellege következtében. A többiek „fegyelmezettőbb“ alakításaiiban csak egy-egy hangsúly, egy-egy mozdulat erejéig tűntek fel a groteszk elemek.

A melodramát — érzésem szerint — nem lehet ilyen „akarom is, nem is“-kerülgetésekkel, a kikacagást helyettesítő „kimosolygással“ sarkaiból kiforgatni, csak nevetséges abszurdításának kiemelésével. Ha valaki ezzel kapcsolatban a skála szűkítését hozná fel ellenvetésül, azt felelném: olyan szűkítés ez, mely a lényegét — a darabhoz való mai viszonyulásunkat — emeli ki, s bár a paródia

erős színek nélkül elképzelhetetlen, ez nem jelenti azt, hogy csupán egy szín egyetlen árnyalatát kell használnunk.

Bernard Shaw esetében a felvetődő kérdések többsége minőségileg különbözik. Az író neve állandóan ott látható a színházak plakátjain, s inkább az számít kivételnek, ha valamelyik évadban egyik-másik színműve nem kerül bemutatásra. Hogy ebből — és itt a más jellegű életmű és másfajta életvitel ellenére is felfedezhetünk némi hasonlóságot — mennyi tulajdonítható még ma is, több mint két évtizeddel a halála után, személyes hírnevének, feltűnést keltő megnyilatkozásainak, és mennyi a művéből sugárzó szellemességnek, okosságnak, írói erőnek, azt egyelőre nehezen lehetne eldönteni. Tény, hogy Shaw manapság sem csupán művével, művének irodalmi értékével hat. Színdarabjai mellett gyakran szoktak hivatkozni különböző politikai állásfoglalásaira, idézik közismert szovjetbarátságát, a hetilapok humorrovata pedig tele van Shaw-anekdotákkal. Sőt néhány éve színműíróból színpadi figurává lépett elő: Stella Campbell-lel folytatott szerelmi levelezéséből Jerome Kilty megírta a *Kedves hazug* című kétszemélyes játékot. Shaw — Wilde-dal ellentétben — elevenebben, nagyobb hatóerőként él a színházi köztudatban, mint az irodalmi közvéleményben. Az irodalom és az esztétika oldaláról ugyanis nagyon sok — érzésem szerint: nem alaptalan — fenntartás hangzott és hangzik el művével szemben. George Steiner, ez a félig európai, félig amerikai, több nyelvet beszélő kritikus, az angolul író mai esztéták egyik legtekintélyesebbike, Shaw-t drámaíróként jóval kevesebbre tartja, mint Yeatsot, Eliotot vagy Fryt, holott az ő verses drámáik, illetve színpadi alkotásaik az utóbbi negyedszázadban még Angliában sem igen kerültek színpadra. És Steiner korántsem az egyetlen, aki így vélekedik.

Ma Shaw művét a kortársakkal ellentétben egyre inkább két pólusra csoportosulónak látjuk. Van egy valóban nagy drámája, a *Szent Johanna*, melyet rengetegszer láthattunk, átlagosan jó színpadi megelevenítésben. (Én magam a kolozsvári Állami Magyar Színház 1962-es bemutatójának a születésénél, mint az intézmény akkori dramaturgja, félig-meddig bábáskodtam is.) A mű összes lehetőségeit kiaknázó, nagy és emlékezetes, stílussteremtő előadásban azonban a Johanna-dramát még nem láttam, sőt olvasmányaim alapján sem nagyon emlékszem ilyenre.

„G. B. Shaw Johanna-dramája — írta Bálint György 1936-ban a legszárnyalóbb méltatások egyikében — talán a legszebb, amit e században írtak, és kétségtelenül a legszebb, amit Shaw valaha írt. Egyetlen műve, amelyben igazán költő. A józan ész költője, és Johannája a józan ész megszállottja.“

Shaw művében Johanna úgy áll előttünk, mint a hit és a történelemformáló akarat, a meggyőződés és a tett egységének megtestesítője. Hite, meggyőződése vallásos jellegű, a XV. század elején azonban nem is igen lehetett más. Sőt az inkvizíció előtt azt vallja, hogy cselekedeteit bizonyos hangok sugallták. De a hangok nem okoskodó bölcsességeket sugalltak, hanem reális, célravezető, gyakorlatilag megvalósítható tetteket, melyek az adott időpontban az angol elnyomás alatt élő franciák céljait és vágyait testesítették meg. Az elvont bölcselkedést — ha Johanna ilyesmire egyáltalán hajlamos lett volna — a korabeli egyház bizonyára megbocsátotta volna. A tetteket azonban nem. Mi lesz ugyanis az egyház tekintélyével, a lelkek, sőt államok felett gyakorolt korlátlan uralmával, ha a „hangok“ a francia városok felszabadítását sugallják, a mindenhatóság pedig az angolokat pártfogolja? A kérdések nagyfeszültségű drámai jelenetekben való exponálásával Shaw világosan érzékelteti, hogy ez a fiatal falusi lány, aki józan esztől, egészséges ösztöneitől vezetettve, hadvezéri csodákat vitt véghez, aki életét a máglyán végezte, mielőtt huszadik évét betöltötte volna, ugyanazt jelenti a XV.

századi politikában, mint később Kopernikusz a csillagászatban és Giordano Bruno a filozófiában. Kell-e bizonygatni, hogy a hit és a gyakorlati cselekvés egysége, a végtelen látszataiban is józan, céltudatos, értelmes élet eszménye, amelyet Johanna megtestesít, ma is időszerű, példamutató az eszménynélküliséggel, a cinizmussal, a kitérőket és könnyebb utakat kereső magatartásformákkal szemben? Nézetem szerint nincs igazuk azoknak, akik azt hajtogatják: Shaw ugyan fábiánusnak, sőt szocialistának vallotta magát, de egész életében csak a kapitalizmus ellentmondásait figurázta ki vígjátékaiban. Mi más a Johanna-dráma, ha nem magasan szárnyaló költői hitvallás eszményeiről?

Nincs itt tér részletesen elemezni Shaw jellemábrázoló művészetét. Emlékeztetül talán elég utalnom az egyház képviselőinek széles és jellegzetesen egyénített arcképcsarnokára, mely a felvilágosult inkvizitortól a bugris káplánig terjedő skálát foglal magában; elég utalnom Warwickra, a történelem legelső finnyás gauleiterére, hogy magáról Johannáról ne is beszéljünk. Shaw a legmegkapóbbat, emberileg és művészileg is a legtöbbet nem akkor mondja Johannáról, amikor csata közben rendíthetlenségét ábrázolja, hanem amikor az inkvizícióval folytatott párharcában állítja elénk, ebben a lány számára nem egészen világos, rendkívül sok útvesztőt és eltévelyedési lehetőséget rejtegető összeecsapásban, melyben egyháztudósokkal kell mérkőznie, s a kegyes és hangzatos tételeket a józan ész mérlegén megmérnie. Közösségi cél, rendíthetlenség, áldozatkészség ütközik itt össze egyéni boldogulási lehetőséggel, a kompromisszumnak és következményének józan, sőt kissé falusiasan kalmárszellemeű mérlegelésével, s mindez együttesen dönti el az *értelmes áldozatvállalást*. Talán ez a futólagos számbavétel is érzékelteti azt, amit mindenki tud, aki a Johanna-drámát csak egyszer is olvasta vagy látta; a jellemábrázolás mélysége és jellegzetessége tekintetében Shaw egész életművében nemigen akadnak az itt felvázolt arcképcsarnok figuráihoz mérhető drámai alakok.

A Johanna-dráma világához szervesen hozzátartozik az elő- és utójáték, sőt a műnek ez a két eleme érzékelteti a felvetett kérdések igazi dimenzióit s egyben jellegzetes shaw-i vonásait. Az utójáték paradoxális iróniája nélkül a Szent Johannát írhatta volna más, romantikusabb hajlandóságú, kevésbé racionális beállítottságú, a dolgok elejét-visszáját kisebb szenvedéllyel forgató író is. *Igy* csak Shaw írhatta meg, s ez egyben a műnek az a fő eleme, mely a Johanna-drámát szervesen kapcsolja hozzá életművének egészéhez. Mert Shaw-t nemcsak a hősiesség ábrázolása izgatja, hanem a hősiességgel való visszaélés lehetőségei is, kicsinyben és nagyban. Az inkvizíció boszorkányüldözésében csakúgy, mint az utójáték szenttéavatási ceremóniájában.

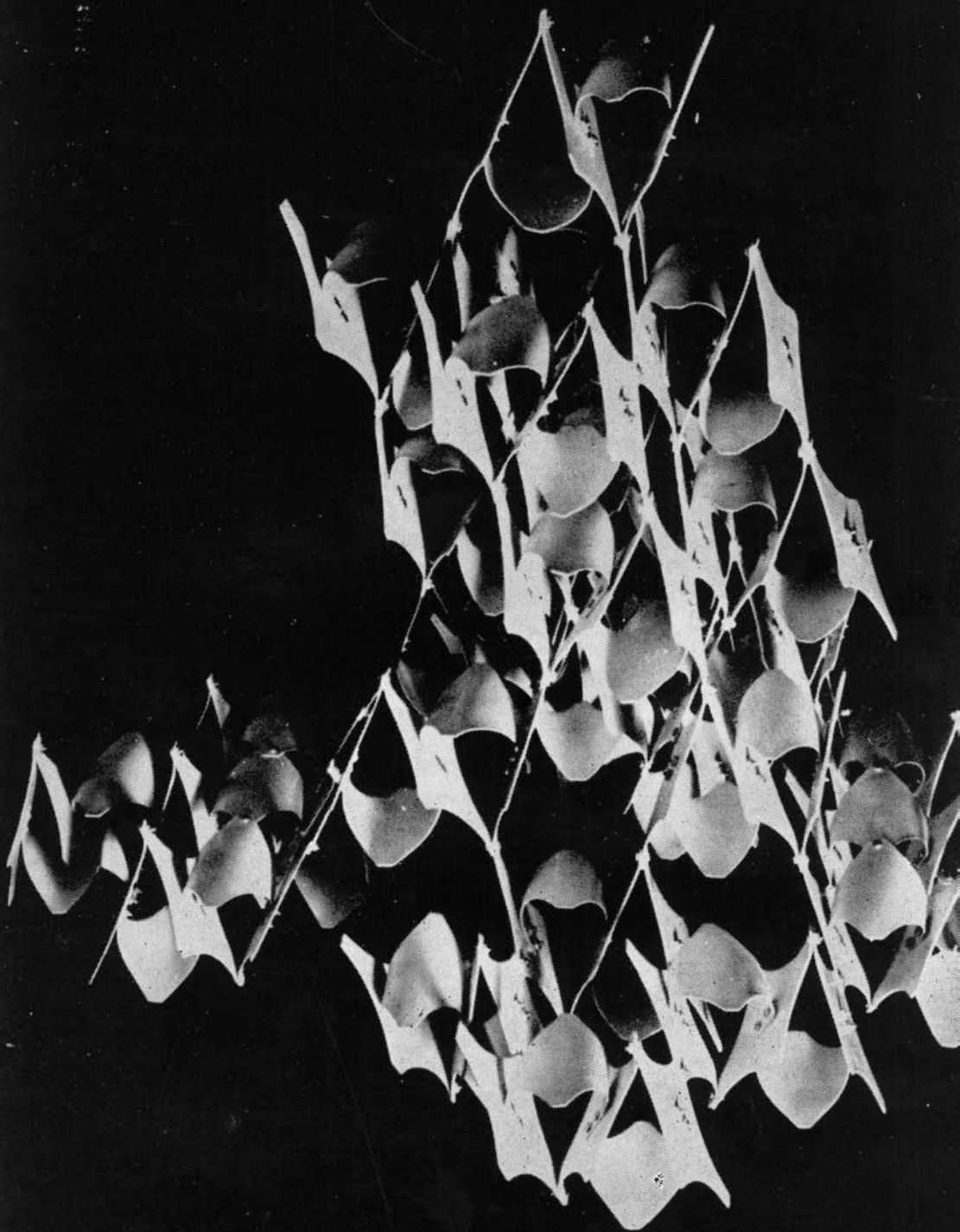
A vígjátékokban a műfaj jellegéből következően más a témamegragadás módja és mások a jellemábrázolás eszközei. De az alapvető különbözőségek ellenére annyi hasonlóságot mégis fel lehet fedezni a Johanna-dráma és a vígjátékok között, hogy amint ott a tartóoszlopként beépített paradoxon a kérdések igazi dimenzióit érzékelteti, s a visszaélések leleplezésének egyik fő lehetőségét hordozza magában, emitt a gúnyolódás, az általánosan elfogadott nézetekkel, felfogásokkal, ízlésekkel való szembehelyezkedés eszköze. A szembenállás néha kihívó, szinte demonstratívan polgárborzongató, mint *Az ördög cimborájában*, máskor simán és olajozottan gördülő, mint a *Pygmalionban*. Akárcsak Wilde, Shaw is a vígjáték gerincének, vázának tekint a paradoxont, s a találmányt egyben tovább is fejleszt. Az ő vígjátékainak végén rendszerint minden másképp áll, mint ahogy az elején tűnt. Paradoxonai — ellentétben a Wilde-éival — soha nem öncélúak, az elme tornászmutatványait az ellentétes nézetek megcáfolásának és a saját igaz-

ság látványos, gyakran szónoki bizonyításának indulata táplálja. Amikor megtartja az arányokat, s az indulat hevét a művész jellemábrázoló ereje egészíti ki, amikor nem csupán vitatkozik, hanem a drámai helyzeteket is pontosan kidolgozza, s a műfajnak megfelelően kevesebb, de vastagabban meghúzott vonással a jellemeket is körülhatárolja — vígjátékait eleveneknek, hozzánk szólóknak érezzük.

A *Pygmalion*ban, a *Tanner John házasságában*, a *Cézár és Kleopátrában*, a *Warrenné mesterségében* a paradoxon lényeges társadalmi mondanivalók többé-kevésbé általános érvényű kifejezési formájává nemesedik. Amikor viszont szónoki lendülete magával ragadja, amikor a korabeli színpadot körülölelő áhitat és tömjénfüst szétosztatásának programszerű megvalósítása, bevallottan tanító jellegű darabjainak megírása során már csak nézeteinek kifejtésére és a bajvívásra összpontosít, figurái gyakran valóban nem mások, mint kulcsszavak megtestesítői. Ilyenkor olyan nyersen, annyira az oldalvágás vagy a kabaré-kiszólás szintjén dolgoz be viktoriánus korbeli napi aktualitásokat, utalásokat, célzásokat vígjátékaiba, hogy a szándékaiban filozofikus kérdésselvetés gyakran szószátyárságba, a meghökkenetés bővületébe vagy egyszerűen apró-cseprő részletekbe fullad. S mintegy az indulat hevét példázandó, a lendülete is ilyenkor sokszorozódik meg, mi viszont a rengeteg érv és célzás közül ma már igen sokat üresjáratnak érzünk. Az a határozott benyomásunk alakul ki: itt bizony Shaw ágyúval lő verébre. Gyengébb vígjátékaiban a paradoxon amolyan szellemes félutat képvisel a megtagadott, hagyományosan realista és a manapság kifejlődött parabolisztikus ábrázolásmód között. Az elsónél gondolatibb, de a második filozófiai töménységének szintjét nem éri el.

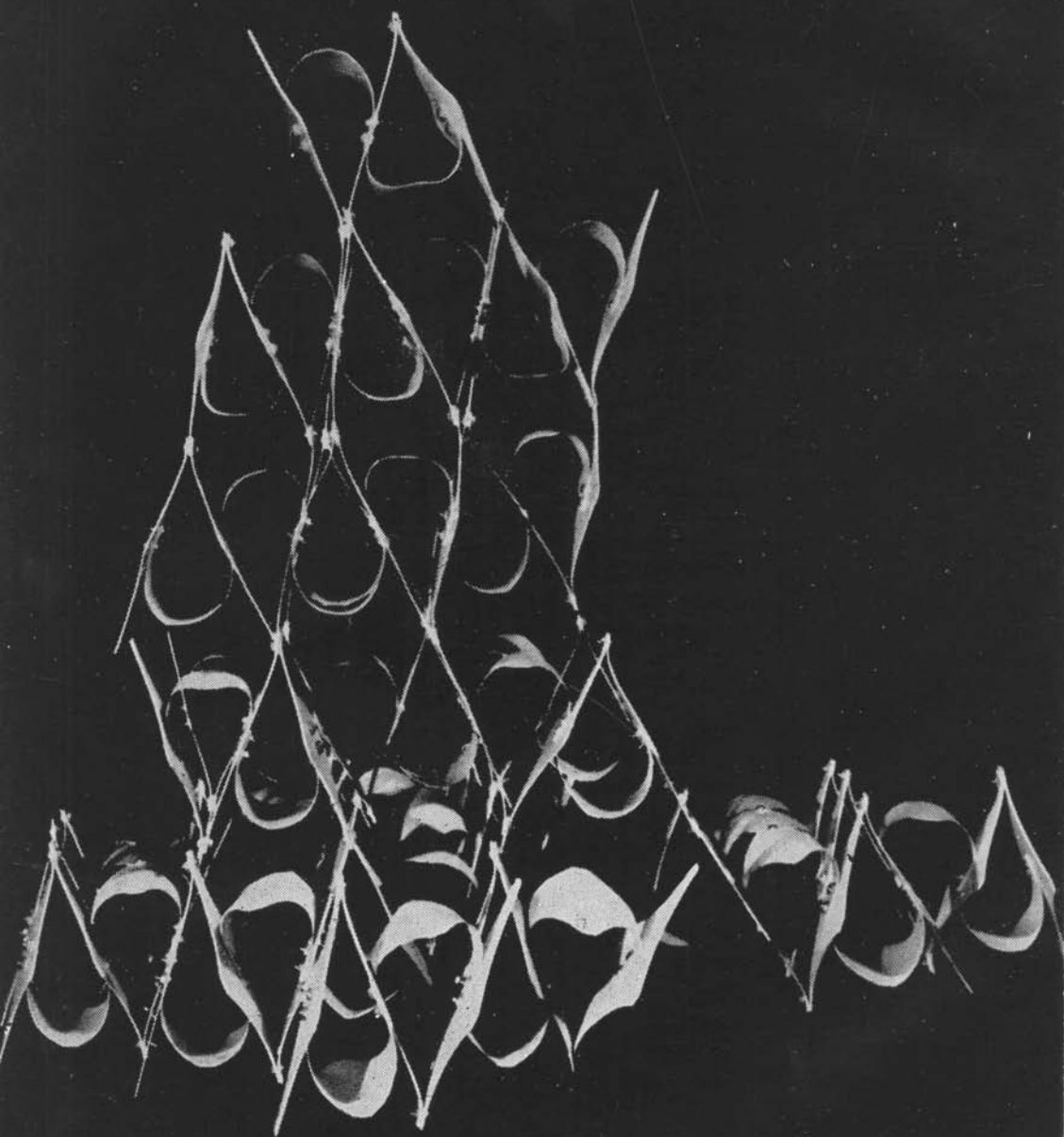
A *Pygmalion* — mint ismeretes — világszerte legtöbbet szerepelt a színházak műsortervében, míg zenés változata, a *My fair lady* kissé háttérbe nem szorította az eredetit, át nem emelte a darabot a meghökkenetés szférájából a kellemes szórakoztatás birodalmába. Az 1954-es *Pygmalion* — a plebejusi igazság hangsúlyozásával, közvetve és áttételesen — a tíz éve győzedelmeskedett néphatalom ügye mellett érvelt, s ez akkori hatásának egyik lényeges eleme volt. Ma azonban nagyon sok akkori igazság közhellyé kopott, vagy egyszerűen más igazságoknak, gondoknak, problémáknak adta át a helyét. Ez egymagában is kérdésesség tenné az akkori előadás pontos hasonmásának mai hatását. Érzésem szerint ahhoz, hogy a *Pygmalion* ma valóban érdekes, a zenés változattal vetekedő előadásban elevenedjék meg, egészen más alapötletet, más vezérgondolatot kellene választani. Esetleg el kellene menni odáig, hogy Shaw sok-sok igazságát ugyanúgy meg kellene kérdőjelezni, mint ahogy ő tette annak idején a maga korának „igazságaival”. Egyik ilyen lehetséges felfogáshoz talán akkor jutnánk el, ha a darab talpraesett hősnőjében felfedeznénk a mai *jassz-* és *hippi-*lányok korai elődjét, és sorsának, életútjának alakulásából allegóriákat, párhuzamokat, intelmeket olvasnánk ki a ma számára. Nem erőszakos, tűzön-vízen keresztülhajsolt lapos aktualizálásra gondolok, amikor ezt mondom, hanem a vígjáték partitúrájának korszerű áthangszerezésére. Hogy ez lehetséges-e, és hogyan lehetséges? — arra csak a részleteiben is kidolgozott előadás adhatna választ. Elvileg azonban bizonyos, hogy egyszerű megelevenítéssel, a vígjáték világának életre keltésével, merészen újszerű értelmezés és áthangszerezés nélkül aligha beszélhetnénk a *Pygmalion* izgalmas, korszerű előadásáról.

Ember legyen a talpán, aki eldönti: mit akart demonstrálni a *Fanny első színdarabja* megírásakor. Azt-e, hogy egy Shaw kapacitású drámaíró a leghétköznapibb sztoriból is tud elfogadható vígjátékot gyúrni, vagy pedig azt, hogy egy világhírű szerző ilyen is megengedhet magának? Lehet, hogy a zenebonás nemzedéki harc a megvagyonosodott, konformistává görcsösödött szülők és a non-



**KANCSURA ISTVÁN: STRUKTÚRA**





KANCSURA ISTVÁN: STRUKTÚRA

konformizmusukat rendőrpofozásban kiélő úrfik és kisasszonykák között az 1910-es években polgárbotránkozottan hatott, ma azonban elég szegényesnek, sőt — meglepő módon — szárnyszerűnek is tűnik. Ha más darabjainak sziporkáihoz mérjük, olyan ez a Shaw-féle Fanny-darab, mintha a szerző napfogyatkozáskor darálta volna le együltében az egészséget. Ráadásul a rendező Szabó József kegyesség-től, meghatottságtól átitatott szemlélettel közeledett hozzá: „A polgári rend, a családi kötöttségek, a látszaterkölcök, az előítéletek ellen lázadó század eleji lányok és fiúk magatartásában — írta a műsorfüzetben — lehetetlen nem felfedezni a mai nyugati ifjúság magatartását, érveléseit és dühét.“ (Utalás a 67-es diáksztrájkokra. — P. Á.) Valóban helyesbíteném — de csak annyiban, amennyiben egy mai autósoda dicegő-döcögő század eleji elődjéhez is hasonlít. S még akkor is kérdés: mi az általánosabb, nekünk való mondanivaló, a mi számunkra, akiket a sors valamivel keletebbre telepített?

Kézenfekvő lett volna ugyanis az egészséget ironikus, sőt groteszk modorban előadni, felszabadultan kinevetni a korlátoltsággal határos megrögzöttségeket és a fiatalok feltűnési vágygal kevert viselkedéseit, sőt egy kis jóakarattal O'Dowda gróf és Savoyard beszélgetésében egyes színházi szokások, modorok kigúnyolásának lehetőségét is fel lehetett volna fedezni. A felszabadult commedia dell'arté-san harsány, de ízléses stílust azonban csak néhány alakításban fedezhettük fel: legmegkapóbban Sebők Klára Delenay Dorájában, az apacs lány urizálásának ideges lábrángatással, torokhanggal, gurgulázással fűszerezett kitűnő karikatúrájában; Széles Anna amazonos nekibuzdulásaiban, s a kritikuskok négyes fogatának alakítói közül különösen Barkó György játékában. A többiek alakításában, András Márton operettes, sőt kabarés nekirugaszkodásaitól eltekintve, inkább valami helyén nem való komolyságot érzékeltünk, mintha összeráncolt homlokkal, filozófiai mélységeket kutatva meséltek volna vicceket.

Azzal fejezem be, amivel kezdtem: alig egy évszázad, illetve legfeljebb fél évszázad telt el Wilde és Shaw vígjátékai többségének megszületésétől, s íme, korszerű színpadra állításukhoz nagyobb áthangszerelésre, több és alkotóbb rendezői, színészi és díszlettervezői leleményre van szükség, mint Molière vagy Goldoni bemutatásához. Nem hinném, hogy ebben a történelem járásának felgyorsulása volna a „hibás“, hisz a ritmusváltozás porlasztó hatásának minden életmű lényegében egyformán van alávetve. Elvileg talán műveik tartóoszlopa, a szerkezetet meghatározó paradoxon sem hibáztatható. Mert igaz ugyan, hogy a paradoxon logikájának, fordulatainak nyomon követése nem mindig ad lehetőséget a drámai figurák olyan erőteljes megrajzolására, mint a hagyományosabb módszerek egyike-másika, pontosabban: másfajta, töményebb s egyúttal mehökkentőbb ábrázolási eszközöket tesz szükségessé, „kárpótolhat“ viszont a mondanivaló általános filozófiai érvényessége, asszociációs pályákat és gondolati rendszereket mozgásba hozó mélysége. Hisz magából a shaw-i paradoxonból is nyílnak továbbjárható utak közvetlenül Pirandello színháza, a maszkok és sorsok, látszat és valóság szenvedélyes, de nemegyszer művi összevetése, valamint Molnár Ferenc színpadi trouvaille-ai felé, és különböző minőségi átalakulásokkal nyílnak közvetett utak, egyik ágon a brechti epikus színház felé, a másikon az abszurd és a parabola-drámák felé. Azt hiszem, a fokozott mértékű korszerűsítés szükségességének oka főként a paradoxon wildei-i, illetve shaw-i kezelésének módjában keresendő.