

Fekete szél I.

Érezte a kemény fekete szelet is, amint pislogva bámult a botladozó fény után... Azt hiszem, csak a szél, attól nem kapok levegőt, nem mintha igazában elállna a lélegzetem, mintha nem találnék magamnak valahol valamit, amit belélegezsek, hisz, úgy látszik, a szív mindent kiáll, mindent, mindent, mindent... Szóval nemcsak a szél, nemcsak attól nem kapok levegőt, szóval most már tán örökkéigre megnyertem, megszereztem magamnak egy csöppet a fulladásból, s lélegezni kezdett, nem szaporábban, hanem mélyebben, képtelen volt abbahagyni...

(FAULKNER: Vad pálmák)

UTAK ESZMÉK VITÁK

Egy hónapon át kísért ugyanaz a plakát, városról városra, te-reken, sugárutakon, körutakon, végig Nyugat-Európán. A legfrissebb filmszenzáció, a *Kramer kontra Kramer* plakátja. Ott volt Párizsban és Münchenben, ott a Piccadillyn és ott a Genfi-tó fölött, Lausanne-ban. Könnyű volt ellenállnunk a csábításnak (mint ahogy a *Rocky II*-nek is ellenálltunk), a mozi-jegy árát ugyancsak kemény valutában kell fizetni. S ha már éppen nagyon fáradt az ember a reggeltől-estig-városnézés-től, és vonatindulásig ki akarja tölteni azt a két-három órát, nem a legelegánsabb bemutató mozit keresi, inkább azt a fil-met, amelyet már otthonról kinézett magának a külföldi film-is a *Kramer kontra Kramer* egy év alatt utolért, csak egy utcasaroknyit kellett gyalogolnom érte, hogy ellenőrizsem a szimatomat.

Természetesen nem öhajtom megkontrázni Dustin Hoffman 1980-as Oscar-díját, és nem sajnálom a sikert a forgatókönyvíró és rendező Robert Bentontól. Nem valószínű azonban, hogy hallgatni fogok a már magyarul is hozzáférhető prospektusok reklámszövegére — „Látta? — Olvassa el a könyvet! —, nem hiszem, hogy a filmélményt tetéznem Avery Corman alapul szolgáló regénytörté-netével. Lemondva a békés emésztést elősegítő happy endről s a tömeghatás egyéb, fényesre csiszolt eszközeinek élvezetéről, egy régebben olvasott könyv után nyúlok — noha tudomásom szerint nem készült film belőle Hollywoodban. Pedig felerészben ez is egy férjezett, férjének (két) gyermekét szült, jómódban élő („tehat gondtalan”), vonzó külsejű fiatalasszony hűtlen otthonelhagyásának a története, csak némiképp vadabbul bonyolódik ez a történet, nincs benne meg-térés, nincs kiszámított, megkönnyítő könnyezés. Az előkelő lakás és a hasonló-képpen elegáns hivatal kondicionált levegője helyett itt a kemény fekete szél fúj. Persze, hogy az, hiszen a könyvet, amelyre én gondolok, William Faulkner írta, aki egész életművével bizonyította: „a művészetnek semmi köze a nyugalomhoz és a megelégedettséghez.” A legpontosabb önjellemzést ebben az interjú-válasz-ban adta: „Teljesen könyörtelen, ha jó író.” Nem tudom ugyan, hogy milyenek a Faulkner-filmek, az ő regényei és forgatókönyvei alapján készült amerikai produk-ciók (mert ő is volt a Metro—Goldwyn—Mayer alkalmazásában), de tudom azt, hogy ő írta a *Vad pálmákban*: „Charlotte feje félrebillentve pihent a gépi horgo-lású csipketerítón, profilja rárajzolódott a hátrasuhanó sötét, hőmentes vidékre — az apró, elhagyatott városkákra, a neonfényes bisztrókra, ahol terebélyes, erős vadnyugati lányok trónoltak, kicsipve magukat a képeslapok modorában, ahogy Hollywoodból diktálják a divatot (Hollywoodból, mely már nemcsak Hollywood föbbé, hanem billió színes fénypacni és neongázzal kipontozott sebhely az ameri-kai föld arculatán), hogy Joan Crawfordra hasonlítsanak...”

Az asszociáció-láncon visszafelé haladva, magam is meglepődve veszem tudomásul, hogy nem pár hét múltán és nem a *Kramer kontra Kramer* amúgy rokonszenves-tetszetős képsoraitól jutok újra a *Vad pálmák*hoz, hanem egy húszéves irodalmi élménytől, amelynek nyoma első kötetemben látható. Mire képes az ember? — kérdeztem akkor huszoneves magamtól, „Írástól — emberig“ próbálva haladni, többek közt olyan könyvek elemzése révén, mint Faulkner kisregénye, *Az öreg*. Az ellenséges elemekkel küzdő magányos hősök foglalkoztattak, akik — számomra legalábbis — egzotikus körülmények között élethalálharcot vívtak, és: legyőzhetetleneknek bizonyultak. Amire viszont még nemigen volt szemem, holott ez a győzelem első számú feltétele (szükséges, ám nem elégséges biztosíték): az ember küzdelme önmagával. Persze, ilyesmiről is szó van abban az esszéigény-nyel írt könyvismertetésben, Faulkner, Hemingway és Maltz egy-egy kisregényé-nek lelkes újragerondolásában, a gondolati keretet azonban az öreg halász heroikus optimizmusa adta: „az ember nem arra született, hogy legyőzzék. Az embert el lehet pusztítani, de nem lehet legyőzni.“ Könnyű volna mentegetnem magam a korrall — saját életkorommal és a korszakkal, amelyben (1962-ben) elégnék talál-ták *Az öreg* külön kiadását, leválasztva ezt az árvízi történetet ikertársáról, a *Vad pálmákról*, jöllehet Faulkner akarata, zseniális megérzése szerint már régen összekapcsolatott a két, egymástól teljesen független cselekményszálon előreha-ladó elbeszélés. (Hogy mit akart Faulkner e párhuzamos szerkezettel? Egy ripor-ternek így válaszolt: „Elmondani a történetet, amit el akartam mondani, már-mint az orvosét meg az asszonyét, aki feladott férjet, családot, hogy vele szökjön. Hogy ezt így elmondhassam, támasztékot kellett hozzá találnom, ezért kerítettem a másik történetet, az előbbinek teljes antitézisét, hogy ellentétként használ-hassam. Úgy írtam őket, ahogy itt olvasható, ahogy a fejezetek egymást válto-gatják... Gondolom, ahogy a muzsikusi is dolgozik, amikor egyensúlyra, kontra-punktra van szüksége.“) De hát a fiatalságáért a legkevésbé felelős az ember. Ha adatik rá ideje, naivitását később korrigálhatja, a hősi pillanatok a hétköz-napokhoz mérheti — és esetleg újra felfedezheti, akár éppen Faulknerrel, a „ke-gyettelennel“, hogy „az ember elpusztíthatatlan, egyszerűen azért, mert a szabad-ság vágya él benne“...

Valamikor eleven ember volt

Szeretek Oto Bihalji Merinnel, a jugoszláviai esztétával utazni. Utaztam már vele saját hazájában, főképpen híres festők között. Most a faulkneri tájakra hívtam, és ő megint igennel válaszolt. Tapasztalt utazóként, mint igazi bennfentes a XX. századi modern művészetben és irodalomban, helyeselte a választást: „Ötven évvel ezelőtt az emberek franciául tanultak, hogy megértsek Proustot. Harminc évvel ezelőtt angolul tanultak, hogy Joyce-t olvassassák. Ma az ame-rikai gondolkodásmódot kell ismerni, hogy bemutathassuk William Faulkner vi-lágát.“

A könyv, amelyből idézek, eredetileg 1965-ben jelent meg, *Huszdik századi művészportrék* címmel; Oto Bihalji Merin és Faulkner találkozására pedig 1959 nyarán került sor, New Yorkban. Az esztétikai jellegű idegenvezetés részleteit ugyancsak érdemes volna felidézni, szorítkozunk azonban beszélgetésük néhány mozzanatára, ami a *Vad pálmákkal* kapcsolatba hozható. Mert ez a tanulmány is — mint a Faulkner-irodalom nagy része — elsősorban Yoknapatawphával, az amerikai Dél óriási eposzával, a világirodalom sajátos történelmü-földrajzú Faulk-ner-tartományával foglalkozik, a *Vad pálmák* (és azon belül *Az öreg*) csak itt-ott tűnik fel benne, utalások formájában. Hogy eposz ez a Faulkner-mű is, arról nemigen szólnak a közeli és távolabbi ismerősök, s arról is keveset, hogy milyen lélektani mélységekbe világít épp e könyv kettős szerkezete, hogy az emberi lét, az emberi természet örök dilemmáit kicsoda erővel tárja fel, miközben a húszas-harmincas évek Amerikájáról, lopva, körképet rajzol, minden társadalmi rétegre, osztályra, kultúrkörnyezetre vetve egy pillantást; és teszi ezt a modern epika sajátos időkezelésével, megőrizve a romantikus regénymese izgalmasságát — mind-erről furcsa módon az (általam ismert) összefoglaló tanulmányok, pályaképek hallgatnak. Pedig ezzel a regénnyel, melyben csak futólag jelentkezik a faji (néger-) kérdés, Bihalji Merin ugyancsak meggyőzően igazolhatná állítását, hogy ti. Faulkner világképe „nem merül ki az ösztönök és a lelki szakadékok elemzé-sében. Nemcsak a Dél fölött itélkezik, bár csak a Délről ír, hanem általában a fehér emberek civilizációja fölött. A régi tapasztalatok és az új felismerések alap-ján követeli ennek az elembertelenedett civilizációnak a túlhaladását.“ A *Vad pálmák* annak epikus ábrázolására is jó példa, hogy „a kegyetlenség — a rossz

lelkiismeret keserve", vagy a szintén Faulkner-től származó, a félelem társadalmi lényegét kiemelő meghatározásra: „A félelem az — mondotta Faulkner, jó néhány évvel és jó néhány egyetemes veszéllyel ezelőtt —, ami ma igazán fenyeget bennünket. Nem az atombomba, sem a tőle való félelem, mert ha egy bomba mondjuk Oxfordra esik, az egyetlen, amit tehet, az, hogy elpusztít bennünket, ami semmit sem jelent, mert ezzel önmagát is megfosztja az egyedüli hatalomtól, melyet fölöttünk gyakorolt: a tőle való félelemtől. Az igazi veszedelem nem ebben rejlik, az igazi veszedelmet a mai világhatalmak jelentik, amelyek szeretnék kihasználni az ember félelmét, hogy megfoszthassák az egyéniségétől, a lelkétől.”

A *Vadpalmák* véleményem szerint azért rendkívüli könyv, s azért érdemelne megkülönböztetett figyelmet William Faulkner életművén belül is, mert az egyéniségéhez, lelkéhez mindent feláldozva ragaszkodó emberről írt... hősköltemény? Többszörösen nem jó ez a minősítés, talán még mint metafora sem, hiszen a hőskölteményben egy nép harcát, hazateremtését, szabadságküzdelmét szoktuk keresni — de semmiképpen sem egy házasságtörő nő s a vele vadházasságra lépő férfi tragikus végű kalandját, amellyel párhuzamosan egy fegyenc vívja élethalálharcát a megvadult Mississipp-i hullámaival, hogy végül, a megszolgált szabadság reményének felcsillanása után, visszatérjen a börtönbe. De így sem jó a körülírás; akárcsak a hagyományos műfaji — a hagyományos erkölcsi fogalmak, minősítések is cserbenhagynak, alkalmatlanoknak bizonyulnak a faulkneri mű jellemzésére. Kaland? Amennyiben az, amennyiben Harry Wilbourne és Charlotte Rittenmeyer hányattatása változatos helyszínekre vezet az olvasót; s a kockázatok vállalása Charlotte életébe és Harry szabadságába kerül. Házasságtörés? Vadházasság? Faulkner jóformán semmit nem látat Rittenmeyerék családi életéből (valami keveset a regény elején), nem foglalkozik a gyermekeivel együtt otthagytott férj hétköznapjaival (amiből a *Kramer kontra Kramer* világsikere épült), a párhuzamos történetbe viszont, az átmenetileg asszony közelébe kerülő fiatal fegyenc sorsát követve elejt néhány mondatot „a békés házasságról”. Nyilván nem azért, hogy feldúlja a családi tűzhelyeket, hanem hogy a Charlotte és Harry korlátokat ledöntő szerelmét rávetítse a hamis külszint óvó, kiürült, tartalmukat veszített házasságokra. (Micsoda kegyetlenül pontos, plasztikus képsor: „ó azok az öreg házaspárok: láthatad őket régi fotográfiákon, az ezernyi egyforma kettős arcképet, ahol csak a gallér nélküli ing domborítja vagy a Louisa Alcott regényeiből való vállkendő jelzi a férfit és a nőt, ahogy szembenéznek veled, párosával, akár a győztes kutyák a futtatás után, ahogy kitekintenek a szerencsétlenség és a félelem, az alaptalan bizakodás és a hiú remény, a hihetetlen érzéketlenség és a körülzárt holtapatalanság sűrűjéből, hátuk mögött ezernyi reggel ezernyi cukortartóval és kávéskannájával...”) Az önámítói kényelem és megszokás, „a szintiszta morál” öreivel szemben Faulkner „a fehéren izzó vad szenvedély”, a veszélyt vállaló élet pártján áll. Nem isteníti Charlotte-ot (bár rokonszenve kíséri), s a szerelmet a polgári rendtől, a jóléti (vagy robotolást követelő) intézményektől féltő Wilbourne még kevésbé idealizáltnak jelenik meg a vad palmák suhogásától kísért történetben, a megszenvedett bűnben azonban megtisztulnak, felmagasztosulnak. Legalábbis azzal a „büntelen” doktorral, a tengerparti nyaraló tulajdonosával szemben, akire Harry, a törvény szerint megérdemelt büntetésére váró orvos-szerető mondja ki az ítéletet: „De hisz ez biztos semmit el nem felejtett, egész életében csak azt, hogy valamikor eleven ember volt, legalábbis elevennek születtek.”

Mint a faulkneri életmű egésze, a *Vad palmák* hangsúlyozottan egy feje tejére fordult erkölcsi normarendszer kiszolgáltatottjainak lélektani motivációjú eposza. Valójában ezt hivatott tudatosítani az „ellenpont”, az árvizrel és a belecsúszolt kincstári engedelmességgel küzdő fegyenc meséje. Vajon Wilbourne-ból, a Charlotte-ot elvesztő (akaratlanul halálát okozó), ugyancsak büntetőfarmra szánt fiatal férfiből is lehet egy másik „magas fegyenc”? Faulkner-től idegen mindenfajta didaxis, ám meggondolkoztató, hogy a *Vad palmák* (mármost Charlotte és Wilbourne története, mert ez adja a teljes műnek is a címét) és *Az öreg ellenirányú mozgása* végül is szinte azonos képletbe írható fel: társadalmi béklyók → szabadság → (halál) börtön az egyikben; (halál) börtön → szabadság → börtön a másikban. A különbség csak az, hogy a szerelmesek önmagukat szabadítják ki a béklyókból, ideig-óráig (mert anyagilag nem tehetik tartósan függetlenné magukat) — a fegyencnek az árvízi mentés érdekében mások veszik le lábáról a bilincset; és hiába küzd emberfeletti emberséggel, már-már elemi erővel az életért (mások életéért is), a körülmények visszakényszerítik a büntetőfarmra. A *körülmények*, amelyek nála felerészben legalább belső körülmények: olyan korán került be ide, hogy nem tanulhatott meg a szabadsággal élni.

Faulkner azonban nem szentenciákban fogalmaz. Nála a kijelentő és a fel-

tételes módú elbeszélés váltakozik anélkül, hogy megzavarná a „mesélés“ hiteletét, az okozati összefüggéseket, mondhatni a célszerűséget. Néha a jelen és a múlt is összeolvad — mint az árvizkalandon, az emberségkalandon átesett feyenc beszámolójában, társai előtt, már újra a büntetőfarmon. Wilbourne viszont tudatosan vállalja az immár megváltoztathatatlan múltat, az emlékezést Charlotte-ra, a felkinált halálba menekülés helyett: „A gyász és a semmi közt én a gyászt választom.“ Kétségtelenül sajátos, Faulknerre jellemző viszonyításrendszer ez, amit lehet büntudatnak, lehet fatalizmusnak nevezni, ám én azt hiszem, az „átok földje“ szemléletnél fontosabb a mai, Amerikától távoli olvasónak a szenvedély, a szabadságkeresés jogának a hirdetése. A teljes szerkezeti különállásukban tökéletes párhuzamok — amelyek talán épp a *Vad pálmákban* jutottak a legnagyobb esztétikai szintre — ugyancsak ezt a kettősséget: a lefojtottságot, illetve a lázadást, a személyiség kiteljesedéshez való jogát fejezik ki. Ahogy Tolsztoj valamikor a szélesen hömpölygő történelem mentén mutatta meg harcoló, szerető, szenvedő regényhősöit (meg-megszakítva az elbeszélést az objektív háttér rajzával), úgy igazodik Faulkner a felgyorsult életű, másfajta csapdákat állító Amerika légköréhez, a *Vad pálmákban* a maga különleges módján, kettős történetben írva az „újvilág“ eposzát. De ő sem szakad el a földtől, a gyökerektől. Képzletbeli útítársam e Faulkner-tartományban, Oto Bihalji Merin figyelmeztet rá, hogy Yoknapatawpha urának „meggyőződése, hogy csak onnan [a gyökerekből] meríthető életerő. Elveszett ember az, aki nem leli többé ezt a kapcsolatot, aki számára nincs hely, ahová legalább időnként visszatérhet — mondja Faulkner —, még ha gyűlöli is ezt a helyet, lelke legmélyéből gyűlöli.“

Fekete szél fújja a vad pálmák leveleit, kemény fekete szél, a homokot a szájában érzi az ember. Mégsem lehet, mégsem szabad elkerülni ezt a faulkneri partot.

A vihar (Bukaresttől Londonig)

Csak földrajzi megfelelőjéhez lehet „a fölfedezéshez szükséges tapintat nélkül, bedekkerekkel, kamerákkal és puha útibőröndökkel felszerelve“ érkezni, a *Vad pálmák* „vadainak“ a világa, a faulkneri táj bezárul a turisták előtt. Milyen szerencse, hogy e kísértésnek (Amerikában) még sosem tétettem ki... Igaz, a viharos Bermudákra sem vettem el a sors, nem horgonyzott le hajóm e partokon, nem vettem ki a tenger hajótöröttként. Stratfordig eljutottam ugyan (bedekkerrel felszerelve), a puha bőröndök és kamerák azonban elmaradtak a Regent Street áruházaiiban. És ha már Shakespeare-városba érkeztem, két vonatindulás között időm nagyobbik részét a Royal Shakespeare Theatre délutáni *Rómeó és Júlia*-előadásán töltöttem (pár óra így is maradt a kegyhelyekre, képeslap és Shakespeare-minikönyv vásárlására s a hamburgernek nevezett, de inkább a majdnem-ehetetlen, izetien angol kolbászra emlékeztető micsoða elfogyasztására egy kisvendéglőben). No de ezt most önigazolásul közlöm, turistabecsületem helyereállítása végett, a „Shakespeare — otthon“ témára majd később térek vissza. A *vihart* különben sem lehet a *Rómeó és Júlia* felől megközelíteni — a „fekete szél“ itt másképpen fúj, mint a veronai szerelmesek tragédiájában.

Akárhogy erőltetem emlékezetemet, a tragédia szelét nem tudom felidézni egyik legnagyobb színházi élményemben, *A vihar* bukaresti, Ciulei rendezte előadásában sem. Alonso szövege valóban elhangzott volna a „regényes színmű“ harmadik felvonása végén?

Ó, szörnyű! szörnyű!
Míntha a hullám zúgott volna róla;
Szél dalolt volna róla; és a dörgés
Mély, rémes orgonája búgta volna
A Prospero nevét és bűnomet.

Bár többségükben shakespeare-i figurák mozogtak a Bulandra Színház Stúdiótermének színpadán, s a nagy stratfordi elképzelése szerint Prospero varázspál-cájának alárendelten merevedtek mozdulatlanlanságba vagy kezdtek cselet szöni egymás ellen — mégis míntha Liviu Ciulei szigetére kerültem volna. No nem a csel-szövé miatt, hanem a trón- és jogbitorlókkal, az alantas szenvedélyű hatalomvágyókkal szemben álló, fölüljük kerekedett Prospero révén távolodtam a Bermudáktól vagy akármilyen lakatlan szigettől. „Kinek egy könyvtár épp elég királyság“? És ha a könyvek mellett a varázserő forrása lesz a színpad is? A Prosperót fenséges nyugalommal, bölcs jósággal és emberszeretettel játszó George

Constantinban én (bocsásson meg nekem Shakespeare szelleme) a rendezőt (is) láttam, a „művészetben és tudásban éppen páratlan“-t.

Mondhatnám úgy is: a rendezőtárs elfoglaltságával. Amihez némi magyarázat szükséges, 1979 tavaszáról. Bukarestben zsűriztünk meglehetősen vegyes tartalmú, változó színvonalú színházi előadásokat, fesztiválkeretben. A megítéző zsűritagság s a nem kifejezetten pompás napidíj mellé egy dolgot kértem a minisztériumi illetékesektől: telefonálnak a Bulandra Színház titkárságára, tételesenek félre jegyet számomra *A vihar* előadására. Barátilag közölték velem, hogy ez nem is olyan kicsi kérés, a színház amerikai útja előtt ugyanis már kevés előadás lesz, a közönség érdeklődése viszont óriási, lehetséges tehát, hogy a fölüttes adminisztratív szerv tekintélye sem segít. Talán próbálkozhattam volna másképp, közvetlenül Ciuleinél, abban a reményben, hogy még emlékszik 1972-es vagy 1973-as visszazigazoló képeslapjára, mellyel annak idején fűnek-fának dicsekedtem is; az *Utazás a gyökerek körül* dedikált példányát köszönte meg, s az épp akkor valószínűleg neki sem közömbös méltatást (Dürrenmatt: *Play Strindberg*, a Gogol-renezszánszról elmélkedő fejezetrészből). Szerencsére azonban legyőztem hiúságomat — vagy inkább engedtem a bátortalanságnak —, s a könnyen érthető feledés esetleges következményének nem tettem ki magam. És pontosan így jutottam a — különben meg nem szolgált — kitüntető címhez: „regizor maghiar“, azaz „magyar rendező“. Ez volt a cédulára (a helyszám fölé) írva, amelyet a teremfelügyelő a kezembe nyomott, amikor a Zsidó Színház délutáni műsoráról a Grădina Icoanei-be átrohanva, némi késéssel visszaérkeztem A SZÍNHÁZ-hoz — Shakespeare-hez, no és Ciuleihez.

Arról csak most, a modern művészetek körül ólálkodó régi útirajzba belelapozva adok számot magamnak, hogy jó évtizeddel ezelőtt Wrocławban, Krystyna Skuszanka rendezésében szintén *A vihar* keresztezte utamat. Vajon az akkori fáradtság, a nyelv nem ismerete — vagy az előadás számlájára írjam, hogy ma már alig tudok valamit felidézni az egykori lengyel *Viharból*? (Látványosság és egyszerűség ötvözete, kiegyensúlyozottság, összefogottság — csupa elvont fogalom, még az alkalmazott színszimbólumokat sem tudnám már konkretizálni.) Mégiscsak egyszerűbb dolog az irodalom. Jan Kott Shakespeare-könyvét bármikor fellapozhatom például, és ide másolhatom belőle, a *Prospero pálcája* című tanulmányból (amelyet a szerző Krystyna Skuszankának, még a Nowa Huta-i színház igazgatójának ajánlott!): „Prospero szigetén lejátszódik nagy sűrűtésben az egész shakespeare-i világtörténelem. Ez a történelem hatalomért vívott harc, gyilkolás, lázadás és erőszak.“ Kott érdekes művészettörténeti analógiákhoz, párhuzamokhoz folyamodik, Hieronymus Bosch és Leonardót említi, Prospero világát értelmezve (a Tamás Blaier Klára grafikai szerkesztésében kiadott bukaresti műsorfüzet nyilván erre épít, izléssel, igényesen). Különösen a Bosch-párhuzammal lenne vitakoznivalóm, ám egy ilyen vitához alaposabb nekigyürkőzés kellene. Maradjon hát egyelőre az, amiről a lengyel esztéta — és természetesen a Shakespeare-szöveg többszöri újraolvasása — meggyőződött: „*A vihar* az elvesztett illúziók nagy renezszánsz tragédiája.“

Tehát mégis a tragédia szele? Ha Ciulei felől nézem, inkább az elvesztett illúziókat hangsúlyozhatom — és ezt az illúzióvesztést a „gazdag színház“ eszközeivel, ragyogó stilizálással (korántsem boschi látomással!) valósítja meg, a nem titkolt színházi kellékeket, a nyíltszíni öltözéseket, teatrális játékot a „szegény színház“ hátterére vetítve. A Stúdió-terem csúnya, csupasz hátsó színpalát a rendező és a díszletet tervező Liviu Ciulei éppúgy játszatta, mint a reá varázsolt napfényt, életet, romantikus távlatot; a hagyományos színházi tárgyak, relikviák szervezeten rendbe szerveződve, látványstruktúrába épülve hozzák mindazt a gazdagságot, amelyre Prospero egy hosszú, csalódásokkal terhes élet bölcsességével néz le. De ezen a bukaresti Prosperón mégsem uralkodik el az elpazarolt évek kiábrándultsága: felül tud emelkedni sérelmein, megmaradt — visszacszerzett — hatalmát a fiatalok jövőjének alakítására fordítja. *A vihar* hőse, rendezője az élet értelméről, hatalom és igazság viszonyáról, magányról és társakra vágyásról — a külső-belső teljességről beszél. Az epilógus a játék összefoglalása:

*Országom visszanyertem én
S a csalót meg se büntetém:
Ne hagyjatok hát tengennem
Ezen a puszta szigeten;
Sőt jertek e varázst a ti
Varázstokkal megoldani.
Lágy lehetek röpitse vásznam,
Másképp nehéz célt nem hibáznom.*

(Babits Mihály fordítása)

A következő sor — „Célom a tetszés volt” — legfeljebb udvarias gesztus a közönség felé, a stilizálás nem ebbe az irányba mutat. Milánó hercege anélkül, hogy kibeszélne a darabból, anélkül hogy anakronizmusokba bonyolódna, Ciulei gondolatait közli az alkotói szabadságról. Ahogy *A vihart* a Shakespeare-kutatás a minden koron átvilágító életmű szintézisének tekinti, úgy látom én Ciulei színpadi látomásában egy következetes művészi pálya logikus eredményét.

A bukaresti műsorfüzet világhírű rendezőket idéz, Peter Brookot, Giorgio Strehlert; egyformán arra figyelmeztetnek, hogy *A vihart* nem érdemes, nem szabad a díszes kosztümök, színi hatások, zene, balett ürügyén előadni. Strehler szerint vakmerőség Shakespeare e darabjának mai színpadra állítása — de szükség van ilyen gesztusokra. Mekkora lehet a csábítás a filmváltozat elkészítése közben? Szinte hihetetlen, hogy a szuperprodukciók virágzása, illetve a sok tisztességes, néhány kiváló művet eredményező Shakespeare-film áradat idején mindössze egyszer került celluloid szalagra *A vihar*.^{*} Derek Jarman, az úttörő nem kerülhette el sorsát: bírálói természetesen az eredeti Shakespeare-szöveghez mérik azt, ami a vászonra került, és vérmérsékletük szerinti heveséggel vagy higgadt-sággal, irodalom (klasszikus irodalom) és film (modern film) viszonyát saját szemléletmódjuk szerint értelmezve marasztalják el az új angol Shakespeare-film, vagy emelik ki bátorságát, értékeit. Frank Kermode, a londoni University College híres professzora (a *New Republic*s az *Observer* szerint az egyik vagy a legkiválóbb angolul író kritikus) fulmináns cikket írt a *TLS*-ben (*The Times Literary Supplement*). Az eszmék megfojtják a rendezőt címmel; egyedül Prospero alakításának kegyelmez meg. A *Time Out* és a BBC avantgarde filmként méltatja. Másfél éves és több ezer kilométeres távolságban *A vihar* filmbemutatójától és kritikai fogadtatásától, legfeljebb találgathatom, hogy miképpen is gondol rám a British Council kedves ifjú tisztviselője, aki a színház- és mozijegyeket elszámolta — és akinek én hívtam fel a figyelmét a még csak pár napja vetített legújabb angol filmalkotásra, ajánlva, hogy ajánlja más külföldi vendégeiknek Derek Jarman művét. Nem tudhatom, végül is miben maradtak a kritikusok, és hogyan szavaztak a nézők.

Mi mindenesetre nem bántuk meg elzarándoklásunkat a Belsize Park luxus-mozijába, a Screen on the Hillbe. Azt ugyan itthonról nem tudnám elképzelni, hogy az első heti vetítésen a nem akárhogyan reklámozott, először megfilmesített *Vihar* délutáni előadására tizenöt-húsz ember váltson csak jegyet (minket, ebbe az elegáns londoni környezetbe betolakodókat ugyancsak beszámítva), ezáltal azonban csöppet sem zavart a nézőtér üressége. Es még csak azt sem kell bevallanom, hogy a provokatív szépségű, Mirandát játszó Toyah Willcox hangolta filmélményemet döntően pozitívrá. A rendező képi látomása nyugodt le, a nagyobbrészt egy elhagyott műemléktemplomba, a Stoneleigh Abbey-be áthelyezett cselekmény szürrealista víziója győzött meg Derek Jarman művészetének erejéről. Lehet, persze, hogy bennem van a hiba, amikor filmművészetről gondolkozva a filmnyelvnek adom az elsőséget, és hajlandó vagyok átengedni magam, pár órára legalább, a képsorok hatalmának. (Bizonyára ezért ütközöm a Jancsó—Hernádi-film, *A zsarnok szíve* kérelhetetlen kritikusaival is; és ezért hiszem én is új állomásnak Tarkovszkij 1980-as filmjét, a döbbenetesen nyomasztó, már-már kibírhatalatlan, mindenfajta racionalizmus lázadását kiváltó *Stalkert*, a nyomor és kilátástalanság fekete-fehér, majd fekete-sárga, szimbolikusra növesztett mikrorealizmusát, amely közrefogja egy furcsa — beteges? — utópia kékjeit és zöldjeit.)

A mozgó színes kép ritmusa nyilván más esztétikát feltételez, amibe nehéz beilleszteni a hagyományos vagy akár a modernnek tudott Shakespeare-képet. Frank Kermode — vagy Peter Brook — könnyen sarokba szoríthatna, ha rám kérdezne: mit akart azzal a filmmel mondani Derek Jarman? (És mit Tarkovszkij? és mit Jancsó?) Mit jelentenek az uralkodó mélykékek ebben *A viharban*? Válaszoljam azt: amit a barnák Jancsónál, *A zsarnok szívében*? Mert hát itt is, ott is kihámozható valamelyes filmcselekmény, álomszerűség és érzékiség nem öncélúan és nem a történelemtől függetlenül lesz meghatározó ötvözete (kékben, barnában) egyik vagy másik filmnek.

Dekadencia? Ha *A vihar* „kék” képsora valakit „az élet álom” gondolatában erősítene meg (hogy krúdysra fordítsuk ezt a mélyen angolnak érzett filmet), a „kézfogó”, Miranda és Ferdinand pompás-hangos esküvői jelenete biztosan kiábrándítja ebből a hiedelemből. Lemerülve „a tiszta esztétikumba”, a Screen on the Hill nézőterén mi is meglepődve kaptuk fel fejünket, azután valahol, hogy Prospero kijelenti: „Zenét ígérek (égi zene, zengj!)” Ismerős muzsika csendült fel

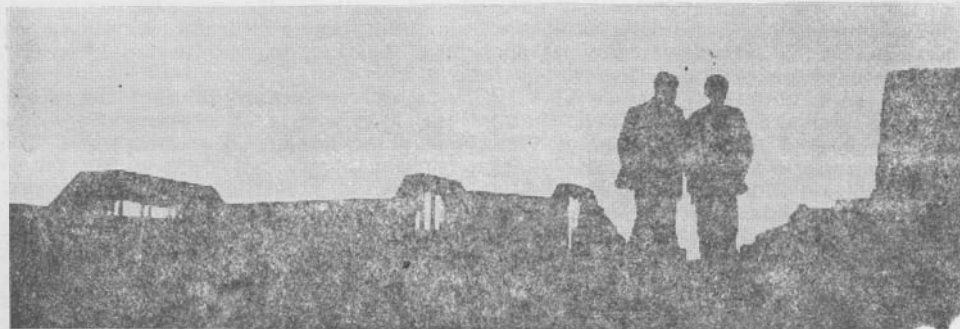
^{*} 1982 tavaszán a Román Televízió is műsorra tűzte *A vihart*, a BBC tv-filmjeként, John Garrie rendezésében — ez azonban a színház-, nem pedig a filmművészet körébe tartozik.

a filmvászon felől. Jól hallunk? Majd a látványos esküvői jelenetben feltűnő tengerész tánc mintha ugyancsak ismerős volna. Biztosan nem a viharos Bermudákról... Jól látjuk? Hisz ebben a kórtáncban mi is benne vagyunk... A film végén megoldódott a rejtély; kívártuk a vetítést záró feliratokat, ott volt a magyarázat: a menyegzői „show”-ban (Elisabeth Welch mellett!) közreműködött Gheorghe Zamfir és együttese.

Olyan részletekről, mint *A vihar* zenéje, illetve Zamfirék szereplése, a kritikákban keveset olvastam, a legjobb londoni helyeken viszont — a Nemzeti Színház és a Royal Festival Hall közelében — láttuk a plakátokat, amelyek Gheorghe Zamfirnak, a pánsíp művészenek fellépését hirdették. És hogy mekkora volt a sikere, arra az *Observer* képes magazinjának első hasznos oldalán (a hirdetések után), a tartalomjegyzék és a vezércikk után közölt nagyméretű Zamfir-portréból és méltatásból következtethetünk. Talán nem túlzás (az *Observer* cikkének ismeretében) azt állítani, hogy e népi hangszer, a pánsíp Zamfir révén vonul be a legelőkelőbb hangversenytermekbe — és a legnemesebb szimfonikus zene eszköztárába.

Oda is bevonul, ahol az ember a legkevésbé várná. Bár ha meggondoljuk, hogy az Erzsébet-kori Stoneleigh Abbey-ben játszották el *A vihart*... Az unitárius templom hófehér falait még jobban kiemelő piros kalotaszegi varrottasok azonban másfajta, élő diszletet — annál többet: egy közösség élő keretét adták Gheorghe Zamfir kolozsvári fellépésének. És a *Doina Oltului* (Az Olt dojnája) mellett, a bukaresti filharmónia szólistájának orgonakisérével felhangzott e falak között a zenét is szerző pánsípművész Mozart-köszöntése, már otthonosan szólt Bach *Korálja*, a Corelli *Prelúdium és gavotte*-ja (az *Oboaversenyből*), Schubert *Ave Mariája*. S e váratlan találkozás után — alig két hónappal a londonit követően — nem csodálkoztam Derek Jarman választásán, sem az *Observer* kritikusan. Az még ugyan Gérard Philippe-re emlékeztetően Fanfan la Tulipe-es pilátnak tűnt, ahogy lobogó fehér ingében, atletikus mozdulattal felugrott az orgona elé, a templomi karzat mellvédjére, amikor azonban lejött a templomhajóba, és közvetlen közelből láthattam a Zenével egyesült Gheorghe Zamfirt, aki az erdők vált szerzők dallamait, már nem a színészre figyeltem, hanem a Művészre, Zamfirnak ez a (számomra) második vendégszereplése még meggyőzőbben mutatta: hiába őrzik professzorok nemes szenvedéllyel a hagyományokat a maguk tisztaságában, a kor és a vele lépésben haladó művészet átlép a legmasszívabb falakon is. (Ez a következtetés végül is nem idegen Shakespeare *Viharjától*. De a Ciuleitől sem. És még kevésbé a Derek Jarmanétól, akinek a filmjéről a BBC kritikusa azt írta, hogy valami mélyseges szomorúság lengi be az egész művet.)

**UTAK
ESZMÉK
VITÁK**



Feleki Károly: Úton