

*Teremtmenyből ember*

*Gondolatok Sütő András Káin és Ábel című darabjának  
Csokonai Színház-beli bemutatója okán*

## I.



űrüre rétegezett, a héber mítoszi történet jelenkori – és mindenkori – rezonanciáival is dús drámával jelentkezett Sütő András 1977 novemberében a romániai *Igaz Szó* hasábjain. Az *Egy lócsiszár virágvasárnapja* és a *Csillag a máglyán* után a harmadik „áltörténelmi drámával”, történelmi „parabolával”, mely műfaji megjelölést az író jókedve okán tesszük most idézőjelbe. A dráma egyik, 1992-es, kötetbeli kiadásakor jelzi ugyanis Sütő, hogy mindegy is, minek nevezzük a művet, „az elnevezésnek nincs jelentősége”, mert „színpadi munka esetében az a legfontosabb: megáll-e ez a saját lábán vagy elhasal”. A mű életképességét bizonyítva, a darab megszületése után egy évvel, ami valójában még félév sem volt, 1978 márciusában Marton Endre rendezésében már áll a lábán a mű a budapesti Nemzeti Színházban, s még ugyanabban az esztendőben a Kolozsvári Állami Magyar Színház is műsorra tűzi, Sütő leghívebb rendezője, Harag György elképzelése szerint. A dráma színpadi történetének alighanem legemlékezetesebb előadása lett az a kolozsvári, melynek színpadán a mezőről behozott, valódi, aranyló búzakévék s komor, hatalmas kötömbök szimbolizálták nemcsak a földet termővé alakító első emberek erejét, de a szelíd-alázatos Ábel s a kemény, lázadó Káin műbéli személyiségének jellegadó vonásait is. Beke Sándor Kecskeméten (1978), Pétervári István Veszprémben, Völgyesi András Sepsiszentgyörgyön állítja színre 1979-ben a darabot, s abban az évben a marosvásárhelyi színhallgatók is előadják (rendező: Kovács Levente). Hozzájuk, nekik írja levelében Sütő András a dráma semmiképp nem műfaji, viszont legszebb meghatározását: a mű „hajnal-emberek, hajnal-szerelmek és hajnal-szenvedések” története az „időknek hajnalán”. S írja azt is, kiváltva a parabola-dráma esztétikai paneljét: a *Káin és Ábel* biblikus korok üzenete, „felöltöztetve napjaink létérzésével”. Többek között – értelmezhetjük a képet – a hatalom és a szabadság, a félelem és a szövetség, a hűség és a félelem, a rettegés és a hűség, az alázat és a félelem, az alázat és a gyalázat, a porban kúsó kiszolgáltatottság és a Teremtővel is szembeszálló öntudat, önértékre ébredés s még mennyi egyéb létérzéseivel és léthelyzeteivel. „Élet és halál, szerelem és féltékenység”, mondja másutt Sütő, „álomság” és az elveszett vagy elveszettek hitt éden „mindenkori megkeresése” is az írói képzelet mozgatója volt, mely a „tenyérynői tűzből származó konfliktusból”, a mitológiai ősképből kiindulva személyes vallomássá is teszi a drámát: vallomássá a világról és „önmagamról”.

Színpadi sikertörténetként indul tehát a darab, mert az elkövetkező években Nagyváradtól New Yorkig, Kőszegen és a szlovákiai Komáromon át számos színházat talál magának a *Káin és Ábel*. 1979-ben például Kolozsváron a trilógia részeként is adják, 1980-ban ezt a budapesti Vígszínház, majd a szegedi teátrum közönsége is láthatja. Azután jön pár év, amikor alig-alig játsszák, meghúzódik az újabb Sütő-drámák, színpadi művek árnyékában, a romániai rendszerváltozás, a diktatúra összeomlása után pedig, úgy tetszik, a fölvetett fejű ember, az alázat porából lázadó Káin jelképalakját mintegy okafogyottnak vélve,

a rendezői figyelem elfordul a darabról: így annak sok más, a konkrét társadalmi-történelmi modellszituációból kiemelkedő, egyetemleges sugallatú rétegeről-üzenetéről is.

Ugyanakkor, éppen nem a nagyszínházakban, a darab legkülönösebb színpadi megjelenéseiről tudhatunk. 1991-ben például a Vasvári Játékszín amatőr társulata mutatja be egy bibliai trilógia harmadik darabjaként Sőtér István: *Júdás, az ember* és Székely János *Profán passió* című színművei után, s tartja repertoáron két és fél éven át 28 előadás erejéig a művet. A korabeli kritika szerint különös hangsúlyt adott a játéknak (és a drámának), hogy képzelt börtönelőadásként jelenítették meg, képzelt rabokkal. 1993-ban Cegléden a Török János Mezőgazdasági és Egészségügyi Szakközépiskola diákjai, a fura nevű GO-HEBI („Gobbi Hilda Emlékbizottság”) Színjátszókör tagjai adják elő a teljes drámát majd egy évnyi próbamunka után. Ezt a lelkes munkát az író egy magnókazettás üzenetben köszöni meg, mondván: erdélyi jalkiáltás is a mű, a „földi hatalom által ránk kényszerített alázatról”. A mondat egyértelműen utalhat arra: a gyerek színjátszók ama sűrűre rétegezett műben mindenekelőtt az értelmezhetőség jelenhez vezető társadalmi-politikai átjáróit keresték, s nem annyira a hit és a kétely bonyolult teológiai kérdéseit kutatták, mint ahogy nem érthették igazán az öreg Ádám bölcsességének keserű-savas szómarásait sem.

2000-ben az ugyancsak amatőr gyergyószentmiklósi Figura Stúdióban játsszák Árkosi Árpád rendezésében a darabot, majd az évezred utolsó kassai bemutatójaként (rendező: Gali László) nagyszínházban, a kassai Thália Színházban is látható. Erről az előadásról, azaz a drámáról írja majd egy kritikusa (Balassa Zoltán): Sütő műve szép mű, de torzítja az Isten-képet. „Műve csak ember alkotta istenséget teremt”, az Éden csak álomkép, ezért az író megfosztja a hívő embert a katarzis élményétől. Alább majd bővebben szólva a debreceni előadásról, épp erre az Isten-képre utalunk hangsúlyosan. Mert hogy Sütő András az embernek az évezredek során nem elorozott, bizony elveszített ősz édenképe, az elveszített ősz istenképe miatti teológiai-filozófiai bizonytalanságot, az elveszettségben bolyongó mai ember éppenséggel korszerű életérzését és hitfelfogását (is) tükrözi művében: ami a tételes vallás tanai szerint lehet „torz”, de talán még ez sem igaz egyértelműen, az ember felől nézve azonban megrendítően valóságos ideológiai látélet. Ezt a debreceni bemutató – egyébiránt nem csak színész, egyúttal palástos lelkész – rendezője, Miske László rendkívüli érzékenységgel érti és látja színészeivel a színpadon.

A század és az ezred utolsó évében Deák Tamás a Picaro Művészeti Produkciós Műhely rendezőjeként – és a darab Ádámjaként – jegyzi a művet, s a bemutató legfontosabb, választ kereső kérdéseit már így összegzi, nem a fejfölvetés és az alázat, hanem a személyes, emberi kitaszítottság drámáját látva főképp a műben: „Mi az Éden? Létezett ilyesmi, és akár igen, akár nem, van-e jogunk azt keresni? Mi az Éden? Álom vagy történelem? Emlék vagy fikció? Kudarc vagy szerelem? Remény vagy szabadság? Vagy csak egyszerűen hazudnak nekünk a felnőttek?”

2003-ban is a műért nyúl egy színház, a Kecskeméti Katona József, s az Üzemszínházban mutatják be a darabot Ádám Tamás rendezői felfogásában, majd 2004 januárjában a nagyszínházban is színre kerül a *Káin és Ábel*. Ott van azután egy 2004-es bemutató is, Magyarpalányban, ahol a Veszprém Megyei Amatőr Színjátszók Egyesülete egy nyári táborban hangszereli a drámát két férfihangra, s – csupán az érdekesség kedvéért említve – tudhatunk egy még különlegesebb *bemutatóról* is: 2005 májusában a Merlin Színház Szóárverésén, a „Vegyen egy jó szót” akció keretében kelt el a *Káin és Ábel* 1977. augusztus 10-én írt 99. oldala, rajta részlet Ádám monológjából. S jóféle performansz lehetett a mezőkövesdi is, 2005. szeptember 21-én, a Magyar Dráma Napján, amikor is a helybéli MASZK társulat tagjai reggel nyolc órától huszonnégy órán át olvastak fel a magyar drámairodalom jeles darabjaiból, s *Az ember tragédiája*, a *Bánk bán* valamint – a hely szelle-

me – Garamszeghy Sándor *Matyó lakodalom* című darabjai mellett „felolvasásra került” Sütő András *Káin és Ábel*-je is.

Nem állítjuk, hogy teljes a színpadtörténeti kép, de annyit kijelenthetünk: Sütő talán *legemberibb*, mert az emberlét legalapvetőbb kérdéseivel tusakodó drámája, az „első lázadás, az első megalkuvás” (Kántor Lajos) virtualitásában, szimbólumjellegében is megrendítő drámahelyzete, a „hit és a cselekvés kudarcának határait” is feszegető bölcséleti mű (Ablonczy László) akkor keltett nagyobb színházi figyelmet, amikor a metaforák fölfejtésének kulcsát könnyűszerrel megtalálhattuk a nyolcvanas évek romániai magyarellenes diktatúrájának politikai, ideológiai, társadalmi képletében, mi több, napi gyakorlatának példáiban. Nem olyan értelemben persze, nem azt a kulcsot, amit Sütő András máig legsumakább értelmezője, Kuszálik Péter kotor elő, szólván: Sütő a drámájában valójában az engelsi tanokat ismerteti meg a „dolgozó néppel”. Az írói vallomás, mely szerint „a mitológiába sűrített történet minden emberrel külön-külön megismétlődik, megismétlődhet”, s hogy „egyebek között ez az egyszeriség figyelmeztet a mindenkori elnyomás iszonyatos voltára”, mert „minden egyes megalázott ember: magának az emberiségnek a megcsúfolása”, az alázat fogalmának a marxi-lenini tanoknak megfelelő értelmezésévé lesz K. P. olvasatában. „Más dolog az sember ember általi kizsákmányolásáról beszélni – írja –, és teljesen más a Teremtő előtt lehajtani a fejünket, elfogadni a Szentírás tanításait és Isten ítéleteit. Számomra egy testvérgyilkos soha nem lesz a »fölvetett-fejűség« szimbóluma! Ha fölveted a fejed, nem leszel büntelen attól! Ha Sütő így értelmezi Káin példázatát – lelke rajta... Mint tudjuk: a lét határozza meg a tudatot – a dráma mondanivalóját pedig az író pártállása.”

Nem ez a primitív okoskodás, e fölfoghatatlanul buta félremagyarázás könnyítette a dráma színre kerülését a nyolcvanas években: talán még a Sütő gyönyörű drámanyelvével, a mű gondolati telítettségével, árnyaltságával, sokszólamúságával kezdeni nem sokat tudó román vizionálók szerint sem. Épp ellenkezőleg. Hiszen hol van a drámában az ember ember általi kizsákmányolásáról szó? Hol arról, hogy a munka nemesít? Az önmagunkat minden akaratnak alávető alázat, a kritikátlan szolgálat és az önmaga létre, cselekvési lehetőségeire ébredő teremtménynek a Teremtőjével is szembeszálló, sorsát önmaga irányítani akaró magatartásáról van szó; az embernek saját akarata általi emberré (teremtményből személyiséggé) válásáról, e folyamat metaforikus képéről. S arról: kiűzetvén a paradicsomból, az akarat nélküli függés állapotából, mert hiszen az volt, épp Isten kényszeríti teremtményeit az önálló akarat és cselekvés útjára. S épp a szembeszegülés, a dac, a lázadás gesztusainak erős hőfokú jelenléte villanthatta fel a magatartás- és érzelmformáló erejében akkor sokkalta hatékonyabb színpadról a lázadás lehetőségének ígéretét a lázadást, szembeszegülést nem tűrő korban, s mozgathatta meg előbb a darabot színházba emelő rendezői fantáziát. De úgy, hogy közben mégsem annyira a lázadás káini hevületére, mégis inkább a mű másfajta, egyetemes üzeneteire figyelmeztettek a korabeli bemutatók: az irodalmi, színpadi művek kódolt értelmezhetőségének korát élte akkor a kelet-közép-európai világ.

S hogy ez, a társadalmi ember magatartása, a darabnak csak egyik, bár jelentős értelmezési szintje, akkor válhatott igazából és kifejezetten világossá, amikor, az idők változván, feltörtetek a kódok, halványult a történelmi-politikai áthallásokat kereső, olykor erőltetett nézői-olvasói készítés, s ragyogóbban fénylett elő egy másik drámaszint: a teológiai bizonyosság nélkül a létbe vetetten kínlódo ember ábrázolata. Meg a harmadik, a negyedik s a többi: a szerelem, az ifjúság, a múlt ígérete és a jelen öncsalásai, az egymásért vagy csak egymás mellett élés, a magány és a páros magány és az örök emberi magány szívszorító és örökérvényű képei. A paradicsomból kidobott emberpár története okán a maga lá-

bára állított emberiség drámai modellhelyzetévé vált a dráma. A mítoszi történet realitások nélküli közege egyébként is a konkrétumok fölött lebegteti a művet, az emberiség nembeli létezés-történetének időtlenül fontos gondolatait, kérdéseit fogadva magába.

Így hát, ha volt is valami kevés kételyünk, különösképp Harag György kolozsvári színpadképére emlékezve, hogy vajon a bibliai végtelent meg az idő mélységét egyaránt idéző tágasság, az Úr teremtette tájat már átformáló emberi igyekezet szép színpadi képei után nem szűkíti, nem kicsinyíti-e le, képletesen értve is, a dráma bölcséleti horizontját a stúdiószínpad kamaramérete, hamar odalett a kétely. Mert itt a szem és a figyelem minde nélkülött az emberre és a szavakra irányult. A darabnak a szavakon kívül nincs más rétege, amely a színpadon éltetné (Ablonczy László), vagyis olyan cselekményhiányos, bölcséleti munka a *Káin és Ábel*, melynek hatásos színreviteléhez vagy elementáris (Harag György-i) scenikai képzelet, vizualitás vagy átütő erejű szöveghatás szükséges. Debrecenben, az éppen csak jelzett, a szerzői utasításokat követő díszletek között (Bozóki Mara munkája) kivételes erővel ragyogott fel a gondolat, s magával ragadta a nézőt az érzelmek gazdagsága, mélysége. A mítosz idő- és térnélküliségből karnyújtásnyi közelségbe kerültek a lét alapszituációit megélő drámaalakok.

A tudatdráma befelé fordul, a lélekben zajló konfliktushelyzetei (Bertha Zoltán) a klasszikus drámaszerkezettel ellentétben nem az erős és a gyenge, a jó és a rossz, az alávető és az irányadó, a hatalom alatti és a hatalommal élő csatájából, összeszikkázásából fakadnak. A műben nincs ellenfél és nincs ellenség: Isten nem az, sem egyik, sem másik. A transzcendenssel szembeni harc, Káin harca, eleve elrendelten nem lehet győzedelmes: csak úgy győzhet, hogy egyben sérül is (Görömbei András). A dráma alakjai nem küzdenek: csak így vagy úgy „viszonyulnak” egy őket minden körülmények között felülmúló, metafizikai erőhöz. Ez a hagyományos drámapoétikai eszközöket, kellékeket elvető tudatdráma-forma, mely elsősorban a szavak erejére támaszkodik, igen jelentős írói választás. Mert a transzcendentális hatalommal szemben tehetetlen első embereknek, a mítoszi-bibliai drámaszituációkból következően korlátozott cselekvési aktivitásához, inkább persze passzivitásához éppúgy alkalmas keret, közeg, mint ahogy a mai, a „történelem utáni” (Görömbei András) létfilozófiai bizonytalanságban kínlódó ember tudati énküzdemeihez is illő. Istentől elszakadni az évezred embere sem tud, de a bizonyosság századai múltán, lényegében épp azokat a kérdéseket teszi föl, mint amelyekkel a legelső kétkedő, Káin s drámai előképe, Ádám ostromolta az Urat, utóbbi rezignáltan, már feleletet nem várva. S ez a bizonyosság után kutató kétely a jelenkor emberének jellegadó vonása lett ismét. A kamaraelőadás a Biblia időtlen mélyéből a kortársainkká emelte át, mintegy demitizálta a darab alakjait. Nyilvánvaló, hogy ez a drámaforma a naturális scenírozást sem viselné el. A rendező, a díszlet- és jelmeztervező (Kelemen Kata) kitaláltak tehát egy takarékosan jelzett színpadi teret, melyben csak az valóságos, ami anyagában az: a víz, a kő, a bőr, a testeket fedő vászon, a kosár vesszeje, a búzacsokor, minden egyéb csak jelzett, utalásos. Nincs, nem is lehet valóságos verekedés a két testvér között, nincs valóságos kígyóölés és szakadékba zuhanás. A dráma textuális anyagában hat, a többi a képzeletre bízatik.

## II.

Hatalmas gondolati építmény a *Káin és Ábel*, heves, eleven indulatok, mély érzelmek, nem fékezett, amolyan őszállapotú, emocionális megnyilatkozások tartópilléreivel.

Az ember nembeli fejlődésének, ha úgy tetszik, genetikai szétszóródásának metaforikus megjelenítése; az ősszony és az ősférfi leszármazási kezdőpontja, őszállapota. A tudomány

friss kutatásai, géntérképei szerint a Föld emberisége egyetlen afrikai őspártól származik, s az ő leszármazottaik vették birtokukba a glóbuszt. Nevezhetjük őket Ádámnak és Évának is akár: s bár ez a tény a darab szempontjából indifferens, borzongató, ahogy helyenként összesimulnak, egymásba sodródnak a szálak. A héber mitológia meg az ószövetségi s a keresztény, bibliai teremtéstörténet kezdőpontján is ott a hasonlóság: Isten csak egyszer teremtett. A tudást, a teremtés (a reprodukció) képességét az első emberpár máris ellopta tőle, fiait már maga teremtette, a maga képére. „Kezdet csak egy van” – mondja Éva a drámában az Éden után kutató Káinnak. A többi már az ember vétke, öröme, felelőssége. Mégsem Isten nélküli létezés ez: az emberiség fejlődésének kezdetén, az „idő hajnalán”, nem Isten létét, csak mindenek fölött való, mindent irányító akaratát kérdőjelezi meg a lázongó Káin is. A legfőbbel, a legnagyobbal is szembe lehet szállni, üzeni ez a szándék és kísérlet. Káin azonban sohasem szakad el Istentől, Hebron völgye, ahová majd a testvérgyilkosság után a csillagteremtéssel, a megfejthetetlen titkú Arabellával, Ábel áldozatra szánt asszonyával, a reprodukció egyetlen lehetőségével elvonul, csak lokálisan helyezi őt kívülre, távolra a drámai történések helyszínétől: de nem távolra Istentől. Akár azt is mondhatjuk: ő teszi meg a genetikai szétszóródás első lépését, első métereit, de mögötte, fölötté mindig Istennel. Ha a műben katarzist keresünk-várunk, ha a hívő ember útmutatást vár, amint a főntebb idézett kritikus írta volt, megtalálhatja, éppenséggel megtalálhatja azt is ebben a zárlatban. Káin és Ábel vitája, szópárbaja egyértelművé teszi ezt a helyzetet: a kérdés, a kétely, a szembeszegülés, az akarat nem azonos Isten megtagadásával. „Káin: A félelem: nem szövetség. Ábel: A hűség: nem félelem. Káin: A rettegés: csupa hűség. Ábel: Az alázat nem félelem. Káin: Az alázat: gyalázat.” A megalázkodás gyalázata elviselhetetlen Káin emberi méltóságértéke szerint, de nincs számára sem Isten nélküli létezés. Vágyak, álmok nélküli lehet, ettől fél, az Édenben hinnie kell, a kristályfákká absztrahálódott képzeteknek, cselekvésvágyának kihunynia nem szabad, mert ha igen, ha a bölcsesség megfosztja a vágyaitól, ha „összetörök” benne is, akár a megöregedett Éva-ban s Ádámban a kristályfa, egyedül Isten marad számára. De ami Ábelnek elég, Káinnak kevés. „Egyedül az Istent akarod nekem meghagyni” – kérdi Évától. Ám ha kevés is, Isten mindenképp megmarad – mondja a dráma. A keserűségben, a kiábrándultságban, az egyedülletben is: mi ez, ha nem katarzis? Isten Káin számára is mindig ott van, megmarad. S hogy Káin ezt nem érzi vagy kevesli, éppenséggel fölerősíti a néző katarzisztudatát. Mely bonyolultabb utakon születik meg, mint az esztétikailag pontosan leírható, tragédiaelméleti tisztaságú katarzis: ettől azonban nem torzult, csak árnyaltabb ez a hitkép.

A mű a hit történetének drámája is.

A függés, a kételytelen, boldog alázat teológiai, pszichológiai alaphelyzetéből a modern ember szükségképpen megváltozott Isten-képéig jár be „három jalkiáltás”-ban röpké két óra alatt sok évezrednyi utat az író. A Csokonai Színház kis Stúdiójába telepített előadás egyik leginvenciózusabb technikai megoldása szerint Isten mindig annak a hangján szólal meg, aki hozzá beszél. Nincs égi dörgés, nincs mennydörgő kinyilatkoztatás, de van szelíd (bár szelídségében mégis véreskező, folyvást vérrel, bárányai leölésével áldozó) ábeli, a véres áldozatot is számon kérő káini, félelemmel teli évai, keserűen bölcs ádámi, az ember Istenhez való viszonyát csak tanuló, mindezen érzelmi-lelki helyzettel csak ismerkedő, bizonytalan, tehát folyton kérdező arabellai hang. A legmegrázóbb közlendője is ez a játéknak: mert egyfelől a legtökéletesebb, legteljesebb isteni figyelmet sugallja, hiszen Isten személy szerint szól hozzánk. Másfelől azonban, ha Isten a mi hangunkon beszél, akkor Isten bennünk van. „Az Éden bennünk van” – monda Éva, mert az Éden az ifjúság, a múlt, az emlék, a saját, egyszemélyi emlékeink metaforája. Az emberhangú Isten is kinek-kinek a sajátja: ha nem szól hozzánk, belőlünk hiányzik. Ember alkotta istenség? Em-



berhez húzott, szelídített Isten inkább, mondja a dráma, s üzeni az előadás, miközben többféle kor-, többféle istenképet mutat föl a mű s a színpadi megvalósítás is.

Épp e többféleség, a változatok fölillantása szimbolizálja a hit változásának teológiai folyamatát is. Ábel az okot nem kutató, a szolgálaton kívül más célt nem kereső, önmagát kétely nélkül a teremtői akaratnak alávető ember típusa, az ő Istene a feltételek nélkül elfogadott Fennvaló. A színpadon Révész Béla összeráncolt szemöldökű Ábelének arcán nem a harag, hanem a döbbenet, a csodálkozás mimikai ráncait látjuk: hogyan lehetséges nem érteni, hogy Isten érinthetetlen? Ez a karakteréből következően jogos és hiteles csodálkozás azonban kissé feledteti vele, hogy a darabban Ábel kapja Sütő legszébb szavait az életről, hogy élethimnuszt kap az írótól, mely életszeretet és életakarát erőteljesen árnyalja jellemében az alázat, a belenyugvás már-már taszító vonásait. Ábel, az első emberek egyike, az emberiség, a majdani emberiség nevében is hálás az Úrnak az életért: „annál csodálatosabbat, hogy bennünket életre támasztott, véghez nem vihetett volna. Csak amit a szemünkkel látunk: elegendő a hálához. A füvek, a fák, virágok, a csillagos ég, a tenger és a szelek színe. Az északi szél fekete, a nyugati fehér, a déli tarkabarka, a keleti vörös. Bíborvörös. Mindezt nekünk adta. Az övé volt, és nekünk adta. Őrzöm a nyájam, nézelődöm, és nem bírok betelni vele. Azon is elámulok, hogy lélegzem, hogy minden este elalszom, és újraébredek... Nem tudom neked elmondani, milyen nagyon szeretem azt, hogy élek. Élünk. Az óceán kellős közepében, talpalatnyi korallszigeten, fél lábón állva vulkánkődarabon, töviskosárban összecombolyítva, étlen, szomjan, bénán és vakon, pálma ágáról fejfelé lógatva, denevérként az ajtóra szögezve, kagylóhéjban, cethal gyomrában, medúzaként a víz alatt, vakondok-állapotban a föld alatt, gyümölcsparányként a banán belsejében, pondróként az állati hullában, akárhogy, akárhol vállalom az életet, csak élhessek. Meg ne haljak. Érted, Káin?” Ez az életvallomás szebb annál, hogysesem csak a vegetációs létezés, az életért semmilyen ár nem drága szinte féregmagatartás írói kritikája volna: Ábel szemével, érzékeivel az eljövendő emberiség is tapasztalja a világ, az élet szépségét. Ábel sorsa – jelképiségében – több, minden gyáva alázatában is, céltalan létezésnél. Nem feledhetjük: az élet kezdetén – akár a végén – a pusztaság életnek is értéke van. Ábel ismerkedik az isteni ajándékba kapott világgal, ő az Élet első szerelmese. Nem véletlenül mondja Ábelnek, mondatja Káinnal az író: „irigyellek.... A nyugodt álmaidért.” Melyben az Isten iránti mély bizalom mellett a földi szépség értékelésének ábeli képessége is ott van.

Káin (Cservenák Vilmos) azonban a nembeli fejlődés második stációja, aki számára az önmagáért való élet, a feltételmentes lét már nem elegendő a nyugodt álmához. Káin sértett, mert kételyeiért bünteti az Úr, holott a kételytelenség paradicsomi állapotát maga a Teremtő szüntette meg. Káin paradoxont lát Isten elvárásai és döntései között, s magyarázatot várna erre a paradoxonra. Az ember szavait nem számon tartani, hanem megválaszolni kell, mondja. Isten azonban csak az ironikusra hangszerelt játékokban, parasztmisztériumokban, mesékben (például Sütő András *Kalandozások Ibajcsubajdiában* című misztériumjátékában) kapható és hajlandó az egyezkedésre, a megokolásra, a magyarázkodásra, itt, a *Káin és Ábel*ben nem. Az emberiség hajnalán még nem. Káin, aki látszatra csak szerelemből gyilkol, gyilkol azért is, mert Ábellet ellentétben már tudja a határt, melynek túloldalán „akárhogy” nem vállalható az élet. Tettéknek metaforikus üzenete: bárhogy, akárhogy nem érdemes. Ábel az élet lehetséges, az Úrtól felkínált folytonosságát is megakasztaná Arabella feláldozásával: Káin fellobbanó indulatában a szerelem érzése mellett az emberi létfolytonosság elveszíthetősége miatti felelősségtudat is él. S tudja azt is: az önmaga életéért mindent, egy másik emberi életet – a szerelmet, az életfolytonosságot – feláldozó alázat nem maradhat meg a jövő számára mintaként. Gyil-

kossága mégsem szándékos, az ütés indulata, ereje véletlenszerűen válik végzetessé, Káin nem méricskél tudatosan: de már vannak értékfogalmai, s az áldozat mértékét igazság-érzete ösztönös mozdulásával sokallja. Ezen az Ábel előtt ismeretlen tudáson – az alázat mértéke és mértéktelensége – persze ott vannak a szerelmi féltékenység sötét színei is. Nehéz feladatot kap az írótól a Káint alakító színész, nehéz nyugvópont nélkül fenn tartani az indulati-érzelmi felfokozottság állapotát, s tettének okait összetettségében megértetni, nem kibillenteni egyik vagy másik lehetőség felé: ezt a nehéz feladatot többé-kevésbé sikerrel teljesíti a színész. Nem kifogásolhatjuk azt sem, nincs a szöveg ellenében, hogy alakításának inkább jellemzője a zaklatottság, a válaszolatlan kérdések miatti harag, mint saját morális értéktudatának magabiztossága. Viszont a töprengés halkabb, visszafogottabb tónusait, a tudatmély háborgásának kifakadni nem hagyott jelzéseit hiányoljuk. A legszebb talán az Évával való jelenete: ebben azt várná anyjától, hogy képzeletben elvigye őt az álmok édenébe. Káin a szülők elveszett álmait is tovább akarja álmodni, s a kiűzettség bizonytalan állapota helyett az öntudat édeni állapotát keresi. Azt az édent keresi, amit a modern ember: a bizonyosságok, az egyértelműségek helyét. Ez viszont az ő sorsának és alkatának paradoxona: mert épp az éden volt az igazi, a teljes függés és kiszolgáltatottság helye és állapota Ádám és Éva számára. Az első szembeszegülést, parancsmegtagadást épp ott torolta meg az Úr. Káin számára se kint, se bent nincs igazán hely: Hebron völgye annak a köztes létnek a szimbóluma is, mely a világot adott állapotában elfogadni nem tudók számára életterül adatik.

Ha Ábelt Káin nem érti, Káinnal Éva (Sebők Klára) nem tudja megértetni, hogy a múltat újraélni nem lehet: az emlékeket csupán az idő csiszolja kristályfényűvé. A dráma az egyedüli ember életútjának tükörképe is: az elveszett ifjúságtól a tapasztalatbőség szomorúságáig. Káin nem kaphatja meg Éva emlékeit, a tapasztalásait sem s a félelmét sem, hogy tettéért élete végéig bünteti őt és leszármazottait az Úr. Éva nem lázad, csak retteg. A legelső vétek terhét rakta rá az Úr, viselni, amíg él, az első vezeklés, az első lelkiismeret furdalás súlyát. Asszonyi, női vétek az övé, a testi szerelem vétké, mely nem lehetett volna a paradicsomi létezés része. A vétség a paradicsomi örökléttől fosztja meg az emberpárt, s a halandóság végességét átkozza rájuk az Úr. Valójában azonban így válnak emberre. A Kolozsváron egykor Arabellát játszó Sebők Klára ezt az elemi félelmet hangsúlyozza játékában. Nagyon evilági, mítoszatlan, valós emberi érzések jelzésére képes, hiszen Éva nemcsak metafora, nemcsak bibliai lény, hanem a dráma hús-vér alakja is: a csillagokból jött Arabellát, kit fiai társaként küld közénk a héber mitológia Teremtője, a szerelem nélküli választástól, az érzések nélküli döntéstől félti. Éva számára a vétekké lett testi vágy, mely a dráma sejtelmes sugallata szerint a megkísértés és gyengeség bűnével súlyosítva duplán gyötri őt (Istenét az almával, Ádámot a kísértő kígyóval megcsalva), azonossá lett a bűnnel, a nyugodt lélek pedig a bűnbeesés előtti állapottal. Ezt az állapotot szeretné Arabellával megértetni, a szerelem ébredését vele megismertetni, ezt az érzést és állapotot benne a lehető legtovább föntartani.

Ádám (Kóti Árpád) a legelső féltékeny férfi, a megbocsátás képességének hiányával. Az első kísértőt, a kígyó képében ámító arkangyalt öli majd egész életében minden megölt kígyóban. „Minden létezik – mondja. – Ami volt és ami elmúlt: létezik. Semmi sincs, édeni szerelmem, csak ami volt, amit úgy hívnak: a Megtörtént.” Ádám a dráma legkeserűbb alakja. Keserősége nem csak a megcsalt férfit. A legtudatosabb, a legbölcsebb figura, aki mindenik alak közül a legtisztábban látja az Úr kíméletlen szeszélyét: hogy megaláz, majd fölemel az „alázat szintjére”. Keserősége olyan fokú, hogy már beszélni sem tud róla: ő az emberiség történetének első önsorsrontója, aki italba fojtja a keserűségét. Káin vélt halála okán fakad föl benne a darab legsűrűbb, legegységesebben fogalmazó panasza, Isten elle-

ni vádja: hogy „ember voltában” alázza meg a teremtményeit. Hogy a „moccanó emberi eszméletet”, e „kis fénypontot” kilobbantja a „földi éjszakában”. Mindannyian mások letünk, mondja, mint amilyenek a Teremtő elképzelt bennünket: hogy fűzhető fel hát az ember, „szárított gyümölcsként”, a „te egyetlen elképzelésed fonalára”? Káin küzdelmének szemléleti igazolást, indokát Ádám adja meg, nagymonológjában jelennek meg legteljesebben Sütő égető közösségi gondjai is (Görömbei András). Kóti Árpád érzékletesen láttatja az olykor szarkazmusba forduló keserűséget, ételcsömört, de kevésbé az ételszemléletét ki-munkáló bölcsességet, a tette ugyan nem váltott, de föléleszthető öntudatot, önérzetet.

*A Káin és Ábel* a szerelem ébredésének története is.

Arabella (a valóban légius, nevében is csillag Vencz Stella) Évát, Éva féltő tanácsait nem érti. Bár ő az egyetlen, aki a drámai cselekmény során jellemében alakul, formálódik; aki az emberléttel ismerkedve az érzés- és öntudat-nélküliség, a teljes énképhiány állapotából lassan minden földi öröm és fájdalom tapasztalati birtokosává lesz, nem is értheti Évát: mert ő sem kaphatja meg annak emlékeit. A szerelem nélküli választás, majd a csalódás, később pedig a feltámadó, igazi szerelem és a hiány földi érzéseit magának kell megtapasztalnia. Arabella a megfejtethetetlen titok, a szerelem szimbóluma is. „Maradj meg titoknak – mondta, a földre küldvén őt az Úr –, ...emberi ésszel föl nem foghatónak.” Ádám és Éva kapták egymást, választás, szerelem nélkül, magától értetődően lettek egymás társai. Ábel úgy érzi, Arabellát hűségéért jutalmul adja neki az Úr: Arabella jár neki. De a lány nem lesz számára több az Isten iránti alázatos hűségnél, nem több Ábel életvágyánál sem. Nem a szerelmet, csak a testi vágyat ébreszti fel benne Arabella: ezért amikor az Úr visszakéri, áldozatul kéri tőle, megölné a lányt, akár egy bárányt, a sokadikat az Úr áldozati oltárán.

A szerelem érzését a mindenségben Káin ismeri meg legelőször. A dráma zárlatában Arabella és Káin az egymás iránti szerelem, a lehetséges életfolytonosság reményével és a testvérgyilkosság gyötrelmes emlékével együtt közösen vonul el Hebron völgyébe, s hagyja magukra a szerepüket, feladatukat bevégzett szülőket. Az emberiség történetének általuk kell folytatódnia.

A dráma archetipikus szituációk, érzések, indulati, érzelmi reakciók fölmutatója. Az emberiség története a továbbiakban lényegében ezen érzelmek, indulatok, létszituációk ismétlődése. *A Káin és Ábel* Sütő legkorszerűbb drámájává érett: azzá érlelte az emberiség idő teremtette, individuális kivetettség érzete s az a mitológiai léthelyzeteken túlmutató képzettség, mely lehetővé teszi a mítoszi, a szakrális múlt és a profán jelen egymáshoz hangolhatóságát. A múlt a jelent hordozza, és fordítva, a jelen metaforikus megjelenése a drámabeli múlt: az így „felöltöztetett” mű pedig mindaddig érvényesen szólhat, amíg az ember képes ezen archetipikus helyzetek és érzelmek definiálására, értelmezésére, átélésére. ☒