

Gerold László

LÉTHUZATBAN

A kötet megjelenését a Magyar Köztársaság Nemzeti Kulturális  
Örökség Minisztériuma és a Tartományi Oktatási és Művelődési  
Titkárság támogatta

Gerold László

# LÉTHUZATBAN

*Hús év száz kritikája  
az Újvidéki Színház előadásairól*

Forum Könyvkiadó



## PLUSZ HÚSZ ÉV

Ez a könyv folytatása az 1983-ban *Színház a nézőtéréről* címmel megjelent, az Újvidéki Színház első tíz évében tartott előadásokról írt kritikákat tartalmazó kötetnek. Ilyképpen ez az 1983. október 2-ától 2003. december 14-éig tartott előadásokról írt kritikák könyve, mégha néhány előadásról nem is írtam, az előző kötet bírálataival együtt aféle egyszemélyes színháztörténetként is olvasható, melynek egységes jellegét éppen az ad(hat)ja meg, hogy az írások egy ember nézőpontjából születtek. De ilyenformán a két kötet együtt akár kritikusi (ön)-portré is lehet, legalábbis részben, lévén hogy más, többek között, de inkább elsősorban a szabadkai színház magyar társulatának előadásairól készült kritikák ezúttal hiányzanak, jóllehet legalább ennyire hozzájárul(hat)nának mind a vajdasági magyar színházi kultúráról kialakítható (helyzet)képünkhöz, mind pedig a kritikusi imázs teljessé tételéhez.

Ha ezt a kötetet a húsz évvel ezelőtti folytatásának tekint(het)jük, akkor a bevezetőben természetyszerűen fel kell idézni az előző kritikakötet előszavában (*Tíz év*) megfogalmazott főbb szempontokat – lássék, honnan hová, mely irányba történt elmozdulás, változás az Újvidéki Színház esetében ebben a húsz esztendőben, amelyben, tapasztaltuk, országos szinten fölöttébb nagy változások játszódtak le.

„Annak ellenére, hogy sem az alapítólevélben, sem pedig a színház működéséről hírt adó szórólapokon nem fordul elő meghatározó fogalomként a *modern* szó, kétségtelen, az Újvidéki Színház életrehívásának kiemelt szempontjai között szerepelt, hogy a jugoszláviai magyarság színházi élete és kultúrája egy kifejezetten modern színházzal gazdagodjék” – olvassuk a *Színház a nézőtéréről* című kötet első bekezdésében. A modernséget harminc évvel ezelőtt ebben a színházi térben a belgrádi Atelje 212 színház műsora és előadásai, valamint a színházzal egybeforrt nemzetközi színházi fesztivál, a BITEF fémjelezték. Az Újvidéki Színház ezt a modellt mindenekeelőtt a belgrádi színház mű-

során helyet kapott szerzők (Genet, Sartre, Beckett, Ionesco, Jarry, Mrožek, Różewicz, Havel, Albee, Schisgal, Osborne, Pinter stb.) és műveik tekintetében tartotta követendőnek, egyrészt mert általuk újszerű, modernebb játéktílust lehetett/kellett kialakítani és meghonosítani, másrészt pedig mert a szabadkai színház nagyon jelentős mindezen, a szó legnemesebb értelmében népszínházi szerepébe szinte alig fért be a repertoár ilyen irányú módosítása, gazdagítása, legalábbis nem kellő mértékben. Természetesen, a „modernnek lenni titka (. . .) lényegében nem különbözhetett az örök modernség östítkától: *intenzíven élni az időben*. Saját időnkben” – áll az akkori előszóban, amely a sikerek és bukások, a jelentősnek tartott rendezői és színészi teljesítmények felemlítésével tíz év mérlegét is elkészítette.

Most sem lehet és fogok mást tenni, mint elkészítem a plusz húsz év mérlegét.

Az első tíz év műsora természetszerűen lényegében a modellül választott Atelje 212 vonzaskörében mozgott, a folytatás éppen olyan természetszerűen és óhatatlanul új utakra kényszerült. Egyfelől, mert a belgrádi színház műsora is módosult. Annak ellenére, hogy megpróbálta folytatni az addigi gyakorlatot, s továbbra is műsorára tűzte a legjelentősebbnek ítélt új drámákat, egyre több figyelmet szentelt mind a klasszikus műveknek, mind pedig a modern szerb dramaturgiának, ezen belül elsősorban a vígjátékoknak. Más szóval: a belgrádi színház profilját kevésbé a bemutatott darabok, inkább az előadások stílusa jellemezte, ami semmiképpen sem alakulhatott volna ki az előző évek repertoárja nélkül. Logikusnak, de még inkább szükségszerűnek látszott, hogy az Újvidéki Színház esetében is hasonló váltás játszódjék le. Annál is inkább, mert a tanulóévek után elérkezett az önállósulás ideje: saját profilt kellett létrehozni, amihez az első tíz év kétségtelenül megteremtette az alapokat. Gondoljunk olyan jelentős előadásokra, mint a *Play Strindberg*, a *Mockinpott úr kínjai és meggyógytatása*, a *Nem félünk a farkastól*, a *Játék a kastélyban*, a *Júlia kisasszony*, a *Godot-ra várva*, a *Tangó* és természetesen a Harag György rendezte Csehov-trilógia (*Három nővér*, *Cseresznyés kert*, *Ványa bácsi*), s nem lehet kétséges, a mostoha körülmények, mindenekelőtt az albérletben használt, felszereltség tekintetében nem a legmegfelelőbbnek mondható színpad ellenére, hogy megteremtődtek az önálló profil kialakításának művészi alapjai.

Elég talán csak végigtekinteni az 1983 végétől, 1984 elejétől napjainkig tartott bemutatók jegyzékén, s látszik, hogy a húsz év repertoárja műsorstruktúra tekintetében három nagy időszakra tagolódik. Az első, mintegy nyolc év, lényegében folytatása az előző évtizednek, a

kilencvenes évek elejétől szinte az évtized végéig tart a második műsorfázis, a harmadik pedig ezt követően napjainkig. A váltás nem egyszerűen történt, a szakaszok között fokozatos átmenet ismerhető fel. Mindhárom fázisnak vannak súlypontjai és periferikus jegyei. Az előző évtized műsorszerkezetét folytató, említett első szakaszra egyaránt jellemző volt a már játszott modern szerzők (Mrożek, Dürrenmatt, Örkény, Albee, Beckett) műveinek bemutatása, kiegészítve egy-egy új névvel (Frisch, Schaffer, Miller), az őket megelőző, de újabban felfedezett modernnek (Jarry, Witkiewicz, Bulgakov) műveinek műsorba emelése, a klasszikus szerzők (Büchner, Molière, Goethe, Ibsen) drámáinak repertoárbavétele, valamint a vajdasági magyar szerzők (Herczeg János, Majtényi Mihály, Fehér Kálmán, Tolnai Ottó, Varga Zoltán, Kopeczky László, Gobby Fehér Gyula, Végel László) bemutatóinak öröndetes számszerű gyarapodása. De a mintegy évtizednyi műsor jellemzői között kell említeni egyfelől a magyar drámairodalomból választott szerzőket (Kosztolányi Dezső, Hubay Miklós, Görgy Gábor, Tóth Ede, Móricz Zsigmond, Csokonai Vitéz Mihály), akik az első évtizedben játszottakkal (Örkény István, Csiky Gergely, Molnár Ferenc, Babits Mihály, Weöres Sándor) együtt mindenképpen a skála szélesítését jelzik, másfelől pedig a jugoszláv szerzők (Nušić, Brešan, Plevnes, Kušan, Jančar) drámáinak műsorbaiktatását, ami az első évtizedben nem történt meg. Mindebből, akárcsak annak felemlítéséből, hogy kik s mely művek nem kaptak helyet az adott időszak műsorában (pl. a görög tragédiáírók, Shakespeare stb.), mint ahogy általában a pusztá statisztikákból nem derül ki az, ami színház esetében a legfontosabb: az előadások művészi színvonala. Erről reményeim szerint a könyv előadás-kritikái vallanak.

Akárcsak arról, hogy miért vélem művészi szempontból visszaesésnek a másodiknak kijelölt időszakot, amelyben szembetűnően megnőtt az ún. szórakoztató darabok és előadások száma. Természetesen tudjuk, nem szükséges, hogy az esztétikai, irodalmi, sőt gyakran színházi szempontból silányabb művek alapján készült előadások alacsonyabb színvonalúak legyenek. Az Újvidéki Színház esetében mégis ez történt. A *Galócza*, *A bolond lány*, az *Imádok férjhez menni*, a *Női zenekar*, a *Duna-parti randevú*, a *Vidám kísértet*, *A szabin nők elrablása* kivétel nélkül művészi bukás volt. Mintha a társulat nem tanulna volna meg, hogyan kell igényesen, színvonalasan szórakoztatni. (S ez mind a mai napig visszatérő betegsége a színháznak, lásd a *Játék a sötétben*, az *Amit a lakáj látott* vagy *Az angyal álma* című előadásokat.) Vagy másról van szó. Például arról, hogy a színház vezetése rosszul választotta meg a rendezőket, illetve hogy a kilencvenes

évek elejének háborús hangulata játszott közre. A színház egyfelől helyesen gondolta, hogy szórakoztatással illene hozzájárulni a nyomasztó közérzet elviseléséhez, másfelől a rendezést vállalók köre is fölötébb szűk lett, épp ezért nemcsak bírálat, hanem segítő szándékukért dicséret is illeti azokat, akik rendezést vállaltak ezekben az években. S még egy mozzanatról nem lehet megfélekedezni: a színészelvándorlásról, hogy a háború, a behívások előtt több fiatal színész külföldre távozott. S bár, amint említettem, a kritikának csupán az előadásokkal kell/szabad foglalkoznia, ilyen rendkívüli helyzetben a körülményeket is figyelembe illik vennie. Éppen úgy, mint ahogy külön, a normálisnál nagyobb figyelmet kell szentelnie a sajátos viszonyok között létrejött jó, illetve fontos előadásoknak. Talán erre mutatnak példát *A hazaárulóról*, a *Liliomról*, a *Woyzeckről*, a *Paripacitromról*, a *Kísértetekről*, a *Károlyról* vagy az *Egy lócsiszár virágvasárnapjáról* írt kritikák. Ezek az előadások részben folytatták az addigi másfél évtized színházi sikereinek sorát, részben pedig arra vállalkoztak, ami a színház esetében megkerülhetetlen: időszzerűségre, sőt – a körülmények figyelembevételével – politikai aktualitásra, ami amennyire dicséretes, legalább annyira kockázatos is mind művészi, mind pedig egzisztenciális szempontból. De a Želimir Orešković rendezte Ibsen-mű (*A hazaáruló*), a Hernyák György rendezte Mrožek-egyfelvonásos (*Károly*), a Babarczy László irányításával készült Sütő-bemutató (*Egy lócsiszár virágvasárnapja*), s részben a világirodalom talán legismertebb háborúellenes művének, Brecht *Kurácsi mamájának* műsorra tűzése és a mi lesz velünk fölötébb aktuális kérdését hangsúlyozó Gobby Fehérpremier (*A hajó*), mindkettőt Soltis Lajos rendezte, bebizonyította, az Újvidéki Színház nem mondott, s nem mondhat le a szinte napi politizálásról. Akkor sem, ha néhány hasonló szándékkal készült előadás (*Lüszisztraté*, *Fizikusok*, *Rendőrség*) művészi színvonala kevésbé mondható elfogadhatónak. Ebben a sorban sajátos megítélés kísérte a Robert Kolar rendezte *Koldusoperát*. A hazai kritika mellőzte a hibákat, s méltányolta az előadás merész társadalmi és politikai vonatkozásait, a körülményeket nem testközelből ismerő magyarországi kritika viszont egyértelműen elmarasztalta a Brecht-produkciót.

A repertoár politikai vonatkozásaival kapcsolatban említendő, hogy a nyolcvanas évek közepétől kezdődő kabaré-előadások a háborús években továbbra is jópofáskodtak és nosztalgizáltak, ahelyett hogy a műfaj jellege szerint „véresen” aktuálisak lettek volna, amire pedig a valóság mintegy felszólította ezt a nagy magyar hagyományú színpadi formát és művelőit.



A *Koldusopera* bemutatója zárja a direkt politizáló művek sorát, de politikum ezt követően sem hiányzik az Újvidéki Színház előadásai-ból, amint a *Pisti a vérzivatarban*, *Az öngyilkos* vagy a *Hair* előadása tanúsítja, viszont inkább utalásszerűen, áttételesen mutatkozik meg. Ezek az előadások már a kilencvenes évek közepétől datálható harmadik időszakban kaptak helyet a műsorban. Míg azonban az előadások színvonala a kilencvenes évek kezdetének hullámvölgyéből feljut az évtized utolsó éveinek magaslataira, addig az évtized közepén a színház számára az útkeresés nehéz megpróbáltatásai következnek, amint ez a felemásra sikeredett előadások megengedhetetlenül hosszú sorából kitetszik. *A szerető*, *A felfuvalkodott tőkfej*, *A sors embere*, a *Fizikusok*, az *Utazás az éjszakába*, *Az özvegy Karnyóné és a két szeleburdiak*, *A Napsugárfiúk*, *A tavasz ébredése*, a *Rendőrség* valóban túl sok művészi kudarc volt ahhoz, hogy a félsikernek minősíthető *Amphitryon*, *Az esőcsináló*, a kedvesen szórakoztató *A padlás*, vagy akár Romhányi Ibi és Jónás Gabriella színészi remeklésével emlékezetessé tett *George Washington szerelmeinek* kitűnő előadása feledtethette volna a válságból kivezető út keresése közben beállt két-három évnyi retardatív időszak művészileg gyengécske próbálkozásait.

A minőségi váltás akkor kezdődött, amikor az újvidéki Művészeti Akadémián 1997-től tanuló nemzedék tagjai figyelmet keltő vizsgaelőadások (*Jelenetek egy házasságból*, *Emigránsok*, *A játszma vége*, *Az ezredik éjszaka*, *Cselédek*) után a színházi repertoárba iktatott művek előadásaiban is bizonyították kivételes affinitásukat, tehetségüket s kiváló előadások (*Hat szereplő szerzőt keres*, *Szelídítések*, *Hair*, *Pác*, *Médeia tükre*, *Az én Karádym*, *A rózsaszínű halál*, *A lovakat lelövik, ugye?*, *Chicago*) egész sorát hozták létre, illetve előadásokban léptek fel a társulat színészeivel, valamint a következő nemzedékekhez tartozókkal. S hogy ez nem csupán egyszemélyes kritikusai vélemény, azt az utóbbi évek fesztiváli (kiszvárdai, újvidéki, pesti, szerbiai) sikerei éppen úgy bizonyítják, mint az a tény, hogy a magyarországi kritikusok díjának jelöltjei között immár rendszeresen megtaláljuk mind az újvidéki előadásokat, mind pedig az előadásokban közreműködőket.

Az Újvidéki Színháznak – nem függetlenül a kedvezőbb munkafeltételektől és Vicsek Károly szakmailag értő, igényes irányításától – sikerült elérnie, hogy a magyar színházi élet immár a legjobbak között jegyzi, tartja nyilván, s várja előadásait.

Mi jellemzi az utóbbi néhány év valóban kiváló előadásokból álló műsorát?

Első tekintetre is láthatóan: az igényes darabválasztás és a modern zenés darabok sorozata. A már régebben is játszott Beckett, Genet,

Örkény és Brecht mellett találjuk Pirandellót, Lorcát, Rostand-t, illetve az újdonságnak számító prózaadaptációkat (Hamvas Béla, Sziveri János, McCoy), amelyek elsősorban Gyarmati Kata, első diplomás dramaturgunk értő munkáját dicsérik. Ami újat jelent a színház műsorában, az a filozófiai dimenzió. Ezen nem színházidegen bölcselkedést kell érteni, ellenkezőleg, színházi eszközökkel, pontosabban a modern színjátszás nyelvén „elmondott”, de létkérdéseket felvető, a nézőket önmagukkal szembesítő („ki vagyok?”) színvonalas előadásokat, mint amilyen a *Hat szereplő szerzőt keres*, a *Cselédek*, a *Szelídítések*, a *Pác*, a *Pisti a vérzivatarban*, *A szecsuáni jóember*, *Az öngyilkos* vagy *A lovakat lelövik, ugye?* volt.

Ahogy a közelmúlt, a kilencvenes évek politikai, politizáló színházának volt valóságalapja, a maga idejében élő s élni akaró színház számára szükséges és időszerű volt, ahhoz hasonlóan rendelkezik aktualitás emberi tartalommal a mostani (jobb híján) filozofikusnak nevezhető vonulat. Ez sem függetleníthető attól a helyzettől, amelybe teljes bizonytalanságot mutató társadalmunk, a valóság, az élet sodorja, kényszeríti az egyes embert, azt, aki igényli, hogy a saját szemével tekintsen szét a maga világában, a saját fejével gondolkodva döntsön önmagáról. Vagy legalább felébredjen benne ez az igény.

Erre adnak példát, biztatást az Újvidéki Színház utóbbi három-négy évadjának szakmai szempontból magas színvonalú előadásai, melyekben szándék és a szándékot kifejező játéktípus találkozott, szervesült művészetté.

Az utóbbi évek másik szembetűnő jellegzetessége a modern zenés repertoár kultiválása, amelynek a szórakoztatáson kívül elsősorban nyilván közönségvonzó szerepe van, lévén hogy a színház három évtized alatt sem oldotta meg a közönségszervezés fontos kérdését, jóllehet az utóbbi időben mintha több fiatal látogatná az előadásokat. A musicalek, annak ellenére, hogy a színház műsorában régebben is voltak zenés produkciók, jóllehet ezek – leszámítva a két szereposztásban is játszott *Szomorú vasárnapot*, a *Látomásnak ajtót nyitni* című folk cantátát és az 1996-ban bemutatott *A padlást* – inkább a kevésbé sikeres előadások közé sorolhatók, merőben új szint és minőséget hoztak. Nem lévén szakembere a zenés előadásoknak, pusztán színházi szempontból nézve ezeket, úgy vélem, hogy míg a *Sztárcsinálók* és főleg a *Moulin Rouge*-ra hajazó *Ben Akiba Night Club* a remek részletek ellenére előadásként is csak félsiker, addig a szuggesztív *Hair*, melynek nemcsak zenéje, hanem „üzenete” is időtálló, kivált pedig az egy tömbből faragottan egységes *Chicago* előadása a műfaj magas szintű művelésének példája.

Ha a színházi műsort vizsgáló, elemző dolgozatok rendre felvetik a hazai kortárs drámairodalom pártolásának kérdését, akkor természetes, hogy egy kisebbségi színház (a létező kettő közül az egyik) esetében sem tehetünk mást. Mindenekelőtt azért fontos a kortárs vajdasági magyar drámairodalom pártfogásának kérdése, mert szinte magától érthetően a repertoárnak ez a szegmense nyújt(hat) elsősorban módot a színház létét igazoló „együttlélegzésre”, ahogy Nádas Péter írta.

Nos, hogy a tíz-egynéhány ősbemutató húsz év alatt sok-e, kevés-e, elég-e, nehéz lenne eldönteni. Az irodalom nyilván kevesli, amire a színház valószínűleg azt válaszolná, hogy: hát ez van. Amihez kívülálló csak annyit tehet hozzá: ez volt. S ebben benne van, hogy lehetett volna több is, elsősorban például Tolnai Ottó *Könyökkanyarja* vagy Varga Zoltán *Indiánsíratója* érdemelte volna meg a színpadi próbát, és benne van az is, hogy egyik-másik bemutató kevésbé sikerült. Az viszont elgondolkodtató lehet, hogy voltak időszakok, melyekben valóban nagy figyelmet szenteltek a vajdasági magyar drámának (beleértve az adaptációkat is), mint például 1983 és 1988 között, amikor nyolc ősbemutatót tartottak. Utána elvértve kapott lehetőséget a honi drámaírás, különösképpen szembetűnő az 1993-tól hat évig tartó ősbemutató-szünet, amelyet egy monodráma előadása tört meg. Az utóbbi néhány esztendőben viszont ismét volt vajdasági magyar ősbemutató az Újvidéki Színházban, amelynek műsorstruktúrájában mind műfaji tekintetben, mind pedig a megformálást illetően, a kissé szeszélyes elosztás ellenére is, a vajdasági magyar drámák előadásai szinte minden változatban feltűntek, előfordultak. Volt regény- és líraadaptáció, folk cantata, revü, életrajzi dráma, ballada, klasszikus mű átírata, mono- és vitadráma, politikai színmű és abszurd, s ezeknek megfelelően hagyományos és avantgárd megjelenítés. Mindennek ellenére azonban tény, hogy a vajdasági magyar dráma némileg több figyelmet, pontosabban talán ösztönzést érdemelne. Hasonlóképpen tényszerű megállapítás, hogy mind a mai szerb, mind pedig a legújabb magyarországi drámaírás teljes mértékben hiányzik a színház műsorából, holott az előbbi a hazai társadalmi és politikai változások és visszasságok időszerű ábrázolását (amit az itteni magyar drámaírás nem vállalt) jelentette volna, a mai magyar színműirodalom pedig több fiatal(abb) szerzővel (Hamvai Kornél, Egressy Zoltán, Tasnádi István, Kárpáti Péter, Háy János, Forgách András stb.), illetve opusát megújítani képes vagy a drámával is kísérletező jelentős íróval (Spiró György, Parti Nagy Lajos, Márton László, Nádas Péter, Esterházy Péter, Garaczi László, Darvasi László stb.) való találkozást tette volna lehetővé a színház és közönsége számára.

Immár négy évtizednyi kritikusai tevékenységem tapasztalata szerint a vajdasági magyar színjátszás egyik, ha talán éppen nem legnagyobb gondja, kérdése a rendezőhiány volt, kivált azt követően, hogy Virág Mihály remek, színjátszásunkat megújító korszaka, amely kb. a hetvenes évek közepéig tartott, illetve ifj. Szabó István fölöttébb ígéretes pályája, amely a hetvenes évek második és a nyolcvanas évek első felében hozott több jelentős előadást, leszálló ágba jutott, illetve tragikus gyorsan véget ért. Voltak és vannak végzett rendezőink, több színész is sikerrel próbálkozott ezzel a végtelenül összetett és nehéz feladattal, de olyan formátumos rendezőnk nem volt, s még ma sincs, aki nemcsak egy-egy előadás elkészítéséhez szükséges szakmai felkészültséggel, hanem egyéni imázst biztosító, előadások sorozatában megmutatkozó világnézettel is rendelkezne. Kétségtelen, hogy például Hernyák György pályája ebbe az irányba látszik alakulni, de – bár az utóbbi években gyakorta rendez, amire előbb nem volt példa, nem kapott alkalmat – még csak alakul. Óhatatlan tehát, hogy az Újvidéki Színház, amelynek eddigi fennállása óta igazán nem volt állandó státusban levő rendezője, minden igyekezete olyan állandó vendégrendező alkalmazására irányult, aki nemcsak egy vagy néhány előadást tudott színvonalasan színre vinni, hanem hosszabb távon meghatározhatta a színház tevékenységét, ne mondjam, profilt teremtett, mint például az első évtizedben ezt Harag György tette, kiegészítve Ljubomir Draškić és Radoslav Dorić néhány előadásával. És bár az első tíz év utáni két évtizednyi korszakot még két remek Harag-rendezés vezette be, de Dorić is, Draškić is már saját addigi színvonala alatt dolgozott. Szükséges volt másfelé tájékozódni, új vendégrendezőket keresni, illetve nyerni meg hosszabb távra. A színház vezetése elsősorban magyarországi és részben jugoszláv, például macedón rendezők között kereste a számára alkalmas szakmai tekintélyt, s kétségtelenül kiváló előadások fűződnek elsősorban Székely Gábor, Babarczy László, Tompa Gábor, Vidnyánszky Attila, Nagy Viktor, Zsótér Sándor vagy Tömöry Péter, illetve Želimir Orešković, Vladimir Milcsin és Lubosav Majera nevéhez. Ahogy az is evidens, hogy nem kevés fél-sikert vagy éppen bukást jegyeztek a vendégrendezők, köztük Dorić is. Sajnálatos, hogy Székely és Tompa csak egy-egy előadást rendezett, hogy Babarczy három rendezés után sem lett állandó vendégrendezője a színháznak. Ugyanakkor öröndetes viszont, hogy Nagy Viktor rendezései nyomán kialakulni látszik a musical-játszás „iskolája”, illetve hogy Majera gyakori vendég. Ennek ellenére sem a musical-vonulat, mégha fontos is a műsorban, sem pedig az egyre tisztuló opusú Majera nem az a rendező, aki hátára veszi/veheti a színházat, s megoldja ennek akut rendezőgondját.

Az igazi megoldás természetesen az lenne, ha hazai magyar rendezőre épülhetne a színház műsora, csakhogy – megítélésem szerint – ilyen rendezőnk nincs. A legtöbb előadást rendező Vajda Tibor és Hernyák György csupán egy-egy alkalommal jelezte, hogy mire lenne képes. Soltis Lajos túl korán távozott el ahhoz, hogy rendezőként beért volna. Ugyanakkor öröndetes, hogy a színésznő Mezei Kinga eddigi rendezései (*Szelídítések*, *Pác*) olyan komplett modern színházról tanúskodnak, amelyek mind a gondolkodás, mind a szakszerűség szempontjából máris felismerhető egyéni jegyekkel rendelkezik, amit a szakmai elismerések sora is igazolt, illetve, hogy László Sándornak két bukás mellett két figyelemre méltó rendezése (*Pisti a vérzivatarban*, *Az öngyilkos*) volt, akárcsak az, hogy visszatérőként Tömöry Péter és „újoncként” Zsótér Sándor és Czajlik József is rendezett.

Nem a kritikus dolga erről nyilatkozni, de a látottak alapján elmondhatja, hogy az utóbb említett négy-öt rendező jelzi az örök gond megoldásának talán legjárhatóbb útját, természetesen kiegészítve néhány új névvel.

A rendezőkérdés szükségszerűen összefügg a színészkérdéssel. Nevezetesen azzal, hogy milyen mértékben tudták/tudják hozni képességeik maximumát. Evidencia, hogy az első tíz év meghatározó formátummá fejlődő két színésze (Bicskei István és Soltis Lajos) a kilencvenes évektől, illetve az évtized első harmada utántól nem tagja a társulatnak. Hiányukat nem is sikerült gyorsan, szinte a közelmúltig pótolni. Kétségtelen, hogy láttunk több remek pályakezdőt, akik közül többen valóban kiváló alakítással vétették észre magukat (Törköly Levente, Rövid Eleonóra, Magyar Attila, Banka Livia, Mezei Zoltán, Csernik Árpád, H. Faragó Edit stb.), de vagy korán távoztak (akárcsak a főiskolát alig végzett ígéret: Tóth Loon, Módri Györgyi, Lenner Karolina), vagy pályájuk nem a várakozásnak megfelelően alakult (Magyar Attila, H. Faragó Edit). Talán csak Csernik Árpád kivétel, s neki sikerült beintegrálódnia abba a nemzedékbe, amely a színház megújulását hozta (Szorcsik Kriszta, Mezei Kinga, Krizsán Szilvia, Balázs Áron, Nagypál Gábor, Puskás Zoltán, Szloboda Tibor, Kalmár Zsuzsa). Bár néhányan (Csernik, Szloboda, Kalmár) társulatot váltottak, rájuk épülhet a színház jövője, kiegészítve néhány régebbi taggal (Ábrahám Irén, László Sándor), s néhány utánuk jövő fiatalal (Kovács Nemes Andor, Körösi István, Jankovics Andrea stb.). Feltéve, ha a vezetés részéről kellő szakmai figyelmet és segítséget kapnak, mert erre nem mindig volt példa. Két évtizedről lévén szó, semmiképpen sem beszélhetünk csak az utóbbi néhány évről, jóllehet kétségtelen, hogy ma a Szorcsik–Mezei–Balázs–Nagypál–Krizsán-kvintett valóban olyan

meghatározó színészei is a színháznak, amilyen talán eddig sohasem volt, nem feledkezhetünk meg a húsz év nagyjairól, akiknek nevét több igen emlékezetes alakítás őrzi (Fejes György, Romhányi Ibi, Jónás Gabriella). Nélkülük ez a színészi gyorsmérleg nem lenne hiteles.

Tudva, hogy a színház előadásainak vizuális képét formáló tervezők legtöbbször a vendégszereplő rendezők stábjához tartoztak, külön autentikus képzőművészeti arculatról nem beszélhetünk. Munkájuk nem függetleníthető a rendezők sikereitől és bukásaitól. Öröndötes azonban, hogy egy időben Mihajlović Annamária, az utóbbi években pedig Janovics Erika jelmeztervezői pályája itt bontakozott ki, illetve itt kap megmutatkozási lehetőséget. Hasonlóképpen, hogy Mezei Szilárd zenei munkássága is egyre inkább a színház nélkülözhetetlen része.

Az efféle áttekintésekből, annak ellenére, hogy a kritikanaplóból kiderül, nem hiányozhat a kritikus számára legjelentősebb/legjobb előadás megnevezése. Ezek: a *Cselédek*, a *Pác*, a *Szelidítések*, az *Édes Anna*, a *A buszmegálló*, a *Tóték*, a *Liliom*, a *Woyzeck*, a *Hat szereplő szerzőt keres*, a *Kísértetek*, a *Paripacitrom*, a *George Washington szerelei*, az *Emigránsok*, a *Pisti a vérzivatarban*, a *Chicago*.

Végezetül: nem a kritikus dolga megjósolni, hogyan fog alakulni a színház jövője, de érdeklődéssel fogja figyelni s lehetőségeihez képest talán segíteni is a folytatást. Annál is inkább, mert azzal, hogy egy rendezői pálya (Harag Györgyé) követése mellett alkalom adódott/adódik a kritikus munká másik két útján is végigmenni, kritikákkal folyamatosan követni egy színház működését immár három évtizede, illetve kritikák mellett portrékban is megrajzolni egy fölöttébb ígéretes nemzedék művészi pályájának alakulását.

# KRITIKANAPLÓ

A kritikát szeretjük vagy nem szeretjük: van (még ha egyesek szerint szükséges rossz is). Letagadhatatlanul van. Vagy ahogy sokkal szebben, képletesen a magyar színikritika nagy alakja, talán a leghosszabb kritikusi státussal dicsekedhető Ambrus Zoltán írta:

„...a színházi kritika (. . .) egy állapot, amelybe bele kell törődni, amelyet el kell viselni, melynek a végső okai azonban éppoly kifürkészhetetlenek, mint az, hogy miért vannak sáskák a világon”.

A színikritika része a színházi életnek. Következésképpen a kritikus, akarja ezt a színház vagy nem akarja, beletartozik a produkcióba, része az előadásnak. De csak az előadásnak, s nem az előadás-csinálásnak is. Kivált nem része az előadás-csinálás magánvonatkozásainak.

A kritikus egyetlen kapcsolata a színházzal a kritikája, csak és kizárólag. Az a kritika, amely az ő egyszemélyes színházélményének az eredménye. Annak, ahogy ő lát egy-egy előadást, illetve, ahogy az adott színház életének egészét vagy egy szakaszát látta.

Amint erre a magát kételkedő kritikusnak nevező Kárpáti Aurél utal:

„A kritikus sohase azt dönti el: *jó-e* az előadott darab, vagy *rossz*? Ő legfeljebb azt mondja: mesterségbeli hibákat vagy tökéletességeket látok benne, ezeket dicsérem, amazokat kifogásolom. Nekem tetszik, ezért meg ezért. Vagy: nekem nem tetszik, ezért meg azért. De csak – *nekem*.”

De ez a „nekem” nem jelent egyúttal önkényt is. A magánélmény nem magánmérce is, hanem ahogy kritikus-példaképem, Schöpflin Aladár fogalmazott:

„Nem kívülről alkalmazott szabályokat, hanem a mű (értsd: az előadás) szándékából, mondanivalójából, belülről fakadt formát”

kell keresni, számon kérni.

Miközben, bár a kritikának vitathatatlanul (szak)véleménynek kell(ene) lennie, a kritikusnak nem az a feladata, hogy a közönséget (vagy urambocsá!: a színészeket) oktassa, a kritikának nem az a dolga, hogy neveljen, de lehetőséget kell adnia arra, hogy „az intelligens olvasó – ahogy Max Wyman kanadai kritikus írja – ne azt tanulja meg a kritikustól (illetve a kritikából), hogy mit gondoljon egy műalkotásról, hanem azt, hogy miképpen gondolkodjék arról”.

És ehhez a kritikus egyetlen eszköze a szó, amely sohasem nélkülözheti, ha bírál, akkor sem, a jó szándékot és a megértést, a megismerést példázó közelhajolás gesztusát.

Ahogy a kritikairást árnyékkapkodásnak nevező Kosztolányi tanár úr írta:

„Minden poggyászom a szeretet meg egy látcső.”



## HERCEG JÁNOS: A BOHÓC

Emlékeimben jellegzetes vajdasági regényként él Herceg János *Ég és földje*, amelyből *A bohóc* címmel színpadi változat készült. A művészsors oly gyakori vajdasági értelmezése és megélttsége teszi tipikusan honi irodalmi alkotássá. Címét is ennek megfelelően érzem jelképessnek. Az ég a vágyakat, az álmokat: a művészetet, a föld pedig a valóságot: a földi nehezéket jelenti. Azt, ami közé szorulva él, vergődik Gerard, a bohóc, és ami az életét meghatározó, befolyásoló két drámai ellenpólust is adja. Gerard – ha csak bohóc is – művész, legalábbis ennek érzi magát, igazi élettere az álom és az emlékezés tartománya. „Ne hagyja, hogy lyukat nézzen a levegőbe, mert a tünődés és az emlékezés nem tesz jót neki” – mondja róla Satanelli, a gondolatolvasóból lett nyomozó Amáliának, a vidéki kocsmárosnénak, akihez „bérbe adják”, hogy felejtse el álmait s tanuljon egy kis „kézzelfogható életet”, ahogy ő maga is summázza életének ezt a közjátékát.

A kísérlet nem sikerült. Annak ellenére, hogy a valóság talajára próbálták állítani (kik, miért? – ez az előadásból nem derül ki), Gerard művész marad, a kocsmában is megszállottan repülni tanítja azokat, akik „képtelenek . . . bejárni a távolságot ég és föld között”. Olyan emberként mondja ezt róluk Gerard, aki szerint „legkevésbé a valóságban bízhat meg az ember”. És éppen ez a megbízhatatlan valóság jön, s pofozza állandóan, ahogy húsz évvel később a költő Domonkos István is érezte és írta nagy versünkben a *Kormányeltörésben*: „élet jönni . . . vágni engem nyakon”. Hiába. Amikor a történet végén a cirkuszbba visszatérő, pontosabban visszairányított bohóctól megkérdezi a kis akrobatalány: „Hol voltál?” Gerard így válaszol: „Privátban! Kihelyeztek terepre, hogy próbára tegyék bennem a valóságot és az illúziót elválasztó nehézkedési törvényeket. De amint látod, bohóc maradtam.” Azaz: művész. De egy kis vidéki cirkuszbba, melynek rang-

ját is, értékét is jól tudja Gerard, s amelyhez mégis szívesen odatartozónak érzi magát.

Ahogy Herceg János regényében nem nehéz felfedezni a vallomás-jelleget, a művészi hitvallást, amely mélyén ott munkál a tisztább, magasabb írói igény, s amely mégsem engedi elszakadni onnan, ahová gyökerezőnek érzi magát, ugyanúgy nem nehéz látni a főhősön és a köré szervezett szituációkon belül a drámai ellenpontokat. A tragikomikusan alakuló sorsot és helyzeteket, amelyekre az irodalomtörténész utal, amikor az égbe vágyó, földön élő bohócról ír. S amelyek a regénnyel találkozó színházi embert is megkísértik, hogy saját tartományába emelje Herceg János prózáját.

Bármennyire nem ildomos a regényt említeni, a belőle készült színpadi változat s ennek előadása kapcsán óhatatlanul is ezt kell tenni. Semmiképpen sem azért, mert a kritikus mindenáron a regényt, s a hozzá fűződő régi emlékeit akarja számon kérni az előadáson. De azért, mert az *Ég és föld* előadása korántsem kelt olyan érdeklődést, mint a regény.

Az *Ég és föld* problémavilágában, atmoszférájában jellegzetesen vajdasági mű, *A bohóc* pedig sehová sem tartozó, gyökértelenül általános előadás. Herceg arról a kis vidéki cirkusztól ír, amit vajdasági porondnak nevezhetnénk, egestül, földestül, a Radoslav Dorić (Belgrád) rendezte előadás pedig valahol tőlünk távol és függetlenül játszódó történet, amelyhez a drámai ellenpontot azoknak a bőrkabátosoknak kellene szolgáltatniuk, akik szüntelenül, de mindig menetrendszerűen fel-felbukkannak közöttük. Hogy ennek a nyomozóhadnak drámai funkciót szánt a rendező, az a zárójelenetben válik egyértelművé. A porond felé igyekvő bohóc nem tud eljutni álmai talajára, a bűvös körbe, mert útját állja a bőrkabátosok sora. Csakhogy amíg a rendezői üzenetre sor kerül, az üresjáratok semmitmondó, érdektelen jelenetek sorát kell elszenvednünk.

A hibák forrását talán a dramatizálásban kell keresni. Svetoslav Radonjić Ras színpadra alkalmazása korrekt munka, amely az utasításokat is a regényíró szavaival közli, de egyrészt dramaturgiailag hibás, olykor nélkülözi a szükséges logikai-motiválási kapcsokat, máskor viszont hiányzik belőle az a többlet, ami a prózát színpadi művé avatja, s az írón kívül aligha tud bárki is hozzáadni. Nem színpadi mű, csak dramatizálás, alkotói vajúdas nélkül. Mintha nem Herceg János regényét, hanem ennek az eredetitől elvonatkoztatott párlatát látnánk viszont. Az irodalomtörténész a regény szubjektív reagálásait, polemizáló kedvét, személyes hangját említi, olyan elemeket, amelyek a színházi előadásból sem hiányozhatnak. Sajnos hiányoznak.

A rendező és a főszerepet alakító Fejes György egyaránt láthatóan arra törekedett, hogy az élénk állított bohóc minél hitelesebb legyen. De csak a bohócot látták Gerard-ban, és nem a művészt is. Igyekeztek a trükkök és gesztusok hibátlan sorjázására irányult, s nem a vágyak és valóság között őrlődő művész lelkivilágának ábrázolására. Herceg számára a bohócság csak ürügy, a Dorić–Fejes-kettős számára viszont egyetlen valóság. Ha jól visszagondolunk, kiderül, hogy alig néhány bűvésztrükknek vagy bohóctréfának volt fontos szerepe az előadásban. A többi csak ráadás volt. Hogy a drámai egyensúly másik oldalára állított valóság szintén jellegtelen maradt, annak okát a szürke, élettelen alakításokban kell keresni. Mintha a színészek (Ábrahám Irén, Faragó Árpád, Sovény Károly, Szilágyi Nándor, Pásthly Mátyás, Földi László, Ferenczi Jenő, Kerekes Bevk Valéria, Balázs Piri Zoltán, Sinkó István stb.) csak a dramatizációt ismerték volna, s nem a regényt is. Holott az utóbbiból sok hasznos utasítást olvashattak volna ki annak érdekében, hogy alakításaik ne élettelenek legyenek.

*(A bohóc. Jubileumi, évadnyitó előadás az Újvidéki Színházban. Magyar Szó, 1983. október 9.)*

## KOSZTOLÁNYI DEZSŐ: ÉDES ANNA

A regény és a színpadi átdolgozás közötti legszembevetőbb (de nem egyetlen) különbség, hogy Kosztolányinál Édes Anna Vizyné után Vizyt is megöli, a Harag György (Marosvásárhely) készítette változatból pedig ez a második gyilkosság hiányzik. Aligha hihető azonban, hogy éppen erre az eltérésre gondolnak azok, akik szerint az előadás más, mint a regény; akik hiányolják Kosztolányi felismerhető jelenlétét az Újvidéki Színház produkciójából. Sokkal inkább arról lehet szó, hogy az *Édes Anna* című Kosztolányi-mű jellegzetes regényszerűségét, a próza sajátos ízét-színét keresik, s ezt nem találva formálják meg véleményüket: ez nem Kosztolányi. Ami igaz is, meg nem is.

Akik a regényt kívánják viszontlátni a színpadon, azok óhatatlanul csalódnak. Csalódnuk kell – jobban, mint amikor filmre visznek egy-egy prózai művet –, mert a sajátos műfaji követelmények folytán lehetetlen a teljes, a tökéletes átmentés a könyvből a színpadra. Éppen Kosztolányi írta három Mikszáth-novella színpadra állítása láttán: „Novellát dramatizálni: körülbelül annyi, mint elhegedülni, hogy milyen szép valami szobormű vagy egy festményt átalakítani épületté.



*Teljes magány: Rövid Eleonóra*

Majdnem lehetetlen feladat.” Mert: hiába „Mikszáthé a legízesebb magyar próza”, ha a novellák mikszáthi bukóját jelentő eszközök a színpadon „természetesen elsikkad”-nak. Ám kárpótlásul szolgálhat, teszi hozzá Kosztolányi – még Mikszáth „három bájos szépirodalmi csecsebecsé”-jét méltatva –, hogy „színészek munkáját élvezzük”. S már sorolja is Bajor Gizit, Somlay Artúrt, Rózsahegy Kálmánt, Pethes Imrét, Gyenes Lászlót, Sugár Károlyt, „ők adják meg a kis történetek zamatját”.

Kosztolányi prózája Mikszáthéhoz hasonlóan ugyancsak ráismerhetően jellegzetes, következésképpen regényeinek színpadra állítása, még ha a minél teljesebb átmentés szép szándékával történik is, eleve kudarcra van ítélve. Az előadás legfeljebb korrekt színpadi illusztrálása lehet a Kosztolányi-prózának, amit nem valószínű, hogy a szerző szívesen fogadna. Annál kevésbé, mert a prózai művek drámává változtatására a gyakorló színikritikus Kosztolányi is csak egyetlen igazán sikerült példát tudott, Hauptmann *Elgá*ját, „mely mint dráma is állja a helyét”. Ennek magyarázata pedig az, hogy *Elga* annak a Grillparzernek a „novellájából készült, aki maga is drámaíró volt, és a gondolkozása természetesen ősen drámai volt”. Kosztolányi szerint tehát a prózából írt színpadi mű minőségét elsődlegesen és sorsdöntően az alapanyag jellege határozza meg. Azzal az „aprósággal” összhangban persze, hogy az átdolgozó felismeri az alaplumban

rejlő drámai magot, azt a csírárt, amelyből kisarjadhat a másik műfaj törvényei szerinti alkotás.

De nem éppen Kosztolányiról írta-e Devecseri Gábor, hogy „történetei végzetdrámácskák”? És a kitűnő, máig a legszenzibilisebb Kosztolányi-esszé szerzőjének lényegien pontos felismerését nemcsak novellákkal vagy regényekkel, hanem Kosztolányi Dezső verseinek említésével is bizonyíthatjuk. Ebből viszont az következik, hogy Kosztolányi gondolkozása, életlátása és -ábrázolása egyértelműen drámai. Prózája tartalmazza a színpadi átdolgozás előfeltételének tartott drámacsírárt.

\*

A színlapon közölt rendezői vallomás tanúsítja, Harag György felismerte az átdolgozás legtöbb értelmet mutató útját – „Ellentétben az előbbi adaptálásokkal, én a regény szellemét akartam visszaadni. . .” –, az előadás pedig azt példázza, hogy a rendező-átdolgozó jól és pontosan olvasta el Kosztolányi regényét, mert rátalált nemcsak a központi konfliktushelyzetre, arra, ami szükséges, hogy „mint dráma is állja a helyét”, hanem világosan látja Édes Anna és Vizyné kapcsolatának jellegét is, azt a sorsszerűséget, amely – akár az antik tragédiákban – eleve elrendeléseként meghatározza, egybekapcsolja a két szereplőt.

A rendező a dráma törvényeit követi, amikor elhagyja Víz meggyilkolását. Olvasata szerint Édes Annának csak egyetlen drámai ellenfele van: Vizyné. „Anna – áll Harag más Édes Anna-felfogásokkal, értelmezésekkel perlekedő, de ugyanakkor saját véleményét is kifejtő vallomásában – semmiképpen se legyen egy forradalmár vagy osztályharcos, hanem szabad emberi lény, aki nem tudja elviselni a megaláztatásokat.” Céljának akadályozója, megaláztatásának okozója Vizyné a maga traumáival és emberi korlátaival, mérhetetlen birtoklásvágyával és lélek nélküli viszonyulásával, ami a legjobb szándékot is visszajára fordítja.

Harag György olvasata tehát nem független a regénytől, s nem is felfedezésszámba vehetően új. Kosztolányi műve mindenekelőtt egy szabad ember természetes életvágyáról és e vágy megmagyarázhatatlan, önző, kóros hajlamú elfojtásáról szól. Kimutathatóan, részletekkel és idézetekkel bizonyíthatóan. Csak talán a regényben a műfaj szükséges kitérői – Devecseri írja: „. . . a regényben minden köd és pára, minden annak a sejtelmességnek szegődik szolgálatába, mellyel a regény át van itatva, hogy mélyebben hatoljon szívünkbe . . .” – az elbeszélői közlés mellékszálai miatt mindez kevésbé szembeűnő, s könnyen másként – elsősorban a cselédlány és a méltóságos asszony

osztályellentétes viszonyára egyszerűsítve – értelmezhető. Már a regény egyik első méltatója, Elek Artúr a *Nyugat*-ban, megsejtette, hogy az olvasó „a végzet dübörgését” hallhatja. Devecseri meg egyenesen végzetdrámának minősíti, megjegyezvén: „Nem véletlen, hogy annyi munkája közül éppen ebből lett színdarab is.” Szerinte Kosztolányi regényei között a „legszívenütőbb” az *Édes Anna*. S hogy nem antik sorstragédia mai külsőbe bújtatott, ki tudja hányadik utánérzéséről van szó, azt Illés Endrének az újvidéki bemutatóval majdnem egy időben publikált Kosztolányi-esszéjének néhány mondata mindennél meggyőzőbben mutatja: „A teljes csődöt – olvassuk az *Élet és Irodalom* múlt évi utolsó számában –, az életből való kizuhanást, az önmarcangoló félelmet Kosztolányi Dezső végül is regényeiben mondja el . . . ez a négy próza-ének felejthetetlenül ugyanazt a látomást mondja, az emberi társtalanság egyszerre tüzes és jeges vízióját. Minden szándék bukás itt, minden lét szakadék. Az élet bonyolultság, kiismerhetetlenség, átfoghatatlanság. Olyan végső értelmetlenség, hogy ezt a vádat már csak a csillagoknak érdemes felkiáltani, aztán az ember belehal sebeibe.”

A regény szellemének megfelelően erről a csillagok felé küldött kiáltásról kíván szólni Harag György *Édes Anna*-előadása is. Az egyes ember magánya ez, s különösképpen nemcsak Édes Annáé, hanem Vizynéé is.

A drámává változtatás lehetőségének felismerése nem jelenti még a biztos sikert. Elég végigpásztázni a regény irodalmán ahhoz, hogy lássék, hányféle értelmezés, félreértés adódhat, főleg a címszereplő megítélésében. Volt, aki az öntudatlan lázadás gesztusát látta Édes Anna tettében. Bármennyire is különös, de éppen a *Gyászt* író Németh László kérdezi (igaz, még 1928-ban), hogy „. . . szabad volt-e ennyire a sötétben hagyni azt a lelki réteget, amelyben a regény voltaképp történik”, azaz Édes Annáét? Hasonló dilemmája van a filozófusnak is, aki az „erkölcsi normák felbomlását” vizsgálja Kosztolányi életművében – 1955-ben! –, s úgy látja, hogy „Édes Anna tettét Kosztolányi művészileg nem tudja megindokolni . . . Anna alakja elvont, csak körvonalakban megrajzolt . . . a konfliktus döntő cselekménye pusztán ösztönös, hirtelen s ezzel együtt véletlen és indokolatlan tett: egy action gratuite benyomását kelti” (Heller Ágnes). Azt csak a kor szemléleti hozadékának kell tekinteni, miszerint az „osztályellentétek megmutatása kellett volna”, hogy indokolt legyen Anna kirobbanónak, váratlannak ítélt gesztusa, hiszen már a *Nyugat* kritikusa érezte, hogy itt „úgy látszik . . . egyébről is, többről is van szó, mint egy kis cselédlány tragédiájáról”. S Harag is így látja: „Szükségesnek éreztem –

a magam szempontjából jobban megközelíteni a regény belső struktúráját, azt, hogyan kerül sor a szörnyű büntetetre.” Ehhez azonban a rendező elengedhetetlennek tartotta, hogy teljes értékű drámai szereplőként léptesse fel a konfliktus másik pólusán álló Vizynét is. Aki ugyancsak bonyolultabb, mint ahogy a Kosztolányi-irodalomban többnyire értelmezik. Devecseri Gábor esszéje és Kiss Ferenc monográfiája érez rá, hogy a méltóságos asszony nemcsak a cselédlány szükségese, más világba tartozó ellenfele, de ember is, aki éppen olyan magányos, mint Édes Anna. Érthető tehát, hogy megszállottként keresi azt, akihez több köze lehet, mint bárkihez közvetlen környezetéből van (férj, barátnő, szomszéd), s amikor rátalál, görcsösen ragaszkodik hozzá. Minden igyekezete arra irányul, hogy végérvényesen bekerítse azt, akit végre a sajátjának akar és tud. Hogy ebben a kóros aktivitásban nem érez mértéket, s árunak tekinti, aki számára több pusztta tárgynál, de akit ő mégiscsak tulajdonként képes kezelni. (Ebben nemcsak osztálykötöttséget, hanem egyéni korlátokat is kell látni.) Ily módon Vizyné szintén – ha nem is tragikus, de – szerencsétlen, emberien hiteles szereplő.

Kettejük kapcsolata viszont olyan modell, amelyben a mitikusan ősi (végzet) és az örökké korszerű egyedi (magány, kétségbeesés) főnődik egybe drámai intenzitással.

A drámai forma lehetőségét felismerve válogatta ki Harag György a regény alkalmas epizódjait és mondatait, s belőlük szerkesztette egybe az *Édes Anna* színpadi változatának szöveggönyvét. S ezt kétségtelenül annak tudatában tette, hogy a kiemelt részletek akusztikája a regényhez képest lényegesen módosul. Mivel még a prózai műhöz legszolgaiban ragaszkodó színpadi átdolgozás is egyszerűsödést, szegényedést jelent, meg azzal jár, hogy a „könyv alakjai élesebb körvonalat” kapnak, mert ahhoz, hogy színpadon talpra állhassanak, „ki kellett lépniök a regény mágikus közegéből (mintha a hold kilépne udvarából), a rejtelmes létezés helyett cselekedniök, rokonszenvet és ellenszenvet – kell – ébreszteniök” (Devecseri), nem nehéz elképzelni, hogy a Harag választotta út, amely két személy élethaláltságának – ebből győztesen eleve egyikük sem kerülhet ki – mutatja Édes Anna és Vizyné kölcsönös függőségviszonyát, az alapszöveghez képest milyen változtatásokat igényel. Keményebbek, határozottabbak, önállóbbak lesznek a színpadon a szereplők. Az író helyett önmaguknak kell gesztusaikat, hangsúlyaikat megválasztani, természetesen nem függetlenül az előre megadott tartalmi koreográfiától. Ellenkezőleg, azzal a feladattal, hogy indokoltta tegyék a befejezést: a gyilkosságot. Ha tudjuk, hogy Kosztolányit sem kerülte el a vád, miszerint az olva-

sót a „rémes gyilkolás . . . teljesen váratlanul éri” (Elek Artúr), vagy – dicséretbe burkoltan –: „Nem olvastam még ennél szükszevűbb magyar regényt, ennél több balladai kihagyással” (Bálint György), akkor világos, hogy nemcsak az egyes helyzeteket kell kristálytisztának mutatni, hanem az előadás ívét is határozott, biztos kézzel kell a drámai befejezés csúcsára vezetni.

Hogy járja végig ezt a nehéz, hamisíthatatlan, ám kitérőkre csábító drámai utat Harag György?

A rendező a hagyományos helyett a filmszerű jelenetezési eljárást választja; ez a színpadi átdolgozás jellegéből következik: nem folyamatosan felépített történetet akar előadni, hanem egy két hangra írt végzetdráma lényeges mozzanatait rendezi drámai sorba anélkül, hogy különösebben ügyelne az átmenetekre. Élesen körvonalazott, lényegretörően csupasz, kevés szöveget tartalmazó, színszerű hatásra törekvő jeleneteket szerkeszt. (Hasonlóan, mint Dürrenmatt tette Strindberg *Haláltánc*ának átírásakor.) Szándékának megfelelően a kettős gyilkosság jelzett módosítása mellett a rendező egyéb változtatásokat is eszközöl, melyek közül Ficsor, a házmester – Édes Anna rokona, aki beszervezi a cselédlányt Vizyékhez – szerepének lényeges csökkentése, a Kosztolányinál csak említett cselédszerző szerepének a növelése, valamint Jancsi úrfi és Édes Anna kapcsolatának áthangolása a legfontosabb.

Mit nyert és mit veszített Harag azzal, hogy Ficsor buzgó cselédszerzését a hivatásos cselédbörzésre ruházza át? Azt hihetnénk, lényegtelen változtatás, holott Ficsor a regényben nem önmagáért, hanem Vizynéért érdekes. Ő az, aki Édes Annát beajánlja, naponta tudósít a tárgyalásokról, híreket hoz és visz, táplálja a méltóságos asszony kíváncsiságát, és – mint egy idegbajos műgyűjtőben a mohó szenvedélyt, ha esély mutatkozik egy ritka példány megszerzésére – fokozza az asszonyban az izgalmat. Előkészíti Édes Anna belépését a történetbe és Vizyné életébe. Nemcsak a találkozást hozza létre, hanem az asszony önjellemzésére is alkalmat nyújt. Olyan szerep, amelyet a két nő különös kapcsolatát előtérbe állító Harag-féle koncepció a regényhez hasonlóan jól kiaknázhathatna. A rendező mégis lemond róla, mert a hivatásos cselédszerző beiktatásával – más dramatizációk híján nem sikerült megtudni, hogy ez Harag ötlete vagy átvétel – lehetőséget lát az előadás két fontos, szinte kulcsfontosságú jelenetének megkomponálására: Vizyné és Édes Anna kölcsönös egymás-választására. Először Vizyné választja Édes Annát (a cselédszerzőnél találkozónak, innen szerződött), majd pedig, a második részben, Édes Anna választja az úriasszonyok közül Vizynét, amivel Harag egyértelműen a sorssze-



rú kötődésre kíván utalni. Hogy azonban a regényben nem szereplő két jelenet ne bontsa meg a cselekmény menetét, arra főleg a második részben kellett ügyelni. Míg érthető, hogy a cseléd nélkül maradt Vizyné, miután a felvágott nyelvű, matrózszerető Katica – heves szóváltás után – felmondott, felkeresi a börzést, addig a második, jellege szerint sokkal rendhagyóbb jelenetet, melyben a cseléd választja a gazdasszonyt, nagyobb körültekintéssel kellett elhelyezni a történet menetébe. Harag legalkalmasabbnak az Édes Annát feleségül kérő kémenyseprő második feltűnését követő Vizyné s cselédje közötti párbeszéd – ez azzal zárul, hogy Édes Anna kimondja: „Méltóságos asszony, örökké én sem szolgálhatok . . .” – és Jancsi úrfi esküvője közé iktatja a második „választási” jelenetet. Tehát azt követően, hogy Vizyné lebeszéli Édes Annát a házasságról, s azt megelőzően, hogy a fiatalember, aki – az előadásban s nem a regényben – egy picurka boldogságot nyújt a cselédlánynak, végérvényesen elszakad tőle. Ezek szerint nem merő konstrukció a sorsszerűség, hanem folyománya egy adott élethelyzetnek s a belőle fakadó lelkiállapotnak. Hogy a cseléd-szerzőnél történő két jelenet részletei, beállítása, sőt hangneme közt nem nehéz felismerni a párhuzamosság elvét, annak az eltervelt színi hatáson kívül egyéb magyarázata is lehet. Harag a regény esetében nemegyszer túlhangsúlyozott osztályellentétes alárendeltséget próbálja emberi mellérendelt kapcsolatként jellemezni. Ennek annál is inkább szükségét érezhette, mert Vizyné visszatérő, önjellemző mondatát – „Ez az enyém!” – és Édes Annának a tárgyaláson mondott szavait – „Beszélt és rám nézett, és én akkor nem tudtam elmozdulni” –, melyekhez hozzá kell kapcsolni a cselédlány kitartó makacssággal ismételt félelmét, távozási szándékát, tehetetlenségét, észokokkal megmagyarázhatatlan lebénulását, hatásosabb emberileg két azonos értékű helyzetben levő szereplő konfliktusaként értelmezni. Az egyik alkalommal – mielőtt sor kerülne a történet két szereplőjének egymásra találására – a padon ülő cselédlányok mondják el keserű tapasztalataikat azokról, akiknél szolgáltak („Mindig megolvasta a kockacukrot.” „Amikor elment hazulról, bezárta a szobákat.” „Engem sokat vertek.”), másodszor pedig az úriasszonyok – Vizyné, Drumáné, Moviszterné – cselédekre vonatkozó mondatait halljuk: „Diétás kosztot a cselédnek!” „Egy asztalnál ehetünk!” „Karácsonyra ruhaanyag, karóra. Vacsora után sör . . . Nem cseléd, személyzet . . . Mint egy családtag.” Ám a két jelenet csak látszólag szól ugyanarról: az emberi kiszolgáltatottságról. Lényegében csak a cselédek kiszolgáltatottsága hiteles, de nem osztályhelyzetükből eleve adottan, hanem mert az első esetben a cselédek saját sorsukról vallanak, a másodikban pedig az úriasz-

szonyok nem önmagukról, hanem ismét csak a cselédekről közölnek fontos információkat.

A két jelenet kapcsán még egy mozzanatra kell felfigyelni. Arra, hogy az első választás rendezőileg is, színészilag is kidolgozottabb. A színpad bal oldalán, egy padon ülnek a jelöltek, mögöttük, mint árus a pult mögött, a börzés – az alázatosság és a rámenősség karikatúrája, majd másodízben jellegzetes póz nélkül, meglehetősen közömbösen –, hátulról érkezik Vizyné (Romhányi Ibi), szemrevételez, megfordul, dolgvégezetlenül távozni akar, amikor szembe találja magát az akkor érkező lánnyal, Édes Annával (Rövid Eleonóra), de mert pillanat alatt felismeri, ő az, akit keresett, idegesen kérdezi: „Hogy hívják?” Majd türelmetlenségét elárulva megismétli a kérdést. Ezzel szemben Édes Anna, a második jelenetben, néhány lépésre megáll a padtól, ránéz az ott ülő Vizynére, de most nem érezzük a felismerés áramütését. Mindössze néhány kérdést intéz a hozzá legközelebb ülő nőhöz, majd együtt távoznak. Kétségtelen, hogy Harag próbálja tartalmában kiegyenlíteni a két jelenetet, aminek elsősorban dramaturgiai szükségét érzi. Vizyné fölényes, lekezelő viselkedését – a lányt, könyvét nézve vallatja, érezhetően azzal a szándékkal is, hogy a kezdet kezdetén csatát nyerjen vele szemben – egyensúlyozandó Édes Anna szintén megkérdezi: „Nem fél tőlem?”, azt ő is megnézi, épek-e a fogai, s megkérdezi – utalva egy előbb lejátszódó epizódra –, szereti-e a piskótát. A rendező kivált azzal próbálja megteremteti a két jelenet közötti egyensúlyt, hogy a cselédlány nem érti a méltóságos asszony nevét: „Hogy hívják? – Víz Kornélné. – Gornél, Gornél. – Nem Gornél, kérem, Kornél.” De azzal, hogy Édes Anna a Kornélt Gornélnak érti, Harag nemcsak a lány fölényét kívánja jelezni (miféle név ez?!), hanem arra is utalni akar, hogy ez a jelenet egyben vízió is. A cselédlány ugyanis nem természetes hangon, hanem álmod, képzeletet érzékeltező hanghordozással beszél. Az előadás folyamán Harag többször is él ezzel a realitást és irrealitást elválasztó megoldással, de itt mintha a párhuzamosság elvével szerkesztett jelenet alapfunkciója szerint nem tűrné el a lassított, tagolt, a természetellenes beszédet. Vagy csak a színészi rutin és türelem kérdése a két azonosra képzelt jelenet eltérő hatása? Romhányi kifejezőbbé tudja tenni azt, amit a pálya kezdetén állo színész nő még elsiel?

Bármennyire is jó dramaturgiai érzékre vall a két börzés jelenet, a regényben a több fejezetre terjedő Ficsor-epizódok teljes értékű helyettesítését mégsem vállalhatja magára. Nem szólva arról, hogy a Ficsort alakító színész (Stevan Šalajić) elveszti lába alól a talajt. Harag ezt jól látja, mert megkísérli kárpótolni az előadásbeli Ficsort.

Nem a legszerencsésebben teszi. Ő a cselédbál központi szereplője: „... Világtörténelem. Csere. Titeket leszállítani innen a pincelakásba, a házmestereket pedig felszállítani ide. Körbe-körbe. Mint a két vödör . . . Föl, föl, ti rabjai a földnek . . . Mindig voltak urak, és mindig voltak szolgák. Ez mindig így volt. Ez mindig így lesz. Punktum. Ezen mi nem változtathatunk. Csak maradjanak a cselédek . . . Andere Städchen, andere Mädchen. Kossuth Lajos azt üzenté . . . Annuska, ma-napság csak a cselédeknek van joguk. (Táncra kér egy cselédlányt.) Wiener Frau . . . Megölök valakit. Megölöm a burzsujokat . . . Szeret-nék május éjszakáján . . . Csitt, piszt! Bocsánat! Ön, doktor úr, oda-ültetné asztalához a cselédjét? Hadd halljam! Nem? Ez csakugyan ko-média lenne? Legalább egyelőre. Itt a földön. (Ordít.) Nincs rettenete-sebb, mint a cseléd cselédjének lenni. Pardon . . . Elvégeztetett.” Meg-számolni is nehéz, hányféle síkot helyez egymás fölé a regényből vett – Ficsortól és más szereplőktől kölcsönzött –, illetve a regényen kívü-li mondatok gyors váltásával a rendező ebben a monológban. Egy má-sik dráma ez, amit röpké két-három perc alatt lehetetlen eljátszani. A különben kiváló színész nem is érti a váltásokat, érzékeltetni sem tudja a különböző szinteket, utalásokat. Amit Ficsor kapott a regénybeli szerep helyett, több is, kevesebb is, főleg hálátlanabb feladat.

Haragnál módosul Jancsi úrfi szerepe is. Szűkül. Azzal, hogy hi-ányzanak a fiatalember életének Annától független epizódjai (munka-hely, szerelmek), a cselédlányhoz való viszonya is változik. Nem ka-landhajhász, nem is a magáévá tett s megejtett nőt gonoszul cserben-hagyó férfi. Rokonszenvesebb, mint Kosztolányinál. Kedves link, aki valamicske szépet, parányi boldogságot jelent Édes Anna számára, azt, amire szüksége van a cselédlánynak és a rendezőnek is, hogy a lány magánya emberi mértékkel mérve hiteles és teljes legyen. A be-mutatón Jancsi úrfi (Venczel Valentin) néhány nem egészen érthető, nem motivált gesztusa ellenére is szép és igaz volt kettejük (vas)ágy-jelenete, elsősorban, mert a színésznőnek sikerült érzékeltetnie, hogy emberien, asszonyian vágyik valamire, amiről nem tudja még, micso-da, milyen, de biztos benne, hogy szüksége van rá, akarja, mert bol-dog szeretne lenni. Ehhez valóban egy rokonszenves fiú kell. Jancsi úrfi szerepe az előadásban ennél lényegében nem is több. Csupán az marad meg talánynak, hogy a zárójelenetben miért tűnik fel ismét Jan-csi úrfi, most már feleségével. Azzal, hogy elfoglalják Vízyék helyét, lakását, ugyanoda ülnek, ahol Vizyné ült, amikor a cselédlány megöl-te, vajon a folytonosságot akarja-e a rendező érzékeltetni, azt, hogy minden kezdődik előről, vagy pedig a befejezéssel – visszamenőleg – minősíti a cselédlány és az úrfi szerelmi jelenetét?

A rendező-adaptáló eljáráshoz tartozik, hogy apró módosításokat, szövegátcsoportosításokat és szerepösszevonásokat végez. Összevetve a regényt és az előadás szöveggönyvét, megállapítható, hogy ezek két esetben sikerültebbek, több helyen pedig vagy feleslegesek, vagy hatástalanok. Báthory (Ferenczi Jenő), a kéményseprő kétszer lép színre, először Édes Anna és Jancsi úrfi szerelmi jelenete előtt, ekkor teszi az első házassági ajánlatot, majd pedig a gyilkosság előtt, vitathatatlanul azzal a dramaturgiai funkcióval, hogy a végsőig megalázott lány utolsó szabadulási esélyét is elveszítse. Célszerű a cseléd-lányoknak az a szerepe, hogy visszhangként elismételjenek egy-egy jellegzetes mondatot, amit előbb – vagy a regényben – gazdáiktól hallunk. Ezzel ugyanis groteszkké, torzzá válnak a másik világot jellemző szövegtöredékek. Sajátos, hogy Édes Anna nem vesz részt a többi cseléd játékában, félreáll. S ezzel nemcsak önmagát jellemzi, hanem azt is jelzi, hogy mind a két világ – önmagán belül – kaotikus, számára idegen. Kár, hogy a cselédből, amely Buñuel *Viridianájának* kol-dusbálgját juttatja eszünkbe, Ficsor túlméretezett feladatából adódóan sokat veszít erejéből.

A többi szereplő csak panelfigura. Háttér helyett funkciótlan statisztéria, s ezen a szöveg- és szerepjátások sem segítenek. Tény, hogy Kosztolányinál is – Vizynét és Édes Annát kivéve – mindenki mellékalak, de ugyanakkor senki sem az. Devecseri írja: „Mi vagyunk a ház”, amivel az úgynevezett mellékszereplők fontos, a befogadók szempontjából lényeges funkciójára kíván figyelmeztetni. Az előadásban sem Moviszter, sem Druma, de még Vizy sem kap olyan helyet, hogy a Devecseri-féle belső azonosulásunkra alkalmat nyújtanának.

Vitathatatlan, hogy Harag az epizódok kiválasztásával mindennek-előtt az Édes Anna–Vizyné-kapcsolatot kívánta kifejezni. S ebben nagyfokú tudatosságot mutat. A regényhez viszonyítva Édes Anna távozását hangoztató igénye, kérése, könyörgése, fenyegetése, emberi jogainak (házasság, kilépés, megbecsülés) emlegetése, emberi méltóságára való hivatkozása koncentráltabb. Az egyes epizódok kijelölése és összeszerkesztése mind a drámai feszültség íve fokozásának, mind pedig az egyes jelenetek minidramákká történő kiteljesítésének szándékát mutatja. A cselédválasztást a cselédszerződtes követi – a szemrevételezés, bizalmatlanság s a főlény érzékeltetésének ismert mozzanataival –, majd következik a piskótaepizód, melyben Vizyné produkciója nem sikerül, a cseléd visszautasítja a jutalmul felkínált süteményt. A remekül kiöltött pítizés visszájára fordul: Vizynének kell szügyenkeznie, s nem a cselédlánynak. S hogy ez a jelenet nem sikkad el, hogy a teadélután mellékszereplőinek figyelmetlensége mi-

att ettől tartani kell, az Romhányi Ibi Vizynéjének kivételes pillanatán múlik. Nyugodtságot erőltet magára, de érződik alóla a visszautasítás kiváltotta fájdalom. A második részben Harag hasonlóan jól válogat a két nő se együtt, se egymás nélkül kapcsolatának kifejezésére, de kevésbé hatásosak ezek a jelenetek. Nemcsak a megejtett cselédlány ájulására gondolok a gőzölgő mosófazék felett, hanem a hosszabb epizódokra is. Köztük a már említett második „választási” jelenetre, de sokkal inkább arra, amikor az esküvői menetet szemlélő lányt a méltóságos asszony – mert szégyelli – félreküldi; főleg pedig a gyilkossági jelenetre kell gondolni, amely nemcsak elszetett, hanem ügyetlen is. Heves szóváltás után Édes Anna felveszi az asztalról a hatalmas kést, odalép a kétszemélyes kerti padon ülő (sőt alvó!) Vizynéhez, és belémártja a reflektorfényben felvillanó pengét.

Mivel magyarázható, hogy az előadás csúcspontja nem effektív? Azzal-e, amivel Kosztolányit is terhelték, hogy váratlan a gyilkosság? Vagy hogy az előadás nem fejezi ki azt, amire Devecseri figyel fel, s ami meghatározó a két nő kapcsolatában, hogy a tettes nem is a cselédlány, hanem a méltóságos asszony, aki „úgy bűvöli – a lányt –, mint a kígyó a nyulacskát”, míg végül ez „íjedtében bekapja a kígyót”. Nem Édes Anna gyilkolt, hanem Vizyné lett öngyilkos, úgy, hogy a „halálát ő maga választotta magának”. Cseléd által, „mert életét a cselédprobléma nyűgözte le”. Hogy a Devecseri felismerte megoldás nem az előadásra ráfércelt külsőség lenne, azt a már jelzett végzettség, amely az előadásban éppúgy megvan, mint a regényben, éppúgy Harag, mint Devecseri felismerése, meggyőzően bizonyíthatja. Tehát nem a szándékon, hanem a megvalósításon múlik, hogy a befejezés hatástalan. Egy későbbi előadáson még inkább elszetettnek tűnt, mint a különben nagyobb színészi feszültséggel járó bemutatón. Romhányi mintha lazítana, siettetné a véget, anélkül, hogy kellően előkészítené, Rövid Eleonórának pedig nem sikerült érzékeltetnie, hogy a megaláztatások során, a „gyilkosság előtt megpattan benne valami” (Rónay László). Mert csak így, kétoldali teljes előkészítéssel válhat az előadás csúcspontjává a gyilkossági jelenet. Ehhez azonban más rendezői beállítást is szükséges.

Ettől függetlenül az előadásnak két jelentős színészi alakítása van: Romhányi Ibié és Rövid Eleonóráé. Néhány jelenetben, főleg az első részben – kiválóak. A többiek, csökkentett funkciójuknak megfelelően és kellő segítség vagy önkézdemenyezés híján, csak jelen vannak, figyelemre méltó színészi hozzájárulás nélkül. Célját tévesztett a szecessziós elemeket magába foglaló, de bántóan „főstött” keret (Doina Levinta) is.

Harag Édes Anna-olvasata pontos, színpadi szenzibilitást és nagyfokú tudatosságot mutat az előadás; hogy mégsem függetleníthető a színpadi változat a regénytől, az azon múlik, hogy a rendezői alapgonddal, elképzeléssel nem igazolják vissza teljes mértékben, kellően hatásként az előadás egyes jelenetei. Ilyenkor szokta a kritika feltételezni, hogy gyorsan készült a produkció.

(*Két este Újvidéken. Színház, 1984. 8. sz.*)

## ALFRED JARRY: ÜBÜ KIRÁLY

Olyan ez, mintha valaki muzsikálna – hangok nélkül, vágta volna – egy helyben, balettozna – egyetlen mozdulat nélkül . . . annyira képzelenség, mert Alfred Jarry *Übü király* című rémbohózatának alaptónusa éppen az irónia.

Alaphang és szervezőelem, amely a diákrétréből formált, botrányt kavarázó darabot már keletkezésekor döntően meghatározta és jellemezte. Az előadásban elsőként elhangzó szó – Szahar! – nemcsak gusztustalansága miatt vált botránykővé, de azért is, mert lényegében véleménynyilvánítás volt. Tiltakozás. És az *Übü király* minden későbbi felfedezésének magyarázatát egy adott korhoz vagy valamilyen korjelenséghez való ironikus viszonyulásban kell keresni. Jarry darabjával azt a – társadalommal vagy művészettel szembeni – megvető, tiltakozó magatartást lehet kifejezni, amely mindenféle elégedetlenség alapja. Az irónia jelentette, biztosította azt a distanciát, amely a művet színpadra állítók szemléletének függetlenségét szavatolja.

Ha a műben keressük az irónia gyökereit, akkor ezt egyfelől a történet naivságában, mesészerű képtelenségében kell keresni, másfelől pedig a címszereplő alakjának ellentmondásosságában. Az *Übü király* nemcsak hogy egy gyerek békaperspektívájából szemlélt világot látat, amelyben minden és mindennek az ellenkezője egyaránt lehetséges, csak képzelet kérdése, mikor mi történik, hanem „hőse” is gyerek, mégpedig fejlődésében visszamaradt kiskorú, aki – mert nem alakult ki benne a társadalmi élet normái – teljesen szabadon, erkölcs nélkül általában mindennemű gátlások nélkül cselekedhet. (Megjegyzendő azonban, hogy a darabbeli történet nem független sem a mesék, sem a romantika szertelenségétől – vagyis: az irodalom képtelenségeitől!) Az, hogy Übü papa lényegében gyerekszerű felnőtt, aki saját perspektívájából látja és éli át a világot, csak hatványozottá teszi az iróniát.

Idézőjelbe kerülnek a rémbohózat szereplői, elsősorban Übü papa, de ugyanakkor a gyerek szemével látott világ is torzítva áll elénk. Így, befelé, a dráma szereplői és története, illetve kifelé, a nézők irányába egyformán biztosítva van az ironikus szemlélet. Übü papa kétségtelenül negatív emberi magatartásmodell megtestesítője, aki belső ellentmondásaival, sőt ezek túlfokozásával alkalmas az emberek mindenkori rejtett übüségének leleplezésére. Nem véletlen, hogy fogalomká és jelképpé vált az übüség, életforma és mentalitás kifejezője lett ez a „félíg Falstaff, félíg Drakula” (Taras Kermáner) figura, aki egy személyben és egyszerre gyerek és gazember, álmódzó és gyilkos, gyáva és alávaló, „lumpenproletár király”, az „irodalom (mese) és az empirikus (politikai) élet” bohócszörnyetege.

Az ellentmondások ennyire sokrétű együttese elképzelhetetlen az ironia szervező jelenléte nélkül, s ezért az *Übü király* színpadra állításakor is megkerülhetetlen, központi szerepet kell kapnia.

Nem állítható, hogy Csizmadia Tibor (Budapest) rendezéséből teljes mértékben hiányzik az ironikus szemlélet vagy legalábbis ennek igénye, de – az utolsó jelenetet kivéve – nem tud kibontakozni. Ennek magyarázatát az esetlegességben és a szerencsétlenül történt szerepösszevonásban kell keresni.

Tagadhatatlan, hogy az *Übü király* a képtelenségek halmaza, melyben egymást érik a váratlan cselekménybeli fordulatok, s köztük nem egy rögtönzésszerű, de felismerhető a részleteket összefogó rendszer ereje, jelenléte. Éppen az, ami Csizmadia rendezésében nem egyértelmű, nehezen vagy alig felismerhető. Ezért tűnnek ötletei, megoldásai esetlegeseknek, ezért érezheti a néző, hogy nem tud az előadással – részleteivel sem, de még inkább egészével – kapcsolatot teremteni. Kétségtelen, hogy a rendező – a díszlettől a vágott baromfiig vagy a színészek beszédtempójának váltásáig – tudatosan választja ki az elemeket, de mivel hiányzik az egységbe záró szisztéma, amely a néző szemléletének rendszerévé is válhatna, nem funkcionálnak kellő szinten és mértékben a közönségben.

Az előadás értelmezésének kísérlete során semmi esetre sem melőzhető Antal Csaba nyilatkozatának az a részlete, mely szerint „a díszlet segítségével a nézőben felhalmozódott mindennapi élet mitológiáját” kívánta ábrázolni. Hogyan? A játéktér két oldalán lépcsőzetesen emelkedő fajanszlapszerű műanyag burkolattal borított piramis látható, az egyikben a középben futó lépcsősortól – ez a piramis tetején levő akváriumhoz vezet, melyben néhány hal úszkál – jobbra és balra vécékagylók sorakoznak egymás alatt, a másikon – ennek tetején egy pálma áll – pedig vizeldeagylók sora látható. A játéktér közepén, a

férfi és női WC között, két, háttal egymásnak fordított mosdókagyló áll. A tervezői nyilatkozat értelmében a színpadkép elképzelhető a mindennapi élet mitológiájának képeként. Éppúgy, ahogy a vágott baromfi, a kopasztott csirke, aminek a fenekébe egy – ugyancsak a mindennapi élet kellékeként ismert és használt – vattacsikot tömnek, majd ezt kihúzzák, és egy elegáns mozdulattal az akváriumba hajítják. Vagy: ahogy a színészek csupa szög punkruhája . . . Csakhogy mindezek a kellékek megmaradnak metaforának, nemcsak hogy keretként nem teremtik meg az előadás alaphangulatát, hanem egymással sem kommunikálnak, mivel nem erősítik vagy csökkentik egymás hatását, nem állnak össze rendszerré. Csak önmagukban léteznek, hatásfokuk csökkentett, gyorsan elenyésző – egyszeri. Éppen úgy esetlegesek, mint olykor a zöld és lila fények felgyulladás, amikor Übü papa sorra a halálba küldi a nemeseket, akiktől minden vagyonukat elveszi, s közben sminkel egy vécékagylóra helyezett tükör előtt. Vagy amikor kijelenti, hogy törvénykezni fog, és közben saját mellét gyömöszöli. Amikor Übü mama csirkecombokat paníroz, majd kötélre csípteti őket, amikor . . . Mindezek a részletek lehetnek meghökkentőek, érdekesek, frappánsak, még bizonyos asszociációkat is keltenek, de – esetlegesek. Ilyen az előadás lényegi meghatározójának szánt ötlet, hogy Übü papa és Übü mama ruhát cserélnek, jelezve így: kettejük közül ki az irányító és ki az irányított, s ilyen a zárójelenet is, amikor a menekülő Übü pár a játékteret átszelő csatornarácsot felemelve új kalandok felé hajózik. Főleg az utóbbi mondható jól megoldottnak, de így sem lehet sikeres zárópoénja az előadásnak, mert az előkészítő momentumok, megoldások – még egyszer hangsúlyozom – esetlegesek.

Az iróniával ennek éltető eleme, a játék is eltűnt az előadásból, holott a rendező azzal, hogy lényegében két szereplőre vonta össze a Jarry-darabot, az írói elképzeléssel egyenrangú játéklehetőséget kívánt teremteni színészei számára. Mivel azonban nem törekedett határozott és indokolt differenciálásra, amikor a megszüntetett szerepek replikáit hol Übü papának, hol pedig Übü mamának osztotta ki, a szerepösszevonás funkciótlaná – nemegyszer érthetlenné – vált, s közben elsikkadt a játékosság is. Mert mi indokolhatja, hogy Poszomány kapitány szerepét először Übü mama mondja erősen beszédhibásan, utána ugyancsak Übü mama természetes hangon, majd két ízben Übü papa, de – ha jól emlékszem – mindig másként. Hasonló a helyzet az Übü papába vagy Übü mamába olvasztott többi szereppel is. Addig megy az összemosás, hogy az, aki nem ismeri a Jarry-darab tartalmát, nehezen ismerheti ki magát a mondatok zegzugában, nem lehetetlen, hogy képtelen végigkövetni a tartalmi vonatkozásokat. Ez pedig semmiképpen sem lehet a rendezés célja.



Mit lehet mondani a két szereplőről, Bakota Árpádról és Ladik Katalinról, akikre azért esett a rendezői választás, mert még nem alakultak ki bennük a hagyományos színészi alakítóösztön reflexei, s ezért inkább látszottak alkalmasnak a rendezés elképzelését valóra váltani? Csak eszközök, akik becsülettel helytálltak, csinálták, amit kimértek rájuk. Hogy a rendező bejelentette férfi–nő viszonyról – amire Csizmadia szűkíteni kívánta Jarry *Übü királyát* – sem sikerült szinte semmi érdemlegeset közölni, azért legkevésbé a színészek a hibásak.

*(Két este Újvidéken. Színház, 1984. 8. sz.)*

## MAJTÉNYI MIHÁLY: HARMADIK ABLAK

### I.

Amíg a színpad teljes mélységében táncolnak a párok, megjelenik az indián – kezében műanyag játékvödörrel s a hozzá tartozó kellékekkel (műanyag gereblyével és lapáttal), amilyenekkel a homokozóban vagy a strandon játszanak a kisgyerekek –, s az előszínpadon kupacba önti a piros vödörkéből a földet, majd ebbe beleszúrja az ugyancsak piros gereblyét és lapátot. Aki eddig esetleg kételkedett benne, hogy a történet két szereplője, Menyhárt Imre és Mágócsi Erzsike most már végérvényesen egymáséi lesznek, azt az indián ásó-kapa (itt: gereblye-kapa) mindenképpen megnyugtathatja.

Csak hogy mit keres Majtényi Mihály tősgyökeres bácskai–bánáti szereplői között egy indián? A magyarázat sokkalta egyszerűbb, mint gondolnánk: arra utal, hogy amit látunk, képzelet, mese, (láz)álmom. Színház. A nagy mulatozás, a nagy szerelem, a nagy összeveszés és a nagy összeborulás. Minden. (Most, míg másolom az egykori újságcritikát, ötlök fel bennem: az előadás indiánja nem utal-e a kisebbségi indián sorsunkra!?)

Olyan ez az előadás, mint egy rajzfilm, amelyben minden elképzelhető és minden lehetséges. És semmi sem igaz. Minden csak játék. Műanyag vödör, lapát, gereblye, beöltözött indián.

Így válik egyértelművé az, amit az előzetes nyilatkozatokból nem sikerült megérteni. Hogy Hernyák György rendezőnek miért éppen Majtényi Mihály-novellából – rádiójátékon át – színpadra alkalmazott művére volt szüksége azért, hogy ötlettúltengését levezesse. Mert a

*Harmadik ablak* – ahogy már az 1958. évi szabadkai ősbemutató alkalmával jelezte, igaz, óvatosan, a kritika – nem a legkifogástalanabb színpadi mű, dramaturgiája döcögés, felismerhetően magán viseli a különféle átalakítási munkálatok nyomait, felismerhetők rajta a szerkesztés hibái. Hernyáknak viszont pont ilyen darabra volt szüksége, hogy az előadást ott és akkor tűzdelje meg ötleteivel, ahol és amikor erre éppen kedve támad. Ezt a rendezői önkényt sokkal nehezebben tűrte volna el bármelyik következetesen felépített és motivált színpadi mű, mint a lényegében jó novellából színművé duzzasztott, hígított *Harmadik ablak*. Más mű nemcsak nem tűrte volna meg a rendezői beavatkozás hernyáki mértékét, hanem tiltakozott is volna az ötletdömping ellen. Ebből viszont profitálhatott volna az előadás, jóllehet kevésbé lett volna mulattató, mint így, de a gagek mögött nemcsak az lett volna felismerhető, hogy íme, így mulattok, így szórakoztok, hanem hogy kik azok, akik így mulatnak, szórakoznak.

Vitathatatlan, hogy az előadás közönsége kellemesen érzi magát, jól szórakozik. Olyan az előadás, mint holmi bohókás szellemvasút, amely lépten-nyomon meglepetésekkel szolgál, csakhogy végül már annyi a különféle váratlan helyzet, annyi a poén, az ötlet, hogy ezek elvesztik varázsukat, érdektelenné válnak.

A jóból is megárt a sok.

A közönséghez hasonlóan a színészek is szórakoznak, bár a bemutatón láthatóan még igyekeztek mértéktartóak lenni, jó lenne, ha erről később sem feledkeznének meg. Játékukban érződik a karikírozó szándék, túlzásaik, akárcsak Balla Ildikó f. h. díszlete, Báthori Katalin koreográfiája és Ivica Klemenc mozgáskompozíciója, a torzítás eszközei.

A színészek – Banka Gabriella f. h., Ábrahám Irén, Ladik Katalin, Bakota Árpád, Szilágyi Nándor, N. Kiss Júlia, Pásthly Mátyás, Banka János f. h., Törköly Levente f. h., Toholjević Božana f. h. és Bicskei Elizabetta f. h. – zömmel ügyesen vagy nagyon ügyesen (Ladik, Bicskei, Bakota) találtak rá típuskarikírozó mozdulataikra, Soltis Lajos és Földi László pedig jellemábrázoló szándékkal formáltak karikatúrákat. Ők ketten egy életforma, egy mentalitás paródiáját állítják elének. Szerepformálásuk stíluseszközeivel mintegy jelezték azt az utat, amelyben ez a messzemenően csak szórakoztató jellegűnek készült előadás eljuthatna a tartalmasabb, a teljesebb sikerig.

Nem nehéz megjósolni, a *Harmadik ablak* az előadás második részének kifulladásá ellenére is közönségsikerre számíthat. A színház számára ez az előadás erőgyűjtő, rekreáló állomás, néhány színész (Ábrahám Irén, Szilágyi Nándor, Bicskei Elizabetta) a komédiázástól

várhatóan felszabadultabb lesz, a kőszínházban bemutatkozó rendező pedig remélhetőleg kedvet és a színháztól majd alkalmat kap komolyabb megmérettetésre is.

(*Ötlettúltengés. Magyar Szó, 1984. április 4.*)

## II.

A Hernyák György rendezte Majtényi-előadásnak legfőbb hibája éppen az, ami erényének látszik: a mértéktelen játékosság.

Már a bemutatót megelőző nyilatkozatok gyanúsak voltak, mert sejtették az eszközök öncélúságát. A rendező elképzelése szerint előadásban keverednie kell „a melodráma, a horror, a detektívdrama” elemeinek, olyképpen azonban, hogy mindezek paródiáját is kapja a közönség. De a sor ezzel még nem fejeződik be, olvastunk még népszínművet parodizáló szándékról, az előadásban pedig az egyes részek között – az átdíszletezéssel járó várakozás, a kínos szünet kitöltésére – kuplék hangzanak el, amelyeket szintén parodizálnak. Tehát paródia minden irányban és minden mennyiségben. De csak műfaji vonatkozásban, a formák síkján, ami lehet kétségtelenül ügyes, kedves, szórakoztató, ám – mert az említett formák mellől, alól hiányzanak vagy legalábbis alig észrevehető az életforma és a vele járó tartalmi vonatkozások – híján van a mondanivalónak. Vítathatatlan, hogy nemes, szép vállalkozás a színházi közönség szórakoztatása, tény az is, hogy Hernyák György rendezése ezt többnyire szakmai alapossággal, szellemesen teszi, csakhogy – és ez kár – itt meg is állapodik.

Mi az, ami hiányzik az Újvidéki Színház *Harmadik ablak* című Majtényi-előadásából?

Az a szál, amely nemcsak a mi, hanem a mi mai valóságunkhoz, hozzánk köti Hernyák rendezését. A nélkülözhetetlen szociologizáló szemlélet, amely a különféle stílusok paródiáját itteni, mai, ismerős – sőt: felismerhető! – élettartalmakhoz kapcsolná, s így megalapozná a formák számlájára történő játszadozást.

Egyértelmű, hogy Majtényi Mihály novellából írt színpadi művét ma lehetetlen úgy és olyan elképzelések alapján színre vinni, mint az ősbemutató idején, 1958-ban tették. Akkor „a két háború közti Vajdaság polgári és kispolgári rétegei életének képét” látták benne. A „latejnerek”, a „középosztály” válságát akarták megmutatni, azok életét,

akik a „már csak emlékezetben létező, egykori úri élet magaslatairól” indultak meg feltartóztathatatlanul a lejtőn. Közben: „Régi szokásaikhoz még görcsösen ragaszkodtak”, „Megpróbálják az egykori »békevilág« gondtalan életét utánózni” – ahogy a premiért megelőző írásban a színház akkori igazgatója, Laták István írta. Ugyancsak tőle tudhatta meg az egykori újságolvasó a *Harmadik ablak* rövid tartalmát és eszmei irányzatosságát is: „A darab központjában álló Menyhárt Imre földmérő, s egykori szerelme Mágócsi Erzs, a fiatal gyászoló özvegy, egy névnapi ünnepség alkalmával egymásra lelnek, majd élesen összezsapnak a nagy mulatságon. A vérmes mulatozás közben, a pletykázó úrinők és fecsegő férfivendégek mindenkit-megszólása nyomán jellegzetes kép bontakozik ki az akkori kisvárosi életről, és a körülöttük elterülő birtokok gazdatiszti társadalmáról . . . Maga Mágócsi Erzs, afeletti fájdalmában, hogy Menyhárt Imre is ittassá válik (!) a lakomán, keserű ítéletet mond erről a vakon tobzódó, kicsinyes világról”.

Ez ma már nem téma. Nem azért, mert már 1958-ban is inkább belemagyarázás, mint a műből eredő „üzenet” volt a színigazgató hangsúlyozta osztálybíráló (a novella csak egy szerelmes történet, mindenféle osztályharcos kicsengés nélkül; igaz, nem is szerencsés befejezéssel), hanem az eltelt több mint negyedszázad hozta szemléletbeli változás, az irodalom funkciójának változása miatt, s mert a színházról, amely a jelen művészete, ma már senki sem várhatja el, hogy a múlt hibáit, emberi visszasságát leplezze le, gúnyolja ki.

Magától adódik a kérdés: tartalmaz-e a *Harmadik ablak* olyan mozzanatokat, amelyek az aktualizálást lehetővé tennék? Tartalmaz. S talán éppen a Hernyák rendezte változat címmódosítása – avagy a muzsikaszó-jókívánság – értelmében. Itt keresendő az az életmódból, mentalitásból adódó többlet, amelynek leleplezése kétségtelenül jelentős – természetesen a színjátszás eszközeivel történő – szociológiai vállalkozás lehetne. Csakhogy ehhez a rendezőnek és munkatársainak nem volt erejük. Nem az a baj, hogy a népszínmű, a monodráma vagy más paródiáját adja az előadás, hanem hogy csak azt, és semmi mást, s annak megmutatására már nem talál módot, hogy a különféle formák és stílusok gyökereit láttassa, azt az életmódot kérdőjelezze meg, amely a muzsikaszó-jókívánságszerű szórakozást kedveli. De nem is találhatott a rendezés erre megnyilatkozási módot, amikor belefeledkezett a helyzetkomikum színpadi sorozatgyártásába, anélkül, hogy igazán odafigyelt volna a környezetre, a háttérre. Ahogy a színlepon olvasható, az előadás nem Majtényi művének színrevitele, hanem „Majtényi Mihály színjátéka alapján” készült, vagyis a rendező szaba-

don kezeli az író szövegét, ami ugyancsak elfogadható viszonyulás lenne, ha rátalált volna arra az irányra, amely a muzsikaszó-jókívánságozó mentalitásról lényeges észrevételeket közölne. Balla Ildikó f. h. díszletterve ugyanis alkalmas keret a „föstött” világ, a művirág-élet, az (ál)kultúra megmutatására. S ebbe beleillik a különféle műfajok paródiája is, föltéve, ha nem öncélúan történik, mint többnyire ebben az előadásban.

A színészek kivétel nélkül készséges és jókedvű segítőtársai a rendezőnek. Élvezik a parodizálást, de úgy látszik, arra se nem utasították őket, se belülről indítatva nem voltak, hogy a futószalagon szállított nevetető gesztusok, bohózáti tréfák jellemformálási alapozását elvégezzék. Néhányuknál – Földi László, Soltis Lajos, Bicskei Elizabetta olykor felismerhető a jellem és a háttér rajzának kísérlete is. De nemcsak a többiek, hanem általában az egész társulat megmarad a felszínés komédiázás szintjén. Ezt kétségtelenül értik is, de mintha túl sok eszközzel akarná a rendező magát kibiztosítani: érezze a néző, hogy itt valóban csak játékról, stílusok paródiájáról van szó. A színészek arcára maszkot festet, gesztusaikat eltúloztatja, akárcsak hangjukat, s ehhez még karikírozó elemként a ruhák színét is hozzáadja. Mivel ezt sem találja elegendőnek, olykor még a szerepjátszásba is szerepjátszást iktat: a színészek párókat tesznek a fejükre, lássék, ők nem azok, akiknek gondoltuk őket, holott, mivel maszkot viselnek az arcukon, már előzőleg sem azok, akiknek vélnénk őket, hanem pontosan ezeknek a torzképei. Bonyolult? Egyáltalán nem, csak felesleges és céltalan. De főhibája a rendezésnek, hogy önmagában és öncélúan parodizálja a különféle műfajokat. Minek, ha nem parodizálja azt a szemléletet, amelynek a parodizált műfajok a tartozékai? Néhány illusztráló példa: Menyhárt Imre (Földi László) megérkezik Bódogékhoz névnapozni, leparoláznak, érezzük – ahogy Bódog (Soltis Lajos) és felesége (Ábrahám Irén) előtte zajló jelenetéből is – egy világ körvonalait. Menyhárt Imre visszamegy Mágócsi Erzsiért, de mivel hideg van – a befagyott Tiszán hajt át szánkóval – egészen összegémberegett, Erzsiéknél ki sem tud egyenesedni, mintha ülne, úgy megy, beszélni sem tud, megmerevedett az álla, meg kell rázni, hogy kiengedjen – mindez végtelenül mulatságos, csak éppen semmi köze sincs ahhoz a háttérhez, amiből Menyhárt Imre alakja a Bódoggal való parolázáskor kibontakozott. A helyzetkomikumban eltűnnek az alak körvonalai, nem a szereplő, hanem csak a helyzet van. N. Kiss Júlia az özvegyet vigyázó nagynéni. Szigorú, házsártos, kiállhatatlan, csak-hogy hiányzik mögüle az a világ, amelynek erkölce szerint csőszködik. Ladik Katalin igazán mulatságosan, remekül oldja meg a minden-

kit megszóló, pletykás asszony sebes beszédű alakját, de adósunk marad annak jelzésével, miért lett ilyen ez az asszony, vagy miféle élet-szemlélet megtestesítője.

Természetesen a színészek csak akkor okolhatók a túlzásokért, ha ráhajtanak a poénvadászatra, de mintha ebben az előadásban ez már a rendezés – egyetlen előjoga lenne.

(*Híd*, 1984. 4. sz.)

## GEORG BÜCHNER: LEONCE ÉS LÉNA

A német romantika fiatalon elhunyt íróját, Georg Büchnert (1813–1837) az utókor elsősorban két drámája, a *Danton halála* és a *Woyzeck* alapján ismeri, s mi is – előadások sora mutatja – ezek ismeretében valljuk kortársunknak. Nem véletlenül szükséges Büchner két drámáját vígjátéka, a *Leonce és Léna* előadása kapcsán említeni. A *Leonce és Lénát* ugyanis Büchner közvetlenül a *Danton halála* után írta, mintegy folytatva a témát: az ember játékszer. Csakhogy a drámai alaphangot vígjátékira váltva fel, nem feledve azonban a kérdés komolyságát, sőt súlyosságát. Csak a forma különbözik, a mondandó, a probléma ugyanaz. Danton felismerése az ember tehetetlenségéről ismétlődik meg Leonce-nak, a miniatűrnyi ország, Popo, hercegének elhatározásában, hogy a szerelem nélküli kényszerházasság elől világgá megy. Majd ő igenis megmutatja, hogy létezik emberi szabad akarat, amelyet sem szülői, sem hatalmi befolyás nem irányíthat, nem befolyásolhat. Bármennyire is rokonszenvez hőisével Büchner, a vígjátékban egyértelműen ellene munkálkodik. Leonce – kísérője, Valerio segítségével – összeházasodik azzal, akivel vándorlása során találkozik, s akit első pillanatra megszeret, csakhogy diadala lényegében kudarc, mivel választott párja nem más, mint Léna, akit eleve neki szántak, akitől mindenáron menekülni akart.

Szabad akarat tehát nincs, az ember kiszolgáltatott, a vaksors kezében van – vallja Büchner a *Danton halálában* meg a *Leonce és Lénában*. Igazi, testhez álló feladat lenne egy kísérleti színház számára, ha egy este vinné színre a két művet, előbb a drámát, aztán a komédiát. Az újvidéki előadástól nem függetlenül ötlött fel ez a gondolat. Ljubomir Draškić (Belgrád) rendező ugyanis a lényegében semmi kis romantikus mesét sajátos jelenettel végzi, toldja meg: Leonce-t, Lénát, s a két kísérőt, Valeriót és a Nevelőnőt – a szabadon cselekvőket

és segítőiket – miután szoborszerűen egymás mellé rendezte és fekete lepellel – bakacsinnal – vonatta be. Amikor pedig lefejtik róluk, egy-egy fejfát láttunk mellettük. Így fejezi ki a rendező egyik nyilatkozatában „elégikus vígjáték”-nak nevezett műfaj-meghatározását, azt a szándékát, hogy az előadás csak eljátszadozzon a szabad akarat lehetőségével, de lényegében ennek képtelenségét bizonyítsa.

Hogy a zárókép közvetítette tételeesség nem egészen szervesen illeszkedik az előzményekhez, még ha Büchner szövegében állandó párhuzamossággal jelen van a vidám és a komor hang, annak magyarázatát talán abban kell keresni, hogy Draškić közismerten a játékosra formált színpadi helyzetek mestere (*Játék a kastélyban, Tangó*), ebben a vígjátékban viszont nem helyzetek vannak, hanem gondolat- és szójátékok, melyek a rendező koncepciója értelmében nem kapnak megfelelő színpadi játékkeretet. Az előadásban többször észrevehetően az illusztrálás nem éppen szerencsés pillanatai fedezhetők fel. Szinte egyetlen játéköltete a rendezésnek, hogy az egész előadást színházi próba keretébe építi be, ami nem független a darabtól, de kevés ahhoz, hogy szervezőelem legyen. Mintha inkább a rendezői rájátszás tételszerűségét segítené: jelezve a színész kiszolgáltatottságát.

Azzal, hogy Draškić nem törekedett játékosan felpörgetett jelennel dúsítani az előadást, a vígjáték rétegeinek érzékeltetése, a gyors váltások kijátszása mellett még nehezítette színészei munkáját. Érthető, hogy nem egyformán találták fel magukat. Soltis Lajos (Valerio) jól érezte, hogy szükséges dinamikussá tenni az előadást, és a szerepet – Valerio nemcsak játékmester, hanem manipulátor is, akiből az önös számítás sem hiányzik –, de mintha túlzásba vitte volna a futkározást. Nem találta meg mindig a legmegfelelőbb formát, amellyel élnie kellene. Ettől függetlenül több remek és hatásos pillanata van. Ha nem is sikerült mindig érzékeltetnie a szerepjátszás, a romantikus vágyódás és a realitás közötti átmeneteket, Földi László (Leonce) lényegében ráérzett feladatára, s többször remekül oldotta meg azt. Rövid Eleonórának (Léna) sikerült humorral árnyalnia a romantikus szerepet, N. Kiss Júlia Nevelőnője szerep szerinti kísérő volt. Leghatásosabb alakítást Ferenczi Jenőtől láttunk. Remek karikatúrát formált a királyból, kinek butasága félreérthetetlen, de nem otromba. Öröm volt látni Ábrahám Irén jókedvű komédiázását az Iskolamesternő szerepében, míg a többiek – elsősorban Pásthly Mátyás, majd Fejes György, Bakotta Árpád, Banka János és Szilágyi Nándor – megfelelő keretként épülnek az előadásba, melynek romantikus nőszerepét, Rosettát F. Várady Hajnalka visszafogottsággal próbálta ironizálni.

Petar Pašić díszletképe egyszerűségével, Branka Petrović jelmezei pedig a vígjáték rétegeinek jelzésszerű érzékeltetésével épül be Drašković szomorkás komédiájába.

*(Bakacsinba vont komédia. Magyar Szó, 1984. május 27.)*

## KAO HSZING-CSIEN: A BUSZMEGÁLLÓ

A Harag-rendezés koncepciójának kulcsát a Hallgatag férfi szerepének átértelmezésében kell keresni.

Kao Hszing-csien „komikus lírai életkép”-ének szereplistája élén találjuk a Hallgatag férfit. Ő lép elsőnek színre, „oldaltáskával érkezik”, afféle értelmiségi, ahogy a manapság divatos kellék alapján következtethetünk. S valóban, alighogy beáll a buszállomásra, könyvet vesz elő, olvas – így várakozik. Előbb azonban „bólogat” az utána érkező Öregapó kérdésére – „Már elment a busz?” –, majd arra is „bólint”, amikor az öreg beszélgetést kezdeményezve megkérdezi tőle: „A városba készül?” Amikor pedig a párbeszédet szorgalmazó ember megjegyzi, hogy korán kell annak útnak indulnia, aki szombat délután akar bejutni a városba, a Hallgatag férfi „arcán halvány mosoly jelenik meg”. Öregapó ezt szinte biztatásnak érzi, s mint a vízfolyás megere a beszéde. Közben egy-egy kérdésre „válaszol” a Hallgatag férfi, például mikor az öreg megkérdezi, dohányzik-e, a „fejét ingatja”. A közlekedést szapuló nagymonológ végén ismét „halvány mosoly jelenik meg” a Hallgatag férfi arcán. Majd mikor Öregapó a vagánykodó Faragatlan fickó kérdésére – „Milyen időközökben járnak a buszok?” – rosszalló elutasítással válaszol, a Hallgatag férfi „egyetértése jeléül megkocogtatja a korlátot”. Ezt követően, mert láthatóan nem érdeklik a várakozók, „könyvet vesz elő táskájából, olvasni kezd”, „... ügyet sem vet” a kialakuló vitára, csak a közeledő autóbusz hangjára figyel fel, „elteszi a könyvet”, s a többiekkel együtt „előrelendül” abba az irányba, „ahonnan a busz várható”. A busz elrobog, nem áll meg. A várakozók a sorban állás rendjéről vitatkoznak, a Hallgatag férfi ebben nem vesz részt, de amikor a vita már-már tettelegességgé fajul, a Hallgatag férfi, hogy megvédje Öregapót, a Faragatlan fickó elé áll, aki a férfi „tagbaszakadt alakja láttán” meghátrál, mert láthatóan „inába szállt a bátorsága”. Tovább tart a várakozás, a Hallgatag férfi folytatja az olvasást. Újból felhangzik a közeledő jármű zaja, a Hallgatag férfi ismét „elteszi a könyvet”. A busz ezúttal sem áll meg.



Most a Faragatlan fickó a Szemüvegessel kerül konfliktusba, a Hallgatag férfi pedig a Mesterrel együtt „odasiet; szétválasztják őket”. Majd megint a könyvbe mélyed. Az újabb buszszajra már csak „össze-csukja a könyvét”, nem teszi el, csupán „megfordul, arrafelé néz, ahonnét a busznak kellene érkeznie”. De: „Most már ő is kicsit türelmetlen.” Majd belátja, fölösleges idegeskednie „kisvártatva ismét a könyvébe temetkezik”. Ezután az író szinte megfélemez róla. Jó sokára közli instrukcióként: a „Hallgatag férfi nagy léptekkel, idegesen fel-alá járkál”. Röviddel utána a Hallgatag férfi „vállára veti táskáját, indulni készül, aztán mégis ott marad”. Már nem sokáig. Egyszer még ránéz a Lányra, tekintetük találkozik – erre emlékezve mondhatta a Lány: „Olyan áthatóan nézett, mintha a vesénkbe akarna látni . . .” –, majd a Hallgatag férfi „nagy léptekkel elindul, vissza se néz”.

Ezzel a Hallgatag férfi kísétál a képből. A többiek csak hosszú percek után veszik észre, hogy eltűnt. Van, aki már nem is emlékszik rá, van, aki izgatottan arra gondol – az üzletvezető a fogyasztási szövetkezetből –, hogy a Hallgatag férfi esetleg „szaglászott”, információkat gyűjtött. A Hallgatag férfi eltűnt, de időnként fel-felhangzik az a „kereső-kutató” dallam, amelyet először akkor hallunk, amikor észrevétel nélkül otthagyni a buszra várakozókat. Minden egyes alkalomkor „egyre tisztábban hallani” ezt a dallamot. Egyszer „a zene ritmusa a könnyedebb háromnegyedes ütemre vált át, amitől az egész (a várakozás?) valahogy szarkasztikusabbá válik”. Máskor „hol elmosódóbb, hol jobban kivehető” lesz, „gyorsuló ritmusában mind több az örömet sugárzó motívum”. Olykor az erős szélzúgást legyőzve „erőteljessé válik” a Hallgatag férfi zenéje. Hogy előbb „mint a szférák zenéje” lebegjen „az autók robaja felett”, s végül „élénk ritmusú indulóba” menjen át.

Mindezek alapján, attól függetlenül, hogy néma szereplőről van szó, nem véletlen az az észrevétel, miszerint: „A buszmegálló hőse talán a Hallgatag férfi, aki elindul a városba, csak egy dallamot hagy maga után.” Tette, s a vissza-visszatérő dallam biztatása, majd indulásra szólítása félreérthetetlenül mutatja, mit kell tenni, azt, „hogy az embernek végül is döntenie kell”.

Harag György (Marosvásárhely) előadásában egészen másmilyen Hallgatag férfival találkozunk. Itt is ő lép elsőnek színre, de a majdnem sötét színpadon katonás léptekkel megy végig, miközben alulról erős fény világítja meg mesze fehérülő csizmája talpát. Megjelenése titokzatos, már-már félelmetes. Más abban is, hogy nem oldaltáskát visel, hanem divatos doboztáskát, amilyent a pozícióban levők – jelezve önmaguk fontosságát – hordanak. Egyszer sem vesz elő könyvet. Nem olvas. Nem bólint. Nem mosolyog. Nem félemlíti meg az izgá-



*A Faragatlan fickó (Bakota Árpád) és a többiek, háttérben,  
jobbra a Hallgatótag férfi (Szilágyi Nándor)*

ga Faragatlan fickót. S nem is vegyül a várakozók közé. Láthatóan nem tartozik közéjük. Ellenben vesébe hatoló tekintettel figyel, nézi, vizsgálja őket. Szemrevételez. S nyilván mindent regisztrál. Eltűnni eltűnik, de nem marad utána tette biztató dallam. A szöveggel ellentétben az előadásban visszatér, hogy ismét figyeljen, szemrevételezen. A színpad egyik végét lezáró transzparenserdőben tűnik el, s innen bukkan fel børsapkás, bőrkesztyűs, csizmás alakja.

Ki a Hallgatótag férfi?

A szöveg alapján nem nehéz megfejtetni. Értelmiségi, aki tud viselkedni, türelmes, tartalmasan kitölti a várakozás perceit, s végül – némi ingadozás után – képes dönteni. Az előadás Hallgatótag férfinak mindez nem vonatkozik. De kétségtelen, hogy a néző választási lehetősége nagyobb, mint az olvasóé: saját emlékképei közül azt helyettesítheti be, akit akar. Annyi bizonyos, hogy az előadás kevésbé optimista, mint a szöveg. Akiben az előadás optimista képzetet kelt, azt is kénytelen elismerni, nyomorúságos egy optimizmus ez. Nemcsak a sejtelmes, nyugtalanságot keltő néma szereplő miatt. Azért is, mert az a négyzetméternél alig nagyobb vászonlap, ami alá végül is összehújjuk a buszra várakozók kis – kor és foglalkozási struktúra szerint egy egész társadalmat jelképező – csapata, nemcsak hogy nem óv meg az

esőtől, de az alatta levők sem arra indulnak, merrefelé a buszok haladtak el, hanem pont az ellenkező irányba. S különben is úgy tűnik, körbe-körbe vagy le-fel mennek – céltalanul. Csupán annyira van erejük, hogy azt a kis vászonlapot úgy-ahogy a fejük fölé tartsák.

Bevallom, az előadás alatt olykor kíséreltet tettem arra, hogy megfejtsem, mit ír a játéktérlet egyfelől lehatároló transzparenszek egyikén-másikán. Míg végül is úgy találtam, ez fölösleges igyekezet. Ahogy a buszállomás inkább jelkép, mint valóság, ugyanúgy a táblák is tömegüknél fogva fontosak. És a táblákkal szemközti oldalon levő hatalmas, piros szalaggal keretezett képeket sem kell konkrétan értelmezni. Keretül szolgálnak. Akár a játéktér másik két oldalán ülő nézők.

Ez utóbbi mégis jobban izgat, semhogy csupán divatos megoldásnak fogva fel, egykönnyen napirendre térhessek felette.

A színhely egy „külteleki buszmegálló”, ide érkeznek a színészek, s itt van a közönség is. Mégsem kell arra a legkézenfekvőbb megoldásra gondolni, hogy a rendező bennünket is a megállóba helyezett. Erre a lehetőségre Harag nem játszik rá, bármennyire is frappáns lenne, ha közöttünk mozognának a színészek, bennünket löknének földre, mögénk állnának be a sorba. De így valóban buszállomás lenne a színpad. S nem hiszem, hogy kifejezésre juthatna az előadás mélyebb tartalma. Csak egy ötlet lenne, egy jó tréfa, semmi több. Azzal azonban, hogy Harag nem vonja be erőnek erejével, rámenősen a közönséget a játékba, végtelenül diszkréten jelzi is, hogy jelenlétünk több, más, mint a hagyományos színházban. A Szemüveget játszó színész leül egy szabadon hagyott székre, az üzletvezető a fogyasztási szövetkezetből – az egyetlen kínaira maszkírozott a kínai szerző darabjában – kiemel egy széket a sorok közül, s a játéktér közepére állítja, esetleg elkéri a köztünk ülő sűgő hamutartóját . . . De ezek a jelzésszerű kapcsolatok is elegendőek, hogy részesévé legyünk a várakozásról szóló történetnek. Arra gondoljunk, hogy a tovaszáguldó buszokról mi is lemaradunk, vagy hogy a téves feliratok bennünket is megtéveszthetnek. Esetleg: a szereplők elvesztett illúzióiban mi is osztozunk. S megadatik az a választás is, hogy egy-egy szereplőben önmagunkra vagy ismerőseinkre ismerjünk.

Az Öregapóban – Fejes György tolmácsolja meggyőző belső és külső hitelességgel, kidolgozva, szinte azonosulva a szereppel –, aki mindig élete nagy sakkipartijára készül, de erre már sohasem lesz alkalma. A Szemüvegesben – Földi László alakításában az est legteljesebb, gesztusaival, hangjával pontosan jellemzett figurát kapunk –, aki ha lekési a buszt, lekési a „felvételi korhatárt”, s joggal úgy érezheti, eltékozolta ifjúságát. Vang üzletvezetőben – Pásthly Mátyás játszsa

nagy karakterizáló igyekezettel és igen kifejezően –, aki ügyesen használja ki állásbeli előnyeit. A Faragatlan fickóban – Bakota Árpád fokozott agresszivitással, olykor kissé sablonszerűen, de végeredményben sikeres ellenpontként építi be a történetbe –, aki modortalanságával próbálja leplezni hátrányos helyzetét. A Családanyában – Ábrahám Irén tolmácsolja kissé egysíkúan, de a külsőnek megfelelő lélektani hitelességre törekedve –, aki egy életen át nehéz csomagokat cipelve mintegy jelképezi az önzetlen anyát és feleséget. A Mesterben – Sinkó István alakítja kimérten, de olykor épp ezt a kimértséget eltűlozva –, aki a hagyományörzés és a higgadtság példaképeként áll előttünk. A Lányban – Banka Gabriella f. h. játssza, többnyire túl érzelgősre fogva –, aki talán élete nagy találkozásáról marad le.

Mindben, akik lényegében mi – is – vagyunk.

A Hallgatag férfival – Szilágyi Nándor ad külsőt a szerepnek – együtt.

*(Hid, 1984. 11. sz.)*

## FEHÉR KÁLMÁN: LÁTOMÁSNAK AJTÓT NYITNI

A színlap folk kantátának jelöli Fehér Kálmán verseinek – Franyó Zsuzsa dramaturgi közreműködésével készült – összeállítását, s a műfaji besorolás meg is határozza a megjelenítést, Vicsek Károly rendezését.

A tizenöt színpadi képre tagolt verseket és versrészleteket nem a cselekmény logikája, hanem a közös téma, a szabadság gondolata kapcsolja össze. Ha hagyományos értelemben vett cselekmény nincs, de felismerhetők vidékünkre, Bácskára–Bánátra jellemző történelmi motívumok, amelyek az egy óránál alig hosszabb színpadi produkció gerincét képezik. Az „előre tudjuk, hogy hurokban vagyunk” történelmi alaphelyzet volt évszázadokig az itt élők számára a meghatározó. S ezt csak bonyolította, hogy a soknemzetiségi közösség más-más nyelven beszélő tagjai a történelem során nemcsak egymás felé fordulva éltek, hanem ki-ki abba az irányba – „négyfelé” is fordult, ahonnan elődei érkeztek, s ahol hozzátartozói maradtak. Erre a vidékre, ahol annyiféle nyelv élt és él egymás mellett, s ahol a lakóterület, ez a huzatos síkság, afféle történelmi átjáróház is volt hódító katonák és eszmék számára, hatványozottan érvényes és jellemző, hogy nem szakadt el, nem

szakadhatott el az itteni emberektől. Így érthető, hogy amikor a költő „viselő táj”-ról ír, akkor a fájdalommal teremtett borra, búzára kell gondolni, s a békességre is, ami éppolyan vágyként élt és él az emberek között s fölött, mint az újesztendei köszöntőbe foglalt bor és búza jelképezte általános jólét. Saját bőrükön tapasztalták az itt élők, hogy a „talán igaz” s a „rajzolt béke” csak illúzió, amely nem boldogít ezen az „Elfoglalt és visszafoglalt / Visszafoglalt és elfoglalt” sík földdarabon, Pannóniában, ahol az alig behegedt sebre már sebtiben szabadságot álmodtak az emberek.

A szabadság motívumához nyújt adalékot – egyszerre folytatva és sajátosan átértelmezve a múltat – az a dokumentumfilm is, amely az újvidéki Szabadság tér történetének 1944-gyel kezdődő napjait idézve pereg a helyét elfoglaló közönség előtt.

Ez a műszaki megoldás tér vissza az előadásban: a proscéniumon levő képernyőn és vetítővászonon videotechnika segítségével kinagyítva látjuk a színpadi történés egy-egy részletét. A technika nemcsak korszerű megoldással színesíti az előadást, hanem átvezet a múltból a jelenbe s a színpadról a mind elterjedtebb videózásba. Ahogy jó megoldásnak bizonyul a videotechnika igénybevétele, ugyanúgy vitatható a play back-eljárás alkalmazása. A színésznek ugyanis arra kell ügyelnie, hogy szájmozgása szinkronban legyen az előzőleg felvett s most visszajátszott szövegmondással vagy énekkel, s a színpadi jelenlét ezáltal a felszabadultság helyett vissza-visszatérő görcsbe, bénultságba rándul. Arra is gondolni kellene, hogy a prózai szövegmondást vagy a parlandót ne play back-technikával, hanem egyenesben adják, mert így auditív árnyalást kapna az előadás. A rockhangversenyek hangoztatását olykor közvetlenebb fonra csökkentve az előadás nemcsak belső ritmusában, hanem tartalmilag is gazdagabb lenne. Így, folyamatosan maximális hangerővel közvetítve a prózai szövegmondást, a parlandót (Soltis Lajos és Rövid Eleonóra számai), szólóéneket (Biszák Júlia figyelmet érdemlő közreműködése) és a kórust, olyan egyhangúságot eredményez, amely fárasztó is.

Más vonatkozásban viszont az egymástól elütő részek szükségtelen diszharmóniát idéznek elő. A mozgásra gondolok. Arra, hogy a két balett-táncosnak a műfaj klasszikus változatát idéző mozdulatai sem Lengyel Gábor – a fiatalok szerint, jó színvonalas – modern zenéjével, sem pedig a kórus táncszámaival vagy enyhén szervezetlen ugrándozásaival nincsenek szinkronban. Az is lehet, hogy csak az egyes elemek összecsiszolatlanságán múlik, hogy Vicsek Károly sokfelé nyúló, sokat markoló rendezése nem áll össze egységes képpé, színházi produkcióvá.

Közönségsikerét a kidolgozatlanság azonban nem csökkenti. Tény, hogy a *Látomásnak ajtót nyitni* színpadilag sikereesebb vállalkozás, mint *A zöldhajú lány* volt, s hogy a *Kantáta a szabadságról* című Fehér-mű tévéváltozatánál is vonzóbb. De ne legyenek illúzióink. Aligha az évszázados súlyú motívumok igazságai vonzzák a tizenéveseket, inkább csak a ritmus, ami az ő pulzusuk szerint ver. Ettől függetlenül a *Látomásnak ajtót nyitni* új szín az Újvidéki Színház műsorában, s ezért örömmel is kell fogadni, de nem árt észrevenni, hogy a színezés technikája még korántsem kifogástalan.

(Hid, 1985. 1. sz.)

## IVO BREŠAN: ANÉRA

Mind a dráma, mind pedig az előadás szempontjából jellegzetes Dimitar Sztankoszki (Szkopje) rendezésének két mozzanata.

A színhely egy grófi kastély teremnyi fogadószobája, néhány szükséges bútordarabbal, s néhány – bizonytalan rendeltetésű – edénnyel, melyekbe időnként víz csepeg. Noha kint sohasem esik az eső, nem elképzelhetetlen, hogy beázik a tető. De ez a beázás semmiféle dramaturgiai kapcsolatban nincs Ivo Brešan drámájának cselekményével és szereplőivel. Egészen az előadás végéig nem is derül ki, miféle meg gondolásból kerültek a vizesedények a színpadra, ekkor azonban – a drámai feszültség egyik magaslati pontján – jól jönnek a vízzel telített lavórok, lábasok: a címszereplő, hogy eszmélését, tisztánlátását elősegítse, saját fejére önti az egyik edény tartalmát.

Amikor a címszereplővel – aki a börtönbe juttatott férj helyett ennek első házasságából született fiával él – tudatja a két nyomozó, hogy az előlük motoron menekülő fiú az egyik kanyarban szerencsétlenül járt, s a nő kétségbeesetten felkiált: „Gyilkosok!”, akkor a két férfi, mintha ez lenne a világ legtermészetesebb dolga, jól begyakorolt díszletmunkási mozdulattal megragadja a szoba közepén álló jókora asztalt, és egy mellékajtón kitolja.

Két jelenet, amelyeknek talán nem is kellene különösebb jelentőséget tulajdonítani, ha nagyon is szembetűnő kiszámítottságukkal nem figyelmeztetnének mind az előadás, mint pedig a dráma lényeges hibájára: a konstruáltságra.

Az *Anérában* Ivo Brešan két világot, két problémát találkoztat: egy politikait és egy érzelmit. A kettő – számtalan drámából tudjuk – nem zárja ki, de nem is föltételezi eleve egymást. Ha azonban az író a politika és a magánélet összefüggéseit keresi, találnia kell olyan pontokat, amelyek a természetesség szintjén közösek, lehetővé teszik a találkozást. Brešan a napjainkban divatos ötvenes évekből választott egy történetet, Lovrénak, a kis adriai sziget községi elnökének esetét, akit tisztázatlan vádak alapján „átnevelésre” ítélnék, s ehhez próbálta illeszteni a Pheadrábói ismert különös szerelmi háromszög-történetet. Lovre partizánparancsnokként tért vissza a háborúból szülőfalujába, ahová magával hozta második feleségét, a szép és nálánál lényegesen fiatalabb Anérát. Lovre az első számú közéleti ember, a hatalom a szigeten, s bokros elfoglaltságai közepette elhanyagolja, magára hagyja Anérát, akinek helyzetét súlyosbítja, hogy sem a falu, sem Lovre családja nem fogadja be; a fiú, Markijol, egyenesen ellenségnek tekinti. Ettől függetlenül, vagy talán éppen ezért – bizonyítást-vigasztalást keresve – közeledik Anéra Markijolhoz, de mindaddig hiába, amíg Lovrét nem zárják be. Hogy a nő lelkiismereti vívódása erőteljesebb legyen, Anérával az író aláírat egy nyilatkozatot, miszerint férjétől ennek politikai magatartása miatt elválik. Vagyis: az új szerelem reményében feláldozza a régit.

Tény, hogy a Pheadra-szerű történetben a szenvedély mindennél erősebb, pusztító erejű, ettől függetlenül azonban a háromszög melodráma ízű, s találkoztatása egy politikailag sűrű kor magánemberi drámájával kevésbé magától adódó, inkább írói konstrukció eredményének tűnik. Úgy van odakészítve a politikum a melodráma vagy a melodráma a politikum mellé, ahogy azok a vizesedények a színpadra – kéznél legyenek. A feltűnő, s nem láthatatlan jelenlét kelt gyanút a dráma és a rendezés vonatkozásában.

A bevezetőben említett másik jelenet szervessége még vitathatóbb. Amikor egy hatásos drámai pillanatot meggondolatlanul tönkretesz a rendező, akkor ezzel az előadás drámai hitelét kérdőjelezi meg. Persze, később kiderül, hogy miért tolták ki a nyomozók díszletezőkként az asztalt, azért, hogy később ezen hozzák be a fiú holttestét. Csak-hogy ez újabb felesleges rendezői ötlet. Az író megelégszik Markijol halálhírével, mert döbbenetesebbnek látja, ha a börtönből szabadult, amnéziában szenvedő férfi és a téboly határán levő nő, egykor férj és feleség, mint két szerencsétlen, mindenét elvesztett ember leül s dominózik, mert másra képtelen. Sztankoszki nem feledkezik meg a dominózásról, csak elrejt, a kiterített Markijol mögött zajlik a parti, majdhogynem észrevétlenül, míg nem a rivaldára szerelt csatornában lángot fog az odakészített szer, s ekkor már a bőség zavarával küsz-

ködünk. Hulla mint lelkiismereti mementó, dominózás mint egyetlen lehető pótcselekmény, s tűzfüggöny, amiről a pokol is, a tisztító tűz is eszünkbe juthat, de az is, hogy ami a színpadon történt, valójában tőlünk távoli. A mértéktartás hiánya a rendezés fő hibája. Sok a ballaszt, a funkciótlan vagy következetlen megoldás. Ilyen a víziók színrevitele is. Előjátékként néhány percnyi némajelenetet talál ki a rendező: minden szereplő színre lép, s egy-egy gesztussal, tekintettel jelzi a Lovre hozta Anérához való viszonyát, azt, aminek az előadásból kell kiderülnie. A zárórészben pedig egyszerűen a színpadon felejtí a percekkel előbb látomásként megjelent Lovrét. Nem lehet valaki az egyik pillanatban látomás, a másokban pedig valóság.

Ezek olyan zavaró mozzanatok, amelyek a részleteiben erőteljes előadás hitelét alaposan lerontják. Az együttes kiegyensúlyozatlan, de ettől függetlenül közepes színvonalú, nézhető előadás az Újvidéki Színház *Anérája*. Ladik Katalin Anéraként többnyire meglepő – mert színészi alkatáról idegen világban, eszközökkel játszik – drámai erőt mutat, néhány jelenete hatásos és hiteles. Hogy beleszerelmesedését Markijolba nem tudta másként kifejezni, csak a fiú szemébe süllyesztett nézéssel, azért az író is hibáztatható, jöllehet a színész írótól, rendezőtől függetlenül képes elmélyíteni szerepét, drámai helyzetét. Lovréval kissé mostohán bánt Brešan. Szerepformálásában Pásthly Mátyás, erre érezve több biztatást, inkább Lovre magánemberi drámáját kívánta érzékeltetni, mint a hatalmon levő férfi tragédiáját. Vagyis: a kapott lehetőségek között maradvá kissé egysíkú, bár rá is vonatkozik a Ladikkal kapcsolatos megjegyzés, hogy több egyéni kezdeményezéssel árnyaltabbá tehette volna szerepét. Ettől függetlenül mindkettőjük játéka tartalmaz több igen hatásos drámai pillanatot. Bakota Árpád, aki némileg előző szerepét, *A buszmegálló* Faragatlan fickóját ismétli meg, ezúttal is következetesen, bár bizonyos modorosságoktól most sem mentesen. Nem eléggé árnyalt, s ezért nem tudjuk fenntartás nélkül elhinni neki, hogy beleszeretett Anérába, kívált pedig azt nem, hogy esetleg kezdettől fogva tetszik neki a nő. Széles gesztusai nemcsak jellemzik, hanem le is leplezik, de csak azokban a jelenetekben, amelyekben nem elégszik meg a harsánysággal, ami általában sajátja ennek az előadásnak. Főleg az elhagyott feleséget alakító Ábrahám Irén harsány. Társaihoz hasonlóan ő is egysíkúbb, hangerővel, gesztussal kétségtelenül győzi – jelzi, kifejezi kétségbeesését, küzdelmét, elkeseredését, szenvedélyes gyűlöletét, de a kisemmizett asszony története esetleg másféle eszközöket is kívánná. A bíráló megjegyzésektől függetlenül az említett négy színész többnyire kompakt, a drámaiságot jól érzékelő és érzékeltető együttesként játszik. Szilágyi



Nándor párttitkára azonban megengedhetetlenül jellegtelen, súlytalan, ami azért zavaró, mert az író elképzelése szerint a minden körülmények között felszínen maradó ember típusát kellene a szerencsétlenül jártak mellé állítania. Hasonló drámai feladat jut Šimicának is, Anéra tornatanár-kolléganőjének, akit Rövid Eleonóra osztottak. Végtelenül következtelen szerepformálást láttunk a fiatal színésznőtől. Hol végtelenül okos, szemfüles, hol viszont olyan primitív, mint aki akkor jött az erdőből. Az, aki úgy falja az eléje tett kalácsot, mintha sohasem evett volna, nem valószínű, hogy pillanatok alatt, szinte minden utalás vagy nyom nélkül rájön Anérának Markijol iránti Phaedra-szerű lángolására.

Mindent összegezve: közepes értékű, több szép és legalább ennyi gyenge, következtelen jelenetből álló előadás az újvidéki *Anéra*. Hogy nem erőteljesebb, abban a fordítás nyelvi szintje is közrejátszott, nemcsak az olyan durva hibákkal, mint a „fixa idea” helyetti fix idea, vagy a helytelen „az miatt” használatával, hanem azzal is, hogy a drámai intenzitású jelenetek dialógusaiban nem érezni a nyelv drámai erejét.

(*Hid*, 1985. 3. sz.)

## WITKIEWICZ: EGY KIS UDVARHÁZBAN

Ahogy a színlapról értesül a néző, Witkiewicz ezt a művét egy Ritner nevű – ma már ismeretlen – író darabjának paródiájaként írta, s célja „a realista dráma kigúnyolása” volt. A korabeli közönség alkalmasint jól, pontosan érthette Witkiewicz szándékát, ami korunk nézője számára viszont érdektelenné vált. Következésképpen másban kell keresni a színpadraállítás értelmét, s nem is általában a realista dráma feletti gúnyolódásban, inkább a kisszerűségbe ragadt életforma elutasításában. Abban, amit a címben levő udvarház mintegy jelképez: a hazug formákat jelentő idill elhárításában.

Itt mutatkozik ugyanis Witkiewicz művén az a rés, melyen át korunk nézője beléphet ebbe a „naturalisztikus tárgyszerűség”-ből és a látomások ellentmondásaiból, a köznapien naturalisból és a misztikusból szőtt – közkeletűen szürreálisnak mondott – világba.

Föltéve, ha erre az előadás alkalmat, módot ad.

Hernyák György rendezése nem nyújt ilyen lehetőséget az Újvidéki Színház közönségének. Nem is nyújthat, mert a rendező egy lényeges mozzanatról megelégedezik. Arról, amit Witkiewicz drámájának

első mondatai, az író utasításai és a szereplők replikái alapján föltétlenül szem előtt kellett volna tartania, hogy itt a szürreális a reálisra épül, a fantasztikum, a látomások, a misztikum csak naturális alapon – és ezzel szemben – érvényesülhet.

Nem véletlenül részletezi gondosan Witkiewicz az első felvonás első jelenetében a színhelyleírást: a „fehérre meszelt falakon szőnyegek lógnak. A két ablak közt garnitúra: vörös, eléggé kopott bútorok. Balra kis, háromlábú asztalka”. A főszereplő „kanapén ül . . . és pipázik”. A mellette, „egy fotelban” ülő Anette „kalapban és szürke kosztümben” látható, kezében „retikül”. Amikor a főszereplő mesél – nem véletlen, hogy mesélésre kéri fel, s ebbe úgy fog bele, mint az anekdotázók, akik nagy élvezettel tesznek eleget a jelenlevők kívánságának –, akkor közben „pöfékel”, majd „Fölpattan, és pipáját a csizmájához ütögetve kirázza belőle a dohányt”, végül pedig „Pipáját az asztalhoz koppintja”.

Kétségtelen, hogy a helyszín aprólékos leírása és a főszereplő gesztusainak meghatározása – akárcsak a szereplők ruházatának, hajviseletének részletezően pontos festése – miliő- s hangulatábrázolás szándékával készült. Mentalitást, világot körvonalaz, határoz meg az író, amit a későbbiek folyamán szürreálissá moshat, misztikummal, látomásokkal kimozdíthat nyugalmi helyzetéből. Az anekdotázó pipázgatás után következhet a rémkiáltás, kezdődhet az asztaltáncoltatás, megjelenhet a kísértet.

Az Újvidéki Színház szürreálisra elképzelt előadásából hiányzik a szükséges valóságalap.

A színpad – Balla Ildikó f. h. tervezése – nejlonnal borított. Oldalról, hátulról nejlonfalakat látunk, alul nejlonpadló, felül pedig hullámosra nyirbált műanyag csíkok lebegnek. Ez a nejlon-udvarház valójában akvárium, gondolhatnánk néhány díszletelem alapján, a benne élők pedig afféle különös, ritka példányok. Talán a múlt világából itt maradt különöcök? Akkor pedig mi múzeumba vagy akváriumba látogattunk. Különös, mert színházba váltottunk jegyet. Vagy a lent-föntoldalt műanyag-világnak azt a zárt közösséget kell jelképeznie, amit a rendező egyik nyilatkozatában dekadensnek bélyegezett? Ezt még el is fogadhatnánk, mivel Witkiewicz drámája egy családról szól, csak hogy az előadásnak ehhez a koncepcióhoz is hiányzanak a szükséges színpadi reáliái, azok, amelyek egyrészt a szürreálisan lebegtetett család valós voltát jeleznék, sőt meghatároznák, másrészt viszont a néző nem kap az előadásban olyan támpontokat, amelyek alapján arra kellene gondolnia, hogy a színpadi család az ő, a mi – mindannyiunk – családja. A rendezőnek nincs semmi gondja, sem ötlete arra, hogy

beemeljen bennünket a szürrealista forgatagba, s ezért a színpadi történetést mindvégig csak kívülről, passzívan, idegenül – és értetlenül nézzük. Az előadás – feltehetőleg – rólunk kíván szólni, ugyanakkor viszont kirekeszt bennünket. A néző értetlenségét és zavarát nemcsak a szükséges reális játékalap hiánya váltja ki (és fokozza!), hanem az előadás megannyi következetlen megoldása is, kezdve az említett nejlönötlettől – ha akváriumot ábrázol a színpadkép, akkor miért kell a székeket külön műanyag borítóval takarni? – a színészi játék differenciálatlanságáig.

Nehéz szabadulni a gondolattól, hogy az előadás meghatározatlan lebegésében a színészek sem találhatják helyüket. Van, aki meglegszik karikatúraszzerű egysíkúsággal, mint az egyik gazdatisztet idegrángásosra formáló Banka János f. h. és a költőt – frizura, sál a la Kosztolányi – túlnyeglésítő Bakota Árpád. (Nem ártana arra is gondolni, hogy három-négy egyforma szerep után ideje lenne erre a kétségtelenül ígéretes fiatal színészre másféle szerepet osztani, mert még annyira beletanul saját modoros gesztusaiba, hogy úgy marad.) Van, aki megpróbál egyensúlyt keresni szerepe sokféle kínálkozó árnyalatai között, mint a főszereplő Soltis Lajos, ki az udvarházi jovialitásból vált át a rá jellemző bumfordi, mackós komédiázásba. De hol van az *Egy kis udvarházban*-beli Dianpanáza Csehov Assztrovját, még a kisöccse sem lehetne! S van olyan színész is, aki láthatóan semmit sem tud szerepével kezdeni, láthatóan nem érti, mit kellene csinálnia, s ezért csak teng-leng, miközben saját bizonytalanságát átviszi az előadásra (Kerekes B. Valéria, Banka Gabriella f. h., Rövid Eleonóra). Az ő lábuk, játéuk alól hiányzik leginkább a reális alap, amely nélkül nem érzik, nem érezhetik az előadás stílusát. Főleg a női főszerepet tolmácsoló Kerekes B. Valéria esetében érződik a színész bizonytalansága. Az *Egy kis udvarházban* lényegében nem több szokványos szerelmi történetnél, azzal a módosítással, hogy ez egyik pontján ki van fordítva: a nő nem él – kísértetként tűnik fel. Witkiewicz azonban nem elégszik meg ezzel az ötlettel, igyekszik bizonytalanságban hagyni a nézőt, Nemilekné kísértet-e vagy sem. Ezen a ponton mozdul ki a történet valós alapjáról. Érthető, hogy nem könnyű, nem egyszerű a színésznőre háruló feladat, ő azonban nem próbál eligazodni, hanem teljesen elveszik benne. Mintha a rendező teljesen magára hagyta volna, s ez bizonytalanságának talán legfőbb oka.

Az együttes egyetlen érthető szereptolmácsolása Ábrahám Iréné, nyilván, mert ő két lábbal áll az udvarházi világ reális talaján, s nem is próbál erről felemelkedni, ami azonban a darab és az előadás szempontjából nem a legszerencsésebb megoldás.

Nem érezzük Hernyák György rendezésének célját, irányultságát, nincs koncepciója, s ezért sem a színészek, sem a nézők nem találják helyüket; bizonytalanul próbálkoznak különféle disszonáns megoldásokkal, illetve közömbösen szemlélik azt, ami a színpadon végbemegegy. Egyedül Mihajlović Annamária otthonos ebben az előadásban, ezúttal is gyönyörű ruhákban leli alkotókedvét és élvezetét.

(*Hid*, 1985. 5. sz.)

## TOLNAI OTTÓ: BRILIÁNS

### I.

Mintha két Ábrahám Irén játszaná Tolnai Ottó monodrámájának egyetlen szerepét. Az egyiknek elhiszem, amit mond, a másiknak nem. Az saját életét éli, mondataival és gesztusaival van jelen a színpadi kartonvilágban, ezt mintha belökték volna a dobozok közé, s csak azt mondja és csak azt teszi, amire utasították.

Miért?

Mert téves a rendezés alapkoncepciója, s mert a színpadkép sem teszi lehetővé a hiteles színészi játékot.

A *Briliáns* szereplője az élete felén már túljutott magányos nő, akihez – enyhén szólva – nem volt kegyes a sors. Tízéves korában – amikor apja felakasztotta magát – félárva maradt, de valójában egyedül élt egy tanyán, mert anyja vendégmunkásként hamarosan férjhez ment. Később ő is külföldön, nehéz kétkezi munkával kereste meg kenyerét, spárgát ültetett és szőlőt szüretelt a ködös, sáros német hegyekben. A történet idején ismét itthon van a Bácskában. Kartondobozokkal telezsúfolt szobáskában él, magányosan, és emlékezik, mozaikkockákból rakja össze múltját.

Önmagával társalog. Hangosan, félhangosan vagy csak motyogva idézi fel a vele történeteket. „Már kislány koromban is sokat beszéltem magamban, amikor édesapám felakasztotta magát, még azon a karácsonyon, de nem hangosan. Most jó hangosan beszélni. Hangosan magamban” – mondja valahol a történet derekán. S kivált az utolsó mondat fontos, mert a megjelenítés kulcsát jelenti. Mintegy szerzői utasítás is ahhoz, hogy a történet szereplője a színpadról is a valóság hitelességét áraszsa.

A rendezés azonban teljesen figyelmen kívül hagyta a fenti önjellemző, a létezés alapszituációját pontosan jelölő mondatot, s ahelyett, hogy magányában mintegy meglesse, színdarabot játszat vele, a monodráma szereplője nem önmagának beszél, hanem kifelé, nekünk, a közönségnek. Intim vallomás helyett a színpadon szerepjátszás zajlik, holott ezt nemcsak az író elképzelte alaphelyzet zárja ki, hanem a monodráma mondatai is inkább a befelé fordulás igénye szerint formálódtak.

Óhatatlanul időbe telik, energiavesztéssel jár, míg a színész nő rá talál szerepe igazi hangjaira. Ebben azonban két mozzanat is gátolja.

Egyrészt az, hogy Virág Mihály rendező nem találta meg azt az adekvát kifejezési formát, amit Tolnai líraian megemelt szövege igényel, s utasításai lényegében az elhangzó mondatok pusztá illusztrálására korlátozódtak. (A két feltűnő néma szereplő is csak illusztráló kellék.) Amiről a színész nő beszél, azt vagy kellékként elénk mutatja, vagy gesztusokkal eljuttatja. Olyan béklyó ez, amely alól csak pillanatokra sikerül kiszabadulnia a színészi ösztönnek, s ilyenkor Ábrahám Irén bizonyítja is, mivé válhatott volna a *Briliáns* előadása, ha a rendezés engedi kifejezésre jutni a játék expresszivitását. Ha történetesen úgy épül fel az előadás, hogy a befelé fordulás percei az eszelősségig fokozott expresszivitás pillanataiban törnek gejzirként a magasba, akkor kivételes színészi teljesítményt láttunk volna. Így csak felcsillanásokat regisztrálhattunk.

Másrészt gátló körülménynek bizonyul a szerencsétlenül berendezett játéktér is. Tolnai elképzelése szerint a színpad egy „Nagy kartondoboz belsejé”-re emlékeztet. „Észrevétlenül szaporodik a karton, a papír”, a kartonfalak „közelednek”, szűkítik a különben is csak doboznyi teret, „hogy végül de facto befalazzák a színpadot, ami csöpp cellává zsugorodik”. Ezzel szemben a színpad nemcsak tág, hanem ilyen is marad, a falak nem „közelednek”, a dobozokból kevés van, s egyáltalán nem játszanak. Nem történik meg a dobozok szétszedése, hajtogatása, szortírozása, bepréselése sem, holott ezek olyan cselekvések lehetnének, amelyek során a motyogás, a félhangos emlékidézés, az önvallo más szinte magától adódó, természetes megnyilatkozássá válhatna.

Az előadás dobozai nem élnek, csak ott vannak fölturnyozva a háttérben, következőképp az az életforma, amely a dobozokhoz kötődik sem él, nem hiteles. (A kissámlí, a főszereplő életének állandó kísérője, munkaeszköze sem „játszik” kellő mértékben!)

Egyetlen vonatkozásban hiteles a *Briliáns* előadása: Atanacković Anna selyempapír-ruhája jelzi azt a formát, amibe Tolnai dokumentatív-lírai szövege életre tud kelni. (A különféle újságcímekkel „ékesített” papírruha azonban már inkább a rendezés illusztráló szándéka szerint készült!)

Végezetül még egy következetlenségre kell utalni. Arra az ellentmondásra, amely a monodráma szereplőjének szociológiai vonatkozásai (tanyán él, magányosan, nyilván alig iskolázott, látástól vakulásig dolgozott), és nemcsak szép, igényes, hanem már-már szépelgően irodalmiaszkodó szóhasználata között mutatkozik. Az integrális szövegben olykor hivatkozás történik egy bizonyos diákra, aki az asszonyokkal együtt „spárgázott Németben”, de a színpadról elhangzó változatból hiányzik a diák említése, s így minden elhangzó szót a főszereplő sajátjaként kell fogadni, ami viszont habitusa szerint elfogadhatatlan.

*(Híd, 1985. 6. sz.)*

## II.

Nő a dobozok között: emlékezetes kép egy nem éppen emlékezetes előadásból. Tolnai monodramájából, melyet Ábrahám Irén játszott el hat évvel korábban, s újít fel ezúttal a színház műsorgondjait enyhítendő szándékkal. Szép gesztus, önzetlen, önfeláldozó vállalkozás, kivált ha tudjuk, az 1985. évi bemutató sem aratott osztatlan sikert. Ábrahám Irén tudja, hogy nem pályája sikerszerépét újítja fel. De ön maga számára nem ő a fontos, hanem a színház.

Bravó, Irén!

Felújítást említek, de ez az előadás mégis több annál. Még ha lényeges különbség nincs is a két megjelenítés között. Nem is lehet. Sietni kellett menteni a műsort, s idő nem volt újraprendezni a magára maradt nő életének színpadi történetét. S nem is kell. Az előadás mégis más, mint a hat évvel korábbi. És nem is csak azért, mert a színésznő lénye, játéka érettebb. Sokkal inkább azért, mert megváltozott az előadás akusztikája, a társadalmi környezet. Drámaibb lett, ahogy a magányosság is drámaibb, mert az ember kiszolgáltatottsága nagyobb, tragikusabb, mint néhány évvel ezelőtt. Az egyes ember magánya politikai dimenziót kapott. A kartonmagány, amelybe a dobozokat gyűjtő asszony menekül, zárkózik el a világtól, most több, mint egyetlen ember tragédiája. Afféle vészjelzés, figyelmeztetés: mi vár(hat) ránk, itthon is, idegenben is. És a színésznő ezt erőteljesen, hitelesen közli velünk. Része van benne, hogy az est lehangol, elkedvetlenít. Hogy elmegy a kedvünk az élettől. Mert minek élni? Hogy kartondobozokat gyűjtsünk? Hogy kartonmagányba meneküljünk?

*(Híd, 1991. 11. sz.)*

## PETER SHAFFER: EQUUS

Különös bűntény történt: a tizenhét éves Alan Strang „valami hegyes szerszámmal hat lovat megvakított”. Az egyetlen éjszaka elkövetett tett okait igyekeznek kideríteni a pszichiáter. Ezt a lelki nyomozást írta meg Peter Shaffer az *Equus*ban.

Az eset rendkívüli, a páciens makacs, de az analízis módszerei megbízhatók és célravezetők. Dysart doktor felgöngyölíti a fiú múltját. Értesülünk az anya túlzott vallásosságáról, az apa drákói szigoráról, más gyermekkori traumákról, a tévé káros, butító hatásáról, a kamaszkorban ébredező szexualitás okozta gátlásokról, s arról, hogy Alan ösztönösen megpróbált találni valakit, aki kivezethetné alakuló egyéniségének útvesztőiből, akit eszményíthet. Így jutott el a lovakig, megalkotta magának a lóistent (az equus latinul lovat jelent), s ehhez szerencsés véletlenként látszott társulni, hogy felvették egy versenyistállóba lógondozónak. A szerencséből azonban szerencsétlenség lett. Amikor Jill, a lovászlány szerelmi együttlétre biztatja a fiút, Alan nem tudja eldönteni, kihez legyen hű, és a lelki egyensúlyvesztés pillanatában megvakítja a lovakat.

A pszichiáter felfedte az okokat, rámutatott ezekre, s ezzel a kezelés sikeres is lehetett volna. Csakhogy a dráma sikeréhez nem elegendő a tudomány sikere. De Peter Shaffer a szakmáját kiválóan ismerő drámaíró, s a szokványtörténet mellé kitalál egy másikat. A pszichiáterét. S ez izgalmasabb is, mint a fiúé. Előbb azért, hogy sikerül-e Dysart doktornak rájönni a lóvakítás okára, majd pedig azért, mert a lelki oknyomozással a nyomozó is lelepleződik. A pszichiáter rájön egyrészt arra, hogy Alan boldogabb, mint ő, mert a fiúnak szenvedélye van, rajong valamiért, a benne keletkezett „magasfeszültség” felbecsülhetetlen emberi többletet, gazdagságot jelent számára a „normális” emberekkel szemben. S ő, az orvos épp arra törekszik, hogy segítsen Alannek a normális életbe való beilleszkedésben. Mi ez, ha nem kegyetlenség, gyilkosság? – kérdi önmagától az az ember, aki kiégtségében már túl normális. Mi lesz Alanból a kezelés után? Üres tekintetű, szürke, ideálok nélkül, szenvedély nélkül élő átlagember, tucatpolgár, akiből több milliárd szaladgál? Ez a felismerés igazabb, izgalmasabb, mint a rendhagyó bűntett.

Az *Equust* rendező Vajda Tibor nem tartotta magát az író elképzeléséhez, mely szerint a szín egy „deszkanégyzet”, amely „korláttal körülvett ökölvívó-szorítóra emlékeztet. A korlát is deszka, és a szorító három oldalát keríti”. Ebben a ringben küzd egymással Dysart és Alan, de ide lép be a ring mellől a történet többi szereplője is, amikor

jelenése van. Vajda inkább vizuális eszközökkel kívánt élni, de a látvány – a bemutatón – nem funkcionált. Sőt a világítás is meghibásodott, úgyhogy a színészek tapogatózva keresték helyüket a hangjátékká egyszerűsödött előadásban. Aki előzőleg kidolgozta, pontosabban kitalálta a ráosztott szerepet, azt a hibák nem zavarták. Sajnos, ilyen csak egy volt: Romhányi Ibi, aki lélegzetet szinte nem vevő tempóban, sipítós, bosszantó fejhangon beszélve érzékelteti az anya látszólag angyal, lényegében boszorkány alakját. A többiek vagy nem találják ki szerepüket, vagy nem jól találják ki. Az utóbbiak közé tartozik Rövid Eleonóra, aki túlriszálja a csábító lány szerepét. A fiút tolmácsoló Bakota Árpád, aki – mivel nincs miből – kénytelen saját modorosságából meríteni, s nagy alakítás helyett teljes bizonytalanságot mutat. Ladik Katalin bírónőként teljes passzivitást áruel. Csak végzavaz. Az apát alakító Fejes György és az istállótulajdonost játszó Pásthly Mátyás félúton állt meg. Felvázolták szerepüket, de nem mélyítették el. Árok Ferenc pszichiáterként fád, hiányzik belőle a tűz, amely a küzdelemhez szükséges. Mintha már az első percben tudná, amire a végén kell ráébrednie, hogy Dysart doktor kiégett, üres ember. Nem tud azonosulni a szerepével, s ezért nincs lendülete az előadásnak, vontatott. Az előadás ruháit hol túl feketére, hol oktanul „modernre” Mihajlović Annamária tervezte.

(Hid, 1985. 11. sz.)

## VARGA ZOLTÁN: BÚCSÚ

Varga Zoltán „kötélhúzás”-nak nevezi drámáját, s ha tudjuk, hogy a *Búcsú* kétszereplős mű, egyik szereplője férfi, a másik nő, akkor már világos, miféle „kötélhúzásról” szól a történet.

A férfi – Sándor – 40–45 éves, „lényegében befutott” író, magányos vagy magára maradt értelmiségi, a lány – Edit – 15–20 évvel fiatalabb. Ő sem egészen közönséges ember „túladagolt álmokészlettel”, „megzabolázatlan fantáziával” válik ki társai közül, és „felszított, de nehezen meghatározható ambíciókkal”. Sztár volt társai között, mert szenzibilisebb, fogékonyabb, művészhajlamú, festeni, énekelni és írni is jobban tudott náluk. Érthető, hogy „lebegni kezdett”. S az is, hogy szinte kiszámíthatóan találkoznia kellett valakivel, aki ezt érti és becsüli. Csakhogy Edit a férfi oldalán sem érzett magában elég önbizalmat és erőt, hogy lebegését repülésé érelje. Tehát: ahogy találkoztak, utaik ugyanúgy el is váltak.



Ezek az előzmények, a dráma azonban nem erről szól, hanem Sándor és Edit újabb találkozásáról. Pontosabban: Sándornak arról a kísértetéről, hogy visszaszerezze Editet, ha már a lány újból feltűnt, sőt hajlandó volt hozzá fel is menni. Megpróbálja tehát visszahódítani attól a diszkófiútól, akihez Edit – talán hogy igazi sikerélménye legyen – embermentő szándékkal csatlakozott, s akinek felesége lesz, de előbb próbára teszi önmagát, képes-e Sándorral végleg és örökre szakítani.

Így értendő a kötélhúzás. Varga Zoltán van olyan igényes író, hogy nem elégszik meg ennyivel, ezt meg sem írná, ha nem látna lehetőséget arra, hogy túllépjen a szokványhelyzeten. S ezt a lehetőséget a párbeszéd három síkon történő kezelésében ismerte fel. A vázolt Sándor–Edit történetet időnként átbillenti az irodalom síkjára: a két szereplő úgy beszél, mintha nem róluk, hanem egy készülő dráma szereplőiről lenne szó. Megbeszélik egy-egy jelenet drámabeli helyét, hatását, dramaturgiai indokoltóságát; darabot írnak. Ennek ellenére sohasem lesz a *Búcsú* irodalmiaskodás, írói műhelykalauzolás. Csak egy variációja az alaptémának és a pillanatnyi alaphelyzetnek. Hasonló funkciója van a harmadik párbeszédsíknak: az olyan közbeiktatott jeleneteknek, mint Goya és Alba hercegnő szerelme vagy két idős ember, Katica és Dezső beszélgetése a szerelemről. Ha az előző megoldás játék a valóságban, akkor a hol megható, hol komikus hangvételű betétek játék a játékban megoldásként épülnek a *Búcsú*ba.

A sikok váltakozásával egy tucattörténet lesz érdekesebb és színesebb. Nyilván ez a többszörös áttételesség csábította a *Búcsú* színpadra állítóit, s talán az a kihívás is, amelyet a színház új épületének kisterme jelent; a nézők nem széksorokban, hanem asztalok körül ülnek. Izgalmas vállalkozás lehet rendhagyó körülmények között előadni egy darabot, amely hagyományos megjelenítésre készült. Az viszont, hogy szerencsés volt-e a helyszínhez történő darabválasztás, nem állapítható meg biztonsággal, mivel a bemutató teljes készületlenséget árult el. Nem – illetve nem csak – a papírforma igazolódott be, miszerint Sándor értelmiségi, meditáló figurája nem a Soltis-típusú mackós, joviális alkatú színészre íródott, s Edit is vibrálóbb, eleve nebb, mint amilyennek eddigi szerepei alapján Banka Gabriellát megismertük. Persze, fenntartásunk csak elméleti, mert a színészek szerephez idomuló átváltozási képessége olykor a lehetetlent is legyőzi, csodákra képes. Hogy a csoda, s nemcsak a csoda, hanem a darab elfogadható szintű előadása is elmaradt, annak okát kevésbé a színész-szerep közötti alkati különbségekben kell látni, inkább abban a készületlenségben, amely zavaró improvizálásba kényszerítette a Sándort játszó Soltis Lajost, s partnerét is kibillentette biztonságából, egyensúlyából.

A szöveg nem tudása rövidzárlatait a közönséghez s a sűgóhoz történő odafordulás még leplezhette volna, ennek itt lehet bája, sőt funkciója is, ha nem lenne túl gyakori, de amikor a lányt meghódítani próbáló férfi – egy író!! – a higgadt érvelés helyett hebeg-dadog s a kezével, mint szélmalom a vitorláival gesztikulál, akkor ez már csak szálnalmas erőfeszítés, hogy ne fulladjon botrányba az előadás. Természetes, hogy a teljes bizonytalanság következtében gyakran túl harsány a játék, hogy a szüneteket nem játsszák ki, s hogy ripacskodnak is. Ilyen a harmadik sík Katinka–Dezső betétje, amely komikus ellenpontként épül a szövegbe, az előadásban viszont kabarészámmak is túlzás. Kár, mert az álarcos játék különben használható ötletnek bizonyulna. Banka Gabriella megpróbálta menteni a helyzetet, de – rutin híján – nem sok sikerrel tehette, kivált mert kifejezéstelen arcával Edit sokszínűségéből alig mutatott meg valamit.

A legtöbb, amit Hernyák György rendező és munkatársai vállalkozásáról mondhat a kritika: reméljük, hogy idővel olyan lesz az előadás, amilyent a szöveg, az író, a színház s a közönség megérdemel. Kialakul, beérik.

(*Híd*, 1985. 11. sz)

## GOBBY FEHÉR GYULA: DUNA MENTI HOLLYWOOD

Szokatlanul sokáig és nehezen készült kritikát kap kézbe az olvasó, mert egyszerűen nem akartam elhinni, hogy szándék és megvalósítás között olyan nagy eltérés lehet, mint amilyent a *Duna menti Hollywood* kapcsán olvasott nyilatkozatok és a szövegkönyv s előadása mutat. Jó, igazi drámai téma a korán jött művész sorsa, mert – ahogy ezt többek között a *Tempefőit* író (alcíme: az is bolond, aki poetává lesz Magyarországon) Csokonaitól kezdve a magyar irodalom számos példája is igazolja – alkalmat nyújt írónak, színésznek hősábrázolásra és eleven, hiteles, drámai funkcióval bíró környezetrajzra is. Nem szólva az örök időszerűségről, amit a téma kínál. Hogy viszont a választott főhős, a zombori Bosnyák Ernő, egy másik művészeti ág út-törői közé tartozott, az szinte magától kínálja a formák vegyítését, mai divatfogalommal: a multimédiális megjelenítést.

Papírforma szerint minden együtt volt: a jó téma, a színpadra állítás kínálkozó formagazdagsága (színház, film), amit árnyalt a szórakoztatás műfaji igénye (zenés – táncos – játék). Az eredmény mégis kétségbeesítő. Szövegben, előadásban közhelyek gyűjteményét kapjuk, olyan felszínességgel találkozunk, ami semmivel sem indokolható.

Közhelyszínház a *Duna menti Hollywood*.

Felkészültem az előadásra: elolvastam a szöveget, a nyilatkozatokat, s tudtam – tudni véltem –, mi vár rám a színházban. Egy multi-mediális produkció, amely a környezete által meg nem értett művészről (tragédiájáról) közöl máig érő, aktuális, elgondolkodtató (másként miért idéznénk színházban a múltat!) igazságokat. Majd kiderült, ez az előadás nem arról szól, amit ígértek, nem a korán jött, nagyot, mérészet akaró művészről s nem művészethonosításról szól. (Inkább a szexről, de erről majd később.)

Elég talán megemlíteni, hogy ha egy néhány soros életrajz drámaibb, mint egy egész estet betöltő dráma, akkor az leleplezőmód árulkodó. Miért említem ezt a durva párhuzamot? Mert az *Új Symposion*-ban (1967-ben!) közölt Bosnyák Ernő-életrajzok – három is van belőlük – mindegyike sokkal drámaibb, igazabb, mint a zombori filmesekről, aki városában – Szabadkán már működött, sikerrel a Lifka-mozi, s Újvidéken is volt filmforgalmazás, ami semmit sem von le a vállalkozás jelentőségéből – a filmkészítést és -forgalmazást kívánta meghonosítani, készült dráma, még ha ezt csak zenés játéknak is hívják.

Az egyik életrajzból nemcsak azt tudjuk meg, hogy az 1876-ban született, nyomdásznak, pecsétkészítőnek tanult Bosnyák mikor, hol volt munkaviszonyban, hanem azt is, hogy még 78 éves korában is dolgozott (szülővárosában a Párizsi utcai Bojában), s hogy neki, aki naponta 16–18 órát dolgozott, még munkakönyve sem volt, nemhogy megérdemelt nyugdíja lett volna. A második Bosnyák Ernő lapalapításait sorolja fel, a harmadik a filmes életrajza, filmgyár-alapítási kísérleteiről és filmkészítéseiről szól. (Ez utóbbi kiegészíthető, az *Új Magyar Filmlexikon* első kötetében található életrajzzal.) Csak tények, csak adatok, s a mögöttük álló emberi sors, történet szempontjából mindegyik drámaibb, mint a zombori filmesről készült dráma. És nem is csak az a baj, hogy nem életrajzi drámát kapunk, hanem hogy a zenés játék főszereplője művészi, emberi formátuma szerint alkalmatlan arra, hogy a korán jött művészről szóló parabola központi, korokon átsugárzó egyéniségként példázza a meg nem értést. Nem hősként nem áll meg, de emberként sem hiteles, mert az írói szó és szituációteremtés közhelyei veszik körül, minden, ami vele történik, túl általános, híján van az egyes embert meghatározó, szükséges egyedi

jegyeknek, tulajdonságoknak. Ami tényleges életrajzi adat (hozott rendező és operatőr, akik kifosztják, színészaudíció, a városi vezetés elzárkózása) –, az is érdektelen marad. És az előadás, ahelyett hogy el-rejteni igyekezne, vizuális felszínességgel és hamis szórakoztató szándékkal (meztelenkedés kell a közönségnek) még inkább aláhúzza az írói felszínességet.

Tény, hogy a zenés darabok szövege lazább, sőt megengedetten sílányabb is lehet, de a librettó írója mégsem elégedhet meg annyival, hogy a bulvársajtó szintjén banalizálja a filmkészítést vagy akárcsak a filmszakmát, művészetet nem is merek említeni. Lehet úgy is látni, ahogy a magazinok képriportjai és pletykarovatai láttatják a filmeseket, de ennek a művészetnek mégsem az effajta felszínesség a jellemzője, akkor művészetnek sem nevezhetnénk, s az efféle szemléltre alapozott történet, mű alkalmatlan is lenne a korán jött művész sorsának hiteles ábrázolására. Mit tudunk meg a filmről? Hogy „áldásos hatással lesz a jövőre”, hogy pénz kell hozzá (is), hogy „szókincese a világmindenség”, hogy „megörökített mozgó világ”, ugyanakkor azt is halljuk, hogy „fejtetőre állított valóság” (arról nem szólva, mit jelenthet az, hogy „a film a mindenség derűs eltorzulása”!), s hogy ha valaki sikert akar a filmszakmában, annak ribancnak, gazembernek kell lennie.

Az említett életrajzok fölött töprengve Vicsek „krónikus nyomorúságról” írt, példálózott, ez a nyomorúság azonban hiányzik az előadásból, mert az íróval együtt a rendező elbanalizálja a problémát. Hogy a nők csak vetkőznek és kurvák, az operatőr pénzéhes és nőfaló, a vállalkozók azt nézik, hogyan vágják meg a pénztelen ámokfutót, hogy a báró raccsol, lovaglópálcával és szeretővel jár, a báróné műveletlen, sőt repedt sarkú, a pedagógus konzervatív és képmutató, a polgármester bürokrata, aki megjátssza a segítőkész érdeklődőt, a dicső magisztrátusnak fontosabb egy nyilvános vécé, mint egy filmgyár, mindez mégsem elegendő a környezet hiteles ábrázolásához. Vagyis: a felszínesség, a közhelyek és a jól ismert szituációk nem rendelkeznek drámai erővel, szereppel, mert érdektelenül, személytelenül általánosak.

Ha viszont nincs kisszerűségében félelmetes közeg (mint Gogol *Revizor*ában vagy Kisfaludy Károly *Pártütőkjében*), akkor nincs hős sem, akit ez a közeg lehetetlenné tehet. De dráma sincs. Mint ebben az esetben.

Az író közhelyeket írt le, s ezeket a rendező közhelymegoldásokkal egészíti ki. Mintha ez az előadás nem is a filmről szólna, hanem a szexről. Vicsek úgy köti össze a kettőt, hogy arra lehet, sőt kell következtetni: a szex a film lényege, a filmszínálása is, meg a mozcisínálása

is. Kétségtelen, hogy meghatározó tényező mindenki életében, de Vicseknél, láttuk a *Naplemente* című filmjében is, csupán öncélú dekoráció, mézesmadzag az olcsó és könnyű szórakozást keresőknek, látványosság, ami ez esetben már-már pornográfia. A szövegkönyvből látszik, az író egykori Max Linder- és Zecca-filmeket akart vetíteni a színpadi moziban, a rendező pedig félpornográf-szkeccseket mutat be. Bosnyák, akárcsak az úttörőfilmesek, dokumentumfilmeket készített, ezeket vetítette, Vicsek malackodik. S ami legalább ennyire zavaró, hogy vígjátéki ötletei, poénjai is rendre szakállasak (a vitázók letépik egymás ruháját, a bőröndben italosüvegek sorakoznak, a filmtekercseket bárkában tartják egy potyka társaságában – ne felejtjük: ez a Hollywood Duna menti!). A rendezés felületes, kidolgozatlan, megelégszik sablonokkal, nem látszik a színészvezetés. Természetes tehát az is, hogy megelégszik Kerekes László neoprimitív, gusztustalan kriksszakraksaival, ami nemcsak színpadi vizualitásként, hanem általában, inkább primitív, mint neo.

Elképzelhető, hogy lesznek, akik úgy látják, megszületett vagy születőben van a jugó magyar kommersz színház. Vicsek rendezései valóban állandóan ezt célozzák (*A zöld hajú lány, Látomásnak ajtót nyitni, A varázsló*), de hogy ezt megvalósítsa, úgy látszik, nincs kellő színpadi tapasztalata, színházrendezői jártassága. S nem elmélyült. Emlékszem, Latabár Kálmánnal, aki a magyar szórakoztató műfajban a legnagyobb rögtönzőnek tűnt, készítettem interjút, s akkor mondta el, hogy minden gesztusát, szemöldökfelhúzását sokáig gyakorolja, semmit sem bíz a véletlenre, a néző pedig úgy látta, hogy „játékait” Latyi ott, akkor találta ki. Megszívlelendő tanács a szórakoztatóiparban ügyködőknek. A *Duna menti Hollywood* filmvetítéseit kommentáló színész-nézők „beköпéseі” nemcsak primitívek voltak, hanem rögtönzőként sem sikerültek.

A zenéről a nálamnál jobban értők mondták, hogy ezúttal Lengyel Gábor saját színvonala alatt komponált, a színészekről pedig az mondható el, hogy csak eszközei egy zavaros vállalkozásnak. A Bosnyák Ernőt alakító Pásthly Mátyásnak egyetlen őszinte megszólalását jegyeztem meg, amikor csókolózás közben a belépő operatőr megkérdezi, zavar-e, s ő ennyit mond: „látod magad is”. Az amerikai kameraman, Billy, Árok Ferenc: elnyűtt cowboykarikatúra, Ábrahám Irén Báronője álruhás cselédlány vagy utcanő, Banka János Bároja, Bakota Árpád Színésze, Ádám Olga Polgármesternője, Ladik Katalin báró-szeretője, akárcsak a kisebb szerepekben fellépő társaik „teljesítménye” közhelyesztusok kiállítása. A főiskolás Boros Tápai Kornélia Irénje felcsillantja a sztárcsinálás igényét, de ehhez mégcsak dekora-

tivitással bír, ami jó kiindulóalap lehet, de szakmai felkészültség és rutin is kell hozzá. Egyedül Ferenczi Jenő fifikás kisemberében éreztem a színészi alakteremtés szándékát és eredményeit.

(*Híd*, 1986. 2. sz.)

## SŁAWOMIR MROŹEK: HÁZ A HATÁRON

Mrožek novellából írt tévébohózatának a határ, amely valamiféle nagyhatalmak képviselői egy polgári lakásban jelölnek ki és húznak meg a befőttesüvegek, a tálak és tányérok, az asztal és az ágy között. A Mrožek-mű újvidéki előadása is a határról szól, ugyanis szüntelenül említik, de a színpadon sokkal kevésbé van jelen, kevésbé funkcionál, mint a szövegben. S nem elsősorban azért, mert amit olvasás közben elképzelünk, azt nem látjuk, holott ez lenne a természetes, s így sem abszurd jellege, sem komikuma nem érvényesül, sokkal előbb azért, mert a színpadon több határ is van. Van egy, a láthatatlan, amit Mrožek ír le, képzel el, s van egy határ, amely a rivalda két szélén levő kilométerkövek között húzódik – ezt olyan fénycsík jelöli –, s talán határként lehet értelmezni a játékteret hátulról elzáró falat is. Elképzelhető, hogy a duplázással-triplázással növelhető az abszurditás, ezúttal azonban csökken: a három határ kevesebb, mint az egy, s zavart is okoz, mert az önmagában groteszk és ad abszurdum ötletet, hogy egy határt a konyhában, a spájzban, a szobában húzzanak meg, nem engedi érvényesülni, sőt tönkreteszi.

De hogy nem véletlen megoldásról van szó, hanem tudatosan vállalt halmozásról, azt az előadás más vonatkozásai is tanúsítják.

Mrožek az alaphelyzet és a belőle adódó részsituációk szokatlan-ságára épít, s ezt a szöveg sziporkázó szellemességével fűszerezi. Jól tudja, többre nincs szükség ahhoz, hogy az olvasók/nézők pontosan érzékeljék az abszurdumig vitt hatalmi önkényt, az illetéktelen és pimasz beavatkozást, mindazt, ami így végtelenül groteszk és ugyanakkor felismerhetően köznapi, mindenkit érintő, egyénenként más-más vonatkozásban ismerős lehet. S azt is tudja, hogy nem elég kitalálni egy képtelen helyzetet, hogy az abszurdum nem önmagában és önmagától lesz érdekes, funkcionális, hanem attól, ha ellenpontozzák. A képtelenség mellé pedig nem másik képtelenség illik, hanem realitás. S ennek a logikának megfelelően a *Ház a határon* szereplői nem torz-lények kell hogy legyenek, hanem egyszerű emberek. Egy család a

millió közül, még külön nevük sincs – férj, feleség, gyerekek, anyós, após –: egyencsalád. Egyszerűen élnek, öltöznek, s beszélnek, társalognak. Talán túl egyszerűek is, pontosabban igénytelenek, ahogy erre a színpadra képzelt bútorok alapján következtetni lehet. S éppen ilyenformán jelentenek határozott ellenpontot a „disztingvált” diplomaták („Frakkban, cilinderben”) örült ötleteivel szemben. Illetve: ezért elfogadhatatlan számomra az a megoldás, amely szerint a *Ház a határon* családjának tagjai már színre lépésük pillanatától – legenyhébben szólva – infantilisak. Ahogy az újvidéki előadás láttatja őket. Nem érzem indokoltnak a túlzottan stilizált gesztusrendszert, amelyet az előadás groteszk koreográfiája erőltet. Ez esetleg később válhatna indokolttá, amikor a háttérfal közelítése folytán a történet szereplőinek élettere csökken, amikor mintegy léghiányban szenvednek. De addig, kivált, míg nem történik meg a furcsa határ kijelölése, teljesen indokolatlanok a groteszk gesztusok. Nem utolsósorban azért is, mert a mozdulatok erőltetett koreográfiája nem segíti, nem támogatja a szellemes szöveget, hanem csökkenti ennek hatását. Elvonja a figyelmet, s megszünteti az abszurd kiteljesedéséhez szükséges ellenpontot az előadáson belül. Alig néhányszor funkcionális a mértéktelenül halmozott pantomim, például akkor, amikor a rivaldára képzelt falat „tapogatják” a szereplők, s mozdulataik bezártságuk tragikus voltára figyelmeztetnek. Hogy az előadás gesztusrendszere mennyire mesterkéltséggel és értelmetlen, azt egy röpke jelenet tanúsítja. Amikor a hibbant diplomaták fűrészst kérnek, hogy levágják az asztal sarkait, az előírásoknak megfelelően kerekasztal-értekezletet tarthassanak, akkor a feleség, aki állandóan takarít – Mrožeknél, s nem az előadásban –, egy önkéntelen mozdulattal letörli a fűrészst. Ez az automatikus mozdulat többet árul el a családról, mint az előadás egész pantomim kompozíciója. Hasonlóképpen emlékezetes pillanat, amikor a férj a képzeletbeli falon túl levő gumijátékokat akarja megfogni, birtokba venni, nyilván boldog gyermekkorára emlékezve, de a határt jelölő fénycsík megállítja a mozdulatot.

Mintha az előadás készítői nem bíztak volna sem Mrožekben, holott az abszurd és a groteszk műfajában igencsak járatos szerző, sem a közönségben, nyilván ezért akartak mindent többszörösen is megmutatni, megmagyarázni, értelmezni, s közben nem ügyeltek a mértékre. Azt vélték, ha valamit kétszeres vagy háromszoros projekcióban adnak, az föltétlenül kifejezőbb, mintha hatásos ellenfényben állítják. Igyekezetük érthető, az viszont már kevésbé, hogy a művészetben elég gyakori optikai csalódás áldozatai lettek; azt hitték, ha valamiből több van, láthatóbb lesz, mintha csak egyetlen darabot mutatna fel. S hogy

ezzel a fontos szemponttal mit sem törődtek, mutatja, hogy a szereplők ruháinak vagy inkább jelmezeinek – is a túlhangsúlyozott groteszséget kellett kifejezniük. A stílárisan egységes viselet funkció-ja az lenne, hogy a mrožeki család kisszerűségére utaljon, holott ez már a szövegből is világos, szükségtelen terepszínű cafatokba bújtatni a színészeket, hogy a szereplők mocsárléte eszünkbe jusson.

Ebben az előadásban tehát mindenből sokkal több van a kelletténél. Groteszségből, gesztusokból, talán ötletből is – jöllehet inkább téves ötletekről kellene beszélni –, s természetesen határból is több van. A három határ nemcsak nem erősíti, hanem egyenesen lerontja egymást. Kivált a mozgó hátsó fal a problematikus. Hatásos, sőt félelmetes, ahogy nagy robajjal közeledik, szűkíti a játékteret. Olyannyira hatásos, hogy azt várjuk, mikor préseli a rivaldára képzelt falhoz a különös történet szereplőit. Azután egyszer csak – mintha meggondolta volna magát – visszacammog, s őszintén szólva, nem értem, mi ennek a funkciója. Mrožek tévébohózatának utolsó, néma jelenetében a főszereplő – „Kicsi, nevetséges, ügyefogyott figura” – kiszökik a vidéki házikóból, „majd a horizonton az úttal együtt eltűnik”. Az előadásban viszont átugrik a falon, pont ott, ahová előzőleg a különféle háborúk dokumentumfelvételeit vetítették, s a vasúti sínpart ábrázoló felvételen – miután „görbebotot” mutat; nekünk, a történelemnek, a szökéssel sikertelenül próbálkozó öregembernek? – elillan. Ha eddig az volt a baj, hogy mindent túlmagyarázott az előadás, a végén éppen az ellenkezője történt, több megoldási lehetőséget vet fel, de egyiket sem értelmezi kellőképpen.

Mrožek tucatembere hanyatt-homlok menekül abból a világból, amely abszurd ötleteivel tönkretette az életét – s ilyenformán a történet szereplői nem tekinthetők nyárspolgároknak, hanem polgártársaknak! –, az előadás torzlénye (pojácája, bábuja?) is elmenekül, de közben pimaszkodik is. Mi ez, optimizmus? Lehet, de köszönöm, nem kérek belőle, ha ahhoz, hogy megmeneküljek, előbb infantilissá kell lenni. Akkor inkább jöjjön az a vonat, amit a vetített képen hiába vártam, hogy majdcsak elüti az alattomosan menekülő szereplőt.

Milan Belegišanin rendezéséről külön nem kell írni, mivel lényegében eddig is csak a rendezésről volt szó, a színészekről pedig azért nem lehet semmit sem mondani, mert csupán eszközök voltak, mozgtak, s nem alakítottak, vitathatatlan azonban, hogy bábukként derekasan helytálltak.

*(Hid, 1986. 4. sz.)*



## FRIEDRICH DÜRRENMATT: AZ ÖREG HÖLGY LÁTOGATÁSA

Dürrenmatt „tragikus komédiá”-jának kulcsmondata: „Egymilliárd üti a markát, ha valaki megöli Alfred III-t.” Ez az ajánlat, amelyet a szülővárosába évtizedek múltán hazalátogató milliárdos Claire Zachanassian tesz a súlyos anyagi romlásba jutott güllenieknek, hogy megkapják a nagyon várt, életmentő segílyt, olyan feltétel, amelyet erkölcsileg nem lehet vállalni – akkor sem, ha III egykoron valóban galádul bánt el szerelmével, a kis Klárával –, de amelyet nem vállalni sem lehet.

Dramai egérfogó, amelyből – eleve tudjuk – III nem menekülhet, de amely az ajánlattevőt – egy életen át – a rögeszme erejével tartja fogva, és amely most már – elhangzása után – a gülleniek sorsát is meghatározza, cselekedeteiket irányítani fogja. Függvényévé válik a dráma mindhárom főszereplője: Claire Zachanassian, Alfred III és a gülleni polgárok. Azzal a különbséggel, hogy a milliárdosnő egész életét a bosszúnak rendelte alá, s most – a darabban – azt várja, hogy kívánságát teljesítsék. Ő a végzet III számára, aki jóllehet több szempontból is bűnösnek tekinthető, mert szerelmét egykoron az igazságszolgáltatás vétkes közreműködésével kijátszotta, most kétségbeesetten küzd a végzet ellen. A gülleniek pedig, annak ellenére, hogy első megnyilatkozásuk erkölcsileg tiszta, elutasítják az ajánlatot, nem akarnak gyilkosok lenni („Egyelőre még Európában élünk . . . Güllen városa nevében visszautasítom az ön ajánlatát. Az emberiség nevében. Inkább szegények maradunk, de nem mocskoljuk be magunkat vérrel” – mondja a polgármester), mégis a végzet – a tanár mondja a milliárdosnőről: „valami párka, görög tragédiák végzetes királynője” – eszközüvé válnak. Hogyan? Ez a dráma legizgalmasabb kérdése, mivel Claire Zachanassian szerepe lényegében azzal véget ér, hogy Güllenbe érve kimondja a dráma kulcsmondatát, III küzd ugyan, de a küzdelem kimenetele nem lehet kétséges, sorsa eleve elrendeltetett. A tömeg pálfordulása ezzel szemben a legélőbb, a legizgalmasabb kérdés, amit Dürrenmatt felvet. S ennek megfelelően a megjelenítés viszonylatában is ez kínálkozik legizgalmasabbnak. Mert értelmezhető Dürrenmatt műve a bosszú drámájaként vagy a sorsszerűség elleni kilátástalan harcként, de így is, úgy is, ha a rendező vagy a milliárdosnő, vagy III pártjára áll, lényegében csak érdektelen előadás születhet. Akkor is, ha nézőként úgy találjuk, hogy a milliárdosnő jogos bosszúja felháborító eszközökkel történik, s akkor is, ha elítéljük vagy pártoljuk a bű-

nősből áldozattá váló Illt. A tömeg magatartása, illetve ennek a magatartásnak a változása viszont azért lehet fontosabb mindennél, mert a mindenkori közönség leginkább ebben ismerhet önmagára, kényszerül szembesülni saját erkölcsi felfogásával, képével. Napjainkban – itt, nálunk –, a növekvő gazdasági válság közepette pedig óhatatlanul is hangsúlyossá válik a nincs, s ezzel együtt a jólét árának erkölcsi vonatkozásai kerülnek figyelmünk homlokterébe. Ezzel kell magyarázni nyilván a Dürrenmatt-mű reneszánszát, az iránta megnyilvánuló érdeklődést. „Túlságosan nagy a kísértés, és túl nagy a mi szegénységünk” – hangzik el a darabban, vagy ahogy a rendező nyilatkozatában olvastuk: a darab „az emberek megvesztegethetőségéről szól, a pénz megrontó erejéről”.

S ez a mondat, amely akár az előadás koncepcióját meghatározó vezérelvként is értelmezhető, arra utal, hogy a három lehetséges főszereplő közül az újvidéki előadás rendezője a gülleniek mellett dönt. Radoslav Dorić (Belgrád) értelmezése szerint is a főtéma a gyilkosságot elutasító tömeg gyilkossá válása. Ezt példázza a hatásos drámai jelenet, amelyben a gülleniek az egyéni vagy kollektív felelősséget kollektív felelőtlenséggé változtatják, úgy intézve a számukra fölöttébb kényes, de megkerülhetetlen kérdést, hogy kideríthetetlen maradjon, közülük ki ölte meg Illt – mindenki, tehát senki sem. Valóban döbbenetes pillanat, amikor az áldozatát néma fenyegetettséggel közrefogó embergyűrű vészjóslóan szűkül Ill körül, mígnem a helybeli szatócsbolt tulajdonosa megsemmisül a fölébe tornyosuló emberhegy, a humanus elvek mögé rejtőző gyilkos polgártársak rázúduló ütései alatt. Talán itt kellene befejezni az előadást, vagy néhány perc múlva, miközben legalább jelzésszerűen kiderülne, a gülleniek tévedtek, azzal semmit sem oldottak meg, hogy megölték Illt. Alkalmilag esetleg felvirágzik a város, de utána Güllen ismét Güllen (trágya) lesz, lévén hogy a tehetetlenség, a nemtörődomség kiváltotta enyészetnek igen csak mélyek a gyökerei, régebbi keletű, mondhatnánk alkati, mentalitásbeli okai vannak. Ezt a befejezést hitelesebbnek, körülményeinkhez illőbbnek érzem, mint az előadásét, amely azáltal, hogy estélyi ruhás, jóléti polgárokként láttatja a güllenieket – ahogy érlelődik bennük a gyilkosság gondolata, úgy cserélik fel szegényes szürke ruháikat ragyogóan előkelő fehér öltözetre – ugyancsak nincs híján bizonyos társadalombírálatnak, de ez – azok énekelnek képmutatóan az emberiséget fenyegető veszedelmekről, köztük a szegénységről is, akiket egy gyilkosság segített ki a nyomorból – nemcsak túl általános jellegű, hanem felszabadultságában nélkülözi az előadás készítőinek a véleményét is. Lehet persze, hogy a körülményeinkre rímelőbb, reménytele-

nebb befejezés sem sikerülne kellően fejbe kólintóra, mivel az újdí-  
ki előadás harmadik, de legfontosabb főszereplője, a tömeg árnyalt  
jellemzése elmarad. Csak szürke ruhás emberek csoportjaként állnak  
előttünk, ám a jellegzetes külső alól nem látjuk azokat az okokat, ame-  
lyek az „elsivárosodás” kiváltói – egyénenként, s amelyek – ugyan-  
csak egyénenként – az amorális tettet készítenék elő, magyaráznák.  
Tény, hogy a gülleniek bűne kollektív jellegű, de az elhatározás külön-  
külön érlelődik meg bennük. És ezt nem játsszák el a színészek. Ladik  
Katalin (Első asszony) érzi, mi lenne a feladata, s igyekszik is kön-  
nyelműséggel motiválni, előkészíteni a gyilkosságban való részvétel-  
ét, de szerepe is, s következőképp hatása is jelentéktelenebb annál,  
hogy pótolja a többiek mulasztását. Talán még Árok Ferenc Tanárjá-  
ban és Venczel Valentin (Pap) gesztusaiban figyelhetünk fel az egyé-  
nítés jeleire. A két kulcsszerep, a Polgármester (Soltis Lajos) és a  
Rendő (Fischer Károly) múltját és átalakulását viszont nem tartal-  
mazza az előadás. Mindketten lebegtetik szerepüket, ahelyett, hogy  
belülről kiteljesítenék. Hozzájuk hasonlóan színésziileg Ill családjának  
tagjai (Ábrahám Irén, Bakota Árpád és Banka Gabriella) szintén meg-  
oldatlanok a gülleni tablón belül, ennek következménye, hogy a csa-  
lád érthetetlenül és zavaróan beleolvad a polgárok szürke tömegébe.  
Ugyancsak lényeges momentum, hogy a második felvonásban, ami-  
kor a milliárdosnő ajánlatának sorsát, elfogadását várja – ezért és a  
szálloda teraszán: fényűzésével parádézva akarja kísértésbe hozni a  
güllenieket, s ugyanakkor ő is feszült kíváncsisággal lesi, mit határoz-  
tak a számára ezúttal hihetetlenül fontossá vált szürke polgárok –, nem  
jön létre a szükséges drámai feszültség, amelynek forrása a két fél  
egymásra figyelése. Szinte nincs is köztük kapcsolat. Lehetséges,  
hogy a szerencsétlen díszletmegoldás is gátolta ennek kialakulását. Az  
előtér, ahol a gülleniek vannak és a – kissé megemelt – háttér, ahol  
Claire Zachanassian él különös udvartartásával, inkább különvállik,  
semmint szervesen egybeforr. Sem a fényváltás, sem a változást jelző,  
valóban zavaró gongütések nem biztosítják a két játéktér nélkülözhe-  
tetlen drámai egységét. Ezért is tűnik úgy, hogy a balkonjelenet szol-  
gált rá elsősorban a húzásra, mert ami ott zajlik, az esetleg egyszer ér-  
dekes, többször ismételve unalmas. Mintha a rendező nem utasította  
volna a színészeket, elsősorban a címszereplőt, hogy rejtett, de mégis  
érezhető izgalommal figyelje a tömeget, a güllenieket viszont, hogy  
sóváran lessék a szokatlan balkoni színjátékot. Ha ez a rész kimunkál-  
tabb lenne, akkor feszültségében csak nyerne az előadás. Akként,  
ahogy nagy nyeresége az előadásnak a csönd, a szünetek dramaturgi-  
ai funkcióba emelése, s ezzel együtt a harmadik felvonás kitartott fe-

szültsége. Van izgalma, légköre – tétje ennek a felvonásnak. Hogy a rendező idejéből, erejéből elsősorban a címszereplőt és az Illt alakító színészek – Romhányi Ibi és Fejes György – instruálására tellett, bizonyítják a párjeleneteik is, amelyek sikerébe bele kell kalkulálni a két kiváló színész egyéni hozzájárulását is.

Dürrenmatt három évtizeddel ezelőtt nyilván azért választotta azt a szokatlan megoldást, hogy a fák, a lombok, a kövek, a madarak „szerepét” gülleni polgárok „játsszák el”, mert így elfogadhatóvá tehetette „egy öregember közeledési kísérletét egy öregasszonyhoz”. Mivel az efféle színpadi megoldások már régóta nem rendhagyóak, alkalmazásuk sem segít idézőjelbe tenni egy-egy jelenetet. Ezért Dorić a két idős ember szerelmi párjeleneteit úgy tette „elviselhetővé”, hogy hangsúlyozta szerepjátszó jellegüket. Két színész Ill és Claire mögé emelte a színpadra terített hálót, mintegy háttérfalat húzva így mögéjük, majd pedig ezt a – jelenetek befejeztével – rájuk borították. Így kerüli el az előadás az érzelmesség csapdáját. Mi több – mivel éppen ezekbe a jelenetekbe szőtték be a házastársi haláltánc, a *Play Strindberg* egy-egy jellegzetes mondatát vagy dallamtöredékét – az előadás párjelenetei azt is érzékeltetik, mi történt volna, ha Ill nem hagyja cserben „kis vadmacskáját”, „fekete párducát”, hanem feleségül veszi, most boldogtalan házasságukat vetnék egymás szemére. Ezekre a párjelenetekre akkor is szükség lenne, ha a rendezésnek nem sikerülne idézőjelbe tenni őket, mert bennük adatik meg a címszereplőnek az a lehetőség, hogy ne csak zsanír és fa legyen, hanem érző emberként is megmutatkozzon. Kivált az a színész igényelheti ezt, aki – mint Romhányi Ibi is – nem az üzletasszony szenvtelenségét, nem a kiégett, gépies mozgású sánta ördögöt, hanem a célratörő bosszúállót játssza el. Romhányinak előbb a hangsúlyai játszanak, ezekre kell figyelni, hogy megismerjük ezt a különös protézisasszonyt, majd érzelmi ellágyulásai is megmutatkoznak, sőt mintha fel-felvillanna, hogy lényegében sajnálja, amiért Illt el kell pusztítania. Nyilván nemcsak mert megszűnik az őt éltető bosszúvágy, hanem mert fiatalságának szép emlékeitől is búcsúznia kell örökre. Ha az erkélyjelenetekben észrevehetőbb lenne, ha kialakulna kellő feszültség közte és a gülleniek között, akkor egyértelműen tökéletes, nagy alakításként kellene számon tartani Romhányi Ibi Claire Zachanassianját, ami így is jelentős színészi teljesítmény, lévén, hogy ez a címszerep csak látszatra tartozik a világ-irodalom szuperszerepei közé.

Sokkal hálásabb feladat vár Ill alakítójára, még ha a szerep sorsa eleve tudott, Ill a kulcsmondat elhangzásakor halálra van ítélve. De a második felvonás szinte teljesen az övé. Mindenáron meg akarja nyer-

ni a güllenieket, körömmel-foggal küzd a saját életéért. És Fejes György, aki az első részben alig észrevehetőbb polgártársainál, a második felvonást a vállain tartja, s nem kevésbé hatásos a harmadikban sem, amikor a drámai küzdelem után belátja, minden veszve. A beletörődést is erőteljesen fejezi ki.

Kettőjükért érdemes volt műsorra tűzni Dürrenmatt ismét aktuálisá lett „tragikus komédiá”-ját, amelyet a felesleges befejezés nélkül, bátrabb húzásokkal, a tömeg differenciáltabb ábrázolásával s néhány jelenet feszültségének fokozásával az Újvidéki Színház legjobb előadásai közé sorolhatnánk. Így is az utóbbi évek legértékesebb, legjobb előadása.

(*Híd*, 1986. 6. sz.)

## MIHAIL BULGAKOV: IVÁN, A RETTENTŐ

– Ha már ide kerültünk, pajtás, mit tehetünk egyebet, mentsük a bőrünket, ahogy lehet, és ahogy tudjuk – „mondja” mozdulataival, tekintetével Zsorzs Miloszlavszkijnak, a besurranó tolvajnak Binsza, a házfelügyelő, teljes és rendes nevén Iván Vaszilyevics, s miközben meglehetősen ügyetlenül és kelletlenül is – mi lesz, ha ez kitudódik!? – magára kanyarítja a piros palástot („a cári hacukát”), és elindul az emelvény felé, hogy nagynevű névrokona, a Rettentőnek mondott Iván Vaszilyevics cárként elfoglalja helyét a trónon. De inkább felmászik mint felül a trónra, amelyet láthatóan nem rá méreteztek, mert túl magas, a lába nem ér földig, kalimpál, harangozik, mint a gyerekeké, ha a felnőttek székére ültetik őket.

S ezzel a „trónfoglalással” kezdetét is veszi Bulgakov *Iván, a Rettentő* című komédiájának egyedül elfogadható, élvezhető negyedórája az Újvidéki Színház Andrassy Attila rendezte előadásában. Itt már remekel az addig is megbízható, a széteső előadást összefogó Venczel Valentin.

A jelenet Venczel Valentin alakításában – fejen az elmaradhatatlan micivel, mozdulataiban a kisember hiábavaló, vergődő igyekezetével – önmagában, színészi eszközei alapján kétségtelenül megérdemli az elismerést és a megörökítő leírást. De azért is szükséges foglalkozni vele, mert fölöttébb tanulságosan figyelmeztet előadásaink gyakori szer- vi bajára, a következtelen, pontosabban a nem létező színészvezetésre.

Bulgakov darabja vígjáték, ha a műfaji megjelölés nem lenne lejár- ratott, nem jelentene eleve alacsonyabbrendűséget, bohózatnak kelle-

ne minősíteni, amelyben sajátos módon az álom kap döntő szerepet. Helyettesíti és végtelenné tágítja a valóságot. A darab ugyanis arról szól, hogy Tyimofejevet, az albérletben nyomorgó balkezes feltalálót nyomasztja Iván Vaszilyevics, a házfelügyelő állandó jelenléte. Hogy mindent akar tudni, s azonnal feljelentéssel fenyegetőzik. Dolgozni, aludni, gondolkodni sem lehet tőle, mert vagy az elmaradt bérért jön, vagy csak úgy benéz, érdeklődik, felügyel, s nem lehet lerázni, vagy a „ház kulturálásáért” állandóan bömbölteti a hangszórókat. Millió van belőle. Mindenütt egy Iván Vaszilyevics rejtőzik. S még a hangszóró is A pszkovi lány áriáit harsogja, melynek főszereplője szintén egy Iván Vaszilyevics cár. Nem csoda, ha a feltaláló álmában végre működő időgép a nagy névrokon, a cár korába röpti Iván Vaszilyevicset, a házfelügyelőt. Ez Tyimofejev bosszúja. Lássuk, te hatalmaskodó bérházi zsarnok, mire vagy képes, ha egy birodalom ügyeit kell intézni!? Arról nem is szólva, milyen remekül lehet diszkreditálni a szovjet világ öntudatos tagját azzal, hogy abba a dekadens, rohadt feudalizmusba látogat, sőt, ott ő lesz maga a cár. Ha ez kitudódik, örökre befellegzett a derék feljelentőnek, fuccs a bizalomnak.

Bulgakov – még ha úgy tűnik is, hogy az álom mindent könnyen megold, az álomban nincs dramaturgiai probléma – fölöttébb gondosan készíti elő az átkos házfelügyelő lebuktatását. Előbb megismerjük a bérház lakóit rettegésben tartó huszadik századi Iván Vaszilyevicset, a kellemetlenkedő, sőt gonosz házfelügyelőt. Majd az időgép megidézi a másik Iván Vaszilyevicset, „minden oroszok cáriját”, aki a huszadik századi moszkvai albérletbe látogat, s itt demonstrálja nyers, zsarnok természetét. S végül következik a két Iván Vaszilyevics egymásra fényképezése. A múltba röptett házfelügyelő, hogy bőrét megmentse, vállalja a cár szerepét, magára kanyarítja a palástot. S ezzel az ide-oda játékkal ritka színészi feladatot kínál fel Bulgakov: egy színész nemcsak két, teljesen eltérő jellegű, bár alaptermészet és viselkedés szerint nagyon is hasonló szerepet alakíthat, hanem tükörjátéka a két szerep teljes fizikai azonosulását is tartalmazza. Előbb házmestert, aztán cárt, végül pedig kívül cár, belül házmestert játszik.

Ez utóbbi a darab legjobb, legteljesebb vígjátéki szituációja, amelyben a komikumot tápláló nyelv is lényeges szerepet kap. Az *Iván, a Rettentő* korában játszódó jelenetben Miloszlavszkij „elhatárolja magát”, amikor Haramia Vanyának nézik. A házfelügyelőből lett cár nem küldi forró üdvözlétét a svéd királynak, mert „elítél(i) a közvélemény”. A tolvaj útítárs, Miloszlavszkij „tipikus túlkapások”-ról beszél, amikor azzal vádolják, hogy ellopta a Pátriárka panágiáját. Mikor az álcárnak találkoznia kellene az igazi cárnővel, akkor attól

tart, hogy fogja ezt majd Uljana Andrejevna-nak megmagyarázni, aki „nagyon negatívan ítéli meg az ilyesmit”. Két világ szembesül komikumot csiholva, a történelmi múlt és a nyelvében élő jelen.

Megállíthatatlanul működik a vígjátéki gépezet, s Venczel Valentin pontosan érzi és nagyon ügyesen kihasználja az így kapott játéklehetőségeket. Kedvére lenne, hogy cár legyen, de félelme amiatt, hogy ez egyszer kitudódik, s alkalmatlansága gátolja ebben. Amikor fel kell háborodnia, akkor nem egyetlen mozdulattal, dörgő hang kíséretében, hanem a fejről lekapott micivel verekedve vesz elégtételt. Gesztusai rendre elbizonytalanodnak, arca egyszerre tükröz elszántságot és félelmet . . . A tipikusan helyzetkomikumra épülő jelenetet jellemábrázoló tehetséggel mélyíti el.

Hogy a színészi remeklés ellenére mégsem teljes értékű a jelenet, azal magyarázható, hogy az előadás menetében nincs megfelelő előzménye, és érthetetlen a folytatása is. És ez legkevésbé a színész, sokkal inkább a rendező hibája. Ahhoz ugyanis, hogy cárként a házfelügyelő ne csak mulatságos, hanem kigúnyolt legyen, az szükséges, hogy házfelügyelőként kellően gonosznak lássuk, de csak afféle kotnyeleskedő emberke, aki unalmas, kellemetlen, de nem félelmetes. Holott Tyimofejev bosszúja akkor lenne teljes, ha a házfelügyelőt zsarnoknak ismernénk meg. A jelenet előkészítésének hiányánál is zavaróbb a meglepő befejezés. Miután az időgép visszahozza Iván Vaszilyevicset és társát, a kistíli szélhámost a jelenbe, a cárból ismét házmester lesz, a kirabolt Spak polgártárs kíséretében feltűnik az a két nyomozó külsejű férfi – az előadás elején Miloszlavszkijnak segítettek – és végeznek Bunsával. Miért? Mert cár volt, s mint ilyennek nincs helye az új világban? Ki tudja, miért? Ez a gyilkosság ugyanúgy megfejtethetetlen, mint az, hogy a halott Iván Vaszilyevicset ide-oda vonszolják, s ezzel szinte meggyalázzák. Talán a rendező azt kívánja közölni: így jár egy gazember, az, aki megérdemelte a sorsát. Csakhogy az előadás házfelügyelője nem volt gazember, tőle nem kellett félni. Nem stimmel, érthetetlen a zárójelenet, arról nem is szólva, hogy az előadás egészen váratlanul és indokolatlanul vígjátékból tragédiába vált át.

Miért?

Persze, nem ez az egyetlen miért, amit az előadás láttán fel kell tennünk, de talán ez egyike a legfontosabbaknak, mert arra mutat, hogy vezérelv nélkül dolgozott a rendező, s azért is, mert meggátolta a színészt, hogy ne csak remek torzót, hanem kivételes értékű egészet nyújtson.

*(Híd, 1986. 10. sz.)*

## ÖRKÉNY ISTVÁN: FORGATÓKÖNYV

Amikor a vígszínházi ősbemutatót követően Örkény István tragédiáját, a *Forgatókönyvet* nyilvánították a magyar színikritikusok az év(ad) legjobb új magyar drámájának, akkor a szavazatokhoz és ellenszavazatokhoz mellékelt rövid, mindössze néhány szavas vagy soros vélemények igen erőteljesen konfrontálódtak. A kritikusok vagy lelkesedtek a *Forgatókönyvért*, vagy elutasították. Többek között ilyenformán: „... fő erénye, hogy egy modellhősön keresztül érzékeltetni tudja a kor skizofréniáját, a koholt perek lélektanát, a magyar történelem ellentmondásos korszakának kusza szövevényét”. „... kidolgozatlan, felemás, a téma igazi mélysége fölött – igaz: bravúrosan – elszikló mű; elmarad Örkény legjobb darabjaitól”. „Elismerem: nem a legjobb Örkény-dráma. De Örkény-dráma.” „... a részmegoldások méricskélésének sokkal fontosabb a dráma egészéből sugárzó írói igazság ereje... a kíméletlen szembenézés múltunkkal és önmagunkkal, ami nemcsak egy többé-kevésbé körvonalazható korszak konkrét eseményeivel szembesíti a nézőt-olvasót, hanem általánosabb érvényű analízis lehetőségét is magában rejt”. „Vitatható ideológiája nem kérdőjelezheti meg, hogy dramaturgiai kvalitásaival messze kiemelkedik...” De idézhetnék előadaskritikákból is. Az, amelyiknek írója szerint a *Forgatókönyv* „önmarcangoló mélységig hatolt” egy rejtélyes korszak feltárásában, ennek Örkény műve „egyik legsúlyosabb művészi tanúságtétele”. Vagy azt, amelyik szerint a dráma úgy fordul vissza a néhány évtizeddel előbbi életszakaszhoz, hogy csak megnevezi azt – „pusztán kimondja” –, de „művészi értelemben nincs kötőanyaga az ábrázolásnak”. S folytathatnánk vég nélkül a *Forgatókönyv* mellett vagy ellen szóló idézetek sorát, az viszont ennyiből is nyilvánvaló, hogy ellentmondásos műről van szó. Ezt példázzák az Újvidéki Színház előadását kísérő helyi és – a vendégszereplés nyomán kialakult, hallott – pesti vélemények, amelyek azonban nemcsak a drámára, sőt kevésbé rá, hanem inkább az előadásra vonatkoznak.

A dráma valós vagy látszólagos ellentmondásosságának – mondhatjuk nehezebb érthetőségének is – alapja a túlstrukturáltság mellett, amin elsősorban a cirkusz–film–színház állandóan egyszerre jelen levő, egymásba csúszó hármasságát, másodsorban pedig a túlságosan is felaprózott időt (1917, 1936, 1944, 1945, 1948, 1949, 1956 említhető a lineáris időgyenes pontjaiként, amelyek a drámában természetesen nem ilyen sorrendben követik egymást, de ide kell számítani még a megírás és a megjelenítés idejét is, ami ugyancsak nem hagyható ki az



előadásból) kell érteni, az is, hogy Örkény, nyilván, mert nem volt ideje érlelni, tisztítani a szöveget, egyáltalán nem vagy legalábbis túl későn vállalkozik az egyik főszereplő, A Mester alakjának, szerepének megfejtésére, értelmezésére. Nem tisztázza kellő időben és módon, ki A Mester. Azt megtudjuk róla, egykori bajtársait hívta meg, hogy jutalomjátékot tartson, s látjuk, hogy ennek során megidéződik a dicső (spanyol polgárháború, antifasiszta ellenállás) és a kevésbé dicső (az ötvenes évek kirakatpereit) múlt, de amíg a másik főszereplőről, Barabás Ádámról kiderül, miféle funkciókat töltött be, A Mester múltja, azonkívül, hogy a meghívottaknak egykor bajtársa volt, nem tudódik ki. Lehet az író, aki képes megidézni az elmúlt időt és eseményeket, de lehet egy későbbi, mai, vezető pozícióban levő személy is, aki osztott vendégeinek sorsában. Kétségtelen azonban, hogy dramaturgiai szerepe van. Az ő segítségével, bűvészképességével közlekedhetünk az időben zavartalanul előre és hátra, epizódból epizódba, emlékből emlékbe. A Mester az írói technika eszköze. Ő hipnotizálja meg a jelenlevőket, s így segít az események felidőzésében, általa oldódik meg a jelenetezés, a színhely- és időváltás. Játékmester. S ha nem tévedek, a cirkuszi porondra is elsősorban azért van Örkénynek szüksége – amellet, hogy ez jelkép is, a világ kuszaságát, „cirkusz” jellegét szimbolizálja, igaz, némileg elkoptatott formában –, hogy legyen autentikus működési területe, ahol a bűvész konfliktusokat nyithat meg és simíthat el. De a dramaturgiai szerep csak másodlagos, fontosabb a tartalmi funkció. Nem az, hogy a holtak vagy az élők közül kivel azonosítható A Mester – Barabás esetleges azonosítása is csak zavar –, hanem az, hogy játékmesteri funkcióján túl van-e más szerepe is. Ez viszont – érzésem szerint – a drámából nem tűnik ki, illetve végig ismeretlen ismerősként áll, nemcsak előttünk, hanem a többi szereplő előtt is.

A Ljubisa Georgievski (Szkopje) rendezte előadás nagy érdeme, hogy megpróbálta megfejtetni A Mestert. Örkény úgy képzelte el, hogy mindvégig játékmester marad. A nagyjelenetben is, amikor végre Barabás találkozhatna egyetlen, igaz barátjával, Littkével, akit ő – nem ismerve fel, hogy az eszmét már régen elárulták, méghozzá éppen azok, akik az eszme nevében jutottak a legmagasabb pozíciókba – az eszméhez való mindenároni hűségtől vezérelve elárult, s aki elárulta őt, akkor az író elképzelése szerint Barabás és A Mester egymásnak háttal ülve „szembesülnek”, vagyis azt kell gondolni, hogy a Mester – bár Littke hangján szólal meg – ezúttal is hipnotizál, „mint-ha ő lenne Littke László”, ahogy a szerzői utasításban áll. A rendező értelmezése szerint A Mester azonos Littkével. Az előadásban nem

„háttal Barabásnak ül”, hanem szembe vele, A Mester nem Littke szerepét játssza el, hanem ő Littke. Így, mint amikor a színészek szerepet tanulnak, vagy inkább már csak memorizálnak, mondja Barabás és Littke a mások által megírt, a tárgyalásra készült forgatókönyv szerinti szöveget, az sem baj, hogy olykor nem a saját, hanem a partner mondatait olvassák, lévén hogy sem ezek, sem azok nem az övékéi, mind csak szerep, amit kiosztottak nekik, aminek eljátszására kényszerülnek, még ha részben vállalják is szerepüket, hiszen félrevezették – hipnotizálták – őket, hogy a szent ügyet, amire életüket tették egykor, így szolgálhatják legmaradéktalanabban. Azzal, hogy A Mester Littke lesz, a rendező értelmezi az író által homályban tartott szerepet. A Mester egyszerre irányító és irányított is. És ebben van annak a bizonyos perpetuum mobile-szerűen működő mechanizmusnak a magyarázata. Az előadásban A Mester a bűvész is és a médium is, előbb az egyik, azután a másik. Kétségtelen, hogy a felismerés és ennek színpadi realizálása volt a rendezés vezérfonala, amellyel nemcsak az író mulasztását pótolja, értelmezve A Mestert, hanem, amelyet az előadás szervező vezérelveként működtet Ljubisa Georgievski. Ezt a nagyjelenetet zárja logikusan Barabás gépies bírósági vallomása, amelyet a saját, de előre hangszalagra rögzített hangján mond el, így idegeníti el egymástól a hangot és forrását a rendező, s a nagyjelenetet kell minden előző epizódnak is szolgálnia, előkészítenie. Ennek jegyében történtek a húzások, vállalva a logikátlanságot is olykor, és ennek az elképzelésnek megfelelően módosult a kezdőjelenet színhelye is, az Örkény elképzelte cirkuszi társalgó vállalat szoba lesz, ahol gorombáskodva s nem nyájasan fogadják a be-, nem pedig meghívóval érkezőket. És ezt a nagyjelenettel leplezett, ördögi mechanizmus működését szolgálja, hogy a drámabeli sok időpont közül a rendező egyetlenegyre koncentrál, egyet emel ki, 1949. szeptember 22-ét, a per napját.

Georgievski rendezésétől tehát nem lehet elvitatni a koncepciózusságot, éppen ezért érthetetlen, miért nem mondott le számtalan vizuális és játékletről, amelyek halmozása felesleges, mert nem erősítik egymás hatását, hanem gyengítik, s az érthetőséget is károsan befolyásolják. Illusztrálásként: remek elgondolás, hogy a játékeret szemüvegek százai övezik, a bizonytalanságot keltő, minden oldalról (ki tudhatja, merről!?) történő megfigyelés válik ily módon egy adott helyzetben jellemzővé, kibírhatalanná, mert a „dísztet az is sugallja, hogy nincs menekvés, de felesleges a szemüvegek közé, a hálóra gázálarcokat, maszkokat, halálfejeket és azonosíthatatlan foltokat applikálni. Ezek már nem funkcionálnak, mert kimondják azt, amire a sok

figyelő szem láttán úgyis mindenki gondol, hogy a helyzet emberpusztító. A szemüvegek beindítják a néző képzeletét a maszkok, a gázálcok viszont megakadályozzák a képzelet szükséges kibontakozását, mivel közlik a végeredményt. De említhetném a tükör alkalmazását is, ami szintén jó ötlet, de mintha nem lenne kellően differenciált, mikor szolgál a szerepjátszás megmutatására, s mikor a szereplők önmagukkal való, őszinte szembesülés, belsőmonológ-szerű magába fordulás eszközeként. Nem szólva arról, hogy valóban van néhány bántóan illusztratív megoldás. Mindezek – a sok felesleges külsőség – nem segítik, hanem inkább akadályozzák a koncepciózus rendezői szándék érvényesülését. Ha már ilyen puritán egyszerűséggel igyekezett értelmezni Örkény művét a rendező, akkor a szinte oratórikus egyszerűségű megjelenítéstől sem kellett volna visszariadnia, még ha ez kevésbé lenne színpadszerű, mint az ötleteket halmozó változat, de mindenképpen funkcionálisabb lenne.

Az előadás említett két utolsó jelenete – Barabás és Littke találkozása, szövegtanulása, valamint Barabás vallomása, amely alatt a *Magyar rapszódia* hallható – mellett döbbenetes a trombitajelenet is, amikor az egyetlen szál, földre tett trombitából egy egész zenekar harsogja az Egmont-nyitányt, példázva így Misi bohóc igazát, hogy a „művészet hatása előreláthatatlan”, s „Még egy trombitának se lehet parancsolni, azt fújja, amit fújni akar”. Ezek az előadás legjobb részei, ezekben nyújtják a színészek is a legtöbbet.

A legszuggesztívebb Soltis Lajos A Mester szerepében. Feladatát jócskán megnehezítette, hogy Georgievszki mást s többet várt tőle, mint hogy ügyes, de személytelen irányítója legyen a jeleneteknek, a színpadi történésnek. Ezért kellett a színésznek egyénítenie szerepét. Soltis ezt úgy látta megoldhatónak, ha a magánemberi gesztusok színeit viszi A Mesterre. Jobb híján, azt mondanám, tüsténkedik, kedveskedik, bizalmaskodik, családiaskodik, olykor szinte énekel, tipeg, ezzel azonban csak részben ér cél, amikor hirtelen vált, amikor kemény, kegyetlen, sőt drasztikus lesz, akkor a pipiskedés ellenpontként elfogadható, funkcionál, amikor azonban Soltis régebbi magánszíneire ismerünk, akkor modorosnak érzem. Igazán erőteljes a közönség hipnotizálásában, kivált pedig a nagyjelenetben, ahol tökéletesen közvetíti a rendezés szándékát, de jól felépített, pontos váltásokból formált alakítást nyújt, amelyből sem a tehetetlenség, sem az ironia nem hiányzik, ellenkezőleg, a kettő egymást kiegészítve jelentkezik. Ha A Mestert játszó színész feladata összetettebbé vált a rendezői koncepció által, Barabás Ádám szerepe fakóbbra módosult. Nem áldozattá vált eszmény, hanem csak a mechanizmus által felőrölt, félrevezetett, mani-

pulált ember. Jellegtelenebb annál, ahogy a számba vehető modellek (Rajk, Pálfy, Károlyi . . .) alapján Barabást elképzeljük. Ferenczi Jenő becsülettel szolgálta ezt a rendezői elképzelést, amely színészi-emberi alkatahoz is közelebb áll, mint a hősszerep. Az előadás harmadik főszereplője Misi bohóc, akit Bakota Árpád színesen, jellemábrázoló erővel játszik, a szerepnek és a belőle levonható tanulságnak megfelelően tragikomikusra hangolva. Ha jelenése van, érezhető a jelenléte, különben észrevétlen, kívül marad a cselekményen, ezért látszik teljesítménye is hullámmzódnak. Marosi sokarcú, többfunkciójú szerepét esetről esetre pontos ábrázolóerővel Venczel Valentin formázza meg. F. Várady Hajnalka Nánási Piriben az emberi vonások hiteles rajzára törekszik, sikerrel. Többszöri megnézés után sem vagyok azonban tisztában a darabbeli zsidóvicc-epizóddal. Míg Nánási Piri meséli a füstté vált zsidókról szóló „viccet”, a háttérben levő vászonra a náci táborok elevenholt csontvázait halomra dobáló jelenet látható. A színésznő kétségbeejtően, drámai hangon mondja a „viccet”. A jelenet döbbenetes. Elsősorban a filmrészlet teszi ilyenné. Számomra tisztázatlan azonban, kell-e a vetítés, amely önmagában kétségtelenül hatásos, letaglóz, de épp ezért túlbeszéli a szöveget, vagy esetleg ellenpontozó megfontolásból a viccet nem drámai erővel, hanem viccként kellene mesélni. A választ csak mind a két változat kipróbálása adhatná meg. Littkéné Ladik Katalin, aki merev testtartással s zavart tekintettel képzelettel a munkásasszony megjelenítését, de inkább egysíkú, mint hiteles lesz. A Novotnit játszó színész a húzások áldozata, Pásthly Mátyás is ezért marad a körön kívül. Két jelenete van özv. Barabásnéként Romhányi Ibinek, főleg a másodikban próbálkozik a drámai helyzetből adódó jellemábrázolással, sikerrel. Sztella, A Mester asszisztense, Ábrahám Irén, megbízható, pontos.

(*Híd*, 1986. 12. sz.)

## JÁTSSZUNK MOLIÈRE-T!

Végtelenül egyszerű dramaturgiai képletet követve szerkesztette meg Molière a *Férjek iskoláját*.

Sganarelle, a vénember szerelmes gyámlányába, Izabellába, akinek viszont a szomszéd fiatalember, Valér tetszik. Csakhogy Sganarelle szigorúan felügyel, Izabellától még ennek testvérhúgát is eltiltja, mert a felette gyámkodó Ariste – különben Sganarelle testvér-

bátyja – szerint túl szabadon, túl engedékenyen neveli a lányt. Sganarelle-nek egyetlen elve van, a szigorúság, ezzel kíván célt érni, így akarja hitvesévé nevelni Izabellát. De ha a lány valamit akar, akkor nem egy, hanem egy sereg Sganarelle sem állhatja útját. Izabella pedig két dolgot is nagyon akar: Sganarelle-től megszabadulni és Valéré lenni. És mivel túl szigorú az ellenőrzés, kénytelen túl merész cselhez folyamodni, hogy szerelmét Valérnak tudtul adhassa. Postásául éppen Sganarelle-t választja. Általa üzen Valérnak, hogy szerelmes belé. Mivel ezt sem közölheti direkt formában, elhatározza, hogy felháborodást, rendreutasítást színlelve teszi. Így Sganarelle is örömet vállalkozik a ráosztott szerepre. Valér – kinek, ezt akár mondani sem kell, tetszik a lány – gyorsan megérti az üzenetet és visszaüzen, ugyancsak Sganarelle-lel. Háromszor ismétlődik meg ez a különös üzenetváltás, „beszélgetés”, anélkül, hogy a két szerelmes, Izabella és Valér, egyetlen szót váltanának egymással. Izabella leleményessége határtalan: másodsorra már levelet küld Sganarelle-lel Valérnak, azt hazudva, hogy ő valójában – bontatlanul – visszaküldi, amit az „arcátlan” széptevőtől kapott. Harmadszorra már arra biztatja a lány a fiút, hogy szöktesse őt meg, s ezt is Sganarelle közli, Izabella és – természetesen – saját felháborodásaként. Majd amikor Valér kétkedve fogadja a hírt, a sikerében biztos Sganarelle, aki eddig utcára sem engedte hitveséül nevelt gyámleányát, magával viszi Izabella elé Valért. Hadd közölje a lány szemtől szembe felháborodását a fiúval, mondja meg, neki már van választottja. S ebben a gesztusban némi szájalom mellett Sganarelle sikervágya is felismerhető. Ekkor találkoznak először, szemtől szembe az egymásért rajongó szerelmesek. Ez a vígjáték nagyjelenete. Ezt készíti elő gondosan a háromszori különös üzenetváltás. Ez a háromból két felvonás „cselekménye”, más nem történik, minthogy Sganarelle Izabella és Valér között ingázik, szerelmes üzenetet visz és hoz, s közben saját hathatós közreműködésével – lóvá teszik.

Valóban pofonegyszerű dramaturgia, s ilyenén nem is ígérhet látványos színpadi megoldásokat, megjelenítést. Sőt egyenesen unalommal fenyeget. Semmiképpen sem kárhoztatható tehát a rendező, ha mozgalmassá, színpadszerűvé kívánja, próbálja tenni a megjelenítést. Csúpan az a kérdés: minek árán éli el célját? Mit talál ki?

Ljubomir Draškić (Belgrád) – tudjuk – szereti a látványos és játékos megoldásokat. Emlékszünk a *Játék a kastélyban* hangjátékszerűen elképzelt, a falon túl, a szomszéd szobában játszódó jelenetére, amelyet Draškić a választófal, a háttérfüggöny eltüntetésével, a színpad törvényei szerint teljesen jogosan láthatóvá tett, s ezzel nemcsak

színszerűvé vált a darab talán legfontosabb jelenete, hanem hatásosabbá, s egyszersmind a molnári játékosság szerintivé is. Szándékosan idéztem fel Draškić újvidéki rendezéseiből éppen ezt a részletet. Mert ugyanez az ötlet a *Játsszunk Molière-t!*-ben – több ízben is – feltűnik. Egy alkalommal pedig pontosan a Molnár-előadásban látott módon és funkcióban. De hatástalanul.

A színpad közepére állított oszloptól négy irányba induló, a játékteret negyedekre osztó függönyrendszer valóban alkalmas mind a mindig problematikus jelenetváltás zavartalanára, mind az előadás mozgalmassá tételére. Csupán egy függönyt kell be- vagy elhúzni s a tér a követelményeknek megfelelően változik, szűkül vagy tágul. Ha viszont kissé hátrahúzza felemelik a függönyt, akkor egy-egy színpadrész játéktér a játéktéren, színpad a színpadonként is használható. Két ízben, amikor a Sganarelle házában történetek lesznek ily módon láthatóvá, jól funkcionál ez a megoldás. Mikor viszont a darab végén Izabella immár a legmerészebb cselhez folyamodva átszökik Valérhoz, a félrevezetett Sganarelle pedig azt hiszi, hogy testvére gyámlánya randevúzik a szomszédban és buzgón tanúként szalad, a rendező fellebbenti Valér házának függönyfalát, s láthatjuk az egymásba borult szerelmeseket. De minek? Egyrészt el tudjuk képzelni, mi történik odabenn, másrészt pedig ennek a megoldásnak a láttatáson kívül semmi egyéb funkciója nincs. Nem értelmez, nem ellenpontoz, csak megmutat. Felesleges.

Ennél zavaróbb, hogy Izabella testvére, Lisette, s ennek komornája, akik bálból tartanak hazafelé, ugyanabból a színpadnegyedből érkeznek, amelyik ezt megelőzően is, s később is Valér háza. Innét nem érkezhettek, hiszen éppen arról van szó, hogy Lisette nem Valérnál volt, ahogy Sganarelle-lal Izabella elhitette, hanem másutt. De még kifejezettebben az „ilyesminek nincs értelme”, az „ezt nem szabad csinálni” kategóriába sorolható annak a jelenetnek a beállítása, amelyben Valér és inasa, Ergaste, a szép Izabellát olyan makacsul őrző Sganarelle-lal szeretne ismeretséget kötni – hogy így Valér a lány közelébe juthasson –, de minden próbálkozásuk hideg elutasításra talál. Bármilyen témába kezdenek, Sganarelle egyetlen szóval, legfeljebb tömönddal válaszol, Valér természetesen kitartó, fáradhatatlan, s közben arra is ügyel, hogy kellően kedves, megnyerő, udvarias legyen. Éppen ezért nem lehet célravezető, hogy Valér és Ergaste a fizikai meggyőzés, az erőszak útját választva karon ragadják a vénembert, magasba emelik, gyötrik, kínozzák, ha valójában ez is játszódik le, de más eszközökkel, finomabban, észrevétlenebbül történik. Sganarelle fizikai nyomorgatása téves, deplaszírozott megoldás, mert nem segíti a szöveg létrehozta szituáci-

ót, hanem ellene dolgozik. Hasonlóképpen elhibázott az a szintén nyilván komikusnak vélt ötlet is, hogy amikor a következő találkozás alkalmával – most már Izabella üzenetével érkező – Sganarelle-t Valér hellyel kínálja, az előbb le akar ülni – erre használják fel ügyesen a függőnyt, amely mögött Ergaste széket formálva kínálja az alkalmat –, de miután a „szék” csiklandozni kezdi, tiltakozva felugrik. Nevetséges, de az ötlet a szituáció ellen „dolgozik”, lévén hogy Sganarelle-nek állandóan abban a tévhitben kell élnie s cselekednie, hogy ő az események irányítója, se nem áldozat, nem balek, akivel könnyű gúnyt űzni. Tehát önszántából nem ül le, mert így tartja önmagához méltónak, így fejezheti ki fölényét a csélcsapnak tartott fiatalemberrel szemben. A csiklandozás szükségtelen öncélú ötlet.

Több veszik el a darabból, mint amennyit a játékos ötletek nyújtanak.

Kétségtelen azonban, hogy a vígjátéki helyzettel összhangban történik, amikor az első üzenetváltás után a függönyök – és Sganarelle feje – felett összekacsint, összenevet a két fiatal. Akárcsak a levél „visszaküldése” után játszódozó jelent, amelyben előbb Valér, majd tőle átvéve a szót, Izabella olvassa a levelet. Annál is inkább elfogadható ez a váltóolvasás, mert közben a színpadi világítás is változik, s így nyilvánvaló, hogy a levelet olvasó Izabellát csak Valér képzeleli, látja, s ezt láttatja a rendező. Az a jelenet is elfogadható, amelyben a második üzenetváltást követően Izabella tüzes vágyat és visszafogott erotikát egyesítő, magában rejtő flamencót idéző táncmozdulatokkal fejezi ki immár biztosnak vehető szerelmi sikerét, miközben a függönyön át kezek markolják, fogdossák, ami a vágy természetes megnyilvánulásaként értelmezhető. Mivel a kéz tulajdonosa láthatatlan, bizonyos, hogy ami történik, az csak a képzelet játéka. Ezek az ötletek valóban dinamikussá, színszerűvé teszik a dramaturgiai alaprajzot, amit a harmadik üzenetváltáskor már mintha nem tisztelne a rendező s ennek következtében félresiklik a nagyjelenet: Izabella és Valér első találkozása. Ha eddig Sganarelle-lel játszottak, most ő szolgál kiadós meglepetéssel: közreműködésével kerülnek végre szemtől szembe az egymástól távol tartott szerelmesek. A rendező azonban nem él a meglepetéssel kiváltható hatás lehetőségével. Nála Izabella gyorsan a földre kerül, lába és teljes betekintést nyújtó szoknyája a magasba emelkedik, Valér a lányon fekszik . . . Pedig úgy tetszik, a fokozatosság elvét követő dramaturgiai vonalvezetés nem ezt a tobzódó, erotikus jelenetet készítette elő, Draškić megoldása túlexponált, harsány. S ezért nem funkcionál kellőképpen.

A molière-i színjátszói stílus karikírozása viszont azért nem funkcionál, mert közönségünk nem ismer(het)i, s mert olykor esetlenség-

gel, ügyetlenséggel párosul, s ilyen formán nem lehet nevetséges. A kritika írásával egy időben került kezembe Major Tamás könyvnyi vallomása, melyben – Molière egyik legjobb, legértőbb magyar tolmácsolója – így látja a nagy komédiáselődöt: színháza „a társadalomra ható, bátor, a maga idejének embert próbáló, feszítő problémáit felismerő és azokat színpadra vivő, meg nem alkuvó színház” volt. Az újvidéki előadás ennek a követelménynek szinte semmiben sem tesz eleget. Üres, s még nem is mulatságos. Kár, ma Molière a nagyvilágban kortárs szerző és igazi mulattató is: neveltet és nevel.

(*Híd*, 1987. 1. sz.)

## KOPECZKY LÁSZLÓ: KÁDÁR KATA

### I.

Hogy a balladát minden műfaj közül a legközelebb érezzük, tudjuk a drámához, az keverék jellege mellett – a műfaj máig használatos, iskolás meghatározása: tragédia dalban elbeszélve – olvasmányélményeinkből is következik. Lehetetlen felidézni balladát, amely tartalmi vonatkozásai, meséje alapján ne dráma, sőt – ha nem vígballada – ne tragédia lenne. Természetes tehát, hogy a balladák drámák írására, színpadi átdolgozásra csábítják az írókat. Egyrészt, mert a történet eleve adott, nem kell kitalálni, s legtöbb esetben olyan általános ismereteket nyújtó alap is, mint amilyen az ókorban a mitológia volt, másrészt viszont, mert az érzelmi és gondolati angazsáltságunkra fokozottan számító, tömény, balladai drámaiság jó alap a dráma szempontjából nélkülözhetetlen közösségi élmény kiváltására.

Minderre gondolhatott Kopeczky László is, vagy csak ösztönösen érezte, amikor drámává dolgozta át egyik legismertebb népballadánkat, a *Kádár Katát*. Ugyanakkor tisztelte is annyira a választott balladát, hogy nem vállalkozott sem az „erőszakkal elválasztott szeretők tragédiájának” újrafogalmazására, sem arra, hogy a ballada motívumaiból új történetet formáljon. Attól függetlenül, hogy a három jelenet (*Kata; Gyulainé; Gyulai*) mindegyike más-más eljárás szerint készült, Kopeczky gondosan ügyelt arra, hogy az alapszöveg érintetlen, sőt sértetlen maradjon. Az első részt abba az intervallumba illeszti, amely a balladának is szerves része, Kádár Kata, a jobbágylány meg-



gyilkolásától – a fiú anyja vettette a tóba – a választásáért kitagadott Gyulai Mártonnak a színét vörösre váltó keszkenő felfedezését követő visszatéréseivel befejezően jelölhető ki. Ebben az időközben látja alkalmasnak az író kibontani a lány és az apa vitáját a szerelemről. Az első, a túlvilágon játszódó rész után a „lélekportán” zajló második jelenet színhelye Gyulainé képzelete, a kétszeresen is bűnös asszony lelkiismerete. S bár mindkét részt valóságon túli, irreális, sőt misztikus közegbe helyezi az író, mégis mindkettőt valóságnak érezzük. Az első az apa és lánya közötti vita tárgya és menete alapján szinte mindennapi, még ha napjainkban a szerelmeseket elválasztó osztály- vagy réteghatárok talán el is tűntek. A *Gyulainé* című második részben a szolgáló, Borcsa felléptetésével éri el az író, hogy a dráma a lélek, a képzelet síkjáról a tárgyi valóság talajára kerül. Ha valamit kifogásolhatunk az első két jelenettel kapcsolatban, akkor az szerkezetük. Mindkét rész körkörösén épül fel, ugyanazt a gondolatot ismétli az író néhányszor, anélkül, hogy az egyes változatokat új elemmel bővítené. Kopeczky nemcsak hogy körkörösén szerkeszt, hanem körbe forog, anélkül, hogy egy-egy részlet a másik fölé emelkedne, s így a témában való szükséges haladás, fejlődés vagy legalább gazdagodás íve kialakulna, létezne. Ezért tűnhet mindegyik rész hosszabbnak a szükségesnél, ezért lesz már-már unalmas. Mert az első rész arról szól, hogy az apa igyekszik ráébreszteni lányát, szerelme hiábavaló és egyoldalú volt. A büszke Gyulainé féltve őrzött fia nem szerethette igazán a szegényember lányát. Mintha vitájuk nem is a másvilágon folyna – az apa is halott! – hanem a való életben, annyira ismerős. Az öreg jobbagy az értelemre hivatkozva próbálja meggyőzni a lány szerelemmel teli szívét. A jelenet drámai feszültségét az adja, hogy Kata éberén fülelve várja a fiú érkezését, legalább ebben akar bízni, az apa viszont ettől a vigaszt jelentő reménytől is szeretné az ész jogán megfosztani. Kata mellett az apa is tragikus hős, mert nem kisebb feladatra vállalkozik, mint hogy lányából, kit mindennél jobban szeretett, a legszebb érzést, a szerelmet ölje ki. Küzdelmük, vitájuk tragikus színezete kétségtelen, ugyanakkor a jelenet terjedelméhez képest kevés mozzanatot vonultat fel az író, s a fokozással is adós marad. Igaz viszont, hogy a fokozásnak láthatóan szükségét érzi, tudatában van fontosságának, minden újabb jelenet kezdetén a lány a fiú közeledő dobogását hallja, s ez az effektus az emelkedő drámai feszültség kifejezését segíti, de az előadásban ez a leitmotivum nem kap kellő nyomatékot, háttérbe szorul. Hasonlóképpen vissza-visszatérő motívum – Gyulainé képzeletében felsejlő rémkép: az átkozó fiú látványa és hangja – tagolja a második jelenetet is. Attól függetlenül, hogy itt már felfedezhető bizo-



*Jelenet az előadásból*

nyos ívelés, emelkedő tendencia, a jelenet felépítése nem hibátlan. Mégsem az zavar, hogy az előadás – az előző rész háttérbe szorított leitmotívumával szemben – túlzásba viszi a feltűnő árnykép és a felhangzó átok ismétlését, amiben hű az íróhoz, hanem az, hogy a látomás gyakoriságához képest Gyulainé lelki válsága nem jut el a bomlottság felső fokára, s hogy a tiszta és zavaros pillanatok elkülönítése sem mindig pontos, sem íróilag, sem színészilag.

Teljesen más jellegű kérdéseket vet fel a harmadik rész. Nemcsak arról van szó, hogy itt a tragikus háromszög – fiú–anya–lány – harmadik tagját, a fiút váránánk a főszerepbe, s nem a rég halott Gyulait, hanem arról is, hogy ez a rész így, ahogy van, nem kapcsolódik szervesen az előbbi kettőhöz, illetve a balladához. Az író nyilván folytatni kívánta a második rész lélekelemzését, s az érdekelte, miért ellenezhette Gyulainé a fia és Kádár Kata kapcsolatát. Az író elsősorban Gyulainé boldogtalan házasságának motívumait említi. Ezek nem váratlanok, a második rész is előlegezi őket. Előzményként azt is megtudjuk, hogy volt mód elrontott életét helyrehozni, akadt volna más, kedvére való férfi (Orczy Balázs), de erős jellemként önkínzóan inkább vállalta a boldogtalanságot, mint az erköcstelenség vádját. Gyulainé és férje nem voltak egymáshoz valók, az egyik volt a „part”, a másik az „árvíz”, „párban is páratlanok” voltak. S az asszony saját sorsának ismétlődésétől óvta fiát. Nem akarta, hogy ő is boldogtalan

legyen. (Miért lett volna boldogtalan, erre nem találni utalást!) Csak-hogy nem valószínű, hogy ezeknek a motívumoknak a fölvonultatásához Gyulai szerepeltetésére és központba állítására volt szükség, s hogy nem lett volna szerencsésebb megoldás elképzelni az anya és a fiú párjelenetét, ha már Gyulainé kegyetlen, fiát kitagadó, Katát tóbavetető tettének okát kutatjuk. Az ugyanis semmiképpen sem meggyőző érv, hogy az apa vétke az, hogy (amikor afféle dzsentrivirtusból – így élt! –) öngyilkos lett. Még kevésbé ügyes annak a vádnak a fel-  
említése, hogy a fiú esetleg más apáé. Mindezek a mozzanatok inkább ködösítenek, mint elemző magyarázattal szolgálnak. A harmadik rész pedig már egy másik családi drámára utaló toldalék, amely szerkezeti-  
leg is más képletet mutat, darabokra töredezik. Azt nem is említve, hogy a jelenet ellentmond az első résznek. Ha ugyanis az apa elleni vádak a balladába foglalt tragédia szempontjából jogosak, akkor Kata és édesapja vitája teljesen értelmetlen. Esetleg – s nemcsak aszimmetrikus szerkesztés miatt, ami kétségtelenül stabil konstrukcióra mutatna – szerencsésebb lett volna a harmadik részben a visszaforduló Gyulai Márton lélekrajzát adni. Gyulai mellett a már-már komikusan színre lépő Trombitás és Orczy Balázs szerepeltetése felesleges, elsősorban mert nem a ballada szellemében történik.

Műalkotásként, versként Kopeczky szövege jobb, mint dramaturgiai szerkezetként. Annak ellenére, hogy olykor kuplészerű, akadnak kénrímek, vagy a rím kedvéért közbeiktatott sorok, verselése, nyelve magával sodró, még a műfaji hibákat is el-elrejt. Külön értéke az a belső ritmus, amely aláhúzza a mű balladai jellegét. Sajnos, ezt a többnyire rutin nélküli színészek nem tudták kellő szinten kifejezni. Gyakran nem tudták úgy mondani a verset, hogy eltűnjön rímeinek kopogása, de ritmusa érződjön. Főleg az ún. belső rimeket sikkasztották el.

A *Kádár Kata* megjelenítése a rendezőnek, a színészeknek próbatétel volt. Soltis Lajos rendezését szép jelenetek és túlsúlyosság jellemzi. Mintha előre kialakított, szigorú terv nélkül dolgozott volna. Erre utal az első rész leitmotívumának szem elöl tévesztése, illetve a második részbelinek a funkciótlanságig történő ismétlése. Ha visszafogottabb eszközökkel dolgozik, inkább oratóriumszerűen állítja színpadra a művet, akkor mélyebb hatást vált ki, s a műfajhoz is jobban alkalmazkodott volna. Az első rész vitáját a rendező tévesen a színészek kiabálásával kívánta drámaivá fokozni. A diszlettel is próbát tevő Mihajlović Annamária a jó elképzelés ellenére is inkább igazi szakterületén a jelmezekkel remekelt. Ruhái, akárcsak Hernyák György kísérőzenéje, ha a rendező és a színészek felismerik az általuk jelzett igényt, egyszerűségükkel, puritánságukkal az egész előadás stílusát

meghatározhatták volna. Rövid Eleonóra Gyulainéként a legerőteljesebb volt, bár nem használta ki a szerep nyújtotta lehetőségeket. Meglepetés Szilágyi Nándor Gyulai Mártona, visszafogottságában drámai erőt éreztünk, de hangoskodásai hidegen hagytak. Alakot teremt Banka Livia Borcsaként. László Sándor mondja legszebben a szöveget. Banka Gabriella pedig eltorzuló kiabálásával keveset tud kifejezni Kádár Kata tragédiájából és vívódásából.

(*Híd*, 1987. 4. sz.)

## II.

Több jó ötlet s szép, erőteljes drámai pillanat, hatásosan kidolgozott részletek, és ugyanakkor nem kevés funkciótlannak tetsző megoldás, olykor szép, értelmes, pontos, olykor pedig kellő érzék nélküli szövegmondás jellemzi az Újvidéki Színház legújabb bemutatóját, amelyre a társulat fiatal, zömmel kezdő színészeinek közreműködésével, Soltis Lajos színész rendezésében került sor a színház kistermében.

A *Kádár Kata* népköltészetünk egyik legszebb s legrégibb balladája, amely – mivel tárgya a szeretők, a gazdag fiú és a jobbagylány szülői hatalommal történő elválasztása, ezt követő haláluk s halálon túli egyesülésük – meséje és tragikuma folytán szinte eleve alkalmas drámává formálásra. Akárcsak talán legismertebb, ugyancsak régi stílusú népballadánk, a hit kérdését megfogalmazó *Kőműves Kelemen*, melylyel szemben a *Kádár Kata* tragikuma inkább érzelmi jellegű, lírával átítatott. Kopeczkyt is nyilván két ember föltétlen ragaszkodása, a halállal sem törődő szerelem izzása ejtette rabul, amikor arra vállalkozott, hogy a balladából drámát írjon. Jó érzékét dicséri, hogy bár Kádár Kata és Gyulai Márton szerelme érdekelte, nem érzelmi regényüket próbálta rekonstruálni, kitalálni, hanem tragédiájuk foglalkoztatta. Azt is jól tudja, hogy egy öntörvényű szervezet szigorú szabályok szerint szerkesztett mű, mint amilyen a ballada, károsodás nélkül aligha változtatható drámává. Kopeczky nem a ballada motívumainak felhasználásával írta meg *Kádár Katáját*, nem bontja elemeire a balladát, hanem továbbgondolja. Elképzei, hogy a tóba vetett lány találkozik halott apjával, s „túl mindenén”, de mintha élnének, vitatkoznak, hogy Kata szerelme reménytelen vagy reményt ígérő volt-e. Majd a jobbagylányt a tóba vettető és tulajdon fia öngyilkosságát előidéző büszke Gyulainé lelkiállapota érdekli az író. A harmadik részben pedig – nem a tragikus háromszög harmadik szereplője, a fiú kerül az írói fi-

gyelem középpontjába, mint ez várható lenne – a balladában nem is szereplő apa főszereplésével a Gyulai családon belüli viszonyokat szövi a történet mellé. Ez a rész, érzésem szerint, szervesen egyáltalán vagy csak nagyon föltételelesen és vékony szállal kapcsolható a fő-történethez. Nemcsak a dráma szerkezeti egységét teszi kérdésessé, hanem a tragédiát is. Nyilván ezt érezhette a rendező, amikor az írói szándéktól eltérően nem csupán bevezetőként, hanem emlékeztető zárópoénként is elhangzik a ballada, az előadás így keretbe zárja a szétcsúszással fenyegető drámát.

A szerkesztés problematikussága ellenére Kopeczky verselése erőteljes, nyelve költői. Képei szépek, vonzóak, s gondolatra serkentők. S ez utóbbin a költészet minél teljesebb befogadásának igényét éppen úgy értem, mint annak tisztázását is, hogy vajon a verselés külsőségei mögött létezik-e olyan tartalmi többlet, amelyet Kopeczky képei elrejteneek előlünk. Felmerül ugyanis a gondolat, hogy a mű költőisége nem öncélú-e olykor. Ezzel nem a részletek művességét kívánom kétségbevonni, hanem drámai funkciójukat. Ennek bizonyítására vagy cáfolására a napi kritikán túli elemzés lenne kívánatos, az viszont enélkül is kiderül, hogy a költői képek olykor nem a drámai viszonyok árnyalását vagy mélyítését szolgálják, hanem csak mintegy körkörös ismétlődve jelzik ezeket. Úgy tűnik – mindhárom részben –, hogy még lelki síkon sem halad a történet, vagy csak alig mozdul. Talán ezért érzéi szükségét a rendező annak, hogy mozgással, látvánnyal drámává dúsítsa a verset. Érthető, de nem valószínű, hogy a legszerencsésebb eljárás, talán mert Soltisnak még nincs kellő rendezői önfegyelmé, hiányzik a tapasztalatra épülő nagyfokú tudatosság.

Ez főleg az első és második részben szembetűnő. Például az apa és Kata színészt és nézőt kikökkentő díszletmászásának gyakoriságában. Vagy a második részben, amikor a rendező kapva kap a sokszor ismétlődő írói ötleten, hogy a lelkiismeretével viaskodó Gyulainé előtt látomásként megjelenik fia őt átkozó szellemképe, s ezt a rendező rendre előszeretettel meg is mutatja, holott ezzel nem fokozza, hanem csökkenti a hatást. A rendezőt lépre csalta a megjelenítés lehetősége, nem gondolva, hogy a „lélekportán” feltűnő kép és a síron túlról jövő fiúi átok is megszokottá válhat, s elveszti igazi funkcióját. Soltis látványosan minél teljesebb kelléktárat felvonultató előadást akart létrehozni, holott – amint az est legszebb pillanatai bizonyítják – visszafogottabb, egyszerűbb, a ruhák fehérségével és a zene keresetlen drámaiságával összhangban levő puritán megjelenítéssel inkább szolgálta volna nemcsak az alapul vett balladát, hanem a drámát is. Hasonló megjegyzésünk lehet a szövegtolmácsolásra, amely akkor kevésbé hiteles

és megrázó, amikor – gyakran – üvöltésbe torzul. Erőteljesebb, amikor küszködve visszafogott, beszéddel s csendekkel drámaivá formált. Elsősorban Banka Gabriellát (Kádár Kata) kellett volna utasítania a rendezőnek ilyen vonatkozásban, mert szüntelen magas cíei nem jelen-  
tenek eleve drámai felsőfokot is. Szilágyi Nándor (Kata apja) sokkal racionálisabban bánt hangerejével, ennek eredménye, hogy néhány – nála eddig soha nem tapasztalt – szép emberi pillanattal ajándékozott meg bennünket. Máskor viszont olyan hangzásrégiókba kényszerült, ahol játéka elveszti hitelét. Gyulainénak (Rövid Eleonóra) a belső nyugtalanság és a külső, magára erőltetett nyugodtság kettősségét kell érzékeltetnie, azzal, hogy időnként szenvedése lávaként tör felszínre. Ezek a kitörések a kevésbé jók, míg befelé forduló, a lélek tükrén tör-  
ténő szembesülései önmagával emberiek és drámaiak is egyszerre. Nem tudni, kinek az ötlete, de nem a legszerencsésebb, mert túlságo-  
san is illusztratív, amikor nyugodtságáról beszél, és közben ennek mintegy cáfolataként reszketteti minden porcikáját. Gyulait László Sándor tolmácsolja mindenkinél talán értelmezőbb szövegmondással, tiszta eszközökkel, bár olykor, úgy tűnik, nem érti teljes egészében szerepét. A főiskolás Kákonyi Tibor láthatóan a kezdők lámpalázával küszködött s emellett versmondása is a legkidolgozatlanabb. Banka Livia Gyulainé mellett Borcsaként a párbeszédet lehetővé tevő drámai bizalmas szerepét kapta, dicséretére szól, hogy szinte sohasem csupán végszavaz, hanem kis jellemrajzot is nyújt. Hasonló, de kisebb terje-  
delmű és ennek megfelelően jelentéktelenebbre sikeredett szerep Bicskei Elizabetta Trombitása.

A *Kádár Kata* bemutatója egyenetlensége ellenére is jó választás, színésznevelő szempontból szükséges és dicséretes vállalkozás, amelynek igazi eredményei majd később, több efféle kísérletezés után mutatkoznak majd meg. Az előadás alaphangját sugalló ruhák és a szűkös tér lehetőségeit szem előtt tartó, szinte egyetlen elemből álló díszlet – ez hol rács, hol ágy és ravatal, hol pedig szekér is, bölcső is – Mihajlović Annamária ügyességét dicséri. Hernyák György zenei munkatársként végzett kiváló, az előadás egységét biztosító munkát. A rendező epizódalakítása nyilván a színészek számára volt fontos, biztonságukat fokozta. A nézők számára inkább Soltis énekszámai emlékeztetések.

*(Tragédia három tételben. Magyar Szó, 1987. március 17.)*

## ÖRKÉNY ISTVÁN: TÓTÉK

A bemutató óta foglalkoztat: miért más a Székely Gábor (Budapest) rendezte *Tóték*, mint általában az Örkény-mű eddigi legtöbb színreállítás? Mert az kétségtelen, hogy ebben az előadásban nem az Örnagy az abszolút főszereplő, ahogy a Latinovits Zoltánnal játszott ősbemutatótól kezdve leginkább lenni szokott. A módosított változat magyarázataként az első pillanatban arra kellett gondolni, hogy a színész – Korica Miklós – fogta vissza a hol neuraszténiásnak, hol démoninak, agresszívnek vagy diabolikusnak jellemzett Örnagy ábrázolását, takaréklángra vette, hogy így legyen, lehessen más, mint amilyen a nagy mintakép, a szerep fölött most már örökre ott lebegő, latinovitsi árnyék. Igen ám, de ismerve Székely Gábor néhány rendezését (*Boldogtalanok*, *Coriolanus*, *Danton halála*) és a velük teljes mértékben összhangban levő elvet, miszerint rendezései „az írott darabok kibontásán alapulnak”, olvasatait – sőt látomásait – „a dráma alapos elemző olvasása inspirálja”, amint ezt nyilatkozta, elképzelhetetlen, hogy efféle különcködést Székely Gábor elnézzon, jóváhagyjon. Ha Korica Örnagyként a szokásosnál észrevétlenebb, nem tűntetően idegbeteg, nem démoni, akkor annak okát, magyarázatát a rendezői koncepcióban, a székelyi olvasatban kell keresni.

Ez az előadás – állapítsuk meg elemzésünk kiindulópontjául – nem az Örnagy terrorjáról s nem is elsősorban, kifejezetten az Örnagyról szól, hanem másról.

Természetes, hogy Latinovits Zoltán „életirtót és gondolatirtót” látott az Örnagyban és ilyenre formálta, alkalmasint nem is csak a második háború magyar tisztjeiről, hanem későbbi évtizedek „örnagyaikról” is véve a mintát. S az szintén természetes, hogy a nagy alakítás fényében egyik-másik kritika is, szinte örökérvényűen az Örnagyban jelölte ki a dráma főszereplőjét. A *Tóték* azonban összetettebb szerkezet, mint ahogy egyes kritikák alapján gondolnánk. Örkény nyilatkozataiból is tudjuk, bonyolult viszonyról van szó. „Én Tóttal érzek, de az Örnagy is én vagyok” – írta, jelezve így azt is, hogy az Örnagy és Tót lehet ugyanannak a személynek két pólusa, s a dráma ezek összeshíkráztatásából csiholódik. Ám akár egy személyben levő két végletnek fogjuk fel, akár különböző emberi magatartásformákat képviselő két személynek, kölcsönös függőségük vitathatatlan. „Mint két horog, úgy akaszkodnak egymásba, föltételezik egymást” – írta szülőapjuk, utalva így a dráma szerkezetére is: a *Tótéknak* nem egy főszereplője van, hanem kettő. Az epizódok és a szereplők nem egy középpont kö-

ré rendeződnek, hanem egy tengely mentén helyezkednek el, a tengely két végpontja pedig az Őrnagy és a tűzoltóparancsnok. Ők ketten együtt mozgatják a dráma szerkezetét. Az előadástól függ, melyikük hatása erősebb, kettejük közül kit érzünk inkább meghatározó egyéniségnek. Befogadói értelmezésükbe azonban saját tapasztalatunk, szemléletünk is közrejátszik, akárcsak az ezzel összefüggő, pillanatnyi társadalmi, emberi, sőt politikai konstelláció. Az ősbemutatóról írt kritikájában Pándi Pál a háborús idők és a régi társadalom képviselőiben működő prészhez hasonlítja Örkény Őrnagyát, aki szétroncsolja Tót Lajos emberi méltóságát. Ugyanezt a korhoz kötöttséget említi Nagy Péter is, ki az Őrnagyban a „józsanság és a téboly határán” egyensúlyozó, pitiáner cézárt lát, aki „félíg tudatosan, félíg öntudatlanul használja ki helyzetét”, egy adott kor és társadalom embertelenségének produktuma. De ugyancsak Nagy Péter kritikájában – ez nem az ősbemutatóról, hanem a tíz évvel későbbi, szintén Thalia Színház-beli felújítás kapcsán készült – olvasható, hogy a *Tóték*at immár nem a „fasizmus és a kisember viszonyáról”, hanem a mindenkori „hatalom csapdájáról” szóló drámaként kell értelmezni. Persze ez így szétfolyóan általános, de lehetőségét sejteti a szabadabb értelmezésnek, ami végső soron egyszerre jelenti az örökkévalóságot és a meg-megújítható időszerűséget. A szöveg keret, amit minden egyes felújításnak saját értelmezéssel kell kitöltenie. Ilyenképpen lehet a *Tóték* „a kedvezményezett helyzetből sarjadó elnyomásnak és az alárendelt helyzetből fakadó elnyomatásnak, illetve a kettő egymáshoz való viszonyának a drámája (Tarján Tamás), vagy szólhat az előadás „az önkény fokozhatóságáról és a tűrés lehetséges hatáiról” (Koltai Tamás).

A szemlélet változása, a hangsúlyok áthelyezése a szerepeket árnyaltabbaknak mutatja, gazdagabb ábrázolási lehetőséget nyújt. Azal, hogy az Őrnagy bármilyen hatalom képviselője lehet, eleve adott a személyre történő konkretizálás lehetősége is, ahogy erre tudunk is néhány példát (Sztálin, Hitler), de – s ez a fontosabb – ugyanakkor jellemzésébe új színeket is keverhet az előadás, a színész. Nemcsak szadista vagy terrorista, hanem udvarias is, olykor egyenesen félszeg is – jóllehet, ez sem idegen a drilltől –, sőt ember is, aki nemcsak nyomorít, hanem maga is nyomorék, sérült. Az egyik főszereplő rajzának árnyalása óhatatlanul maga után vonja a másik ábrázolásának módosulását is. Tótról is kiderül, hogy nem csupán bamba, tohonya és tehetetlen, hanem családja, sőt a falucska körében ő is zsarnok. Tóték világa csak látszatra idilli, itt is szigorú, hierarchikus rend uralkodik, ami mintegy magyarázatul szolgál Tótné és Ágika viselkedéséhez. Ők ketten, miközben rendre meggyőzik a családfőt, hogy valóban megsértette





*Dobozolás Tótéknál – Soltis Lajos, Ladik Katalin,  
Rövid Eleonóra és Korica Miklós*

vagy legalábbis megsérthette a „mélyen tisztelt Örnagy úr”-at, nemcsak szolgamód viselkednek, de ösztönösen, tudat alatt mintegy bosszút is állnak a családi zsarnokon. Hogy ez a viszony se maradjon szimpla, arról szintén gondoskodik az író. Tótné látszólag mindent a fronton levő fia érdekében tesz, ám mikor kitalálja, hogy férje, amikor még a vasútnál volt, egyszer, míg az állomáson keresztülbogott az olasz császárt bőlényvadászatra szállító szerelvény, „leeresztette a nadrágját, és a lehető legsértőbb módon a hátsó felét mutatta a különvonatnak”, már kétségtelenül a bosszú, a visszafizetés szándéka vezérli. Ágikát viszont a kamaszlány ébredező szerelme irányítja, miközben a tiszt egyenruhában felfedezi magának a férfit, s ezzel már szinte természetessé válik, hogy vitás kérdésekben nem az apja, hanem az Örnagy pártját fogja.

Így tökéletes a dráma – az élet – mechanizmusa.

A kör bezárult: kialakult az a többszörösen is függő viszonyrendszer, amelyből minden rendező azt emeli ki, teszi hangsúlyossá, ami szerinte – akkor és ott, amikor és ahol a *Tótek* színpadra, közönség elé kerül – a legidősebb, a legjellemzőbb. Igazából ez a lehetőség élte-ti Örkény művét, s magyarázhatja a *Tótek* időben és térben korlátlan népszerűségét.

Azzal, hogy az Örnagy nem csupán lelketlen pofozógép, s hogy a tűzoltóparancsnok nem csak homokzsák, jelentősebbre módosul Tótné

és Ágika szerepe is. Székely Gábor Újvidéken színpadra állított olvasata szerint ők szinte a két főszereplővel egyenértékűek. Mert nyilván így mondhatja el nekünk a rendező azt a történetet, amelyben egy egészen közönséges kisember, Tót Lajos – ki annyira jelentéktelen, hogy nevéből még a h betű is hiányzik –, falusi tűzoltóparancsnok, környezete, túlbuzgó felesége és leánya hatására elveszti önmagát, ránevelődik az önfeladásra, öncenzúrára végez. Ezen a befejezés sem változtat, mert tény ugyan, hogy a visszatért Őrnagyot Tót úr áldott nyugalommal négybe aprítja, de ez inkább afféle mesebeli igazságszolgáltatás, mint megalapozott, logikus befejezés, s feleslegesen párbeszédszerűvé emeli a különben igencsak köznapit történetet. Kétségtelenül jó a – kabarészerű – zárópoén, mikor Tót kijelenti, hogy nem háromba, hanem „Négy egyforma darabba” vágta az Őrnagyot, de ugyanakkor – mint mindig, most is – zavar ez a hőstett. Mert számomra a darab – kivált pedig ez az előadás – eddig másról szólt. Szólhat a *Tóték* arról, hogy a „mélyen tisztelt Őrnagy úr” terrorja a földre tapossa a kis tűzoltóparancsnokot. De szólhat arról is – ahogy Székely Gábor rendezése sugallja –, hogy az Őrnagy beindította személyiségtiprást Ágika és Tótné folytatja és végzi be. Ilyen értelemben az előadás kulcsjelenetének az említett különvonat-epizódot érzem: amíg Tótné belelovalja magát a mesélésbe, Tót a háttérben áll s bólogat. Azt hiszem, ebben a pillanatban világosodik meg benne, hogy minden ellenállás értelmetlen. Ahogy Ágika kitalálja apja ellen, hogy egyszer a vasárnapi korzón megfricskázta a tisztelendő úr orrát, s kitalálja, hogy apja „keléses seggű”-nek nevezte a tisztelt vendéget, ugyanúgy találja ki Tótné a különvonat-történetet. Örkény nem teszi ugyan egyértelművé, hogy ez kitaláció vagy sem, de az említett előzmények alapján mégis inkább koholmánynak kell tekinteni. Eddig Tót, amikor sisakját a szemébe kell húznia – tiltakozik, de megteszi, amikor hangos nyújtózásával idegesíti az Őrnagy – magyarázkodik, de fegyelmezi magát, amikor a vendég szórakozást keresve sakkozni, dominózni, lórumozni hívja, iparkodik megfelelni az Őrnagy vele szembeni elvárásainak, amikor dobozolni hívja a vendég, ráhagyja, legyen meg a kedve, öröme, vállalja.

Mindezt nem elsősorban a szöveg, hanem az előadás fejezi ki, pontosabban a rendezői olvasatot fegyelmezetten és tehetséggel követő szövegmondással és gesztusokkal, egész jelenlétével közli velünk Soltis Lajos, az újvidéki Tót. Hasonlóképpen a szerepépítés kijelölt mederben követi az Őrnagy érkezését megelőző jelenetekben is, mikor a tűzoltóparancsnok zsarnoki természetét mutatja meg. Már itt, a kezdő jelenetben érezni a közös elképzelés szerint dolgozó rendező és színész jó összjátékát. A néző ráhangolódását segítő, komikus jelene-

tek, a hideg sörtől cuppogó Lörincke szomszédossal, a gyantaszedőket kielégítő Gizi Gézánéval vagy a Fejes György alakításában inkább drámai, mint komikus okos-bolond postással, kivétel nélkül a legteljesebb realista igényekkel készültek, de úgy, hogy lehetőséget hagynak egyfelől az örkényi mondatokban rejlő abszurdum érvényesítésére, mivel a komikum jut kifejezésre, másfelől pedig valóságosságuk mögött érezzük a kegyetlenség szándékát is: a szomszéd leszokik a sörivásról, a sípoló mellű postás az utca egy szakaszán nem vesz lélegzetet, a „rossz hírű nő”-t jövedelemkiesés fenyegeti. Nem véletlen tehát a kezdő jelenetek gyümölcsöző folytatása. Csak akkor veszít valamit erejéből Soltis játéka, miután Tót rááll a dobozolásra, s ettől kezdve a színész a kelleténél jobban komikusra veszi a figurát. Amikor pedig tehetetlenségétől sodortatva lesz az események részvevője, érthetetlenül elengedi magát, mintha a szerep veresége, kudarca eleve feltételezné a színészi játék lanygulását is. Az előadás utolsó harmadában már láthatóan a dráma és a rendezői koncepció működik, s kevésbé a színész szerepépítése. Ezért van, hogy a különben nagy sikerű budijelenet ebben az előadásban észrevétlenebb, mint általában. Ettől függetlenül azonban nyilvánvaló: Tót rájön, hogy számára az egyetlen megoldás a menekülés. Előbb csak szerepet játszik, ravaszul vállalja az ostobaságot – ezt készíti elő a gondolkodás befolyásolásáról, megakadályozásáról példálózó Őrnagy –, de amikor látja, ez nem célravezető, a fizikai menekülést választja. Székely Gábor az Örkény kínálta lehetőségek közül csak az utolsó stációt, a budiba zárkózást tartja meg, talán arra is gondolva, hogy óhatatlanul gyengébben megoldható epizódjelenetekkel ne rontson a produkción.

Az újvidéki *Tóték* legértékesebb szakmai hozadéka az időnkénti lazítás vagy szerepkiesés ellenére, hogy a színészek azt csinálják, amit a rendezői koncepció előír, anélkül azonban, hogy közben megszűnének emberek lenni, s a rendezői önkény bábuivá válnának. Rendezői színházat látunk, amelyben a színészek kiváló összjátékkal és körülményeikhez, gyakorlatukhoz képest magas színvonalú egyéni hozzájárulással segítik Székely Gábor rendező magánemberi és közösségi vonatkozásban egyaránt stimuláló, önvizsgálgató szándékát. Ebben az összképben kell látni Korica Miklós Őrnagyát is. Ne a példaképet kérjük rajta számon, hanem azt, mennyire felelt meg a konkrét feladatnak. Korica embernek, udvariasnak, jól neveltnek, zavartnak, tisztímanírok szerintinek ábrázolja az Őrnagyot, aki nem agresszivitásával ér cél, hanem csupán azzal, hogy Tót Gyula fronton levő százados feletteseként megsértődik, a kiengeszteléseképp Tóték minden áldozatra hajlandók. Tótné és Ágika – nyomásukra pedig Tót – önfeláldozása nem

ismer határokat, de a jó ügy szolgálata észrevétlenül vagy talán csak öntudatlanul rosszra fordul. A lány és a feleség rákényszeríti Tótot a teljes önfeladásra. Semmivel sem törődve rákényszerítik, hogy feladja az alváshoz, az ásításhoz, a nyújtózkodáshoz való emberi jogát. Más módszerekkel dolgoznak ugyan, de a latinovitsi felfogás szerinti Örnagy szerepét vállalják magukra. Hogy célt érnek, ebben kétségtelenül Tót is ludas, mert befolyásolható, irányítható, meggyőzhető.

Hogy milyen személyiség- vagy – a művészet általánosító jellegéből adódóan – közösségbeli elváltozások következhetnek az önfeladásra, az önkontrollra szorító helyzetekben, azt Rövid Eleonóra Ágikája és Ladik Katalin Tótnéja mutatja. Ez az Ágika nem csak, sőt nem is elsősorban stréber, aki élvezi, hogy szerepel, hogy gyorsabban reagál, mint szülei, hogy ő mondja be a biztos válaszokat, ő tud felelni a kérdésekre, neki jut minden eszébe, hanem bizonyos agresszivitás is van benne. S nem is kevés. Ezt bántóan, türelmetlenül éles, nem kislányos, hanem már-már kihívó, pimasz hanggal, olykor a láthatóan magára erőltetett jólneveltség, tisztelettudás alól fel-felcsattanó hangmodorral fejezi ki. Nem afféle ennivaló kislány, hanem tenyérbe-mászóan izgága teremtés. Ilyen közveszélyesnek mutatja, mégpedig igen következetesen, Rövid Eleonóra. Ladik Katalin Tótnéjának legemlékezetesebb, legszebb pillanata az, amikor a különvonat-történet mesélése közben egyszer csak ráébred a bosszú, a visszafizetés lehetőségére, s a máskor félénk, sőt riadt vagy féltő, aggódó tekintete hirtelen eszelős csillogású lesz. Különben a színésznő nem túl változatos eszközökkel mindenekelőtt a fia életéért aggódó, a célnak mindent és mindenkit alárendelő, a teljes önfeláldozást vállaló és megkövetelő anyát állítja elének, a többiekhez hasonlóan az egymásra figyelő kollektív játék szellemében, érvényesítésével. A látott két előadás között legnagyobb változást F. Várady Hajnalka Gizi Gézőnéja mutatta. A bemutatón tapasztalt bizonytalanság, enyhe érdektelenség eltűnt, s fontos epizód szereplőként apró gesztusokból építkező alakformálással illeszkedik be az előadás képébe. Páthy Mátyás a lajt tulajdonosának szerepében a rá jellemző módon megbízható epizódistaként járul hozzá a sikerhez, akárcsak szerényebb módon a még nagyobb tapasztalat nélküli, de korrekt László Sándor (Tomaji plébános) s a főiskolás Simon Mihály (Lörincke szomszéd).

A Székely Gábor rendezte *Tóték* az Újvidéki Színház egykori remek előadásait idézi: szórakozás, és több is annál – gondolkodtató színház.

(*Híd*, 1987. 7–8. sz.)

## EDWARD ALBEE: KÉNYES EGYENSÚLY

Az izlés és az értékek változását, múltékonyságát juttatja eszünkbe a *Kényes egyensúly* bemutatója. A darabot mintegy húsz évvel ezelőtt, amikor megszületett (1966), a rettegés, a félelem túltengésére és a szeretet hiányára utaló, a létezés kényes egyensúlyára figyelmeztető, sejtelmes mozdulataival nyilván nagyon modernnek érezhettük. Ma már azonban enyhén avítt, sőt unalmas is. Nem mintha megoldottuk volna azokat az ellentmondásokat, amelyekre művét Albee alapozta, hanem mert többek között más típusú drámák prizmáján látjuk a világot, önmagunkat. A félelem szorongatása és a szeretet hiánya ma sem időszertlen, csak másként fejezi ki az irodalom is, a színház is, mint húsz évvel ezelőtt tette, mint ahogy Albee megírta, s ahogy Virág Mihály rendezése ezt közli. Amikor az előadás vége felé Ágnes így határozza meg barátait, Edna és Harry váratlan beköltözését: „Harry meg Edna: a betegség . . . Igen: a rettegés. Vagy a dögvész – a kettő ugyanaz. Edna és Harry eljött hozzánk – kedves jó barátaink, a legjobbak, bár azt hiszem, erről még nincs végzés –, idejöttek, és magukkal hozták a dögvészt. Erre szegény Tóbiás egész éjszaka virrasztott, és viaskodott az erkölcsi problémával . . . hozzánk nem a barátaink jöttek el – Edna és Harry –, hanem egy betegség” – akkor mindannyian érezzük, hogy valóban borzasztó dolgok történhettek. Nem elég, hogy Ágnes és Tóbiás házastársi viszonya nem harmonikus, hogy lányuk, Júlia, a negyedik szerencsétlen házasság után jön haza, s hogy Ágnes húga, Claire, alkoholist, hanem még itt van ez a rettegő és rettegést, dögvészt hozó házaspár is. Észbontó lehet és mégis hidegen hagy, mert sem a darabból, sem az előadásból nem derül ki, ki miért rontotta el az életét, csak hisztiznek, majd sündiszóállásba vonulnak, s ezt néhányszor megismétlik, de az okokról nem értesülünk. Mindenkinek csak a jelenét ismerjük meg, anélkül, hogy a múltját is tudnánk, tisztában lennénk a rugókkal, az okokkal. Még inkább így van ez Ednával és Harryval, akik nyilván a kívülről érkező veszedelmet jelképezik, de rettegésük annyira meghatározatlan eredetű, jellegű, hogy mélyebben nem tud foglalkoztatni.

Virág Mihály rendezése arra nem ad feleletet, hogy a kényesnek mondott egyensúly helyreáll vagy felborul, de Harry és Edna távozási jelenetével mintha azt sugallná, hogy van feloldás. Csakhogy, ha ez igaz, akkor a különben is általános probléma még súlytalanabbá válik, két szerencsétlen barát rövid ideig tartó rettegésére redukálódik. Ha viszont a rendezés felzaklatónak ítéli meg a darab alapproblémáját, a

magányt, a szeretetnélküliséget, a félelmet, akkor felkavaróbb előadást kellett volna létrehoznia. Kétségtelenül szépek Atanacković Anna a rozsdás ősz árnyalataiban játszó ruhái, s talán jelképesek is, de ugyanakkor kellemesen puhák a színek is, meg az anyagok is, s hiányzanak belőlük a szertelenségnek, a lelki elbizonytalanodásnak a jelei. Követik a rendezői koncepciót, de nem segítik, segíthetik a dráma kibontakozását. Hogy színészilag nem juthat kifejezésre a hamu alatti dráma, az azzal magyarázható, hogy az Albee elképzelte kettős dialógus, amit a szereplők sablonos fordulatok szintjén egymással, s amit a felszín alatt önmagukkal viaskodva folytatnak, nem jut kifejezésre. Az előadás szerepei talán még a darabéinál is vázlatosabbak maradnak. S ez a rendezés és a színészek közös bűne. Azt látjuk, hogy minden szereplő a saját gondját, baját mondja unos-untalan, s a másiktól függetlenül, a szólózás életforma, de az nem derül ki, ki miért ilyen, miért szerencsétlen. Ha ezt elmulasztotta az író, pótolhatták volna a rendező és a színészei, akik vitathatatlanul igyekeznek, sőt güriznek, de csak részeredményeket mutatnak fel.

Azt nem tudjuk, hogy Claire miért lett alkoholista, noha F. Várady Hajnalka, hogy az est legsikeresebb alakításával kezdjem, valóban igyekszik színéssé, elfogadhatóvá tenni a részeges egyszerre kívülálló, s illetén a rezonőr szerepét is ellátó, és szerencsétlen ember meg-rázó történetét. Nem világos, hogy Ágnes gépies mondatai egy magára kényszerített fegyelem burkaként, milyen belsőt rejtenek előlünk. A Romhányi Ibi megmutatta felszín tökéletes, de csak felszín, mélység nélkül. Fejes György Tóbiása a magát megadó férfit láttatja, azt, aki zavart, tehetetlen, gyámoltalan, de az idevezető úttal a színész adós maradt. Ladik Katalin Júliaként kiadósan hisztizik, de hiányzik ideg-állapotának belülről, a múltjával hitelesített indoklása. Vitathatatlan, hogy mind a négyen követnek egyfajta szerepformálói logikát, de ez eléggé egysíkú. N. Kiss Júlia Ednájából és Páthty Mátyás Harryjából viszont ez az egysíkú logika is hiányzik. Mintha olykor elfelejtenék, hogy ők elsősorban jelképek, ők a külvilág, a kívülről érkező veszedelem. Vannak hiteles pillanataik, de ezek nincsenek összhangban darabbeli funkciójukkal.

Az évadzáró újdíéki bemutató – néhány érthetetlen rendezői ötlet leszámítva – nélkülözi a nagy melléfogásokat, de szintelensége gyors felejtéssel fenyeget.

*(Kényes egyensúly. Magyar Szó, 1987. június 28.)*

## JORDAN PLEVNES: „R”

Kifejezett csalódást okozott Jordan Plevnes kortárs szerző „R” című művének újvidéki, magyar nyelvű ősbemutatója, amelynek akár csak a mű első, macedón színrevitelének Ljubisa Georgievszki (Szkopje) a rendezője. S nem is csak azért okozott csalódást, mert más, erőtlenebb, mert vitathatatlanul messzemenően erőtlenebb, mint a Sterija Játékokon látott, szkopjei előadás volt, hanem mert sem a rendező, sem a főszereplő – Soltis Lajos – nem tudta kiteljesíteni, vagy akár csak végigvezetni az előadás első perceiben felkínált, kétségtelenül érdekes és időszerű problémavilág egyetlen vonulatát sem.

Jordan Plevnes drámáinak központi témája a magánemberi és – az ezzel összefonódó – nemzeti azonosságkeresés, ami az „R”-ben a művészi önkifejezés kínjaival, problémájával bővül, árnyalódik. De mintegy háttérproblémaként, az ösztintesre törekvő művészi kifejezés ellentétéként a politika hazugságai, változékonysága is felismerhető, akárcsak a közelmúltunk politikai meggondolatlanságaira történő utalás, amit az emberek iránti elvszerű elvtelenséget példázó esemény – a főszereplő apját, néhány forradalom harcosát, néptanítót, beteg gyermekeinek gyógyítása céljából eltulajdonított nyolc üveg étolaj miatt végzik ki – hivatott kifejezni.

Az előadásnak a keretjáték utáni első jelenete egyértelműen hangsúlyozza a kétféle azonosságkeresést, azt, amiről – éppen a jelenet alapján joggal hisszük – szólni kíván, szólni fog ez az előadás. A kis nép, kis nyelv bezártságának, a tragédiájának kérdését már az első percekben aktualizálja és lokalizálja is a rendezés: élőben halljuk az Újvidéki Rádió magyar nyelvű Esti híradóját, s a főszereplő is tesz néhány vaskosabb, privát észrevételt ilyen vonatkozásban. A színészi önkifejezés keresésére utal a szerepét ízlelgető, próbálgató színészi műhelymunka demonstrációja, ami semmiképpen sem öncélú, lévén hogy a színész Georg Büchner *Danton halála* című drámájának Robespierre szerepét készíti, mert ezzel lép fel a zürichi nemzetközi színészfesztiválon. Robespierre szerepe természetesen nem véletlenül kap helyet a történetben, hanem az író által tudatosan, sőt tendenciózan kiválasztott színészi feladatként, mivel különféle politikai kötődéseivel mintegy meghatározza a dráma politikumát, s ilyen vonatkozásban gazdag képzettársítást tesz lehetővé.

Az előadás kezdete tehát beindítja a dráma két leglényegesebb problémaszálát. A folytatás azonban elmarad. Mert a rendező nem építette úgy az előadást, hogy a sorjázó jelenetek erősítsék, teljesebbé

tegyék a jelzett két fő vonulatot, a későbbi epizódok vagy szinte önállósultak – erre utal a komikus jelenetek hatása –, vagy kifejezéstelenné váltak, amint ezt több talányos, a néző számára érthetetlen jelenet mutatja. És a főszereplő is elvesztette a vezérfonalat, talán még mielőtt határozottan kezébe vehette volna az előadás irányítását. Megítélesem szerint Soltis már akkor irányt tévesztett, amikor a szerep ízlelgetése közben csupán külsőleges eszközöket próbál ki (műanyag zacskót húz a fejére, dugót szorít a fogai közé, s így mondja Robespierre monológját), és nem a szöveg értelmét keresi, nem értelmezni akarja szerepét. A külsőségektől később sem szabadulhat, aminek eredménye, hogy nem érezni a művész küzdelmét az anyaggal, önmagával. Soltis színészeiben nincs láz, ő nem szenved azért, hogy jobb legyen, művészete igazabb, autentikusabb lehessen. Meggyőződéses tévhite, hogy szerepformálása tökéletes. Ennek egyenes következménye, hogy kapcsolata a családdal jellegtelen, rebbent, a múltban élő édesanyjával, istenfélő testvérével, emancipációt igénylő, három műszakot vállaló, régész feleségével. Hasonlóan motiválatlanul agresszív a viselkedése a memoárjait író, nyugalmazott forradalmárral – pedig ő volt annak a népbíróságnak az elnöke, amely egykor a színész apját csekélységért halálra ítélte –, s definiálatlan kötődése színésznő szeretőjéhez is. Egyedül talán az emlékiratait író forradalmár fiatal és csinos feleségével – akit a színész egyik hódolójának hisz – sikerül jellemre utaló kapcsolatot teremtenie.

Hogy a főszereplő csupán külsőségeiben állítja elénk a dráma hőjét, azért Georgievszki és Soltis közösen hibáztatható. A színész talán alkatilag sem felel meg feladatának, amit súlyosbít, hogy a rendező a szituációk, a szereplők mélyebb értelmezése helyett megelégszik néhány felszínes, nem is mindig érthető s nem is következetesen végiggondolt ötlettel. Egyetlen példa a végignemgondoltságra: a látomás-ként megjelenő apa találkozik a színész képzelete szülte, ugyancsak látomás Robespierre-figurákkal. Látomás látja a látomást! Nem véletlenül említettem ezt a jelenetet. Georgievszki ugyanis annyira szabadon kezeli a valóságban és a képzeletben játszódó jeleneteket, hogy ez már zavarba ejtő. Kezdve attól, hogy keretjelenetté hozza előre a zürichi színészversenyt, amelyen hat nemzet Robespierre-alakítója jelenik meg előttünk, ugyanezek később a főszereplő képzeletében létező tükörfigurákként is szerepelnek, akiket nem mindenki láthat. Számomra egyetlen elgondolkodtató jelenete van az előadásnak, a záróepizód, melyben a bürokrata igazgató utasítására csigára akasztják és a magasba emelik a kellemetlen főszereplőt, s így lehetővé teszik a *Sevillai borbély* előadásának zavartalan megtartását. Persze ez is erőteljesebb



lenne, ha a dráma főhősét Soltis a művészi útkeresés megszállottjaként s nem csak rögeszméket kergető eszelősnek állítaná elének.

A színészek közül elsősorban a jellemkomikum eszközeit alkalmazó Venczel Valentin, a színigazgató és F. Várady Hajnalka, a forradalmár felesége veteti magát észre. És a fesztiváli műsorközlő szerepét tolmácsoló Jelica Bjeli. A többiek vagy jellegtelenek maradnak (Fejes György, Romhányi Ibi, Pásthly Mátyás), vagy harsányan, de tévesen rájátszanak szerepükre, mint az elégedetlen, meg nem értett és meg nem becsült feleség szerepét végigkiabáló Ladik Katalin, akiről a csontvázszal táncra perdülő jelenete többet árul el erőltetett fortissimóinál, vagy Sz. Rövid Eleonóra, aki mintha nem tudta volna eldönteni, hogy a szerető vagy a csodáló feladata jutott-e neki. Külön fejezet a fiatalok szerepeltetése. Arcson Rafael színházi tűzoltóként nem tud hiteles kisember lenni, Ruzs Milán f. h. nem tehetségtelen, de nem valószínű, hogy látomás-apaként ezúttal mindig tudja, mit miért kell csinálnia a színpadon. Kovács Etelka f. h. riporternője viszont teljesen tehetségtelennek mutatkozott. Kétségbeejtő, hogy a főiskolások, akár csak a pályakezdő színészek, milyen siralmasan beszélnek és mozognak, kosztümös, néma Robespierre-eik elszomorítóan komikusak.

Az „R” félresikerült bemutatója ismét bebizonyította, hogy sokszereplős darab megjelenítése eleve problematikus, kivált, ha az előadás nélkülözi az elmélyült rendezői munkát, s a főszereplő szerepértelmezése is téves.

*(Híd, 1987. 11. sz.)*

## JOAO BETHENCOURT: AZNAP, AMIKOR A PÁPÁT ELRABOLTÁK

Mi történt azon a napon, amikor a pápát elrabolták?

Béke volt.

Kitört a világbéke. Huszonnégy óráig nem öltek meg sehol senkit sem, az egész világon béke volt. Megvalósult egy álom, még ha csak egyetlen napra is, de megtörtént. Mert Samuel Lebowitz New York-i taxisofőr így akarta. És akarhatta, mert egy véletlennek köszönve hazavitte szerény, külvárosi családi házába a pápát, s váltságdíjúl nem pénzt, hanem egynapi általános békét követelt. A foglyot előbb bezárta a spájzba, majd miután a család tudomást szerzett a nem mindenna-

pi vendégről, a szentatya családtag lett Lebowitzéknál. Asztalhoz invitálták, később önszántából krumplit hámozott, pulóvert kötött, ebéd közben borozgatás után elbóbiskolt az asztalnál, sakkozott Meyer rab-bival, sőt megfigyelői szerepet vállalt, amikor a New York-i rendőrség ostrom szándékával körülfogta a kertés házat, amelyet a háborúban aknász képesítést szerzett családfő megközelíthetetlenül körülaknázott. Egyszóval Albert pápa, akit Lebowitzné csak Angelónak szólított, nagyszerűen érezte magát a fogságban. Pihent. Kikapcsolódott. Érthető, hogy szívesen maradt vendégségben, s nem akart visszatérni a protokollal merevített „normális” életbe.

Jópofa szituáció, amelyet szimpatikussá tesz a szép, humánus szándék, hogy legyen végre béke a földön. Helyre kis anekdota, de mivel nincs igazi tétje, nem dráma, s nem is vígjáték. Még ha olykor elhangzik egy-egy szellemes mondat, mosolyt kiváltó megjegyzés vagy látunk egy-egy ügyetlen gesztust. Bájos. De – megvallom – bármennyire is szeretném, hogy béke legyen, igazán nem érdekel, nem érint meg a darab kétségtelenül nemes szándéka. A jóságos pápa bácsi pihenője, kikapcsolódása sem érdekel. Érdekel viszont, hogy holnap mennyivel lesz drágább a kenyér, hogy kapunk-e tejet, hogy ismét közelharcot kell-e vívni a magyar tagozat megnyitásáért, és még millió hasonló dolog érdekel. S nem hiszem el ennek a semmi kis előadás rendezőjének, hogy a színházban a nézőnek kikapcsolódásra van szüksége, főleg nem, hogy efféle együgyűen megírt és eljátszott kikapcsolódás kell. Igaza van Vajda Tibornak, hogy a „színház szórakozás”, de nem ilyen. Lehet ugyan szórakoztatva is véresen komoly dolgokról beszélni, s akkor jól is, meg kellemetlenül is érzik magukat az emberek a színházban. És erre van szükség, ha a színház ad magára, ha nem esti mesét akar felnőtt nézőinek eljátszani.

Mert Bethencourt kétrészes micsodája semmiképpen sem több egy jópofa dajkamesénél, néhány balgató poénkából nem is lehet előadást csinálni, kivált, ha a rendezésnek nincsenek hozzá ötletei, amelyekkel feldúsítja, felpörgeti a mesét. Hogy a rendezésnek nem volt kifejezetten határozott koncepciója, mi sem bizonyítja inkább annál, mint hogy színészei, ahányan vannak, mind másként, más stílusban játszanak, szinte mindenki magának s nem az előadásnak csinálja meg a figurát. Természetesen az történik, ami ilyenkor várható: az egyiknek sikerül, a másoknak nem. Nem sikerül Ferenczi Jenőnek, aki mint-ha megilletődött volna attól, hogy ő most a pápa, teljesen visszafogta komikus hajlamát, és ettől a figura sótlan, jellegtelen lett. Pontosan az ellenkezője történik Páthy Mátyás Meyer rabbijával. Túljátszott, komolytalan, lelövi saját poénjait, mintha nem hinne benne, hogy ilyen

figura létezik, holott az egész történet legkomplettebb alakja ez a rabbi, aki aránylag kis összegért majdnem elrontja Lebowitz komoly játékát. Hasonlóan élő szereplő O'Hara bíboros, akinek képmutatását Fejes György nem tudta érzékeltetni, túlságosan is egysíkúra formálta a hatalom képviselőjét, akivel az író is kissé mostohán bánik. A bíboros ugyanis, miután beszél a pápával, s visszatér a házat körülzáró rendőrfőnökhöz, szemrebbenés nélkül hazudik, hiszen azt állítja, hogy a pápa kéri, szabadítsák ki, pedig a pápa ilyesmit nem kért. Hálátlan színészi feladat, ha valakiről utólag derül ki, hogy hazudós, de ezt a színésznek azért a színen is jeleznie kellene. Fejes pedig elmulasztja. A főszereplő Fischer Károly. Néha, pillanatokra remekül komédiázik, máskor erőltetett, vagy éppen jellegtelen. Pontosan az hiányzik belőle, amit Lebowitz Sáraként F. Várady Hajnalka ügyesen és végtelenül következetesen végigcsinál: a figura. Fischer csak az egyes szituációkat igyekszik eljátszani, s nem törekszik arra, hogy Lebowitz Sámuelje körvonalazott, valamilyennek jellemzett személy legyen. Ezzel szemben F. Várady Hajnalka végig angyal együgyűséggel megáldott asszonynak láttatja Sárát, aki még meglepődni sem tud, annyira korlátozott, s akinek saját kis ügyei fontosabbak mindennél. Talán elképzelhetetlen, hogy valaki ilyen, de a színész nagy-nagy tudatossággal és következetességgel a történeten végigviszi, töretlenül valósítja meg elképzelését. Neki világa és imázsa van. Kellemes, az előadás tempóját gyorsító színfoltot jelent Faragó Edit és Simon Mihály f. h. a Lebowitz családbeli fiatalok szerepében.

Joao Bethencourt darabját a színház önmaga és a nézők felüdülésére, lazítására tűzte műsorára – közönségsikert remélve. Félő, hogy a felüdülés elmarad, s elmarad a nagy szériát jelentő közönségsiker is.

*(Hid, 1988. 1. sz.)*

## BRANISLAV NUŠIĆ: A MEGBOLDOGULT

A dramaturgia, annak ellenére, hogy nem ajánlja a többféle dráma- vagy előadás-befejezést, nem is tiltja, nem tekinti írói vagy rendezői bűnnek. Természetesen, ha a választás felkínálása indokolt. A többféle befejezés esetében ugyanis maga a választás ténye válik lényegessé. Kétségtelenül ideális lenne, ha a többvégű előadás nemcsak felkínálná közönségének a választás lehetőségét, hanem ha a közönség estéről estére „szavazna” is, ott, a helyszínen véleményt nyilvánítana, mondjuk,

helyeslően tapsolna vagy tiltakozásul füttyölne, pfujozna – attól függően, melyik megoldást fogadja el, s melyiket nem. Minden előadás afféle erkölcsszociológiai tesztelése lenne a nézőtérén összegyűlteknél.

Megtudható lenne, hogy az emberek szerint a darabbeli korrupt társaság – tagjainak bűne nem az, hogy sakálként vetik magukat az elhunyt anyagi és szellemi vagyonára, kisajátítják házát, eltulajdonítják tudományos munkáját, hanem hogy amikor kiderül, akit eltemettek, az él, s élni akar, akkor nem kegyelmeznek neki, könyörtelenül elpusztítják – és az efféle erkölcstelenségek ma létez(het)nek-e, az ilyen bűnszövetkezetek tevékenyked(het)nek-e manapság, vagy sem.

Ha ez ilyen egyszerű lenne, akkor az előadás valóban felfedne, felrázna és véleménynyilvánításra bírna: igazi társadalmi tett lenne. A színház pedig a kor és közönségének erkölcsi barométere lehetne.

Ez az eszményi képlet azonban – ahogy minden, ami eszményi – megvalósíthatatlan. Esetünkben elsősorban azért, mert mire a felkínált alternatívákig jutunk, enyhén szólva, unjuk az egészet.

Bár érdeklődést válthat ki, ha valaki megundorodik környezetétől, s elhatározza, hogy bizonyos időre elutazik, ahogy Pavle Marić *A megboldogult* című Nušić-mű főszereplője is teszi. Ezt fokozhatja, hogy éppen távolléte idején fullad bele valaki a folyóba, aki történetesen az ő ruháját viseli. Továbbá hogy a „megboldogult” felesége újra férjhez megy, s épp volt férje legjobb barátjához, akivel mellesleg már előzőleg is csalta, s hogy új férjét is csalni fogja. Hasonlóképpen vonzó az is, hogy az „elhunyt” vagyonát, ha kell, hamis bírósági eskü útján is igyekeznek rokonai megszerezni, hogy munkatársa eltulajdonítja korszakalkotó felfedezését, aminek köszönve szép tudományos karriert fut be. Izgalmas fordulatot ígér, hogy az eltűnt néhány év után visszatér, és – ki ezért, ki azért – nem akarják visszafogadni. Azt azonban semmiképpen sem lehet eltítkolni a néző elől: kicsoda és milyen ember valójában Pavle Marić? Ezt tudnunk kell! Nem azért, mert csak így ítélnünk a feleség, a rokonok, a barátok, a munkatársak felől, róluuk gyorsan kialakul végérvényes véleményünk, hanem hogy a drámában legyen teljes értékű ellenpont, hogy a dramaturgiai libikóka működhessen. Mivel Marić szerepe ilyenformán nincs megírva, csupán egy funkcióra redukálódik: eltűnik (rossz, hangsúlytalan „abganggal”) és visszajön – valójában dráma sincs. Lehet viszont – szatirikusan ábrázolt – társadalmi körkép, de ehhez meg Nušić nem nyújt elegendő új elemet, kivált hogy két órán át érdekes legyen az előadás. Fél óra sem kell, mindenkiről mindent tudunk, s ezután már semmilyen új információt nem kapunk, a szereplők és a helyzetek ismétlődnek, mígnem végül érdektelenné válnak.

Hiábavaló már a háromszori befejezés is, annak felkínálása, hogy a néző kedvére válasszon, szerinte hogyan kellene lezárni egy ilyen erkölcsi történetet. A rendező három ajánlott lehetősége: először a „maffia” lelövi Mariót, másodszor ő győz, a felbérelt ágensok letartóztatják a maffia tagjait, harmadszor viszont Marió elfogadja a felkínált hamis útlevelet, más néven külföldre távozik, s örökre eltűnik. Ám hogy még ekkor se legyen vége az előadásnak, a „megboldogult” még egyszer visszajön, s kijelenti, hogy ő él, és élni akar. Túl sok ahhoz, hogy bármelyik változat is mondjon valamit. Hogy választani lenne kedvünk. Mintha Radoslav Dorić (Belgrád) rendező nem tudná befejezni azt a történetet, ami tulajdonképpen már a játékidő egynegyede után véget ér. Vagy ő is érezte, hogy Nušić utolsó műve az író bíráló és szatirikus szándéka ellenére sem teljes értékű dráma, és ezért próbálta az előadás végére szerkesztett „kívánság-hangversennyel” pótolni, amit az író elmulasztott. Feltehetőleg ilyen póteszköznek kell értelmezni a nehézkesen és főleg feleslegesen ide-oda rakosgatása helyett a szöveghez, a helyzethez és a szereplőkhöz illő színpadi cselekvést, játékot kitalálni. Akkor a színészek sem kényszerültek volna arra, hogy jól körvonalazott szerepértelmezéseiket sablonos ismétlődésekben vagy harsány túlzásokban véljék „kijeljesíteni”.

*(Híd, 1988. 4. sz.)*

## HUBAY MIKLÓS: RÓMAI KARNEVÁL

Mitől lesz egy színházi előadás vértelen, olyan, hogy alig negyed óra után a néző már feszengve arra gondol – ezt az estét is jobban eltolthettem volna?

A különben bonyolultnak látszó kérdés – mitől vértelen egy színházi előadás? – ezúttal igencsak egyszerű feleletet érdemel. Önmagától. Mert a szöveg – Hubay Miklós számos drámája közül talán a legérdektelenebb, mely szinte tüntet kidolgozatlanságával és közhelyeivel – csak látszólag dráma, csupán alapötlete jelzi a dráma lehetőségét, de az író sem olyan szereplőket, sem olyan nyelvet, dialógusszöveget nem hoz létre, ami drámává tenné az alapötletre épített konstrukciót. Kétségtelenül izgalmasnak látszik egy – ahogy Hubay nyilatkozta – megtörtént tragikus eset kapcsán szólni az ember, a művész és a művészet kiszolgáltatottságáról, ám hogy az egyedi esetből irodalmi mű, dráma legyen, ahhoz egyfelől arra lenne szükség, hogy a fősze-

replőül választott egykori színésznőről elhiggyük, valaha valóban nagy színésznő volt, kinek igazságtalan mellőzése tragikus következményekkel járt, másfelől viszont nélkülözhetetlen lenne, hogy alkalmasan szervezett neves író vendége – az ő protokollprogramjának kielégítésére támasztották fel egyetlen színházi próba és egy délutáni teavizit kedvéért a tíz éve már csak páholynyitogatóként egzisztáló „dívát” – ne közhelyfiguraként álljon elénk. Azonban sem a két szereplőnek, sem dialógusuknak nincs mélysége, ennél fogva mind saját történetük, mind a művészet kiszolgáltatottságának megmutatására alkalmatlanok. Van még két szereplője a darabnak. A színházigazgató, aki a mindenkori direktorok minden rossz tulajdonságát egyesíti magában – a végső embertelenséget példázva ezáltal. És a színházi kelékes, aki a művészetért és a művészekért rajongó kisember prototípusaként a darab legjobban megírt szereplője, de epizódjellege folytán a drámát semmiképpen sem mentheti meg.

A *Római karnevál* megjelenítése műhibái ellenére talán ügyesebb, koncepciózus rendezéssel némileg érdekesebbé, legalábbis kevésbé unalmassá is válhatna. Sajnos Milan Belegišanin (Ujvidék) rendezői koncepciója szinte felismerhetetlen, már-már azt kell hinní, nincs is. Ha ugyanis lenne, akkor nem tűrné meg a színpadkép műrendetlenségét, hogy a padlón heverő ruhakupacok és a falakra akasztott jelmezek (ezek általában a színház ruhatárában s nem a pályáról tíz éve kiűzött színésznő szobájában találhatók! – ez Hubay szerint szobácska kellene hogy legyen) csupán dekorációként keretezzék a játékeret, s ne eleven, aktív játszótársak legyenek. A ruhák csak ott vannak, csinált rendetlenségben szanaszét, de még az illusztrálás szerepét sem töltik be, teljesen funkcióatlanok. Hasonlóképpen a rendezői elképzelés hiányára mutat a példabeszédként említett római páriák – élethál-futásukra kell emlékeztetnie a darabbeli színésznő sorsának –, akiket a jelmeztervező cafrangokba bújtatott mocsárembereknek öltöztet, színpadra állítása s ekhózó előképkórusként történő szerepeltetése. Naiv ötlet, akárcsak a nézőtér körüli játék, ami semmit sem ad hozzá a darabhoz, bár a rendező nyilván a színház a színházban elvet szeretne volna ezzel időszerűsíteni. Az viszont már közös rendezői és színészi figyelmetlenségre mutat, hogy a főszereplőnek a néző sem azt nem hiszi el, hogy valaha színésznő volt, kivált, hogy nagy színésznő, sem azt, hogy mielőtt a kegyetlen játék elkezdődött vele, többnapos koplálás után éppen meghalni készült. Romhányi Ibi egysíkú, váltások nélkül, jellegtelenül játszik, amire az sem mentség, hogy Hubay ilyenre írta Margitka szerepét. Talán ha az előadás merte volna vállalni, hogy a második részben a hozzá látogató íróvendég előtt a színésznő juta-

lomjátékot rendez egykori szerepeiből – az egyik falon Romhányi remek *Play Strindberg*-beli alakítását idéző kosztümjére ismerhetünk! – akkor a szerep alakítója is könnyebben rátalált volna feladata igazi, hozzá közeli dimenzióira, így azonban az a hálátlan feladat hárul rá, hogy szinte egyetlen szereprészlet nélkül állítson elénk színésznőt. Felróható a rendezőnek továbbá, hogy megengedte az író alakító Balázs Piri Zoltánnak és a színházi direktort tolmácsoló Venczel Valentinnek, hogy egyénítés nélkül, szinte a szövegfelmondás közömbösségével játsszon, illetve hogy Banka János a színházi kellékest a szó szoros értelmében csúszómászóként játssza, holott ezt az embertípust nagyon is jól felismerhető modor jellemzi, amit egy egész gesztusrendszerrel kellene hitelesen kifejezni. De ahhoz egész más játéktílusra lenne szükség, mint amit a rendező erőltet.

Hát mindezt vértelen, unalmas ez az előadás. S egészen a befejezés előtti percekig ilyen, akkor viszont megrázóan emberivé forrósul a színpad levegője: a színésznő ráeszmél, hogy becsapták, s ez olyan sokk számára, hogy megnémul, mire az író és a kellékes nagy-nagy részvétellel visszasegíti az életbe, az író újra megtanítja beszélni. Megrázó, olyan emberi öt perce ez az előadásnak, amelyre hetvenöt percig kell türelmesen várni.

(*Híd*, 1988. 5. sz.)

## SAMUEL BECKETT: Ó, AZOK A SZÉP NAPOK!

Semmiképpen sem hatástalan, helyenként, pillanatokra szuggesztív is, de teljes egészében, a lehetőségekhez mérten mégsem kellően mély, árnyalt, hiteles Ladik Katalin Beckett-előadása az Újvidéki Színház kamaratermében.

Miért?

Ravasz konstrukció a beckett-i dráma. Egyfelől a végsőig, filozofikusan általános, elvonatkoztatott, olyan, mint egy bölcséleti tétel, ahogy Jan Kott írja éppen az *Ó, azok a szép napok!* egyik lengyel előadása kapcsán, a „nagy generalizálásnak, a teljes és abszolút emberi szituáció maximális általánosításának” a megfogalmazása, ugyanakkor viszont hasonló mód végsőig földhöz kötött, reáliákat használó, vagyis konkrét, konkrétumokból épített dráma egy-egy Beckett-mű. (Talán éppen e két szélsőség szimbiózisában kell keresni, látni a beckett-i dráma abszurd voltának magyarázatát, okát.) Gondoljunk csak a

*Godot-ra várásra*, a legismertebb Beckett-drámára, melynek „hősei” holmi csodás megváltás reményében várakoznak kitartóan, reménykednek, s közben elnyűtt, lyukas cipő, sárgarépa vagy éppen cipőpertli foglalkoztatja őket. Kott „infrarealizmus”-nak vagy „szubrealizmus”-nak is nevezi ezt a sajátos beckett-i kettősséget, amely a két szereplő ellenére is valójában monodrámaként kezelhető *Ó, azok a szép napok!*-ban ugyancsak nyilvánvaló.

„Kiégett, füves síkság, mely közepén kis buckában csúcsosodik ki . . . Pontosan a bucka középpontjában, derékig eltemetve, Winnie. Mintegy ötvenéves, jól konzervált, lehetőleg szőke, kövérkés, a karja és a válla meztelen, a keble dús, a blúza kivágása nagyon mély, gyöngy nyakéket visel. Karja a buckán, feje a karján, alszik. Baloldalt mellette nagy, fekete bevásárlótáska, jobboldalt összecsukható és összecsukott napernyő, csupán csőr alakú fogantyúja látszik” – így írja le, képzele el az író annak a művének színhelyét, amely szereplője, Winnie, Beckett női Sziszüphosza, talán éppen az elmúlás előtti utolsó pillanatban kétségbeesett kísérletet tesz élete áttekintésére, azokat a szép napokat idézi, szeretné idézni, amelyek boldogságának lehetnek bizonyítékai, és amelyek talán pajzsul szolgálhatnának számára, hogy a felismert és fenyegető végtől legalább egy ideig megmeneküljön. A darab ritmusa, érverése meg-megismétlődő, önbiztató próbálkozások sorából formálódik. „Ismét egy gyönyörű nap!” „Rajta, Winnie!” „Rajta, kezd el a napot, Winnie!” – mondja, ismétli önmagát életre, reményre injekciózva az *Ó, azok a szép napok!* élni vágyó, a haláltól rettegő szereplője. S hogy valahonnét, valamiből erőt nyerjen, fogódzóként különféle tárgyakat vesz kezébe, személyes, hozzá tartozó, emléket idéző tárgyak ezek, egy kezitükör, egy fogkefe, egy rúzs, afféle semmiségek, de itt, ebben a reménytelen helyzetben kincsek.

Tudjuk, a szerzők színhelyutasításai nem kötelező érvényűek, nem kell feltétlenül követni az ilyenfajta írói elképzeléseket. A megadott vázolt színhelyek tetszőlegesen felcserélhetők, helyettesíthetők, persze egy feltétellel, ha ugyanazt a szerepet töltik be, mint az eredeti, az elsődleges elképzelés. Az *Ó, azok a szép napok!*-ban a homokbucka is és a beásottság is – metafora, de konkrétum is, aminek tágabb, elvonatkoztatott értelme, jelentése van; a konkrét tárgyak viszont jelképek. Az Újvidéki Színház előadásában nincs bucka, nincs beásottság. A buckát egy kétszemélyes fonott szék helyettesíti. Önmagában nem rossz ötlet. Nem azért, mert a tengerpartokon, gondoljunk a velencei strandra, látható efféle szék, vagy mert a kórházi erkélyeken is használatos ilyen szék, s maga Beckett is kórházban, egy gégerákos beteg mellett kapta a darabot létrehozó ötletet, az újvidéki előadás, második



része infúziós csövekkel és palackokkal behálózva ugyancsak kórház-idéz. Sem a helyhezkötttséget sugalló szék, sem az elmúlást sugalló kórházi szoba nem alkalmatlan tehát a darab világának, az írói szándéknak a kifejezésére. De mégis kevesebb, mint a Beckett elképzelte helyszín, mert megmarad önmagának, székeknek, nem kap metaforikus jelentést. Csak van, de nem él, nincs funkciója, olyan, mint a buckának vagy a beásottságnak van. A szék nem önmagában rossz ötlet, hanem felhasználása nem színházi, s nem beckett-i.

Van a Radoslav Lazić (Belgrád) rendezte előadásnak olyan ötlete is, mely fölöttébb funkcionális, sőt egyenesen kiváló: a magnóhang. Az ötlet nyilván beckett-i eredetű, *Az utolsó tekerés*-ben hallgatja vissza saját szövegét a darab egyetlen szereplője. Ladik Katalin az emlékezés, a múltidézés, a merengés szavait vette fel hangszalagra, s mint egy hangos gondolkodásként reprodukálja. Az előadásnak ezek a részletei a legszuggesztívebbek, itt tagolja, értelmezi s éli át legteljesebben Ladik Katalin Beckett szövegét, Winnie-t, a színésznőt. Kár, hogy a szöveghallgatása nem eléggé intenzív, mindössze néhány mimikára korlátozódik. A hallott szöveg színészilag kimunkáltabb, mint a hozzá tartozó arcjáték, gesztusrendszer. Tehát nem arról van szó, hogy Ladik Katalinnak nincs elegendő emberi élménye Winnie életre keltésére, hanem ezt színészilag nem oldja meg eléggé erőteljesen. Ezt a kritikusi észrevételt támasztja alá, hogy a tárgyak, a jellegzetes beckett-i reáliák sem élnek eléggé, nem válnak Winnie előéletének jelképeivé, nem utalnak egy életformára, egy miliőre, nem érezzük kapcsolatukat Winnie-vel, megmaradnak önmagukban létező kellékeknek. Ahogy a szalaghang Winnie belső monológjává válik, úgy kellene a különféle tárgyaknak Winnie élő testrészeivé válniuk.

Végezetül: van számomra az előadásnak a fentieknél sokkal inkább elgondolkodtató, mondhatnám vitás vonatkozása – túlságosan, szinte tragikus színezete. Mintha Beckettnek ebben a művében, mint a többiekben is a reménytelenség, a világvége-hangulat alatt buzogna egy fanyarul komikus, sírásra ingerlő, bohóctréfiákat idéző véna. Ennek hatása, fel-feltörő jelenléte nem érződik az előadásban. Feltehetőleg, ha elmúlik a bemutató körüli izgalom, görcs, ha az előadás megelégtel természetes tempóját, kialakítja önnön ritmusát, akkor magától adódóan felszínre fog jutni a beckett-i groteszk humor, amely kevésbé ellenpontozza, inkább árnyalja a tragikumot.

(Hid, 1988. 7–8. sz.)

## ALDO NICOLAJ: HÁRMAN A PADON

Hogy az Újvidéki Színház legújabb kisszínpadi bemutatójára, Aldo Nicolaj *Hárman a padon* című jelenetsorára nemcsak többféleképpen lehet, de kell is tekinteni, az nem csupán nézőpont, s nem is ezt szeretem vagy nem szeretem szemlélet kérdése, hanem az előadást körülindázó szálak kívánják, hogy több szempontból vizsgálódjunk, több oldalról közelítsünk.

Kétségtelenül fontos, hogy két, évek óta szerephez egyáltalán vagy alig jutó színész, Sinkó István és Horváth József, kapott főszerepnyi feladatot, s hogy a színpadról néhány éve kényszerből távol maradt színésznő, Ábrahám Irén, come backjére is alkalom adódott. Ha másért nem, hát ezért érthető, hogy műsorra került a *Hárman a padon*.

Nem lehet vitás, hogy a színháznak nemcsak egy ízlésréteg kiszolgálójának kell lennie. Gondolni kell azokra is, akikhez sem a *Clavigo*, sem a *Forgatókönyv*, sem pedig a *Mészárszék* nem áll közel, hanem a szentimentális, köznap, kisemberi történeteket igénylik, nyilván nem függetlenül a tévéfilmekről és -sorozatoktól. Ha ezúttal őket kívánták kielégíteni, azok kedvébe akartak járni, akik a modern helyett a hagyományosabb színházi előadásokat szeretik, érthető repertoár- és közönségpolitikai lépésnek kell tekinteni, hogy műsorra került a *Hárman a padon*.

Ha tudjuk, hogy a kisszínpad egyúttal gyakorlótér is a társulat tagjainak, színészeinek ambícióik kiélésére, meg nem mutatható tehetségük kipróbálására és kifejtésére, akkor ugyancsak érthető, hogy Soltis Lajos a *Kádár Kata* után egészen más jellegű és másféle feladatokat igénylő rendezésre kapott alkalmat. Kivált akkor jó tudni, mire képesek színészeink rendezői szerepkörben, ha azt is tudjuk, hogy a jugoszláviai magyar színjátszás rendezői évek óta nem dicsekedhetnek jelentős előadásokkal, hogy miért, az bonyolult, de kétségtelenül megvizsgálandó kérdés.

Ha Aldo Nicolaj négy-öt jelenetből összeállított életképének irodalmi értékeit vizsgáljuk, s megállapítjuk, hogy nem kimondottan igényes, rangos szöveg a *Hárman a padon*, akkor az újvidéki előadásról az is kimondható, hogy – színészileg – jobb a szövegénél, hogy amit lehet, azt „kihozták” belőle.

Ugyanakkor ha már műsorra tűzték, akkor alaposabb, körültekintőbb munkára lett volna szükség, mert akit kizárólag a produkció művészi színvonala érdekel, az vegyes érzéssel gondol vissza az estre.

A történet természeténél, tartalmánál fogva szükségszerűen érzélgősködő, de ugyanakkor felismerhetően mindennapi is. Ahogy telje-

sen valószínű, hogy nyugdíjaskorára az ember, még ha vannak is gyerekei, magára marad, holott éppen úgy vagy még jobban igényli, kívánja a közösség, a társ, a barátok jelenlétét, testmelegét, mint a fiatalok. Ha egy idős ember úgy érzi, hogy az élet peremére, sőt szemétdombjára jutott, vetette a sors, akkor az sokkal tragikusabb, mert egy élet végén történik, mint ha egy fiatal érzi magányosnak, kivetettnek magát. Az idős ember emlékidézése vagy álomszövése eleve és természetesen tragikus, érzелgős, ugyanakkor végtelenül valós, reális is. Ha egy ilyen történet kerül színre, akkor nyilván legcélszerűbb a szöveg kommunikációs szintjének megfelelően köznapi módon, a mindennapok keresetlenségével „előadni”, életre kelteni a párbeszédsort, életessé tenni a szereplőket. Bármiféle megemeltség, teatralitás, színjátszás rontja a történet, a szereplők hitelességét, s könnyen nem kívánatos érzелgősségbe billenti át az előadást. Az újvidéki színészek játéka nagyjából ennek a követelménynek a figyelembevételéről tanúskodik. Nagyjából, mert olykor „színészkednek”, affektálnak, túljátszanak, gesztusaik, mimikájuk erőltetett. Kár, mert érzik, mit kell tenniük, s hogyan lehet leghitelesebbé tenni a rájuk bízott kisemblerszerepet. Kívált Sinkó „alakításában” találkozunk olyan megoldásokkal, pillanatokkal, amelyek az olasz komikussztárt, Totót – kire a kalapos, állával a sétabotra hajoló arca, vonásai olykor hihetetlenül hasonlítanak – juttatja eszünkbe. A totói egyszerűség, köznapiság állandósága hiányzik olykor Sinkó István alakításából. Horváth József merőben másféle szerepet kapott. Ő a dalia, a kemény fiú, aki azonban belül sebzettebb, csak ezt igyekszik elrejteni. A látszat és a való állandó küzdelemben van, míg nem a burok megrepedezik, szétpattan, s kiderül Bocca Libero talán társánál is nagyobb szerencsétlensége. Szép, emberi pillanatai ellenére azonban mintha Horváth József nem eléggé tudatosan járná végig szerepe útvesztőit, többször eltúlozza arcjátékát, mesterkélta a beszéde. A címben említett padra harmadikként, olykor, nyugdíjas óvónőként Ábrahám Irén ül le. Biztosan, már-már rutinosan felépített alakítása ez, korban nem illik két társa mellé, s ez ellen, sajnos, hiába küzd a színésznő. Ambar vénlány, aki körül állandóan nyüzsgöttek a gyerekek, de saját gyereke sohasem volt. Most nyugdíjasan ő is magányos, csak macskái vannak, s az oldalán egy walkman, melyből tánczenét hallgat. Valóban jellemző kontraszt, ha valaki nyugdíjaskora ellenére slágereket dúdoltat a fülébe, csak hogy ezúttal az ötlet nem funkcionál: a színésznő öregbítése ellenére sem olyan idős, hogy tánczeneőrülete jóságos komikummal jellemezze.

Hasonlóképpen vitatható rendezői-tervezői ötlet a játéktér kialakítása. Tény, hogy a három jobb sorsra érdemes nyugdíjas az élet sze-

méttelepére került, eldobták őket, mint az üres konzervdobozokat, ugyanakkor nem valószínű, hogy ők éppen egy szeméttelenen, szemetes kukák közt érzik magukat jól, s itt ücsörögnek naphosszat. Inkább egy tenyérnyi zöld oázist képzelnek el a betondzsungelben. A kettő kontrasztja is legalább annyira kifejező, mint a túlmagyarázó, de egyszersem mind bántóan megszerkesztett szemétdomb. (A jobb oldali falra még egy vörösre fröccsölt autóajtót is felakasztottak, nyilván, mert gépkocsiról is esik említés, s mert mai roncsstelepeink el sem képzelhetők ilyen részletek nélkül!) Általában a színpadkép a legvitathatóbb részlete az előadásnak. A rendező viszont azzal mutatta meg, hogy saját jelenlétét fölöttébb hangsúlyozni szeretné, hogy a történet tragikus befejezésével egy időben a színpad mélyéből füstfelhő gomolyog felénk. Olyan teátrális megoldás, amely semmiképpen sem illik a szöveg, a szereplők köznapi jellegéhez. Ügyetlen ötlet, hogy Ambra kis kocsiját, amin régi újságokat szállít a szemétre, csak úgy ott felejtí. A kocsira ugyanis a rendezőnek van szüksége, aki elé állítja Bocca Liberót, hogy épp ott érje a halál, rázuhanhasson, s társa kitolja a színről. Túlzottan, ügyetlenül szembetűnő megoldás. Hasonlóképpen az sem mondható szerencsés rendezői ötletnek, hogy egy-egy szövegrészt fénnel-zenével „kiemelnek” s így jelzik, hogy ez most afféle belső monológ, hangos töprengés. Erre ugyanis a szöveg nem ad igazi alkalmat, s nem is tart igényt, másrészt viszont sem technikailag, sem színészilag nem kidolgozottak ezek a részletek. Viszont kétségtelenül dicséri Soltis Lajos rendezését, hogy nagy-nagy szeretettel, megértéssel viszonyul színészeihez, szeretné, ha sikerük minél teljesebb és nagyobb lenne. Kár, hogy nem elégszik meg a rendező háttéri szerepével, ami ilyen darab esetében több, hasznosabb lenne.

Érthető talán – hogy a darab jellegéhez illően fejezzem ki magam –, ha a kritikus egyik szeme sír, a másik meg nevet, amikor a *Hárman a padon* előadására gondol.

(*Híd*, 1988. 12. sz.)

## GOETHE–DRAŠAROVA: CLAVIGO

Két ízben láttam a *Clavigót*. Ezt a kritika írása szempontjából melőzhető ténytet csupán azért említem, mert két szinte teljesen más megjelenítést láttam. Egy nagyon jót, s egy már-már elfogadhatatlant, gyengét. Hogy a két „változat” körül melyik honosodik meg, nem tud-

ni – reméljük, hogy az első, a jó –, de kétségtelenül tanulságos mindkettőről beszámolni.

Goethe a több mint kétszáz évvel ezelőtt írt szomorújátékot, így nevezték akkortájt a tragédiát, „modern anekdotának” mondta, miközben kevésbé a megírás körülményeire gondolt – arra, hogy egy társaságban felolvasott Beaumarchais emlékiratainak legújabb kötetéből, a csábítás és bosszú egymásba fonódó meséjéből írjon drámát, mire soros szerejtője szinte felszólította, amit ő fel is vállalt, s egy hét sem tellett bele, felolvasta a *Clavigót* –, bár ezek is anekdotába illőek, hanem magára a történetre, melynek „hőse egy határozatlan, félig nagy, félig kis ember”. Az írótól tudjuk azt is, hogy a dráma fő jelenetét, melyben a hűgán, Marie-n esett gyalázat megtorlására a Párizsból Madridba siető fivér, Pierre Beaumarchais találkozik a csábító Clavigóval, Goethe „szó szerinti fordításban” átvette az emlékiratokból, „lezárásul – pedig – egy angol ballada végét” vette kölcsön, ám a főbb szereplők tragédia végi halála nyilván nemcsak az angol balladán, hanem a romantikus divaton múltott. Mert kétségtelenül vérbeli romantikus mű a *Clavigo*, hogy erre utalhat Goethének az a megjegyzése is, amit egyik barátja leplezetlen bírálatára – „ilyen szemetet ne írj nekem többet” – tett, miszerint „nem árt, ha az ember egyszer-egyszer olyasvalamit is ír, ami a közfelfogáshoz – ezen nyilván a romantikus ízlést kell érteni – csatlakozik”. Nem tudom, hogy a 18. század végén s a következő század elején mennyire volt népszerű ez a Goethe-mű, tény viszont, hogy a több évtizedes fáziseltolódásban szenvedő múlt század eleji magyar vándorszínészet műsorán szerepelt a *Clavigo* (az első fennmaradt, még kézírásos színházi plakátunk a mű 1816-beli szabadkai előadásának nyomát őrzi!), de az is tény, hogy régóta, szinte teljesen eltűnt a színházak repertoárjáról. Nyilván nem alaptalanul. Felfedezése ezért is váratlan, meglepő. Csakhogy az újvidéki *Clavigo* nem Goethe művét támasztja fel haló poraiból, hanem a mű átdolgozása alapján készült.

A szlovák nyelvű átdolgozás D. Drasarova munkája, valójában lényegesen más, mint Goethe műve. Rövidebb is, tömörebb is, elsősorban mert a romantikus mese teljes terjedelmében ma már aligha lenne érdekes, s lényeges vonásaiban, főbb szereplőinek jelleme és ábrázolása szempontjából is más. Clavigo nem határozatlan, hanem fölöttébb célratörő karrierista, aki a gazdag lány vagyonát arra használja fel, hogy folyóiratot alapítson, s ennek útján hírnévre s pozícióra tegyen szert. Barátja, Carlos az átdolgozásban háttérbe szorul. Nem irányítója Clavigo életének és cselekedeteinek, hanem szelárnyékban meghúzódó barát, aki a társadalmi hierarchia lépcsőjén észrevétlenül halad felfelé, kihasználva Clavigo sikereit. Pierre Beaumarchais sem csupán

bosszúálló fivér, hanem miután megtudja, hogy Carlos és Clavigo feljelentették, elfogatási parancsot eszközöltek ki ellene, elveszti józan esztét, és az egész rendszer ellen fordul. Elhíreszteli, hogy húga meghalt, így akarja fellázítani Clavigo lelkiismeretét, kétségbe-ejtve vesztét okozni, s lévén, hogy a csábító visszakönyörögte magát Marie kegyeibe, Pierre terve nem is látszik rossznak. Csakhogy Marie valóban meghal, Pierre pedig akaratlanul megöli Clavigót. Illik tehát rá a tragédiavégi jellemzés: „veszélyes örvöl”; meggondolatlanul fejfel rohan a falnak, nem törődik azzal, hogy miféle pusztítást okoz.

Nyilvánvaló, hogy az átdolgozás tartalmaz olyan mozzanatokot, amelyek félreismerhetetlenül napjainkban, sőt itt és most időszerűek – helyzetek, szereplők tekintetében egyaránt. Gondoljunk csak a sajtóval való gátlástalan manipulálásokra vagy a józan ész figyelmeztetését meghallani nem akarókra.

Vladimir Milcsin (Szkopje) rendezése láthatóan nem mentes, nem is lehet, az időszerű kihallásoktól, ám ezeket végtelenül intelligensen tartalmazza; aki gondolkodik, nyitott szemmel jár az utcán és a színházban, annak nem nehéz felismernie az előadás aktuális jelzéseit. A rendező egyfelől elszórakoztat bennünket a romantikus mesével, másfelől viszont igyekszik ezt ellenpontosítani is, miközben mindenekelőtt a játék, a mozdulatok visszafogottságára alapoz. A merev etikett szerint élő spanyol világ képviselőinek mozdulatai, beszéde már-már bábszerűen szaggatottak, olyanok ők, mint borostyánba zárt élő rovarok, vagy jégkockába fagyott emberek. S ez a sajátos kimérttség egymás közötti viszonyukat is jellemzi. A játék stílusát adó szó- és mozgásrendszer metszett, kemény előadást eredményez, melyben a színészek kivétel nélkül s pontosan működnek, mindig minden idegszálukkal részesei a színpadi cselekménynek, a játéknak, mint ahogy a kompozícióba beleillik a ketrec zártságát és a tér nyitottságát egyaránt kifejező, jól világított díszlet, s ahogy a hideg színpadképbe belesimulnak a ruhák, Pierre-ét kivéve, aki gesztusaival is, ruhájával is, s egész habitusával más, mint a merev spanyolok, szertelenség, lezserség jellemzi.

Jól, pontosan megvalósított elképzelés.

Másodízben viszont egy másik Clavigót láttam.

Eltűnt a mozdulatok és a helyzetek metszettsége, a jellemek, a viszonyok, s az egyes alakítások éle határozatlanná lágyult. Mintha a színészeket magával ragadta volna a romantikus mese, belefeledkeztek volna, és sem Pierre vértolulások agyának pusztító hatását, sem a Clavigo–Carlos kettős izgalmas korszerűségét nem vagy csak alig lehetett érezni. Szinte érdektelenné romantizálták az előadást. Megfejtethetlen, miért.

Milyen lesz a folytatás, melyik változatában fog élni ez az alapfokon jól megtervezett s napi aktualitást is hordozó színpadraállítás?

Két ennyire eltérő próbája ugyanannak a rendezői koncepciónak lehetetlenné teszi, hogy a színészek játékaról írjunk. Kár, mert nemcsak a főbb szerepek alakítói – Venczel Valentin, Bicskei István, Soltis Lajos és Sz. Rövid Eleonóra –, hanem az epizodisták – Ladik Katalin, Pásthly Mátyás –, sőt a Szolga valóban kis szerepét játszó Szilágyi Nándor is az első változatban valóban pontosan építették fel a rájuk bízott alakokat, külön-külön és együttesként is jelentősnek ítéltető működésük, színészi munkájuk. Kivétel nélkül érdemükként említhető, hogy játékkal árnyalták, gazdagították mind az egyes szerepeket, mind pedig a szereplők egymás közötti viszonyát. S az sem mellékes, hogy többnyire másmilyenek is voltak, mint amilyeneknek ismerjük, megszoktuk őket.

Ugyanakkor másodszorra mindent tönkre is tettek.

*(Hid, 1988. 11. sz.)*

## GÖRGEY GÁBOR: KOMÁMASSZONY, HOL A STUKKER?

A zárt helyiségből sziget lett.

Ez az előadást díszlet- és jelmeztervezőként is jegyző rendező, Csiszár Imre (Budapest) legmeghökkenőbb és egyben leglényegesebb újítása Görgey Gábor kétrészes komédiájának újvidéki előadásában. Annyira szokatlan ez a színhelycsere – ha jól tudom, eddig kivétel nélkül szobadíszletben játszották a darabot –, hogy semmiképpen sem lehet csak egy futó ötlet. Sokkal több ennél, olyannyira, hogy ebben kell keresni az előadás értelmezésének kulcsát.

Tehetünk-e egyenlőségjelet egy ablak nélküli szoba és egy sziget közé? Részben igen, mert mind a kettő izolált, önmagában létező élet-tér, világ, részben azonban nem, mert hogy mi van odakint, kívül a zárt helyiségen, azt nem tudjuk, esetleg feltételezhetjük, elképzelhetjük – lehet teljes sötétség, amelyből botorkálva-tapogatózva-araszol-gatva tudnánk kijutni a fénybe, a világosra, de lehet vakító fényesség is, ami hasonlóképpen elbizonytalanít, elvakít, mint a vaksötét –, hogy mi van a sziget körül, azt viszont tudjuk: tenger, víz, végenincs, ismeretlen kéklő víztömeg, ami reménykeltő (a kék a remény színjelképe),

de végtelenségével, parttalan tágasságával mégis inkább talán bizonytalanságot jelent.

Ha tudjuk, hogy Görgey Gábor komédiája lényegében tételekben fogalmazott példabeszéd a mindenkori hatalomról, amely attól függetlenül, hogy ki gyakorolja, melyik osztály, réteg képviselőjének kezében van a félelmet keltő stukk, elsősorban, csak és minél teljesebb mértékben ön maga, a hatalom kíván lenni, illetve a hatalom mindenkori kiszolgáltatottjairól meg kiszolgálóiról, melybe mint egy mértani képletbe újabb és újabb adatokat helyettesíthetünk, akkor mind a szoba, ahogy az írói utasításban olvasható, mind pedig a sziget, amit az újvidéki színpadon láthatunk, nem önmagában érdekes, hanem azoknak a tényezőknek a függvényeként, amelyeket egy-egy felújítás közönsége a saját élettapasztalatai alapján behelyettesíti. Vagyis: a díszlet a néző fantáziájában nyeri el igazi értelmét, telítődik léttel, lesz valós – szoba vagy sziget, ilyen vagy olyan, reménykeltő vagy reménytelen közege körül fogva. Ha egy adott közönség úgy érzi, gondolja, a zárt helyiségen túl töksötét van, amelyből semerre, sehová nem vezet út, vagy éppen fényes, eszményi boldogság honol, csak ki kell oda jutni, esetleg úgy véli, az, hogy a szigetet körül fogó tengerben ragadozó halak várnak arra, aki a vízbe merészkedik, vagy netán éppen könnyen, veszélytelenül át lehet úszni a kék víztömegben, s el lehet jutni a megnyugvást, boldogságot adó, biztonságos világban, bármilyen változatot is képzel el a színházi előadás közönsége vagy minden néző külön, az mindig a saját valóságos helyzetével azonos. A néző saját helyzetét vagy vágyait helyettesíti be az előtte levő színpadképbe, valós helyzete vagy kívánsága szerint értelmezi a szobán vagy a szigeten túli világot, lehetőséget.

Csak hogy ez bármennyire is elfogadhatóan hangzik, bármennyire is ideális a közönség ilyen fokú szellemi aktivitása, az előadás nem elégedhet meg a lehetőség formális felkínálásával, hanem sugallnia kell, hogy mi van a zárt színhelyen túl, jeleznie kell, hogy mi lehet, mi közül választhat a néző, s akkor majd ő eldönti, saját élettapasztalata alapján, mit képzel a szobán kívülre vagy a szigeten túlra.

Es itt, ezen a ponton érzem problematikusnak az újvidéki előadást, de mindenekelőtt magát a darabot. Úgy tetszik, színhelyként a sziget csak egy ötlet, amely nem funkcionál kellően és teljes mértékben, lehetőségei szerint. De nem is funkcionálhat, ha azok, akik a szigeten vannak – Cuki az alvilágból, A Méltóságos, K. Müller, az őspoltron, Kiss, az intellektuel s Márton, a vidéki – saját elképzelésüket a szigeten túli világról velünk nem közlik. (A szoba sem funkcionálna!) Azt látjuk, hogy félnek a stukkert tartó soros hatalomgyakorlótól, s ha mód adódik, élnek a lehetőséggel, hogy kézbe vegyék a veszélyes szerszá-



mot, hogy átvegyék a hatalmat – kivéve K. Müllert, aki örökkön-örökké csak kiszolgálni tud és akar, fél a hatalmon lenni, de készségesen, sőt talán élvezettel dörgölőzik hozzá, szekundál neki –, s arról is értesülünk, hogy szeretnének kijutni a zárt világból, de erre nem azért vágnak, mert ott kint, a szigetet közrefogó vízen túl van, lehet az a bizonyos vágyott, boldog világ, közösség, társadalom, hanem azért, hogy szabaduljanak a kényelmetlen és veszélyes helyzetből, amely számukra akár tragikusan is végződhet. Vagyis ebben a darabban csak a bent létezik, s nincs vele szemben a kint is, és ily módon csak egy tétje van a játéknak s a helyzetnek: megszerezni a stukkert, átvenni a hatalmat. A valahová való vágyakozás egyszerűen nincs benne a darabban. Görgéyt ez láthatóan nem is érdekelte, ő megelégedett azzal, hogy teremtett egy veszélyhelyzetet, amelybe öt különféle osztály vagy réteg képviselője van bezárva, és közülük négy bizonyos időre meg is szerzi a hatalmat, s közben jellemsztriptízt mutat be, sajnos, nem azonos részletességgel, nem ugyanolyan formában. Mert az öt szereplőből talán négy annyira tételszerű, kimondottan csak általános vonásokkal rendelkezik, hogy mindig, attól függetlenül, hatalmon levő-e vagy kiszolgáltatott-e, a már ismert tulajdonságait, arcát mutatja. A kétrészes komédia első fele, amelyben Cukinak, az alvilági alaknak a kezében van a stukker, valóban a dráma expozíciójának tekinthető. Megismerkedünk a szereplőkkel, megmutatkoznak osztályt, réteget képviselő jellemző tulajdonságaik, felfogásuk, s ehhez szinte semmi új vonás nem járul később, a második részben sem. Még K. Müller, a könyökvédős, a kishivatalnok, a nyárspolgár, a hatalom örök szolgája esetében sem, bár ő mégis mindig másnak látszik, talán azért, mert mindenkinek, aki hatalomra jut, másként tud benyalni. A darab négy szereplőjét jobban, pontosabban jellemzi K. Müller, mint ők maguk.

A *Komámasszony, hol a stukker?* a magyar dramaturgia utóbbi évtizedeinek, negyedszázadának kétségtelenül egyik ismertebb, fontos műve, amit lehet s kell is játszani, az újvidékiek választása is jogos, igazolt – noha még igazoltabb lenne, ha az alaphelyzeten kívül a részleteket is a pillanatnyi politikai helyzetünkre történő ráismerés jellemezné –, ugyanakkor az sem kétségtelen, hogy ha jobban megkaparjuk a tetszetős felszínt, látjuk, alatta nem a legjobb a matéria. Egy szempontból azonban az ősbemutató óta változott szöveg kétségtelenül érdekesebb, vonzóbb lett. Azzal, hogy az író utójátékkal toldotta meg a történetet – ebben a „lesminkelt” színészek civilben folytatják a darabbeli stukkerjátékot –, a hatalomért folyó harc kilép a színház falai közül az életbe, nemcsak játék, hanem a legvéresebb mindennapi valóság. Sokat nyer, oxigénnel, vérral telítődik. Vagy talán éppen az utójáték felmutatta civil valóság van a szigetet körülfogó kék vízen túl? Mintha

a kék tengert jelző vásznak, függönyök eltűnése – valóban eltűnnek vagy csak utólag képzelem így, értelmet keresve a részmegoldásoknak s az egésznek? – utalna arra, hogy a szigeten túl a mi valóságunk van. Ha ez igaz, ha így értelmezhető az előadás, akkor még inkább sajnálhatjuk, hogy a komédia szerepvázlatait nem sikerült itteni emberi s rétegbeli magatartásmodellek szerint felismerhetővé tenni, közelebb hozni a mi világunkhoz. Ehhez nyilván alaposabb ismeretekre lenne szükség, mint amit egy vendégrendező néhány hét alatt szerezhethet. Esetleg a színészek lehettek volna a rendezés segítségére. Ezt saját hasznukra is teheték volna, mert nem kellett volna megelégedniük azzal, hogy magatartásbeli közhelyeket, sztereotípiákat mutassanak fel, tegyenek úgy-ahogy életszerűvé. Hogy a szerepek bizonyos módosítása nem lett volna felesleges, arra egyfelől figyelmeztet, hogy A Méltóságos ilyen változatban itt szinte ismeretlen, Cuki, Kiss és Márton előfordul lokális – jugoszláviai magyar – változatban. Nehéz megállapítani, hogy az alakok egyénítésének hiánya a rendező vagy a társulat tagjainak hibája; hogy nincs, az viszont tény. Holott a hatalomra vergődött, tudatlan alvilági figura manapság elég gyakori, a szólamokat hangoztató, minden helyzetet készségesen megideologizáló, kiszolgáló hajlamú, lényegében gyáva és kisszerű értelmiségi sem éppen ismeretlen, akár csak az operettek helyett újabban inkább a muskát-lizenével, a lakodalmas rockkal fertőzött népfő figurája. A Méltóságost nyilván az egykori középbirtokos manírokat használó békebeli úr helyettesíthetné – legalább egy-egy ráismerést engedő gesztus erejéig. Az egy az egyben átvehető szereplője Görgey komédiájának – K. Müller.

A fentiekből már az is kiderül, hogy a színészek, Soltis Lajos (Cuki), Banka János (Kiss), Fejes György (A Méltóságos) s részben Venczel Valentin (Márton, a vidéki) a sablonok pontos körvonalázásán túl egyénítésre nemigen vállalkoztak, vállalkozhattak. Ez alól némileg Venczel kivétel, talán mert erre szerepe több alkalmat kínál. Az előadás nagy, csodálatos jellemtanulmányt kiteljesítő színészi alakítása Bicskei István K. Müllerje. Magatartása – inkább talán magatartás-nélkülisége – megannyi apró gesztusból, hangszínből, kifejező, pontos arcjátékvillanásokból épített, gerinctelen ösgyáva, nyálkás csúszómászó, amőbaként változó, de saját hasznára rókaként ravasz, ezerarcú s mégis saját arc nélküli, emberformájú nem-ember, aki sok-sok társával együtt lehetővé tette itt és másutt, egykor és mindig a hatalom megfélemlítő stukkertjátékát, a különféle hatalmak létezését. Késébe ejt, de miatta érdemes volt műsorra tűzni a darabot, s megéri többször megnézni a különben is szórakoztató előadást.

*(Híd, 1989. I. sz.)*

## GOBBY FEHÉR GYULA: A HAJÓ

Sajátos kettősség jellemzi Gobby Fehér Gyula drámáját és Soltis Lajos rendezését is. Ami megtörténhetően mindennapinak tetszik, hogy egy kisvárosi biológianár házában udvarában éveken át hajót épít, erre költi minden pénzét, fordítja idejét, s hogy ezt a furcsa hobbit a helybeliek, hozzátartozók, barátok, ismerősök, előbb értetlenül szemlélik, utána felháborodnak miatta s minden eszközzel próbálják megakadályozni az építés befejezését, majd pedig amikor mintegy két héten át szüntelenül szakad az eső, bibliai özvívztől tartva, hogy biztonságban legyenek, mindenáron megpróbálnak feljutni a hajóra – mindez merő írói konstrukció, a részletek valós jellege ellenére írói képzelet szüleménye; groteszk valóság. Ami pedig álomkép vagy lázálmom, hogy az ájulásból magához tért tanár „elindítja” a poros udvarban veszteglő hajót, s a fedélzeten levő szereplők képzeletében lejátszódik a „hajóút”, amely előbb kellemes, majd miután „viharba kerülnek”, életveszélyessé válik, mindenki fél, kétségbeesetten kiáltozik, jajveszékel („Hová megyünk, hová jutunk, mivé leszünk, mi lesz a sorsunk, merre tartunk . . . ?”) – mindez nagy és kis, országos és magánemberi, nemzeti és nemzetiségi válságaink, bizonytalanságunk izzóan aktuális valóságából következik, itt, ahol élünk, most, időszámításunk 1988. és 1989. esztendejében.

Nem hiszem, hogy merészség lenne feltételezni: a dráma is, az előadás is épp a zárójelenet végett készült, ez adja mindkettő értelmét, ami arra vall, hogy író is, színház is tudja, mi a feladata.

Tiszteletreméltóan becsületes szemlélet, magatartás, vállalás.

Más – ám semmiképpen sem mellékes – kérdés, mivel a drámaírás és a színjátszás is elsősorban művészet, hogyan valósul meg az író és a színház szándéka.

Mindkettő – sajnos – csak részben jól, felemásan.

A drámaíró kiteljesítés, igényes művészi kidolgozás, megformálás helyett csak vázolja a szituációkat és a szereplőket, s ebben nem kis szerepe lehet a szinte a sablonosságig leegyszerűsített, a mindennapi-ság igényével magyarázható, elszíntelenített drámai nyelvnek, amit az sem igazolhat teljes mértékben, hogy *A hajó* műfaja szerint drámai parabola, s ez a forma ennyivel is beéri.

Az előadás, Soltis Lajos rendezése, mintha épp a szöveg említett nyelvi vonatkozásait igyekezne feledtetni, felülmúlni, s ezért részint agresszívan expresszív játékot, zajos tempót (széles gesztusok, rohangálások, kiabálások, kellékek dobálása stb.) diktál, részint pedig szín-

padszerű (vagy annak vélt) megoldásokkal kívánja dúsítani, látványossá tenni a megjelenítést. S ebbéli igyekezetében többször túllő a célon, következetlenül használja a fényt, szerkeszt egy keret- és közjátékot, amelynek lényegében szinte semmi köze sincs sem a biológiai-tanár rögeszméjéhez és sorsának alakulásához, sem pedig a dráma más-sik főszereplője, a kisvárosi lakosok, a tömeg magatartásához, pálfordulásaihoz. Az sem valószínű, hogy a rendezés a legjárhatóbb utat választotta, amikor az életveszélyességig harsány játékra, szinte fizikai erőpróbára szorította a színészeket, mert ezzel lényegesen nem segíti a dráma erkölcsi vonatkozásait, inkább formalista megoldásnak tekinthető, aminek mintha másféle fogyatékos-ságot, szervi hibát kellene lepleznie. S az ilyenén vezetett játék nemhogy nem nyomatéko-síthatta kellően a fontos tartalmi helyeket, nem exponálta a konfliktu-sokat, amelyek írói vázlatossága miatt is fölöttébb szükség lett volna árnyalt színészi jellemábrázolásra, hanem téves eszközök alkalmazá-sára fogta a színészeket. Ez legkifejezettebben Banka János szerepfel-fogásán mutatkozik meg, falusi plébánosa olyanféle sátán, ahogy a szocrealista sablon szerint a papkarikatúrák festettek egykoron. Talán épp Banka túljátszása lehetett volna, lehetne a figyelmeztető jel, hogy az előadás színészvezetése rossz úton jár. De az sem valószínű, hogy a főszereplő túlzottan expresszív játéka igazolható lenne. Bicskei Ist-ván mindig akkor a hitelesebb, ha visszafogottabb. Még egy mozzanat figyelmeztethet a téves játékra. Az előadás végének kétségbeesett kér-désáriája teljesen indokolt, a jelenet szinte hibátlan, erőteljes, kifejező is, de a túlhangosított két felvonás után sokkal kevésbé hatásos, mint megérdemelné, kevésbé döbbenetes, hiszen már belefáradtunk a zaj-ba. Vagy netán arról lenne szó, hogy a rendező tudja, feladatai közé tartozik a tempó megteremtése, diktálása, az előadás ívének a meg-szerkesztése? Csakhogy mindez több érzékkel, szubtilisabban, rafinál-tabban is megvalósítható lenne. Talán igazságtalanság lenne külön-kü-lön elemezni a színészi teljesítményeket, mivel az efféle munkának sohasem adhatja meg az értékét, hogy a színész mennyire csak hű kö-vetője egy rendezői tévedésnek, illetve milyen mértékben tudja magát ettől függetleníteni. A színészi alakítás fokmérője nem lehet a rende-zői elképzelés elleni harc kisebb vagy nagyobb sikere. Az azonban tény, hogy Bicskeinek néhány remek perce van, hogy Szilágyi Nándor Rendőrében felismerhetők az egyénítés pillanatai, s időnként a többi-ek is törekedtek erre.

*(Hid, 1989. 3. sz.)*

## HENRIK IBSEN: A HAZAÁRULÓ

Az a tény, hogy a dráma megírásakor, több mint száz évvel ezelőtt, Stockmann doktor, a főszereplő, egy norvég kisváros fürdőorvos az író szócsöveként mond lesújtó véleményt az ökológiai szennyezettséget megengedő, sőt segítő „társadalmi szennyezettségről”, a korrupciónak s a köpönyegforgató tömegről, arról a bizonyos „tömör többség”-ről, amely csak saját érdekei megvédésében egységes és határozott, arról a „variábilis valami”-ről, amely ingatag viselkedésével a hatalom, sőt a mindenkori hatalom feltétel nélküli kiszolgálójaként „minden morális társadalmi skorbut” melegágya, tenyészetének örök alapja, eleve meghatározza a színmű mindenkori színpadra állítását. Nem feledkezve meg természetesen arról az „árnyalati” különbségről, hogy míg egykoron Stockmannon keresztül az író mondott véleményt, később, ma is, szükségszerűen a rendező, az előadás megteremtője véleménymondásának, társadalomkritikájának hangját kell hallani, ha a színházban Ibsen botránydrámájával találkozunk.

Ha általában jellemző, természetes és szükséges, hogy az előadás az író mellett a rendező mint teljes érvényű alkotópártnér véleményét, gondolatait, világszemléletét is tartalmazza, kifejezze, akkor az ilyen típusú drámák esetében, mint Ibsené, ez hatványozottan fontos, egyenesen sorsdöntő. Határozott állásfoglalás nélkül, s anélkül hogy a nézőket az előadás ne kényszerítené állásfoglalásra – nincs, nem lehet értelme ezt a drámát színpadra fogalmazni. Erre bizonyítékkul szolgálhat az is, hogy nyelvünkön – feltehetőleg azzal összefüggésben, ki hogyan kívánta értelmezni a dráma mondanivalóját – három címváltozat ismert. Az eredetinek (*En folkefiende*) megfelelő *A nép barátja* mellett játszották már *A nép ellensége* címmel is. Az újvidéki előadás az Ibsen színműveit tartalmazó kötetben (Magyar Helikon, 1966) található címet viseli; a két utóbbi semmiképpen sem szerencsés változat, legfeljebb ironikusan, idézőjellel olvasható, azzal, hogy az ironia, az idézőjel a népre s nem a barátira vonatkozik, értendő.

Želimir Orešković (Zágráb), az újvidéki előadás rendezője a dráma pontos olvasójának bizonyult, aki a színház jelenidejűségéről sem feledkezett meg, s kifejezetten politikus, láthatóan politizáló előadást képzelt el. Ez mindenképpen erénye rendezésének, akkor is, ha vannak, akik másként, a másik oldalról látják az egyén és a tömeg viszonyát, mint Ibsen nyomán Orešković, akik szerint nem a „magányos ember”, ahogy a főszereplő véli a történet végén, „a legerősebb ember”, akik a tömeg szerepét másként ítélik meg, mint ahogy az előadás



*Tévén és téve előtt a család:  
Ladik Katalin, Banka Gabriella és Bicskei István*

sugallja. A másként látás a rendezőnek is és a nézőnek is joga, amit kölcsönösen tisztelni kell egy magát civilizáltnak tartó világban, társadalomban.

A rendezés célirányosságát, mondhatnánk, nagyfokú tudatosságát bizonyítja, hogy az ötből egy felvonásnyira „húzott” mű előadása, a teljes játékidőt mintegy a felére rövidítve, nem Stockmann doktornak a helyi hatalommal és a tömeggel folytatott küzdelme Ibsennél található minden vonatkozását tartja meg, hanem sietősen igyekszik a nagyjelenet, a negyedik felvonásbeli szónoklat felé. Ilyenformán valóban jogosan hasonlítja a rendező a rövidített változatot Sartre „bölcseleti tézisdrámáihoz”, mivel kifejezettebben, s egyszerismind egyszerűbben, mint Ibsennél, fogalmaz meg, közvetít egy véleményt, állásfoglalást. Ezzel a dráma dramaturgiai logikája szenved károsodást, a „húzásnak” esik áldozatul az orvos családi életének több emberileg fontos mozzanata, illusztrációvá vékonyul a feleség és a lány szerepe, elmarad, megvalósíthatatlan az újságírók, a Néplap szerkesztői becstelen átalakulásának hiteles ábrázolása, sőt a két testvér, az orvos és fivére, a hatalmi pozícióját féltő-védő polgármester-rendőrfőnök konfliktusa is gyengébb, egyszerűsödik. Ezzel szemben viszont aktualitás tekintetében nyer az előadás, ami hozzájárul a nézőtér felvillanyozásához, figyelmének fokozásához. S ez a mozzanat semmiképpen sem lehet mellékes a helyét, szerepét kereső színház esetében.

Egyáltalán nem elképzelhetetlen, alkotáslélektanilag talán kimutatható is lehetne, hogy a rendezés kiindulásul szolgáló alapötlete a szónoklat révén történő közvetítése volt. Ez azonban bármennyire is modern megoldás, korszerű ötlet, kegyetlen is, mert a főszereplőt megfosztja a drámai rodalom egyik legnagyobb monológjának „élő” előadásától. Ugyanakkor vitathatatlan, azzal, hogy a csúfosan végződő közszereplés után, míg Stockmann-nék lakásában a feleség és a gyerekek az időközben hatalmas halommá összedobált ruhák, bőröndök, tárgyak között botladoznak – a rendetlenség mintegy előre jelzi a lakást ostromló tömeg vandalizmusát –, a képernyőn a macskával kegyetlenkedő egerek ismert rajzfilmsorozatának epizódjai láthatók, majd pedig elfogy a kép, s csak a havazó ekrán fénye villog, Želimir Orešković az egész előadás legértékesebb, legjobb ötletét játssza meg. Ha a színészi játék szempontjából vitatható lehet a képernyőn mutatott, közvetített jelenet, a rajzfilmrészlet bejátszása kétségtelenül zseniális, három perc alatt „elmondja” a drámát.

A vázlatra rövidített előadás szükségszerűen szűkmarkú a színészekkel szemben. Vázlatosra sikeredhet Venczel Valentin polgármestere, akinek csak egyetlen igazi színpadi jelenet jut – amikor hívei sorban az orvos ellen fordulnak, a sarokban meggyullad az állólámpa, s fényudvarában elégedetten mosolyog a városbíró-rendőrfőnök, mintegy jelezve büszkén, hogy mindez az ő műve, hogy lám, mire képes –, László Sándor és Simon Mihály f. h. újságírója is egysíkú lehetett, s csak illusztráció Ladik Katalin a feleség és Banka Gabriella a lány szerepében. Egyedül Páthy Mátyásnak adatott meg, hogy a „tömör többséget” képviselő nyomdász szerepében érzékeltesse, miféle emberi világgal, magatartással kell a Stockmann doktoroknak megküzdeniük, s kik azok, akik legyőzhetik őket; árnyalt alakítás. Az orvost Bicskei István játssza, láthatóan nem azzal a szándékkal, hogy forradalmárt formáljon belőle, s nem is kíván afféle formátumos szereplő lenni, mint amilyen például a pesti előadásban Kállai Ferenc volt, hanem józanul látó, egyszerű, de gondolkodó, becsületes embert állít elénk, csak magánember, akinek tényeken alapuló véleménye van, aki tudja, mit kell tennie, de tehetetlen, mert szándékában, tenni vágyásában meggátolják. Nem kiegyensúlyozott alakítás ez, de jelzi azt a hősies küzdelmet, amit a doktornak folytatnia kell, pozitív hős, de a színész igyekszik ezt nem túlhangsúlyozni.

A nagymértékű „húzással” a rendező nemcsak a színészeket gátolta játékukban, hanem önmagát is vázlatosságra kényszerítette, bár a jelenetek és a szereplők közötti viszony kidolgozatlanságát nem magyarázhatja a szöveg vázlatossága, játékkal, színpadi akciókkal kellett volna pótolni a kihagyott szövegrészek tartalmát. Megérte volna . . .

(*Híd*, 1989. 5. sz.)

## FIZETEK, FŐÚR! AVAGY AZ OROSZLÁNSZÍVŰ JENŐ

Magamban így nevezem ezt a nosztalgikus szórakoztató estet: Jenő úr és barátai. S közben nemcsak arra gondolok, hogy Ferenczi Jenő, a Rádiószínház színésze, akit a színházi közönség is ismer, többek között a *Forgatókönyv* című Örkény-dráma előadásából, meghívta néhány színésztársát, idősebbeket meg egészen fiatalokat is, hanem arra is, hogy olyan szerzőket „hívott meg”, akik szívéhez – színész esetében azt jelenti: ízléséhez – közel állnak. Kik ezek? Seress Rezső, a rekedt hangú zongorista, néhány sikerszám szerzője és előadója, Gábor Andor, Lányi Viktor, Vadnai László, Király Dezső, Lőrincz Miklós, Tabi László, a magyar kabarészínpadok ismert munkatársai, ötletgyártói s néhány hazai szerző (Bogdánfi, Sulhóf, Balázs Pál), akiknek jeleneteiben Ferenczi a Rádiókabaréban évekig szerepelt. Joggal illik tehát a nosztalgikus jelző az esthez. A főszereplő, kinek jutalomjátékául készült az összeállítás, s a műfaj – melynek nálunk csak időnkénti fel-feltűnése, kérészéletű létezése volt – vonatkozásában egyaránt múltidézés szemtanúi vagyunk. És talán a közönség is elsősorban a régi, egykor hallott, vagy talán sohasem hallott, de mégis, a kabarétréfák sablonja folytán, oly ismerős számokkal találkozva kissé egykori önmagára emlékezik, arra, aki volt, midőn a régi Hacsek- és Sajó-vicceket, a hűtlen férjek és feleségek, a kegyetlenkedő háziurak, a titkos légyottok, az enyhén pikáns történetecskéket hallgatja. Más szóval: elsősorban talán az idősebbek számára jelent élményt ez a kabaré-összeállítás, a fiatalabbak számára viszont műfaj-, sőt kultúrtörténeti ismereteket nyújt, ami nem zárja ki a szórakozást sem.

A *Fizetek, főúr!* a századunkkal meghonosuló humoros apró-műfajból nyújt némi ízelítőt, egyaránt idézve a kabaré jelentkezését – a zenés kávéházakban előadott sanzonokat – s a műfaj későbbi magyar változatait, mindenekelőtt a dévaj vidámságot, amely még a nincstelenséget, a gondokat is feledtetni tudta, hiányzik viszont az összeállításból a politikum, a napi időszerűség, amit azonban csak új számok, jelenetek, tréfák, versek és versikék, dalok és dalocskák fejezhetnek ki, azok, amelyeket szinte az előadás napján írnak. S amelyek nem hiányoztak s ma sem hiányoznak a magyar kabaréból. Öröndöletes, hogy az Újvidéki Színház ápolja ezt a műfajt, öröndöletes – és érthető is –, hogy a kabarének van közönsége, de az eddigi összeállítások inkább múltidézéseknek tűnnek, semmint a sajtó napi aktualitását átvállaló eleven formának, véleménynyilvánításnak. Inkább nosztalgiazunk,



mint politizálunk. Lehet, hogy a műfaj meghódításának, a kabaréját-  
szás mesterségének ideje ez, s talán a kabaré nézésének is ideje, elő-  
készület a műfaj újbóli meghódítására, felvirágoztatására.

Az mindenképpen megállapítható, hogy színészeink jó úton járnak  
a számukra szokatlan műfajban. A nők csinosak, a férfiak bátran ko-  
médiáznak, néhányan kifejezetten felszabadultak, ami más előadások-  
ban nem mindig mondható el róluk. Számukra hasznos tehát a kaba-  
ré, s emellett láthatóan élvezik is, kivált Rövid Eleonóra, Tápai Kor-  
nélia és Balázs Piri Zoltán. Ferenczi Jenő mintha – azon az estén, mi-  
kor láttam – kissé indiszponált lett volna, ami ebben a közönséggel  
közvetlen kapcsolatot kívánó műfajban azonnal feltűnik. Az azonban  
így is kiderül, hogy Ferenczi alkalmas kabaréestek központi, szóvivő  
szerepére, színészkonferansziéként még biztos találkozunk vele, egyé-  
nisége, felkészültsége erre mindenképpen feljogosítja. Ahogy színé-  
szeink tanulnak kabarézni – vigyázat! a kabaré nem azonos az enyhén  
szólva nem épületes vidám estekkel! –, ugyanúgy közönségünknek is  
meg kell ismernie, meg kell szoknia a műfajt. Tudni kell fesztelenül  
viselkedni, mert – úgy tapasztaltam – most még kabaréban is színhá-  
zi közönség vagyunk, távolságtartó, csak szemlélő.

Fontos vállalkozás tehát a kabaré, többszörösen is, s talán a szín-  
ház számára is hasznos, közönséget, jó közönséget nevel, feloldja a  
színészi görcsöket s – reméljük, majd – fokozza az aktualitásigényün-  
ket is, nézőkét is, színházét is.

(*Híd*, 1989. 6. sz.)

## MOLNÁR FERENC: A DOKTOR ÚR

Színészemlékezések visszatérő, kedves mozzanata annak felidézé-  
se, hogy amikor úgy érezték, fel kellene csigázni a közönség érdeklő-  
dését, elővették a „varázsdarabokat”, s a siker nem maradt el. Óhatat-  
lanul is ez jutott eszembe, amikor az Újvidéki Színház új Molnár-pre-  
miert hirdetett, mégpedig ugyanannak a Ljubomir Draškićnak (Belg-  
rád) a rendezésében, aki a tizenkét évvel ezelőtt bemutatott s azóta is  
műsoron levő *Játék a kastélyban* sikerszériájának volt a kovácsa. Az  
azonos felállás – Molnár–Draškić–színészek – magától kínálja a párhu-  
zamot: a színház eddigi legnagyobb közönségsikerét kívánja megismé-  
telní. Sajnos, azt hiszem, a siker nem fog megisméltlődni. Mérsékeltbb  
lesz, akkor is, ha az új Molnár-előadás sokakat biztos mulattat.

Ha tudjuk, hogy a jugoszláviai magyar műkedvelés mennyire kedvelte évtizedeken át Molnár első bohózatát, *A doktor urat*, akkor fölöttebb érdekes a kérdés: miért nem fog megisméltódni a *Játék a kastélyban* sikere? Éveken át, nemcsak a két háború között, hanem később is, a vidéki gyógyszerészek, tanítók, iparosok vezette együttesek műsorán azért volt vissza-visszatérő darab *A doktor úr*, mert szellemessége, könnyen áttekinthető bonyodalma mellett a nagyvárosi úri világot is jelentette, azt, ami után ezek a kétségtelenül fontos kultúrmissziót végző, becsületes emberek titkon vágytak, meg talán azért is kedvelték ezt a darabot, mert színre állításakor bemutathatták otthoni bútoraikat, kávé- és teáskészleteiket, pohárgarnitúráikat, meg – nem utolsósorban – toalettjeiket, mindazt, amit készségesen kölcsönadtak, s így gátlástalanul, de mégsem feltűnően megmutathattak. Akár azt is mondhatnánk, hogy *A doktor úr* című Molnár-darabnak művelődéstörténeti szerepe volt a Vajdaságban. Az Újvidéki Színházat azonban biztos nem ez a körülmény vezette, amikor a bohózatot elővette (még ha a vidéki vendégszereplések sikerébe ez is belejátszhat), az egykori népszerűség viszont talán befolyásolta a választást, hogy miért részesítették épp ezt előnyben *Az ördög*, *A testőr*, a *Valaki*, a *Marsall* vagy más Molnár-mű ellenében, melyek ugyanúgy az író kedvelt témáját, a szerepjátszást és a szerepcserét dolgozzák fel, de ügyesebb dramaturgiával. Nyilván az sem volt irányító szempont, hogy első bohózatában Molnár Ferenc, aki előtte kifejezetten szociális vonatkozású prózával már figyelmet keltett, itt még társadalmi fricskákat is osztogat – Ady írta éppen *A doktor úr* kapcsán, hogy ez az író „mer és mulattat” –, még ha fölöttebb diszkréten nyom is barackot az úri világ szélhámosainak buksijára. E „többlet” ellenére kétségtelenül hiányzik *A doktor úrból* az a szerkesztési ügyesség, ami Molnárt majd később jellemzi, világhírűvé teszi, bár már csak remek színpadi szituációkat teremt, s legkevésbé sem igyekszik szereplőinek társadalmi hovatartozását hangsúlyozni, erről véleményt mondani; olyan helyzeteket konstruál, amelyekben az egyes ember magatartása, játékká változtatott, leplezett alakoskodása érvényesülhet. Ezt viszont zseniálisan csinálta. *A doktor úr* első kísérlete, s talán ezért még nem mer kellően cinikus lenni, csak jópofa, s még nem tud Molnár Ferenc-i szinten szerkeszteni.

Ebben a bohózatban is mindenki szerepet játszik, az igaz, de alakjainak kettősségét az író diszkrétebben, szégyenlősebben ábrázolja. Puzsér hétpróbás betörő, aki saját védőügyvédjét sem kíméli, de érző szívű, készségesen segít a szerelmes fiatalokon, s meghatják a női könnyek. Sárkány doktor tekintélyes ügyvéd és dicsőséget hajhászó szélhámos. Felesége kacér szépasszony és a férje sikerét vágyó-segítő

nő. Csató karriert vágyó rendőrségi alkalmazott s javíthatatlan nőcsábász. Marosiné merev, szigorú nevelőnő, s közben kalandokról ábrándozik. Bertalan szorgalmas ügyvédbojtár és kamaszos lángolású szerelmes. Lenke jól nevelt úrilány és szereleméhes csitri...

És ahogy a bohózat szereplőinek kettős életvitele és -felfogása megmutatkozik, abban az író mellett a rendezőnek is jelentős érdeme van, lévén hogy kívülről látja és láttatja színészeivel őket, még a szobalányt (Faragó Edit) vagy a rendőröket (Szilágyi Nándor, Kákonyi Tibor f. h.) is így játsztatja. Ezzel azonban csak a rendezői munka egyik részét, harmadát végezte el, adósunk maradt olyan színpadi helyzetek kitalálásával, amelyek előbbi újvidéki rendezését annyira emlékezetessé tették. Ám lehetséges, hogy számára most Molnár sem volt olyan inspiratív, mint a *Játék a kastélyban* szövege. *A doktor úr*-nak ugyanis túl hosszú az expozíciója, s sokkal rövidebb a központi-nak szánt szerepcsere-jelenet ahhoz, hogy ezt színpadilag igazán hatásossá lehetne tenni. Az sem valószínű, bár a darab befejezése nem éppen szerencsés, s nem is jól kitalált, hogy épp Puzsér az, akit meg kell menteni a darab szereplői közül, ahogy a zárójelenetben a rendező teszi, lévén hogy ő is olyan, mint a többiek, főleg pedig Sárkány ügyvéd, az egyik tizenkilenc, a másik egy híján húsz. De hát egy előadást valahogy be kell fejezni.

Kétségtelen, hogy Puzsér bravúros szerep, de teljes értékű megjelenítéséhez szükséges, hogy a színész ne csak a kedves linket, az enivaló szélhámost ügyeskedje elénk, mint Ferenczi Jenő teszi, hanem hogy játékmesteri szerepének megfelelően irányítson, úgy tessék, ő teremti meg a helyzeteket, minek során pechje persze az lenne, hogy végül ő is beleesne egy maga teremtette szituációba. Jellemző, hogy Ferenczi is azokban a pillanatokban jó, amikor az író teremt szerencsés kézzel helyzetet neki (az érettségi bankettől érkezett részekkel, Csatóval), s akkor veszik el, amikor ez a feladat rá vár. Ilyenkor harsányabb játékkal, bohóckodással igyekszik menteni helyzetét, amire talán túl kirívó öltözeke is csábította. Fejes György Sárkány ügyvédként szintén elsősorban komédiázva kíván szórakoztatni, ahelyett hogy ezt jellemteremtéssel tenné. Jellemet, Ferenczihez hasonlóan, ő sem formál, holott az ügyvéd úri sviháksága erre utasíthatná. Sárkányné az előadás igazi főszereplője F. Várady Hajnalka tolmácsolásában. Igaz, az író is bőven segíti abban, hogy a szerep kettősségét, pontosabban sokarcú szerepjátszását megmutathassa, de árnyalt játékkal a színész is tesz róla, hogy az előadásból elsősorban őt jegyezzük meg. Azt játssza, amit Molnár-darabban kell. Remek Páthy Mátyás komikus kabinetalakítása Cseresznyés, a volt iskolatárs szerepében.

Jó Simon Mihály Bertalanja, mert a fiatal színész mértéktartóan, de kifejezően vázolja fel a szerelmes ügyvédjelölt karikatúráját, ami egyben az efféle hálátlan szerepek karikatúrájaként is felfogható. Hasonló szándékot mutat a fiatal szerelmes ugyancsak hálátlan szerepében Banka Gabriella. Másféle, harsányabb színekből keverte Balázs Piri Zoltán a rendőrségi fogalmazó és Ábrahám Irén a nevelőnő alakjának képét. Stílusisan mintha egy másik darabból jöttek volna, ettől függetlenül azonban színészilag mindkét alakítás következetes. Talán arra utalhat ez a két remek színészi torzkép, merre kereste a rendező *A doktor úr* megjelenítésének stílusát, formáját. Ebben a két alakításban ismerhető fel legjobban a *Játék a kastélyban* emléke, szelleme. De figyelmeztetnek arra is, hogy az egész előadást ilyen irányban lehetetlen volt sarkítani, talán ezért sem ismételhető meg a Molnár-darab sikere.

(*Híd*, 1989. 7–8. sz.)

## IVAN KUŠAN: GALÓCZA

Az előadás úgy kezdődik, hogy Ardonjak gazda egy fene nagy konyhakéssel elvágja a fehér leghorn tyúk nyakát, és úgy végződik, hogy Ankica nagyság'asszony, Ardonjak gazda felesége, ugyanazzal a fene nagy konyhakéssel halálra szurkálja a fehér abrosszal leterített férjét. Ami e két jelenet között van, történik, az a darab, ami arról szól, hogy Ankica mindent megtesz, illetve mindenkit felbérel, hogy a gazdát tegyék el láb alól, mert akkor ő végleg a földmérőé lehet. Megpróbálja rábírní a gazda írnokát, a csendőrtizedest, akinek megígéri Tonka, a szolgáló kezét, felbérel Zeljićet, a gazda által kisemmizett, bolsevik érzelmű parasztot, sőt Galóczát, a hírhedt szlavóniai betyárt is felbérel, végül azonban mégis neki kell végeznie a gazdával; fölháborító, hogy a férfiak mennyire tehetetlenek és semmire, még egy kis gyilkosságra sem képesek.

Ennyi, s nem több ez a történet, amelyből Ivan Kušan összeszerkesztette bohózatát, ezt a jópofa kis marhaságot, amely jókedvű színházi sikerre született, ahogy a zágrábi ősbemutató nagy szériája és a pesti Katona József Színház háromévnyi közönségvonzó sorozata bizonyíthatja. Kétségtelen, hogy az Újvidéki Színház is a szórakoztatás és a várható siker reményében döntött a *Galócza* színrevitele mellett. Sajnos, ami kétszer megtörtént, az harmadszor minden bizonnyal nem fog megtörténni. Újvidéken aligha lehet siker Kušan bohózatos törté-

nete, amelyben korántsem kell mély filozófiát vagy társadalombírálatot látni, de amely azzal válik többé pusztá szórakoztatásnál, hogy mentalitásrajza felismerhető, hogy a lelki provincia ábrázolásában pontos, hogy ügyesen konfrontálja a nagy álmokat – mindenki valami nagyot, elérhetetlent kíván – és a kisemberi ügyefogyottságot, a komikumot a kétbalkezes hősök ellentmondására építi. Bűnügyi történetet parodizál – nem népszínművet, ahogy néhány kritikus véli –, s közben a stílusparódia különféle változatait kínálja fel a rendezőnek, a színészeknek. Minden szerep karikatúra is, éppen úgy, ahogy a darab minden szituációja komikus.

Vagyis: valóban minden adott egy frenetikus színházi sikerhez, ami azonban ezúttal elmarad. Talán mindenekelőtt a rendezés hibájából. Radoslav Dorić (Belgrád) ugyanis néhány kisebb jelenetet leszámítva nem tud komikus színpadi helyzeteket szerkeszteni. Végtelenül ötlettelen Dorić rendezése. S azt hiszem, kidolgozatlan is. Kušan darabja bevallottan jól ismert, agyonhasznált sablonokból épül fel, magától adódó lenne, hogy a rendező is kipróbált színpadi sablonokkal, közhelyekkel dolgozzon, de úgy, hogy fonákról láttassa őket. Dorić rendezéséből a sablonok logikája, rendszere is éppúgy hiányzik, mint ezek fonákjának a megmutatása. Elég talán arra utalni, hogy a helyzetek, a gagek ismétlése szinte teljesen hiányzik az előadásból, vagy legalábbis észrevétlen marad, holott az ismétlés az a színpadi/színészi forma, amely végtelenül hatásos lehet a komikum kifejezésében. Ez, az ismétlés hiánya, mutatja, hogy hiányzik az előadásból a végig gondolt, a következetesen megvalósított rendszer, a szerkesztettség. S ennek következménye viszont, hogy szinte mindegyik színész más-más stílusban játszik. Kivétel nélkül tudják, érzik, hogy nekik parodizálniuk kell, de eszközeiket a rendezés nem fogja egységes előadásképpé össze. Fejes György nem tisztázta, hogy ki s miféle is az a bizonyos Ardonjak gazda, trágyaszagú, zsíros paraszt-e, aki meggazdagodott, s most urizál, vagy ügyeskedő csempész és könnyű kalandok kedvelője-e. Természetes és elkerülhetetlen, hogy a játéka kiegyensúlyozatlan, kapkodó, következetlen. S ezek a jelzők az előadás legtöbb színészenek játékára illenek. Pásthly Mátyás Zeljiće bántóan ingadozik a népieskedés és az urbánus agyafúrtság között, őt még a hol irodalmias, hol népies szöveg is erre a bizonytalankodó, ingadozó stílusra készíti. Romhányi Ibi Ankicát, egy-egy felvillanást leszámítva, túlságosan is rutinból csinálta meg. Olyan játékosra emlékeztet, aki csak akkor van játékban, ha a labda hozzá kerül, ha szövege van, máskor csupán szemlélője az eseményeknek. S ez általában mindenkire érvényes. Különös, hogy a színészek – úgy látszik – nem élvezik a kapott

játéklehetőséget, nem lubickolnak szerepükben. Balázs Piri Zoltán, földmérőként, igyekszik megmutatni a figura vidéki áporodottságát, a hódítóban a kisstílű, hasznot leső szépelgőt, olykor azonban elveszti az alakítás fonalát. Éppen úgy, mint László Sándor a titkár szerepében és Faragó Edit szolgálóként. Nekem Bicskei István szintén kiegyensúlyozatlan címszerep-alakítása mellett elsősorban László és Faragó tett. Mindketten megpróbálták külső eszközökkel jellemezni a szerep emberi, belső tulajdonságait. Kitaláltak egy figurát, s azt igyekeztek végigvinni. Itt-ott azonban kiestek ebből a vállalt szerepből, de mindkettőjük pályáján fontos állomás lehet ez a kis szerep, ha levonják belőle a tanulságot, s ha tudják ezt kamatoztatni. Simon Mihály csendőre korrektül komikus. Bicskei gengszterparódiát kíván adni, részleteiben jól elképzelt alakítás, de úgy tűnik, ezek a részletek a bemutatón még nem álltak össze szervesen, egységes figurává. Galóczája ügyefogyott, noha Al Capone szeretne lenni, de csak egy Dráva- és Szávaközi bérgyilkos; kívánja érzékeltetni Galócza kapcsolatát a hatalommal, de kívülállását is, függetlenségét is, nem sikerül; szeretne jól nevelt világfi lenni, de szívesen tetszeleg a kegyetlen gyilkos, a félelmetes, nyers haramia szerepében is; mindez felismerhető szerepformálásában, ám ugyanakkor nem állnak össze egységes képpé, egységes figurává. Olyan szobor, akinek felismerhetően másról mintázták a kezét, a lábát, a fejét, az orrát, a testét, s a sok modellből nem lett egy új, egységes alak.

Hogy hiányzott az egységes rendezői koncepció, az a vezérelv, amely egymásra épülő, egymásba kapcsolódó komikus színpadi szituációk rendjében mutatkozik meg, bizonyítja a színészi játék zavaró eklektikussága, felszínessége, kidolgozatlansága, de talán ennél is inkább a díszlet funkciótlanlansága, amatőr beállítása, kivált a szállodajelenetben, amit talán az író is elnyújtott, s a folyóparti jelenetben, ami hasonlóképpen unalmasan hosszú és kezdetleges. Lehet, hogy a színészek sem tehetnek mást, mint hogy le-föl rohangálnak, de hogy ez egy cseppet sem komikus, az biztos.

Egy nagy színházi siker lehetősége úszott el, ment veszendőbe a rendező kezén.

*(Híd, 1989. 11. sz.)*

## DRAGO JANČAR: GODOT-RA LESVE

Beckett ágrólszakadtjai besúgók lettek. Akik hontalanok voltak, akik semmi és senki nélküli nincstelenek, koldusszegény szerencsétlenek voltak, mint Estragon és Vladimir Samuel Beckett művében, a *Godot-ra várásban*, azok Drago Jančar darabjában, a *Godot-ra lesvében* spiclik lettek. Ők a Godot-t várják, mint Didi és Gogo Beckettnél, pontosabban lesik, csakhogy Franz és Josef Godot-ja semmiben sem hasonlít ahhoz, aki Beckett művéből fogalommá vált. Illetve csak annyiban hasonlít a két Godot, hogy mindkettő láthatatlan. De Beckett művében Estragon és Vladimir számára Godot tét, nem véletlenül lett fogalom, nem véletlenül azonosították egyes értelmezők istennel (God), a megváltóval is, Jančarnál viszont nem tét Godot, illetve csak látszattét. Igaz, hogy Franz és Josef, a két posztoló spicli szintén Godot-ra vár, arra a valakire, akinek a szemközti ház egyik ablaka mögött kellene megjelennie, s akit nekik megfigyelniük kell, de erről a Godot-ról szinte semmi lényegeset nem tudunk meg. Tény, ha feltűnne, ha Franz és Josef szakszerűen megleshetné, ha jelentést adhatna róla, számukra az jelentené a sikert, de miért kell meglesni azt a bizonyos Godot-t, Godinát, Goldsteint vagy minek is hívják, erről semmit sem tudunk meg. Nem véletlen, hogy Franz és Josef jeleneteken át teljesen megfeledkezik arról, mi is a dolguk, meg sem említik azt a bizonyos Godot-t, Godinát vagy kicsodát, míg Estragon és Vladimir jeleneteiben, ha nem is beszélnek róla, ha név szerint nem is említik, Godot szelleme mindig felettük, a helyzetük, a reménytelen várakozás felett lebeg. Beckettnél Godot ha nincs is, mégis mindig jelen van, míg Jančar darabjában, annak ellenére, hogy név szerint talán többször említik, nincs jelen.

Ezért Jančar darabja csak messziről hasonlít Beckettéhez, minden párhuzam erőszakolt. Nemcsak a címmel történő utalás szerencsétlen és félrevezető, hanem az írói elképzelés is. Ettől függetlenül Jančar művében kétségtelenül vannak élvezetes, szellemes, jó részletek, de ez a darab egészen másról szól, egy egészen másik darab, olyannyira, hogy néhány véletlen párhuzamon kívül semmi, főleg lényeges közös vonás nincs a két mű között.

Vitathatatlan, hogy a *Godot-ra lesve* olyan szituációra épül, amely régóta, mostanság pedig különösen érdekes, aktuális: a mások lehallgatása, megfigyelése, a besúgás talán sohasem volt annyira valóság, mint napjaink Közép-Kelet-Európájában. S ugyanakkor a mindenhatónak hitt besúgók, a keretlegények, a botozók sohasem voltak annyi-

ra kiszolgáltatottak, mint éppen napjainkban. Érzésem szerint Jančart is, érthetően inkább ez a társadalmi és emberi realitás, ezek a kérdések foglalkoztatták, érdekelték, mint a Godot-várás.

Nála nem a várás ténye drámai, mint Beckett-nél, hanem inkább a két szereplő egymás közötti viszonya. Az, hogy Franz és Josef eljátszszak a főnök és a beosztott kapcsolatát egy olyan helyzetben, amelyben náluknál talán senki sem kiszolgáltatottabb, amit az író kiválóan érzékeltet az operarajongó lakástulajdonosnő felléptetésével. Ez a nő a maga természetes életösztönével, gesztusaival dedósokká fokozza le az önmagukat félelmetesnek gondoló, önnön fontosságukban semmiképpen sem kételkedő két férfiút.

Hogy valóban kétarcú műről van szó, amelyben a két szereplő helyzete, viszonya a fontos, nem pedig a Godot-lesés, igazolja Ľuboslav Majera (Újvidék) rendezése is az Újvidéki Színházban. Az előadásnak azok a jelenetei, amelyekben Franz (Bicskei István) és Josef (Soltis Lajos) egymás közötti viszonyának megannyi árnyalata mutatkozik meg, kiválóak, színészi szempontból nagyszerűek, példásan kidolgozottak, igazi színházi élményt jelentenek. Azok a jelenetek viszont, amelyekben azt a feladatot osztották ki nekik, hogy most tessék azt a bizonyos ismeretlent, Godot-t, Godinát vagy micsodát meglesni, amikor különféle készülékeket kapcsolgatnak, azok egyáltalán nem hitelesek, sőt zavaróan megjátszottak, mesterkéltek, áldrámaiságot példáznak. Vagyis a darab nem erről szól, hanem arról, amiről minden igazi dráma, két ember kapcsolatáról, amit ebben az adott esetben specifikussá tesz, hogy ez a két ember két besúgó. És ezt játssza el Bicskei meg Soltis – remekül. Egyszer úgy ültem, hogy perceként át egészen közről nézhettem a két kiszolgáltatott közül a kiszolgáltatottabb Josef – Soltis Lajos – szemét, ennek apró rezdülései, összehúzó-dásai, csillogása majd elborulása, ravasz felragyogása majd kiábrándult elsötétülése igazi drámára, emberi sorsra mutatott, csodálatos hitelességgel, Bicskei a „főnök” szerepében úgy érzékelteti fölényét, hogy érezzük közben szerencsétlenségét is. Mindketten mély emberi drámát játszanak el, Soltis – alkatából és szerepéből adódóan – több beleéléssel, Bicskei viszont – szerepéből következően – bizonyos distanciával, amely nemcsak pontos jellemzést ad, hanem kívülálló bíráló is. Felicita, a lakástulajdonosnő dramaturgiai funkcióra zsugorított szerepéből Ábrahám Irén formál néhány találó gesztussal, hanggal életes, hiteles, hús-vér alakot.

*(Hid, 1990. 1. sz.)*



## MOLNÁR FERENC: LILIOM

Molnár Ferenc nyolcvan évvel ezelőtt írt és színre vitt „külvárosi legenda”-ja a pesti Népligetben játszódik. „Fák, bokrok. Elöl középen egy pad. Tavasz délután, alkonyat felé” – írta színhelymegjelölő utasításként a szerző, jelezve és előlegezve azt a romantikus „zug”-ot, ahol izgalmas, szép pillanatokra kerül(het) sor. A színpadon azonban mindennek nyoma sincs. Hernesz János m. v. díszlete komor, a háttérben labirintusszerű barna oszloperdő, a szín jobb és bal oldalán, elöl a portálon pedig barnára pácolt deszkapalánk, rajta ajtó. Még az előtérben levő pad sem képzeletgerjesztő ligeti alkalmatosság, ezért szinte fel sem tűnik, hogy helyére a második képben szakadozott huzatú, kócbelét lógató, spárgával összetartott, lombtárba való heverő kerül. S a sejtelmes, félhomályosra világított, árnyékolt háttér is inkább riasztó, mint romantikára csábító.

A sötét, komor színpadképnek, melynek alaptónusa nem a zöld, hanem a barna, fontos hangulati és tartalmi szerepe van Babarczy László (Kaposvár) rendezésében.

Ezt a kemény előadást, amely két ember szerelméről szól ugyan, de nem a magamutogató, a lángoló szerelmi vallomások nyelvén, hanem a másik keserves, de állhatatos vállalásával bizonyítva az összetartozást, semmiképpen sem lehet romantikus lágy, ligeti zöldben játszani. Arra sem kell azonban gondolni, hogy Babarczy László Molnár ellenében rendezte meg a *Liliomot*, hiszen az előadás is, akárcsak a darab, ugyanarról szól: két tiszta, de érzelmeit szégyellő-titkoló, egymással külön belső hullámhosszon kapcsolatot tartó, kommunikáló ember viszonyáról, azzal a különbséggel, hogy az előadás hangneme más, mint a darabé, mollból dúrba vált; Molnárnál is feldereng a tragédia, de elrejti a szöveg szellemes csillogása, a helyzetek hamvas naívsága, Babarczynál viszont megtörténik a tragédia, a szöveg és a helyzetek csupán ellenpontoszó szereppel rendelkeznek, az élet teljességét hivatottak kifejezni, az árnyék mögötti fényt. Molnár a napos oldalról szemlélve veszi észre *Liliom* és *Juli* tragédiáját, Babarczy pedig a túloldalon állva látja meg ugyanezt. És nem állhat máshová, ha az érdekli, hogy van-e annál borzasztóbb, ha az, akit szeretünk, csak akkor lesz, lehet a miénk, amikor ott fekszik előttünk kiterítve – addig mindenkié volt, mondjuk Muskátnéé, a körhinta-tulajdonos munkaadó-szeretőé, Ficsuré, a zsebmetsző-hamiskártyás bűnözőé –, illetve ha annak, akit szeretünk, bár sohasem mondtuk-mutattuk neki, sőt kiabáltunk rá és meg is ütöttük, csak akkor van bátorságunk kimondani,

belekiáltani a vakvilágba: „Juli . . . kis bogaram . . .”, amikor kétségbeesetten magunkba döfjük a gyilkolni hozott konyhakést, mint Liliom teszi azokra a csúnya, embertelen barna oszlopokra kapaszkodva-menekülve az igazságszolgáltatás elől, hogy azután lezuhanjon a vasúti sínre, amelyről majd nem a bámészkodókat lefröcskölő, a tekintetünket magával húzó pimasz, vágyat ébresztő mozdony vontatta szerelvényen, hanem a sebesülteknek-halottaknak kijáró kézi hordágyon szállítják el az emberfiát.

Ha pedig az előadás menetében ezután következik, mintegy kime-revített fantáziaképként, a különös, humorral átítatott mennyországi jelenet, ahogy ez Babarczynál van, eltérően a darabtól, hol a másvilági epizód a földi képek után játszódik le, akkor a rendező dramaturgiai intervenciója nemcsak a romantikától óvja meg az előadást, hanem játékosan ellenpontozza is a halál előtti vallomás érzелgősségét. A mennyországi jelenet s Liliom kiszabott égi büntetése után – csak tizenhat év tisztító tűz múltán láthatja sohasem ismert lányát, de akivel, akár csak a gyermek anyjával, bár most nagyon igyekszik, szintén meggondolatlanul s jóvátehetetlenül gorombáskodik – következhet a végső búcsúzás torokszorító pillanata, csakhogy Babarczy ezt sem engedí érzелgősségbe fulladni, mert a háttérben, a barna oszlopok között feltűnik a csilingelő kerékpárján az esztergályos, az állhatatos kérő, akit Juli – hátra se tekintve –, egy életre a magányt választó, élesen elutasító hangon küld el. S amikor az esztergályos, akit az égi rendőrszobán azért szólaltat meg a túlvilági életről döntő Rendőrfogalmazó-Isten, hogy utólagos jótette – éjnek idején látogatta meg feleségét és árvaít, s „megfódozta” fölöttük a lyukas tetőt – jótékony hatással legyen az érzelmeit röstellő Liliomra, „Áldja meg az Isten”-nel köszön el Julitól, köszönése akár jelképesnek is tekinthető, nem két ember köszön el egymástól, hanem Zeller Júliától, a mindenes cselédétől, aki talán maga sem tudja, miért, ahogy a szerelmek általában történnek, beleszeretett Liliomba, a ligeti vagányba, köszön el végleg a boldogság.

Így teljesedik be a tragédia, amely – ha ebben a műfajban s a valóságban ilyesmi lehetséges – halk szavú, csendes. Szívesen azt mondanám, hogy lírával átszőtt tragédia ez, ha néhány évtized színházi gyakorlata nem devalválta volna ennek a nem minden tekintetben összeillő két elemnek, a tragikumnak és a lírának a szimbiózisát. Babarczynak azonban nagy tudatossággal és mérnöki pontos építkezéssel sikerült elérnie, hogy az előadás lírai tragikumát ne érezzük sem érzелgősségnek, sem mesterkéltnek, hanem őszinte emberi valóságnak, magának az életnek. A lélek, az őszinte emberi érzelmek húrjain megszólaló történet ez a *Liliom*-előadás, amelyben mellékessé válnak mind a

szociális vonatkozások, mind pedig az a körülmény, hogy a színhely a pesti Népliget, nem sokkal a századforduló után. Az előadás itt történik, most, s bennünk visszhangzik.

Babarczy László rendezésének nagy értéke – hogyan is valósíthatná meg különben elképzeléseit, hozhatna létre teljes értékű színházi előadást – a pontos, szinte tökéletes színészvezetés. Ahogy a két főszereplőt – Törköly Leventét és Sz. Rövid Eleonórát – megóvjá attól, hogy az érzelgősség ingoványára tévedjenek, amikor ilyen veszély fenyeget, a rendező humoros, sőt komikus ellenellenjátékot kezdeményez, kontrapunktot állít tiltóátlaként eléjük, ugyanúgy segíti őket abban, hogy elénk rajzolják egy szerelemmé érlelődő kapcsolat történetének, alakulásának ívét. Juli a „nem hagyom magamat!” dacosságtól a miatta munka nélkül maradt kikiáltóval való együttérzésen át jut el a szerelemig, amit – míg Liliom kiterítve fekszik – talán önmagától sem mer bevallani. Liliomot viszont az láncolja végképp a lányhoz, ahogy Juli megejtő makacssággal és őszinte ragaszkodó bizalommal vállalja őt, a kivetettek közös sorsát. Hát ilyen még nem volt, mondhatná Liliom, ha lenne kurázsija beismerni, mit érez. A két színész apró jelzésekből, félhangsúlyokkal, negyedgesztusokkal, lopva küldött tekintettel érteti meg egymást, hozza létre azt a belső hullámhosszot, amelyen már meg sem kell szólalni ahhoz, hogy értsék egymást, s bár a körülmények és saját természetük viszonyukat igen csak próbára teszi, az így kialakított kapcsolatot csak tragédia, vagy még az sem teheti tönkre – hiszen a másvilágról hazalátogató Liliomnak sem engedi meg Juli, hogy lányuknak rosszat mondjon az apjáról. Nincs egyetlen felesleges vagy hibás, kikacsintó gesztus sem a két színész játékában. Törköly Levente Lilioma a nem éppen bizalomkeltő külső alatt emberi szívet rejt, a színész pontosan kottázza le azt az elmentmondást, amit Molnár azzal fejezett ki, hogy virágnevet adott a vagánynak. Sz. Rövid Eleonórának pedig arra is van ereje, figyelme, hogy ne ismétlje meg az *Édes Anna* cselédfiguráját. Juli alig észrevehető, gyerekes kacérságból és tragikus, mindent eltűrő, dacos keménységből formálódik. Mindkét alakítás teljes értékű.

A többiek közül elsősorban a „ziccer” szerepet, Marit, a másik cseléd lányt játszó Faragó Edit véteti magát észre – joggal. Nemcsak hogy remekül, jól választott apró gesztusokkal, naivan csodálkozó tekintettel s pontosan intonált hangsúlyokkal, meg ellenállhatatlanul kedves komikummal „hozza” a butácska, faluról felkerült cseléd lányt, hanem az udvarlóját, majd férjét, Hugót – jellemző testtartással és szövegmondással – alakító Simon Mihállyal együtt ők képviselik a Liliom–Juli-kettőssel szembeni, két lábbal a valóság talaján álló, célrátörő realitást. A két pár ellenpontozva egészíti ki egymást. Mari kedves okton-

disága – „ostobában én még ilyen butát nem láttam”, mondja róla Muskátné – Juliból egyéniségének rejtett színeit csalja elő, azokat az árnyalatokat, amelyek a Liliommal való jelenetekben szükségszerűen észrevétlenek maradnak. A két színésznő párjelenetei az egész előadás legfrissebb pillanatai, pedig alig történik egyéb, mint ülnek a padon vagy a heverőn, s beszélgetnek, ami nem éppen színszerű, de most élettel telítődik. A környezetéből állandó szerepjátszással kitűnni, mások fölé kerekedni kívánó körhinta-tulajdonos szerepét Ladik Katalin kapta, s miután kiismerjük Muskátnét, akkor – főleg a Liliommal játszott jelenetekben – élvezzük alakítását. Az előadás nagy erénye, hogy nincs gyenge színészi pontja. Egy-két jellegzetes vonással mindenki pontosan hozza vagy legalább körvonalazza a rá osztott szerepet. Bicskei István a kisstilű Ficsur ótvarosságát, László Sándor az esztergályos becsületes emberségét, Balázs Piri Zoltán egy öngyilkosságba menekült ügyvéd fölényeskedő riadtságát, Nagyellértné Kiss Júlia az örökké zsörtölődő, de segítőkész fényképésznét, Szilágyi Nándor szinte csak testtartásával fejezi ki az anya árnyékában élő jó fiút, Pásthly Mátyás a jószágos Rendőrfogalmazó és a türelmetlen Isten megcserélt jellegű ketős szerepét, Fejes György a botcsinálta rablógyilkosokat leleplező nagyhangú pénztárost építi be az előadásba, amelyben egy-egy villanásnyira még a főiskolások (például Szőke Zoltán Rendőre, Módri Györgyi Kislánya) is a helyükön voltak, alakítottak.

A jelmezeket tervező Mihajlović Annamária legnagyobb érdeme, hogy a színészi játék szolgálatában állt, amit legszebben Mari státusának ruhákkal történő jellemzésével bizonyít.

Babarczy László *Liliom*-rendezése nemcsak ízelítőt nyújt a kaposvári modern realista színjátszásból (hasonlóképpen, mint a pesti Katona József Színházból vendégszereplő Székely Gábor tette a *Tótékkal*), hanem példát mutat arra, milyen a tartalmi és formai tekintetben egyaránt komplett színház.

(Hid, 1990. 2. sz.)

## ÉNEK, AVAGY JÓ TANÁCS

Ha tudjuk, hogy a rongy szavunk mind főnévként, mind pedig melléknévi használatban erkölcsileg zuhlott személyt jelent, „aljas”-t, „megvetésre méltó”-t is (emlékeztetnék az „utcasarkok rongya” vagy a „rongy-élet” fordulatokra), akkor kétségtelen, hogy Villon-esthez, is-

merve a középkori költő életét és verseinek világát, s figyelembe véve, hogy az estet nem oratórium-, hanem előadásszerűre képzelték el, illő keret a rongyokkal teleszórt színpad meg a termet körülfogó szaggatott, összevissza mázolt drapéria. Olyan a színpad, mint egy szeméttelep, s míg két nagyobb rongykupac meg nem mozdul, szinte észre sem vesszük, hogy a földön emberek is hevernek. Emberek? Testüket koszos rongyokba rejtett csavargók, akik előbb egymás életére törnek, vagy csak pusztá szórakozásból esnek egymásnak, unalomból, a hecc kedvéért, majd pedig szövetkeznek a feltűnő harmadik ellen, aki nem is olyan rongyos, mint ők, megérdemli tehát, hogy helybenhagyják, már azért is, mert puha bőrcsizmája van és fehér inget meg nadrágot visel.

Ő – François Villon.

Az ellenpont ebben a rongyvilágban. Ide tartozik ugyan, de láthatóan elvágyódik innen, ami abból is látszik, hogy verseket ír és ábrándozik.

*Én, François Villon diák,  
A négyszázötvenhatos évben,  
Vállalva zablát és igát,  
Higgadt elmével eltökéltem:  
Meg kell vizsgálnom, hogyan éltem.  
Mint írva áll Vegetiusnak,  
A bölcs rómainak művében,  
Másképp megcsaljuk önmagunkat.*

Így vall önmagáról.

Az előadásban azonban nem Villon élettörténete elevenedik meg, nem az életrajz adja a versekhez az epikus vázat, a keretet, hanem a jelzett kontrapunkt, amit még kifejezettebbé tesz a játékeret hátulról lezáró világos – fehér, halványkék? – függöny, melynek különböző pontjain olykor egy lányfej jelenik meg, s csengő gyermekhangon énekel a távoli kék hegyekről és a Napról. Villon feléje indul, de nem tudjuk meg, eljut-e hozzá, mert miközben mászik a mesék üveghegyét jelképező, alulról megvilágított ferde üveglapon, kialszik a fény – vége az előadásnak.

Még egyszer szerephez jut az Újvidéki Színház Villon-estjén, amikor a *Ballada a senki fiáról*t halljuk. Mint egy átvilágított rovar, fekszik az üveglapon a színész, s ez a semmi-kis effektus emberi drámává tágítja-pontosítja a költeményt, személyessé teszi a vesszorokat. Azért említettem ezt a jelenetet, mert szépen mutatja, a négy fiatal színész – László Sándor, Banka Lívია, Simon Mihály és Tóth Loon f. h. –, akik alkalma-

sint azért (is) választották a megmutatkozásnak ezt a formáját, mert a színházban kapott feladatok mellett bőven jut erre idejük, nem azért találták ki ezt az estet, hogy drámajátszási igényüknek eleget tegyenek, nem szerepet akarnak játszani, hanem verset mondanak, minimális színházi segédlettel, jelzésszerű megoldásokhoz folyamodva csupán. Egyetlenegy alkalommal vonja el a nézők figyelmét a színpadi cselekvés a verstől, míg Villon-László Sándor verset tolmácsol, a két csavargó pedig, a kövér Margot körül legyeskedik. Különben egyszerű dramatikus játékot rögtönöznek a színészek, ami a *Chanson a párizsi szépaszszonyokról* című Faludy-féle Villon-átköltés kapcsán a legsikeresebb.

Külön erénye az estnek, hogy a négy színész versmondása differenciált, különbözik. Banka Líviáé hagyományosan egyesíti az értelmezést és a dallam szinte lekottázható zeneiségét. Simon Mihály és Tóth Loon a csavargó külsőhöz keresi és találja meg a legmegfelelőbb tempót, azzal a különbséggel, hogy Simon egyszerűbb, természetesebb, társa pedig olykor pátoszos. A legnagyobb feladatot László Sándor kapta. Versmondása pontos értelmezésre mutat, nagyon szép pillanatai vannak, ám elég gyakran megfélekedezik arról, hogy a versmondó feladata nemcsak az értelem, a gondolat közvetítése, hanem ennek a versritmussal való összekötése, természetesen anélkül, hogy skandalálássá válna. Nem mindig érezni, hogy verset mond, mert a vers zeneiségét adó belső dallamot, ritmust nem sikerül mindig kifejeznie. Tudjuk viszont, hogy ez gyakorlat kérdése is, s ezt a vállalkozást elsősorban talán ilyen értelemben kell dicsérni és megértéssel fogadni.

(Híd, 1990. 3. sz.)

## GEORG BÜCHNER: WOYZECK

Számomra két kulcsmondata van az újvidéki előadásnak.

Az egyik: „Úgy rohangál itt a világban, mint egy nyitott borotva, az ember megvágja vele magát.”

A másik: „Mint egy véres penge.”

Az első a Kapitány mondja, a másodikat Woyzeck, mintegy folytatva Marie megjegyzését: „Milyen vörösen kel a hold.”

A Kapitányt, aki valójába a közhelyek bajnoka, de a meggondoltság, a megfontoltság szobraként tetszeleg, élvez abban, hogy szüntelenül saját határtalan józanságát bizonyítja, idegesíti a túlhajszolt tisztizolga sietős kapkodása, a szegény ördög ideges elveszettsége, nyú-



*Bicskei István és H. Faragó Edit*

zott üzöttsége, hajszoltsága. Mint leprásra, úgy tekint Woyzeckra, s ezért mintegy figyelmeztetésül is mondja neki, hogy olyan, mint a nyitott borotva – közveszélyes, könnyen bajt okozhat. Ha másként nem, azzal, hogy megfertőzi a többieket, s akkor hogyan valósulhat meg a nyugodt emberek békés, zavartalan tenyészete.

Marie pedig Woyzeck szeretője, gyereket vár tőle, de – mert hűtlenkedik a daliás kinézetű, öntelt, kófic Ezreddobossal – végül Woyzeck megöli.

A vörös hold említése mintegy – rossz – előjele a bekövetkező gyilkosságnak.

Mindketten, a Kapitány is, Marie is, Woyzeck szenvedéseinek, keserűségének okozói.

A Kapitány egyszerre jelképezi a végtelenül ártatlan, már-már ballekre emlékeztető jóhiszemű, becsületes Woyzeck számára a fizikai szenvedést és a lelki tortúrát. Korlátolt, s ostobaságokat fecseg, állatként dolgoztatja Woyzecket, s közben arról szónokol, hogy mértékletesen kell élni, és még meg is alázza, a padlót súroló tisztiszolga elé vizet, mossa fel az ő piszkát is.

Woyzeck számára a legkifejezettebben a Kapitány jelképezi a környezetet, az őt körülvevő világ embertelenségét, amelyet kiegészít a

Doktor meg az Ezreddobos pimaszsága. Kiszolgáltatottságának ők az okozói és a bizonyítékai.

Marie viszont az érzelmi csalódás kiváltója.

Logikus, hogy amikor Woyzeckben összeáll a kettős kiábrándulás képe, így fakad ki: „Szép időnk van, kapitány úr. Tessék csak nézni, milyen szép, szilárd szürke az ég; az embernek kedve támad rá, hogy belevágjon egy kampósszöveget, és rákösse magát.”

Nem öröm tehát Woyzeck számára az élet, ennek ellenére nem olyan véget remélt s érdemelt, ami az előadásban bekövetkezik. A záróképben Woyzecket megöli a tömeg. Ez a befejezés azonban előbb tekinthető kollektív bűnnek, mint a gyilkost ért jogos igazságszolgáltatásnak. A félkörben felálló szereplők, miután a tisztiszolga megvallja tettét, beismeri, mitől véres a keze, mintegy vezényszóra szorosan mellélépnek, közrefogják s végeznek vele. Woyzeck gyilkolt, s kétségtelenül büntetést érdemel.

De ilyet, s így?!

A szereplők úgy viselkednek, mint a meggondolatlan tömeg. Ilyenek lennénk? Az előadás szerint – sajnos – igen. Ugyanis kétségtelen, hogy mi fogjuk közre s öljük meg Woyzecket, ami abból is látszik, hogy az őt félkörben közrefogó szereplők nekünk a nézőtérrel háttal állnak, mintha a széksorokból léptek volna fel a színpadra, mintha közülünk lennének, mintha mi lennénk: egy orvos, egy tiszt, egy barát, egy kocsmáros, egy szomszédasszony, egy árus . . .

Így kötődik a színház előcsarnokában „színre vitt” előjáték és az előadás zárójelenete Tompa Gábor (Kolozsvár) rendezésében.

Az előcsarnokban középen egy üvegketrecben látható Woyzeck, akit mint holmi ritkaságot, csodabogarat mindenki szemügyre vehet, kedvére megbámulhat. S tesszük is, kíváncsian meg közömbösen, ám semmiképpen sem olyan együttérző részvétellel, ahogy a bolondingbe bűjtatott, nyúzott arcú, fáradt testű, fájdalmasan csillogó tekintetű férfi teszi – Szilágyi Nándor emlékezetes, félelmetes és szánandó figurát formál belőle –, aki Woyzeck kitaszítottságában, kiszolgáltatottságában – ezt sugallja Titi Ciupe m. v. börtönt idéző színpadképe – önmagára ismer, saját magát látja Woyzeckben.

A bevezetőben két kulcsmondatot említettem, amelyek irányjelző, értelmező értékűek lehetnek az előadásában, ez azonban semmiképpen sem jelenti, hogy Tompa Gábor rendezésének domináns eleme a szó lenne. Büchner töredékes művének minden egyes jelenetét a rendező végsőkéig letisztult, sallangmentes színpadi eszközökkel, formanyelven építi fel, határozott és tudatos színpadi jelhasználat jellemzi munkáját, akkor is, ha személy szerint nem mindegyik jelenetét értet-



tem, nem mindegyik részlettel sikerült eleven kapcsolatot teremtenem, ha úgy érezheti a néző, hogy egyik-másik rész hosszabb a kellenél vagy esetleg felesleges is. Az előadás összképe azonban meggyőző, biztos vonalvezetésre, jelhasználatra utal, profi munka. Ez a színészvezetésben és a tömegjelenetekben egyaránt felismerhető, akkor is, ha nem minden alakítás egyenértékű.

Bicskei István ideális Woyzeck, már azért is, mert az esendőség minden árnyalatát végigjárja, bemutatja. A jelentéktelen ember meg-rázó tragikumát ábrázolja: harsány gesztusok helyett egy-egy félmozdulattal, jellegzetes hangsúllyal vagy csak egy tekintettel beszél, vall önmagáról, helyzetéről és környezetéről. Az előadás minden szereplőjéhez pontosan meghatározott, felismerhető viszony köti Bicskei Woyzeckjét.

A többiek közül – bizonyítva, hogy Büchner műve nem monodráma, hanem a főszereplő köré rendezett sok fontos epizódszerep együttese – Fischer Károly a leghatásosabb ellenpontként ábrázolja az ostoba és együgyű, de öntelt Kapitányt. Pásthly Mátyás Doktorából ezzel szemben nem érezni kellő módon a tudományos butaság és gonoszság félelmetes erejét. Törköly Levente az Ezreddobos csillogó ürességét hozza, brillantinos kófic. Faragó Edit Marie-ja azt mutatja meg, nem kell gonosznak lenni ahhoz, hogy másoknak fájdalmat okozzunk, elég, ha öntudatlanul, ösztönszerűen, eszünket kikapcsolva cselekszünk.

A kisebb szerepekben fellépők közül Simon Mihály, László Sándor, Banka János egy-egy villanással segíti hatásosan, jól az előadást, megmutatva, hogy a legkisebb szerep is fontos lehet, ebben is észreveteti magát, aki feladatát komolyan fogja fel.

Végtelenül hatásos N. Kiss Júlia a mesemondó Nagymama szerepében. Ahogy emberfelettivé növelt figurája mellett, mint két törpe, hallgatja Woyzeck és Marie a mesét a szegény gyerekekről, akinek nem volt se apja, se anyja, senkije sem volt a világon, s aki útnak indult, „mert a földön egy árva lelket sem talált többé, hát föl akart menni az égbe”, de azt tapasztalja, hogy a hold „reves fa”, a nap „elhervadt napraforgóvirág”, a csillagokat pedig „mintha tövisszúró gébics tűzdelte volna a kökénybokorra”, amikor pedig kiábrándultan visszafordul, még nagyobb csalódás éri: „a föld se volt már más, mint egy fölborult fazék”, ez a jelenet sem csak szép és megható, hanem jelképes és tanulságos is.

Azt fejezi ki, amit az előadás akar közölni: nincs magányosabb lélek az ember fiánál.

*(Híd, 1990. 6. sz.)*

## TÓTH EDE: A FALU ROSSZA, AVAGY A NEGYEDIK ABLAK

Napok óta megoldatlan rejtély számomra: ha adva van egy csúnya, szemüveges, ó-lábú, ügyetlen lány, akit látva egy pillanatra se jutna eszünkbe, hogy nő, vagy nő lesz belőle – még akkor sem, ha ő megszállottan szerelmes a falu legszebb férfiába –, mert szegénykémmel rondán elbánt a természet, akkor miért ennek a szőke teremtésnek még fekete Hitler-bajuszt is az orra alá ragasztani? Saját született csúnysága nem elég? Túlcserdülő ötlet, állapíthatjuk meg. Csakhogy ezzel nem lehet napirendre térni felette, mert – minden cseppben a tenger – az egész előadás benne van.

Hernyák György népszínműrendezése kétségtelenül invenciózus munka, tele van rengeteg remek ötlettel, de vannak benne üresjáratok, s nemegyszer – mint a Boriskát játszó Vicei Natália bajuszos túlcserdűtése esetében – a rendező nem érzi a mértéket. Holott a paródiában is van mérték, mert van – kell hogy legyen – célja a parodizálásnak, ne legyen öncélú.

Ha Hernyák előadása kapcsán a szokásosnál többször merül fel a kérdés, mi miért van, mit minek érdekében csinálnak, akkor feltehetőleg baj van a céllal, nem világos, mire megy ki a játék, miért halmozza a rendezés azt a rengeteg ötletet, melyekből másik három előadás is vígan megélne.

Próbáljunk logikusan gondolkozni.

A választott darab a magyar dramaturgia leghosszabb életű vonulatának, a népszínműnek talán legismertebbje. Tóth Ede műve, *A falu rossza* ugyanis évtizedekig volt a vidéki színházak és műkedvelők repertoárdarabja, amint ezt a jugoszláviai magyar amatőr színjátszás két háború közötti életét dokumentáló almanach, az 1940-ben kiadott *Bokréta* is beszédesen igazolja. A népszínmű itt valóban divat volt, talán még akkor is, amikor másutt már kiment a módiből. Sőt kétségtelen, hogy olykor még manapság is elővesznek a műkedvelők egy-egy népszínművet, silányabbat *A falu rosszá*nál. Ettől függetlenül azonban nem állítható, hogy színjátszásunkban divat a népszínmű. Műfajparódiaként tehát nem sok értelme van előadni. Kétségtelen azonban, hogy napjainkban is eluralkodóban van egyfajta mű-élvezet, nevezetesen a műdalok élvezete, hihetetlen népszerűsége. S mivel a népszínmű alap tulajdonsága éppen a műviség, az igazi problémák helyett álproblémákat, a valódi falu helyett nem létező falut mutat be, szereplői úgy viszonyulnak a hús-vér emberekhez, ahogy a művirág viszonyul a virág-

hoz, nem látszik rossz ötletnek, hogy a műdalok iránti feltétel nélküli rajongást egy népszínmű előadásával tegye gúny tárgyává a színház. Annál is inkább tehetné, mert a népszínművek szerves, dramaturgiai-lag feltételezett tartozékai a dalok. Szinte mást sem kellene tenni, csak kicserélni *A falu rosszába* eredetileg beépített dalokat napjaink muskátlizenéjének „gyöngyszemeivel”. És ezt Hernyák meg is teszi, de nem kellő hangsúllyal, ilyképpen nem is kellő eredménnyel. Legtöbbször Kónya, a kántortanító (Giricz Attila) gyűjt muskátlinótára, mégpedig igen remek rendezői ötlettől támogatva. A szüntelenül részeg kántor amikor időnként fel-felriad, az első hallott szóra nóta jut az eszébe, s már kornyikálja is, míg hóttrészezen újból el nem terül. Csakhogy a kántor túlságosan is mellékszereplő, szinte semmi köze sincs ahhoz, ami a színpadon történik, s azokhoz, akik a színpadi történetnek a szereplői. Ilyetén a személyéhez fűződő, az általa kifejezett, érvényesített paródia sem talál célba, a kántor kornyikálásának szinte nincs is paródiaértéke, mert örökös részegsége más irányba vicszi figyelmünket, részegsége az érdekes, nem az, amit énekel.

Pedig hogy a zenének különös szerepet szán a rendező, azt mutatja, hogy a műdalok mellett filmzene- és operazene-részleteket is hallunk, mégpedig funkcióval, de a háromféle zene keverésének értelme, célja már nem derül ki. Nem hiszem, hogy más szerepe van egy-egy dalrészletnek, mint hogy abban a pillanatban segítse a színpadi ötletet, gagértéke van. Ez kétségtelenül fontos, de igazi értelme csak akkor lenne, ha az ötletek egy rendszer részeivé, előadássá szervesülnének. Hernyák György rendezésének inkább csak önálló ötletei vannak, mintsem egységes előadásképe. Ilyen önállósulós ötlete az előadásnak, hogy egy szerep nélküli színész – Szilágyi Nándor – hol Hamletként, hol Carmenként, hol Tarzan vagy Rambo szerepében tűnik fel. Ez rendre mulatságos, de teljesen értelmetlen, felesleges. Egyet azonban bizonyossá tesz: a rendező ezúttal mást nem akar, mint jó poéneket felsorakoztatva, olykor halmozva szórakoztatni. Ez kétségtelenül szép és remek dolog, de kérdés, elegendő-e igazi színházi élmény kiváltására. Hernyák, nem győzöm ismételni, rengeteg remek ötletből építkezik, de ugyanakkor ahhoz az emberhez hasonlít, aki évek óta nem evett semmilyen édességet, s amikor végre alkalma nyílik rá, nem tud vele betelni, mindent kipróbál, mindenbe beleharap. Ha lehet létjogosultsága ennek az előadásnak, akkor az, hogy megmutatja, mit rejt egy eddig kihasználatlan rendező. Azt mondhatnám, amit ezúttal láttunk Hernyáktól, az majd következő rendezéseiben kap értelmet. Most csak megmutatta, lássátok, íme, én ezt tudom.

Külön említendő a kettős műfaji megjelölés: népszínmű – rémdráma. Az elsőt értem, a másodikat nem. Mert annak alapján, hogy a végén mindenki meghal, a *Hamlet* vagy a *Macbeth* is lehetne rémdráma, holott nem az. Vagy azért találta ki a rendező a filmes befejezést, a *Dinasztia* című tv-sorozatból kölcsönözve a fájdalom nélküli tömegmészárlás ötletét, hogy ezáltal mintegy keretbe tegye az előadást, amely a filmek főcímét idézve kezdődik? Egy filmes ötlet az elején, egy filmes ötlet a végén? Elfogadható, csak az nem, illetve az nem teljes egészében, amit a két ötlet keretbe zár.

Mit mondhat a kritika egy koncepciótlan előadás alapján a színészekről? Aki megengedi, hogy magával sodorja az ötletáradat, az eleinte mulatságos, később sablonos, unalmas (László Sándor, Faragó Edit, némileg Kovács Frigyes, Vicei Natália), az ő játéukban van a legtöbb üresjárat, s a legtöbb – jobb híján vállalt – önisméltás. Remek a három pletykás falusi öregasszonyt összekötve, egyszerre mozgatni, de mintha a rendezés kevesebb játéklehetőséget biztosítana a számukra, mint amennyit az ötlet megérdemelne. Kár, mert az N. Kiss Júlia, Ábrahám Irén, Ladik Katalin trió láthatóan élvezi a játékot. Nem állítható ez a címszerepet alakító Törköly Leventéről, aki ennek ellenére néhány remek ötlettel ügyesen karikírozza nem Göndör Sándort, a falu rosszát, hanem a szereptípust. Akárcsak Jódal Bicskei Elizabetta Finum Rózsiként a könnyűvérű, független, de kiközösített falusi nőt. Vagy Simon Mihály a kilométer hosszú káromkodások közé tekerődött bérest. Az est messzemenően legjobb, legkidolgozottabb, legkomplettebb alakítását Bicskei István nyújtja Gonosz Pista szerepében. Az ő játékából érződik elsősorban a többiekhez való viszony, s egyedül ő él a jellemábrázolás eszközeivel, mert nem elégszik meg a helyzetkomikummal, nem helyzeteket akar bemutatni, hanem a helyzetekben az embert is láttatja. Ő az, kinek játékában az a rendezői szándék is érvényesül, miszerint egyszerre kell láttatni a történetet, a szereplőket s adni ezek karikatúráját, kritikáját is. Nála egyesül a belső ábrázolás és külső szemlélet.

Sem népszínművet, sem népszínmű-paródiát nem kaptunk, rémdrámát sem, de futó szórakozásban részünk volt. Lehet, hogy ez is elég. De a kritikus olyan okvetetlenkedő néző, aki tudni akarja, mi miért történik, került az előadásba. Ha talál választ a kérdésekre, akkor elégedett, ha nem, mint ezúttal, akkor kénytelen kételyeinek hangot adni, csak fenntartással dicsérhet.

(*Hid*, 1991. 1. sz.)

## TOLNAI OTTÓ: PARIPACITROM

Ez az előadás mindenekelőtt a színészeké és (általuk) a rendező Tömöry Péteré (Zalaegerszeg).

Az első részben tíznél is több színész – néhányan több szerepben is! – jól járó óriásgéphez hasonlóan működteti az előadást, sajátos mozgás- és hangkoreográfia szerint közlekedő-beszélő részesei egy színházi vállalkozásnak, alázatos, de egyéni jegyeket mutató csavarjai, fogaskerekei, dugattyúi, láncszemei egy kollektív színházi tettnek. A második részben pedig a csapatjáték helyett két színész, Törköly Levente és Venczel Valentin – a jelkép jelenlétét némán is kifejezni tudó, érzékeltető Bicskei Istvánnal együtt – majd negyven percig olyan intenzitással játszik, pontos, kifejező mondathangsúlyokkal, gesztusokkal, hatásos szünetekkel olyan erőteljes drámai feszültséget teremt, amivel bármelyik drámai művet, a világirodalom legjobbait is, bárhol hatalmas sikerre lehet vinni.

Törköly Levente Albin szerepét kapta, a biliárdgolyó-fejűét, aki megszállottan caplat a copf után, hajra vágyik, hogy olyan lehessen, mint más, mint a többiek, ha már nem sikerült letennie azt a kézbesítői vizsgát, ami pedig életének nagy álma volt, s ha olyan szerencsétlen, hogy sohasem tud célba érni – „Mindig szarnom kell a cél előtt” –, amibe bele is betegszik, így kerül a bolondokházába, itt azonban, úgy érzi, megtalálhatja a szerencséjét, Wagnak, a dögésznek lehet az inasa. Ezt a senkinél is senkibb Albint játssza el a színész megmutatva a teljes elesettséget, de érzékeltetve az emberben soha ki nem hunyó vágyat, akaratot is. Hol félszeg mozdulatokkal, hol célratörő határozottsággal, egyszer tétova hangon, másszor nekilendült tempóban, hol gyáván, félszegen, hol felbátorodva, magabiztosságra kapva áll előttünk – talán éppen a színész jóvoltából – az előadás legkomplettebb szereplője. Talán ő mondja ki először azt a szentenciaszerű mondatot, amellyel majd a teljes szereplőgárda énekelve zárja az előadást, hogy az „élet, az egy borzalmas TOUR-RETOUR”, amit nála nyilván kevesen érezhetnek hitelesebben a magukénak. Erre Albint Wagnak, az „ispotály dögészének” jó szándékú felismerése ébreszti rá, figyelmeztetve, hogy a hullának minden út csak TOUR, ám nekik, gyászhuszároknak RETOUR is. Wak Venczel Valentin, a szerepnek megfelelő fontoskodással s Albin iránti segítő szándékkal, ami ugyancsak főlényének kifejezése, bár kényszeredetten bevallja, ő is először temet Katmanduban, amiről azt sem tudja pontosan, hol van, de ezt az élőhalott Krisztiánt (Bicskei István) oda kell szállítaniuk, s viszik is Albinnal körbe-körbe a tyúkketrecekkel övezett tyúkszaros udvarban,

ahogy ez már egy bolondokházában megeshet. Wak, pontosabban Wak Bottyánként – kezében bottal, ülepéhez növe egy székkal – ő őrzi a darab címében is olvasható paripacitromokat, nehogy a határokat húzó Lénea (Módri Györgyi) és követői szétválasszák őket vagy netán valaki ellopjon belőlük egyet is.

Hogy azonban a csúcsra, az álmodott, ki-tudja-hol-van Katmanduba sohasem jut el Wak és Albin Krisztiánnal, azt bizonyossá teszi a színhely, a baromfiudvart idéző alföldi bolondokháza (Kádár Tibor m. v. tervezése), amely keretet ad a fel-feltűnő, töredékes emberi sorsoknak, melyek nem felismerhető élettörténetként, nem a maguk teljességében állnak előttünk, legföljebb kiragadott, előzmény nélküli epizódokban mutatkoznak meg, hanem a kollektív káosz, az együttesen kialakított zűrzavar tartozékaiként. (Ezt jelzi a közönség érkezését fogadó kép: a nyílt színen, mint legyenek a lámpafényben, keringenek a szereplők, miközben egy-egy jellegzetes mondatot ismételtetnek, fokozva így az általános zűrzavart.) Nem önmagukért és önmaguk szerint vannak, hanem a kollektív tébolyért. Ezért nem zavar, de többnyire fel sem tűnik, csupán a színlap figyelmeztet rá, hogy néhány színész két szerepet is visz. Közülük – ha jól figyeltem meg – Módri Györgyi próbálja egy-egy jellegzetes gesztussal szétválasztani Nagyanya és Lénea szerepét, s talán, bár kevésbé feltűnően, Tóth Loon Nagypát és Gazgatót. A többieknél (Ladik Katalin, Bicskei Elizabetta, Simon Mihály) a váltás vagy nem történik meg, vagy nem szembetűnő, de nem is meghatározó abban a kétségtelenül dicséretes igyekezetben, hogy precíz, fegyelmezett csapatjátékkal fejezzék ki az írói és rendezői szándékot: bolondokháza a világ, melyben élünk. A többieknél valamivel nagyobb szereplehetőséget, bár passzívat, Magyar Attila kap Vadnayként, Horthy Miklós szabójaként. Emlékezetes még Ladik Katalin magánszáma, mint a kollektív téboly némileg hangsúlyozottabb egyéni megnyilvánulása.

Ezúttal valóban nem kritikusi közhely az előadás fegyelmezetten megvalósított csapatjátékát dicsérni, mivel az első résznek kétségtelenül ez a legnagyobb erénye. Tömöry Péter m. v. rendezésének is egyik pozitívuma. A zűrzavaron belüli rendszert szerkesztette ügyesen a színpadra, ügyelve arra, hogy a színészek esetleg jelezzék szerepeik sajátosságait, de megőrizték a mindennél fontosabbnak tartott látvány egységét. A második rész másfajta színészvezetést példáz, a nagy jelenetek drámai kidolgozását. A rendezés (és a dramaturgia) érdeme továbbá, hogy az író megalkotta káoszt színpadszerűvé tették, összefogták a millió irányba szétfutó s ugyanannyi irányból érkező szálakat. Ha nem is sikerült értelmezni vagy érthetővé tenni a szöveg megannyi villanását, de az egységes képből jó érzékkel emelték ki, hozták elő-

térbe azokat az epizódokat – Vadnay esete a főméltóságú úrral vagy Albin sikertelen kézbesítői vizsgájának felidézése –, amelyek nélkülözhetetlenek a néző figyelmének megtartása érdekében. Ezekből azonban mintha kevesebb lenne a szükségesnél, s ha valamiben keresni lehet annak magyarázatát, hogy a kidolgozott, jól kitalált, két nagy alakítással is dicsekedhető előadás miért nem talál kellő érdeklődésre, akkor ennek okát a követhető, felismerhető történet hiányába kell látni. A néző kívánja a mesét, mai zűrzavaros világunkban még inkább, mint máskor. (Újra divatba jönnek az érdekes történetek!) Tolnai Ottó szövege viszont ebben nincs segítségünkre.

Nehéz megmondani, mit kellett volna tenni, hogy a jellegzetes Tolnai Ottó-s szöveg mindenki számára érthető, követhető legyen. Talán meddő elképzelés is erre törekedni, tény azonban, hogy ami olvasva érdekes lehet, az színpadon könnyen észrevétlen maradhat. Tolnai Ottó verseiben és prózájában kialakított egy sajátos kelléktárat és glosszáriumot, előszeretettel idéz fel tárgyakat, ismétel szavakat, amelyeknek hangulatuk van, hoznak egy világot, egy miliőt, bár olykor túl privát színezetűek, túl magánjellegűek, nemegyszer – úgy tűnik – inkább érdekesességük, sőt érdekes hangzásuk miatt említődnek, mint bármi másért, például, hogy közös emlékeket idézzenek fel bennünk, ehhez túl szubjektívek. Ez a szöveg is jellegzetesen túlesorduló, gyakoriak az öncélú szóasszociációk – Spanyolországról a spanyolcsizma, a spanyol gallér jut eszébe – a hasonló szavak – dog, dög, dong – játékos sorozata, de kedveli a különös hangzású szavakat is, ez esetben ilyen az ispotály, a lénea, a copf stb. Tolnai a különös tárgyak kedvelőjéből – ahogy elsősorban prózája mutatja – a különös szavak kedvelőjévé is lesz, s ez amennyire invenciózus lehet, legalább annyira magában rejt az öncélúság veszélyét is, amint erre a *Paripacitrom* figyelmeztet.

Fontos előadás, félő azonban, hogy részben önhibájából visszhangtalan, kellő siker nélkül marad.

(*Híd*, 1991. 3. sz.)

## MÓRICZ ZSIGMOND: LÉGY JÓ MINDHALÁLIG

Olvasmányélményeim közül két regénnyel szemben voltam és maradok elfogult: *A Pál utcai fiúkkal* és *a Légy jó mindhalálig*gal. Aki magyarul olvas, nem nőhet fel nélkülük, mindkettő a felnőtté válás keserveiről szól, s aki olvasta őket, az sohasem felejtheti el Nemecek

közlegényt a pesti aszfaltról és Nyilas Mihályt a debreceni kollégiumból, a négy béből, az ártatlanság megrázóan felmagasztosuló két leg-szebb irodalmi példáját. Nem kell csodálkozni rajta, hogy mindkét mű színpadi (és film-) változata a regényhez hasonló népszerűségnek örvendő évtizedek óta.

Nyilas Misivel találkozni, gyermek számára, mindig az önmagára ismerés, az azonosulás izgalmát jelenti, a felnőttek számára pedig azt a nosztalgiát, amellyel múltunkhoz, ifjúságunkhoz viszonyulunk. Ezen felül pedig a megtisztulás élményét jelenti ez a találkozás, ha létezik katartikus erejű műalkotás, akkor Molnár Ferenc és Móricz Zsigmond regénye kétségtelenül ilyen.

Miközben ezeket a sorokat írom őszinte lelkesedéssel, rág a kétely is: vajon megtisztulást említve nem légváratokat építke-e, nem idealizálom-e a múltat, nem felesleges igyekezet leporolni a *Légy jó mindhaláligról* az emlékezet aranyporát? Magyarán: van-e, lehet-e ma még fülünk, érzékünk ahhoz, amiről a Móricz-regény szól? Aktuális-e a *Légy jó mindhalál*ig értéktartalma ebben a kiszáradt időben, amelyben élünk?

Kell-e, van-e értelme ma színpadra vinni az ártatlanság apoteózisát?

Azt hiszem, sőt vallom, hogy igenis van. Kell. A *Légy jó mindhalál*ig mai történet is, nem minden részletében, ám egészében kétségtelenül. Abban a tanulságban, amelyet a felnőttek közé vágó kisdíák mond ki, aki halálosan megunt gyerek lenni, komolyabb világba kívánczik. – „Mert a felnőttek, kérem, azok mégis csak felnőttek. Azok úgy tesznek, ahogy kell. Azok nem dobálnak meg heccből, nem pofozkodnak heccből, és nem bontják fel a más pakkját heccből . . .” –, de amiből kiábrándul, már nem élni, inkább meghalni akar: „Én nem akarok többet gyerekek közt élni! Én nem akarok többet a felnőttek közt élni!” És ez a szomorú felismerés vád a világ, s mindenekelőtt a felnőttek ellen. Kosztolányi írta éppen a *Légy jó mindhalál*ig színpadi bemutatója alkalmából, 1929-ben, hogy „minden gyereket a felnőttek gyilkolnak meg”. S ebben az sem lehet mentségü(n)kre, hogy gyerekként minket is „meggyilkoltak”. Mert mi is „meggyilkoljuk” környezetünk nyilasmihályait. Igaz, hogy a regény – és színpadi változatának – főszereplője a debreceni kollégium kisdíákja, de a *Légy jó mindhalál*ig mégis rólunk, felnőttekről szól. „A regény, ahogy Móricz vallja, nem kitalált dolgok sorozata”, hanem a „lélek tükre”, de ebben a tükörben nemcsak az ismerhető meg, akinek a lelke élénk tárul, hanem az is, aki ebbe a tükörbe belenéz.

Minden új találkozás, olvasás vagy színházi előadás Nyilas Misi történetével tükörbe nézés, melyben önmagunkra ismerhetünk, önmagunkkal találkozunk.



Ezért van, többszörösen is értelme a *Légy jó mindhalálígot* színpadra vinni, bemutatni.

Másért, a mű elévülhetetlen emberi értéktartalma mellett is fontos előadás az Újvidéki Színház történetében a *Légy jó mindhalálíggal*. Ez az első ifjúsági előadás, amelynek jelentős közönségnevelő szerepe lehet.

Halasi Imre, a zalaegerszegi vendég rendezése láthatóan elsősorban azt tűzte ki feladatául, hogy a történetet akár az illusztráció szintjén is színpadra segítse. Olykor következetlen, a valós Európa-térkép és a valótlanul dőlt háttérfüggöny a debreceni Nagytemplommal, mintha nem ugyanabba az előadásba illenének, akárcsak a mű és a jeleneteket elválasztó közzene. De megemlíthetjük, hogy az iskolai jelenetben több diákra, nagyobb nyüzsgésre lenne szükség, legfőképpen pedig azt róhatjuk fel, hogy a jelenetek legtöbbje csak „meg volt csinálva”, de hiányzott a lelkük, az a feszültség, amely nélkülözhetetlen, ha emberek találkoznak, beszélgetnek, vitatkoznak – a színpadon.

A rendezés erényeiben és hibáiban is az együttes támogatását élvezte. Lehet, sőt biztos, hogy nem felemelő színészi feladat néhány mondatnyi epizód szerepben fellépni. A *Légy jó mindhalálíggal*ban, Nyilas Misit kivéve, minden szerep csupán epizódnyi. Ám egyfelől a vállalt színházi feladat, másfelől pedig a kis szerep kihívása, néhány mondatban mutatkozzon meg a mester, ösztönzőleg kellett hogy hasson, s többnyire hatott is. Míg a regényben Nyilas Misi szemével, nézőpontján ismerjük meg a többi szereplőt, a színpadon ezeknek önálló életet kell élniük. S ennek megteremtése, hiteles ábrázolása semmiképpen sem könnyű, de nem is jelentéktelen feladat. Legteljesebben a négy női szerep kapott hiteles színpadi formát. Faragó Edit a zsörtölődő, elégedetlenkedő leszegényedett úrilányt, aki csak az egykori kosztos diákkal, Misivel szemben tud fölényes lenni, állítja elénk sorsot ábrázoló drámaisággal. Sz. Rövid Eleonóra néhány gesztussal hitelesíti Bellát, a nincstelenségből kétségbeesetten kitörni vágyó szép Doroghy lányt, akárcsak Romhányi Ibi a valóság elől menekülő, nemessége romjain éledgelő Töröknét. Bicskei Elizabetta a magára erőltetett fegyelem alatt szenvedő, önmagát feláldozó másik Doroghy lányt láttatja meggyőzően. A férfi epizodisták közül Fejes György kap legtöbb teret. Valkay tanár úrja egyszerre anekdotába illő mulatságos figura és a szegény pedagógus szálnalmas képe. Páthy Mátyás a pedellust, László Sándor a piperkőc osztályfőnököt hozza egy-két jellegzetes gesztussal, Törköly Levente a nagy diák megértésének, emberiségének igyekszik hitelt adni. Balázs Piri Zoltán a kollégium tekintélyét védő, de Misivel szemben megértést tanúsító igazgatót játssza határozottsággal. Hárman kevésbé sikerrel oldották meg szerepeiket.

Venczel Valentin saját színészi fundusából próbálja megteremteni a szélhámos Török János alakját, minden egyénítés nélkül. Sinkó István nem tudta megteremteni a vak Pósalaky jelentette sajátos világot, nincs légköre az alakításának. Míg Szilágyi Nándor a kegyetlen Bagoly tanár úr szerepében csupán külsőségekkel akarta megteremteni a felnőttek világának ezt az elrettentő alakját. A diákszerepeket játsszók közül Simon Mihály buta kis Doroghyja mutat egyéni színt. A kollégisták, akik Misivel együtt túl jól öltözöttek, lakkozottak, Tóth Loon, Brücker István, Szőke Zoltán, Giricz Attila, időnként hangulatos csapatjátékkal hívják fel magukra a figyelmet, máskor viszont ez nem sikerül.

Nyilas Mihályt Magyar Attila játssza. Az ősbemutató óta ez gyakran afféle nadrágszerep volt, színésznők játszották (Vaszary Piroska, Gobbi Hilda). Erre az Újvidéki Színházban is kínálkozott ilyen lehetőség (Módri Györgyi), a választást, hogy a pályát még meg sem kezdő Magyar Attila játssza Nyilas Misit, az eredmény igazolja. Nyílt, őszinte, a naivitást is hitelessé tevő, ihletett, szép teljesítmény. A színészi múlt nélküli tisztaság hitelesíti azt is, amit olvasva talán nem hinnénk el fenntartás nélkül.

Az előadás visszahozta közénk irodalmi-emberi értékeink egyik legszebb művét, és felfedezett egy tehetséges fiút.

Nem kevés.

*(Nyilas Mihály, négy bé. Magyar Szó, 1991. március 24.)*

## ARTHUR MILLER: A VILÁG TEREMTÉSE ÉS EGYÉB ÜGYEK

Szabad írni arról, amit az ember csak a főpróbán látott? Egykor a hivatalos bemutatót megelőző nyilvános főpróba volt a kritikusoké. Csakhogy akkor már teljesen kész volt az előadás, ami most nem mindig történik meg. Ha azonban a bemutató után egy hónapon át szinte nincs alkalom pótolni azt, amit az ember elmulasztott – ó, repertoártervezés, te csodálatos és kiismerhetetlen! –, akkor nincs más választás, mint a főpróbáról írni. Ennek alapján Pintér Gábor vizsgarendezésében van egy remek ötlet, egy színészileg jó második rész és egy vonatott első rész. (A bemutaton az előadás egységesebb, kidolgozottabb, jobb volt, azt mondják.) Az előadás nagy ötlete, hogy az Urat és Lucifert ugyanaz a színész (Simon Mihály) játssza, s ezzel mindkét sze-

repsztereotípiá emberivé válik. Lehet szentségtörés egyesek számára, hogy az Úr olykor ördöggé változik, saját ellentétébe fordul, de így hitelen, s az előadás így szolgálja legjobban az író is, aki már az első, a paradicsomi részben jelzi, hogy az Úr – aki azt szeretné, hogy Ádám ne infantilis kölyök módjára viselkedjen, hanem hús-vér ember legyen, és számára Éva ne csak játszótárs, hanem nő legyen –, bár öntelt teremtmény, fölöttébb érdeklődik a földi, az emberi dolgok iránt, s ilyenformán nem is bibliai dicsfénnyel övezett, hanem emberi kíváncsisággal bíró szereplője Arthur Miller katasztrofális komédiájának. Kétségtelenül van humor ebben a paradicsomi részben, de ez nem túl vonzó, nem kifejezetten szellemes, s nem is hoz lényegesen újat a sokszor megírt, ősi helyzetbe. Talán Ádám mérhetetlen naivsága és az Úr emberként történő ábrázolása jelent némi újdonságot. Ebből viszont óhatatlanul következik, hogy ennek a résznek a megjelenítése sok rendezői és színészi leleményt igényel, hogy fel kell pörgetni a szöveget. Nos, ez csak részben történt meg. Egészen más jellegű a második rész, amikor a komédia drámába vált át. Itt Évának és Ádámnak gyerekei vannak, Káin és Ábel, s természetesen jelen van Lucifer képeben az Úr is. Ahogy Éva és Ádám jelképpé vált, ugyanúgy szimbólum lett Káin és Ábel is. Az előadás második része valójában róluk szól, a testvérgyilkosság indítékait keresi és magyarázza a szerző, családtragédia-ként ábrázolva ezt. Ha a rendezés az első részben a párbeszéd és a helyzetek komikumának érvényesítésére ügyelt, akkor a második részben arra volt gondja, hogy a dráma érvényesüljön, s a főpróbán ebben volt nagyobb sikere. Itt mutatkozott meg a fiatal rendező színészvezető képessége, az a lényeges, meghatározó tulajdonság, hogy a színészek mögé bújva, de őket nem magukra hagyva, hanem irányítva váljon az előadás kreátorává. Döbbenetes részletei vannak ennek a családi tragédiának, fiatalok (Szőke Zoltán, Tóth Loon) érnek benne színészekké. Képesek drámát játszani, erőteljesek. Örömdetes tény az is, hogy Simon Mihály, akire remek pályakezdekések figyelhettünk fel, de aki az utóbbi időben, talán szerepei miatt, talán másért, önmaga miatt, kezdett elszürkülni, most az Úr–Lucifer kettős szerepében újra önmagára talált, elsősorban Luciferként szembeáll, úgy látszik, a gonoszság játszhatóbb, hálásabb emberi tulajdonság, mint a jóság. Módri Györgyi, aki előadásról előadásra tud más, új lenni, a fiatalok mellett Ádám szerepében önzetlenül asszisztáló Bicskei Istvánnal együtt a két rész közti különbség érzékeltetésében jeleskedik, ahogy a paradicsomi ég kékje alól a családi tragédia sötét felhői alá áll . . .

*(Híd, 1991. 5. sz.)*

# MÜLLER PÉTER: SZOMORÚ VASÁRNPAP

## I.

Nem éppen furfangos dolog slágerszerzőről darabot írni. A sikerhez vezető út ugyanis végtelenül egyszerű. Venni kell néhány dalt, amelyek népszerűek voltak, s keretül némi élettörténetet kell hozzájuk adni, ami szintén nem lehet különös gond, mivel bárki életében vannak olyan részletek, melyek mesévé fűzve érdeklődést válthatnak ki.

Darabhoz ennél több nemigen kell. Ám hogy az, ami színpadra kerül, több legyen, mint amennyi egy sláger értéke, súlya, ahhoz olyan többletre van szükség, amit eleve sem a dalok, sem az élettörténet nem biztosíthat.

Seress Rezső kétségtelenül alkalmas figura, hogy drámahősként idézzék meg emlékét. Dalai – mindenekelőtt a *Szomorú vasárnap*, amely világszám lett, de az *Engem még nem szeretett senki*, a *Szeressük egymást*, *gyerekek* vagy az *Én úgy szeretek részeg lenni* – valóban slágerek voltak, évtizedek múltán is nosztalgiaébresztőek, és életének alakulása – a kottát sem ismerte, tisztességesen zongorázni sem tudott, mégis híres lett, a pesti Kispipa vendéglőből vergődött világhírnévre, csúnya volt, s gyönyörű nő szerelmével dicsekedhetett stb. – szintén rendelkezett olyan epizódokkal, melyek figyelmet ébresztőek. A kettő együtt, dalai és élete, önmagától kínálkozik egy színházi sikerdarabhoz, az emberek mindig voltak szerelmesek, és mindig szenvedtek, illetve mindig izgatta képzeletüket a siker, főleg a kisember sikerének a titka.

Seress Rezső történetét azonban különösen érdekessé teszi, teheti, hogy hideglelős világban élt, amelyhez hasonló talán éppen a mostani pillanat is. Amikor azt éneklő rekedtes hangján, miközben két ujjal pötyögteti a zongorát, hogy „Meghalt a földön az emberi szeretet”, meg hogy „Vége a világnak, vége a reménynek”, lehetetlen nem gondolni mindennapjainkra, amikor „oly nehéz embernek lenni”, amikor fokozottan érezzük, hogy „Az ember egy porszem, nem látja senki, / S e porszemnek kell mégis embernek lenni!” Hasonlóképpen könnyen magunkra értjük, ha halljuk, mondjuk, némi alkoholba áztatott lelünkkel, hogy „Engem még nem szeretett senki / Engem még nem csókoltak szívből igazán.”

Müller Péter, aki darabot írt Seress Rezsőről, tudja, miféle csapdát kell kikerülnie annak, aki slágerszerzőt választ hősül, ám szeretné, ha műve nem színpadi sláger, hanem értékes dráma lenne. Alcímében jelzi, hogy „Egy dal és egy élet dokumentumai”-it kapjuk, tehát

hiteles történetet, megtörtént s nem kitalált sorsot ismerhetünk meg, de úgy véli, ez nem elegendő, többre, másra is szükség van. Ezért aféle szürreális keretet talál ki, itt-ott jelzéseket hagy, arra utalva, hogy az egész egy álom, chagalli vízió, amelyben nagyon is valós dolgok játszódnak le. Elképzelése szerint, „az élők – ha jól értem: a nézők – elkeverednek a megidézett holtak árnyékaival”, alkalmasint a darab három szereplőjével, Seress-sel, Helénkével és Jani pincérrel. Nos, ez a kettősség az előadásban nem funkcionál, de a darabban sem. Ellenáll neki mind a felhasznált matéria, a történet erőteljes dokumentumjellege, mind pedig a megjelenítés, a színpadi forma, az a tény, hogy a színhely egy kávéházat idéz, amely nem „égi kávéház”, hanem nagyon is valós, benne együtt vannak a szereplők és a nézők. Az újvidéki előadás, Soltis Lajos rendezése, egyetlen mozzanattal utal az álomvalóság kettősségére, Seress is, a pincér is, mintha álomból ébredne, kezdi jelenését. Ennyi valóban elég, felesleges lenne annak túlhangsúlyozása, hogy egy álomjáték részese, szemlélői vagyunk.

Más szóval, a szerző láthatóan keresi annak lehetőségét, hogy a bulvársajtóba kívánczoló sikertörténetet egyéb, értékes elemekkel dúsítsa. De mintha nem jó irányban tájékozódna. Ezért nem igazán jó darab a *Szomorú vasárnap*. Holott megvan benne az a szikra, amit lángokra kellene lobbantani, s nagyon jó darabot kapnánk.

Jani pincér mondja, kommentálva az egyik elhangzó dalt, hogy „Valamire készült a glóbusz, s ezt nagyon elkapta a kisöreg.” Talán ez a mondat lehetne egy jó, a történeten túlmutató darab szikrája. Ám ez sem a darabban, sem pedig az előadásban nem kap lángot. S még egy mondat van, amely kiindulópontja lehetne egy jobb műnek. Talán Helénke, Seress szerelme kérdezi: „Így megrettenhet egy ember, akinek teljesülnek az álmai?” Ennek kibontása, ábrázolása lehetne egy igazi dráma magja. Ha ezt látnánk, s nem a dokumentumra szorított élettörténetet, akkor Seress drámája is igazabb, sőt hitelesebb lenne, hiszen az élet és az irodalom csak hasonlít egymásra, de sohasem azonos. Müller elsősorban életszerű hitelességre törekedett drámái hitelesség helyett.

A szerző útvesztése az előadás készítőit állíthatja nehéz feladatok elé. Mindenekelőtt a főszereplőt, akinek a színen Seressé kell lennie, ahelyett hogy egy szerepet játszana, akit történetesen Seress Rezsőnek hívnak. Egy adott jelmezbe kell bújni, ahelyett hogy ő választaná meg ruháit. Törköly Levente úgy vállalta ezt a színész számára semmiképpen sem előnyös helyzetet, hogy a hitelesség ellenére is éreztük, ha szabadabban mozoghatna a szerepben, teljesebb alakot állítana elénk. Végtelenül nagy azonosulási fegyelemmel viszi az előadást a

hátán. Partnerként nagyon jó segítőtársa volt László Sándor Jani pincére, aki a szükséges végszavazást is olyan jól csinálta, mint nagymonológját, amiért megérdemelt nyílt színi tapsot kapott. Helénke alakja ugyancsak kidolgozatlan, felemás epizód szerep, melynek csak villanásai vannak, s ezeket Bajza Viktória igyekezett színesen, változatosan megoldani. Helénke esete egy másik dráma, amely itt azonban csak jelzéseiben ismerhető fel, így van megírva.

A *Szomorú vasárnap* régen várt szórakoztató előadás a közönség egy, a színház létezése szempontjából fontos rétege számára.

(*Hid*, 1991. 6. sz.)

## II.

Ritkán adódik egy színház közönsége számára, hogy két egymást követő idényben két teljesen más szereposztásban lássa ugyanazt a produkciót. Ez történt most a *Szomorú vasárnap* esetében, amelyet kényszer folytán új színészi hármas visz színre ugyanabban a rendezői felfogásban. Hogy a változás pikantériája még kifejezőbb legyen, az új felállítás teljesen különbözik az elsőtől, más stílusban játszó színészek vették át a stafétabotot. Biztos van, aki azt szerette jobban, s van, akinek ez tetszik. Én mindkettőt szeretem, éppen máságuk okán. Az első változat – Törköly Leventével, Bajza Viktóriával és László Sándorral – keményebb volt, ez – a békéscsabai Gálfi Lászlóval, az operista Biszák Júliával és a becskerekai Madách Színház-beli Izelle Károllyal – inkább sugallta az előadás játékjellegét, abban a megéltséget éreztük, ebben egy történet eljátszását kaptuk. A leglényegesebb különbség pedig az a két változat között – mert minden azonosságuk ellenére is két változatról van szó, mintha két zenész játszaná ugyanazt a partitúrát –, hogy az első egy ember elrontott életéről szól – „Fizetek, főúr! Volt egy feketém, / És egy életem, amit elrontottam én”, ahogy a főszereplő éneklir –, ez a második viszont az általános kilátástalanságról, a félelemtől, a kiszolgáltatottságról szól, arról, hogy „Ősz van és peregnek a sárgult levelek, / Meghalt a földön az emberi szeretet”, hogy „Vége a világnak, vége a reménynek, / Városok pusztulnak, srapszerek zenélnek, / Emberek véréből piros a tarka rét. / Halottak fekszenek az úton szanaszét . . . az emberek gyarlók és hibáztak . . . Vége a világnak!” Ahogy ugyancsak a kis Seress éneklir. Biztos, hogy az új változat értelmezésébe az adott politikai pillanat, a mindennapok-

nak a dalszövegekkel összecsengő emberi tartalma, igazsága is belejátszik. Ahogy az is biztos, hogy ennél a változatnál gyengébb is most hasonlóan szíven találná a nézőket, hasonlóan mélyen érintene bennünket. Még az előadást záró dal sem a feloldódást hozza, hanem inkább fohászként hangzik, hogy „szeressük egymást, gyerekek”, meg hogy „Ennél szebb szó, hogy szeretet, / A nagyvilágon nincs”.

Igazágtalanok lennénk a színészekkel szemben, ha csak azért dicsernénk munkájukat, mert az előadás analogizál mindennapjainkkal. Erényként kell említeni, hogy nem akarták megismételni az első felállítás teljesítményét, nem vették át a megoldásaikat, hanem igyekeztek saját lehetőségeik szerint önmagukhoz híven játszani. Gálfí László nem megélt, önmagán átszűrte történetként állítja elének Seress Rezső, a Kispipa negyedrangú, de világhírű zongoristája életének alakulását, hanem eljátssza ezt. Biszák Júlia énekhangjával pótolja azt, amivel játékkal természetszerűen adós marad. Igaz, hogy ily módon hiányzik a férfi-nő kapcsolat drámaisága, amit a Törköly–Bajza-kettős jól érzékeltetett, de Seress és Helénke viszonya bensőségesebb lett, ez a Helénke viszont odaadóbb társ. Izelle Károly néhány epizódban hiteles, emberi, ügyesen segíti a főszereplőt és Soltis Lajos rendezését.

(Hid, 1991. 11. sz.)

## MARCEL ACHARD: A BOLOND LÁNY

*A bolond lány* – Marcel Achard – s nem Achard Marcel, ahogy a szórólapon áll – vígjátéka világszám címkéjével érkezett az Újvidéki Színház színpadára, amiből következik, azt a szerepet szánták ennek a sikerdarabnak, amelyet nagyvárásokban kapott, hogy több év, sőt évtized alatt nagy szériát érjen meg – lásd *Játék a kastélyban* –, hogy közönséget csalogasson, szórakoztasson, amire ezekben a komor napokban – itt – fölöttébb szükség van, ha van egyáltalán kedvünk szórakozni, s hogy a színészeknek önfeledt játékkalkulát biztosítson. Ilyen és ehhez hasonló szándékkal küldték színpadra Újvidéken *A bolond lány* című vígjátékot, ám a hozzá fűzött remények nem váltak be. Amiért viszont nem Achard, hanem az előadás a hibás. Tény, hogy *A bolond lány* sem a régi már, a tévén naponta látható hasonló crimina-listico-erotico sztori, s ebből némileg az is következik, hogy a darab veszített egykori üdeségéből, vonzásából, más szóval: a színháznak is ki kell

valamit találnia, hogy a nézők szeressék Achard vígjátékát. Az Újvidéki Színházban azonban nemhogy nem találtak ki semmit, hanem azt sem tudták kihozni, ami *A bolond lány*ban benne van. Elsősorban a nemek közötti izgalmas villódzás hiányzik az előadásból. Vajda Tibor rendezése elsősorban a történet bűnügyi jellegét tartja szem előtt, a Vizsgálóbíró, akit Kovács Frigyes vállalt játszani, mindenekelőtt bíró, teljesen hiányzik belőle a férfi, akit ennek a különös lánynak a jelenléte, a konvencionálistól eltérő bája megérint, aki vívódik a hivatás és az érzelmek között, aki ember. Túl merev, túl hivatali, mesterkelt, de ezzel nem gazdagítja a figurát, hanem ellenkezőleg, lényegesen szegényebbé teszi. Az a rejtett, de fel-felvillanó szexualitás, amely a történet pikantériáját adja, adná, szinte teljesen hiányzik az előadásból, s ettől végtelenül unalmas lesz, hiszen a történet bűnügyi vonatkozásai teljesen érdektelenek, féloldalasak, önmagukban semmi izgalmat nem keltenek. És ha nincs kellő súlyú, szerepű ellenpont, akkor a lány szerepe is megcsönkul. Az ő esetében is kevésbé fontos a bűnügy, az csak alkalom, hogy a vizsgálóbíró elé kerüljön. Következésképpen a színésznő – Szántó Valéria – sem mutathatja meg „bolondságát”, nem tárhatja elének a szerep minden dimenzióját. Kár, mert ez a bénaság egy pályakezdő színésznő teljesebb kibontakozását gátolja. Ez a lány semmilyen vonatkozásban nem „bolond”, bár a színésznő néhány sztereotip mozdulattal megpróbálja jelezni, miféle lehetőségek vannak ebben a szerepben, ami azonban kevés, hogy alakítása a nagy színésznősikerek közé emelkedjék. Sajnos azonban a többi szereplő sem nyújt figyelemkeltő alakítást. Kivéve Simon Mihályt, a Törvényszéki írnok szerepében. Ő szükségtelen túlzásai ellenére is benne él a történetben, emberi sorsot, magatartásmodellt formál. A többiek viszont a fundusból építik fel szerepüket, enyhe karikírozással élve, Sz. Rövid Eleonóra a Vizsgálóbíróné, Ladik Katalin a Képviselőné s legkevésbé Banka János a Képviselő szerepében. Balázs Piri Zoltánt egy lehetetlen ruha dobja ki a pályáról, akadályozza meg, hogy jelenlétét komolyan vegyük. Szilágyi Nándor az ügyvédet alakítja, de ennek három épkézláb mondata sincs, csak görbed-hajlong, kész karikatúra, szerepe nélkül, anélkül, hogy tudnánk, miért ilyen. Szilágyinak nem éppen erős oldala a beszéd, de azért mégsem kellett volna papucsállatkává visszaminősíteni. Színfolt, amelynek semmi szerepe és értelme sincs. – Az egész előadás, mindenekelőtt az ötlettelen, spröd rendezés következtében unalmas, látványként pedig siváran vidékies, amatőr.

(Híd, 1991. 7–8. sz.)



## ARISZTOPHANÉSZ: LÜSZISZTRATÉ

Aligha képzelhető el nehezebben megoldható színházi feladat klasszikus görög vígjáték színrevitelénél! A vígjáték szövege a tragédiáénál is észrevehetőbben kétnemű, egyrészt színészi replikákra bomlik, másrészt pedig kórusszöveg. Csakhogy amíg a tragédia előadási stílusa eleve bizonyos merevséget, statikusságot tételez fel, így juthat kifejezése a műfaj méltósága, tragikus mélysége, megrázó szépsége, addig a vígjáték színrevivői nem elégedhetnek meg statikus megoldásokkal, játékosná, cselekményessé, mozgalmassá kell varázsolniuk az előadást. A tragédia esetében a szereplők és a kórus szövege ugyanúgy, szinte játék, mozgás nélkül mondható. A vígjátékban azonban más a helyzet. A szereplők szövegmondását játékkal kell kísérni, s ezt kellene tenni a kórus szövegének esetében, hangzásakor is, de miféle színpadi játék, cselekmény található ki, amely vígjátéki mozgalmasságot kölcsönöz a kifejezetten statikus kóruszövegnek. Szinte semmi, leszámítva azt a hagyományos, sztereotip, balettszerű mozgást, amivel ezek az előadások készülnek. Tehát amíg a színészi párbeszéd alatt vígjátéki, sőt bohózati elevenséggel folyik az előadás, addig a kórus megszólalásai idején lényegében statikussá merevedik a kép. Mintha két különböző előadást látnánk, attól függően, hogy a kórus szólal-e meg vagy játszanak a színészek.

Pontosan ez történt Arisztophanész *Lüszisztraté*jának újvidéki előadásán, melyet Vidnyánszky Attila (Beregszász) rendezett. Egy előadásban kettőt kapunk. Két és fél bohózatira felsrófolt jelenete van az újvidéki *Lüszisztraté*nak, a többi, de elsősorban a kórus szövegei hőttunalmasak, mert kimódoltak, ellenállhatatlanul emlékeztetnek a bolsi világ ünnepi akadémiáira, „recitáljaira”. Az említett két és fél jelenet valóban friss, magával ragadó. Elementárisan bohózati, amikor Kinésziász (Bakota Árpád) a rajta csimpaszkodó gyerekekkel (Magyar Attila szakállasan!) meglátogatja a sztrájkoló mamát, Mürrhinét (Sz. Rövid Eleonóra), és arra kéri, jöjjön haza. A másik bohózati eszközkel mulattató jelenet ugyancsak Kinésziász és Mürrhiné között játszódik, amikor a férfi vágyát csigázva teszi őt nevetségessé a sztrájkfegyelmet tisztelő feleség. Féljelenetnek pedig azt a néhány pillanatot nevezném, melyben lelepleződik Sztratüllisz (Fragó Edit) szándéka, hogy szülésre hivatkozva engedjék a női gettóból férjéhez, holott álterhességről van szó, egy sisakot rejtett a ruhája alá.

A többi néma csend, mondhatnánk, holott aligha találni pillanattalig aktuálisabb színpadi művet itteni megjelenítésre a *Lüszisztr*-

raténál. Nem nehéz felismerni, hogy az Athén és Spárta között folyó háborúban nálunk kik lehetnek a szemben álló felek. Az azonosítás pikantériáját még növelné, hogy éppen úgy egy merev és egy áldemokratikus hatalmi rendszer állt szemben egymással, ahogy szerb és horvát változatban nálunk is. A rendező azonban láthatóan tartózkodott mindennemű ráismerő aktualizálástól, úgy általában akart háborúellenes előadást csinálni, úgysis magunkra ismerünk, gondolta. Igaza van, bár ha tudjuk, hogy a *Lüszisztraté* megannyi apró részletét tekintve nagyon is konkrét volt a maga korában – a fordító Arany János nem győzi lábjegyzetelni a szöveget, jelezve, hogy egy-egy mondatot hogyan kell érteni, valószínűleg mire vonatkozhatott –, ez a konkrétság nem bűn, nem szégyen, hanem elengedhetetlen vígjátéki követelmény. Ha ezek a ráismerést segítő konkrétumok hiányzanak az előadásból, akkor csupán az alapötlet funkcionál, hogy a háborút megelőző nők asszonystrájkot hirdetnek a béke érdekében, ami önmagában kétségtelenül nagyon is időszerű, de kétórás előadáshoz talán mégsem elegendő. Igaz, hogy a rendező megpróbálta az *Énekek énekéből* vett előjátékkal emberibbé, költőibbé tenni, indokolni a női vágyakozást, hogy ezáltal még elszántabbá válják békét sürgető – önmechtartóztató – elhatározásuk, de ezzel is inkább a belső drámaiságot erősítette s nem a vígjátéki követelményként tudott konkrétságot is. Hogy ez a történet rólunk is szól, itt is játszódik, azt talán az utójátékból értheti meg a néző. A nők sztrájkja eredményes volt, kitört a béke, mindenki visszakapja párját, csak Lüszisztraté marad magányos: a hősök mindig magányosak. Hogy a fellobbanó öröm helyett szomorú a történet vége, az mindenképpen elgondolkodtató lehet számunkra is. Amikor Lüszisztraté (Ábrahám Irén) magára borítja a fekete fátylat, miközben a többiek összeakaszkodnak párjukkal, egyszerre szép és végtelenül szomorú is. Csak kár, hogy a fekete fátylat sötétszürke ruhát viselő nő borítja a fejére, s így a jelenet nélkülözi azt a kontrasztot, amely a fájdalmat kifejezőbbé tenné, fokozhatná.

A már említett két és fél vígjátéki jelenetet leszámítva alig találkozunk színészileg kidolgozott, jól megoldott, egyénített részletekkel. A címszereplő is elveszik, mintha nem lenne ereje, elég levegője irányítani az előadást. Talán N. Kiss Júlia gonoszkodóan ellenpontozó Kalonikéje jelent némi kivételt. A többiek messze a szerep lehetőségei alatt maradnak, s akárcsak a Vének kara és a Nők kara, meglehetősen küszködnek a verses szöveg közlésével, értelmezésével. Hogy olyan finomságot, mint a nyelv által kifejezett belső komikumot, mint a statikusságot mentő, feledtető művészi megoldást már ne is említsem.

Fontos előadás, mert a színház a mindennapi események sodrába lép, de szerintem elmarad a lehetőségektől. Ettől függetlenül megtörténhet, hogy a közönség kedveli és pártolja majd, kivált, ha idővel inkább vígjátékká, sőt bohózzattá lazul fel, mint ahogy a bemutatón tapasztalhattuk.

(*Híd, 1991. 12. sz.*)

## BERTOLT BRECHT: KURÁZSI MAMA ÉS GYERMEKEI

Hogy mondotta volt szép emlékezetű, megboldogult literátorunk, Kazinczy Ferenc úr, miért lenne ajánlatos a konstituálódó első magyar hivatásos színtársulatnak, a Kelemen László vezette együttesnek a *Hamlettel* kezdnie, lépni először közönsége elé? Mert ez a tragédia „nagyon analogizál nemzetünknek mostani nem rózsaszínű érzéseivel”. Pont ez lehet a magyarázata Bertolt Brecht *Kurázszi mama és gyermekei* című háborús krónikája műsorra tűzésének most az Újvidéki Színházban.

Az 1941-ben a semleges Svájcban, Zürichben színre került művet Brecht 1939-ben, a második világégés kezdetén írta, azzal a nem titkolt szándékkal, hogy mindenekelőtt a világot általános háború felé sodró németeket figyelmeztesse; a „darabírónak – olvasható a szerző megjegyzései között – fontos, hogy a nézőközönség szeme nyíljk fel”. Ezzel is magyarázható, hogy a példabeszéd alapjául szolgáló történetet Brecht nem egy háborúból, hanem a német háborús múltból, a harmincéves háborúból vette. Itt, pontosan Grimmshausen 1670-ben megjelent pikaeszk regényében lelt rá a főhős, Kurázszi mama alakjára, akinek sorsát alkalmasnak találta, hogy emlékeztesse nemzetét a háború félrevezető, csalárd jellegére, arra, hogy nem mindenki húzhat hasznát belőle; „jókora ollója kell legyen annak, aki a háborúból is ki tudja vágni a magát”, olvassuk a darabhoz írt jegyzetben. Kurázszi mama felismeri a „háború tisztán merkantil jellegét”, de nem tud ellenállni csábításának, holott aki a háborúban kereskedik, az – mint a háborúra spekuláló (kis)ember – még körömvágó ollót sem tart a kezében, nemhogy hasznát vágó jókora ollót, s ha van haszna, az is csak átmeneti lehet, lényegében rajta vesz apró üzelmén, mert a tömeg, jegyzi meg Brecht, „éppoly keveset tanul a katasztrófából, mint a kísérleti nyúl a biológiából”.

Erre kívánt figyelmeztetni Brecht 1939-ben a *Kurázsi mama és gyermekei* című darabjával, melynek főhőse, miközben apró haszon reményében üzletel, mindhárom gyermekét elveszti.

Az Újvidéki Színház előadása, melyet Soltis Lajos rendezett, mint megírásakor a darab, szintén egy konkrét háborúhoz kötődik, ahhoz, amely itt folyik, s melynek akaratlanul részesei vagyunk, de a szerzői szándéktól eltérően az előadás nem arra kívánja figyelmeztetni közönségét, hogy hiú remény hasznot remélni ebből a polgárháborúból, hanem azt igyekszik tudatosítani, hogy benne vagyunk, elkerülhetetlenül, mindannyian, akár úgy, hogy rettegünk, féltjük magunkat, hozzátartozóinkat, barátainkat, féltünk mindenkit, akár úgy, hogy „önkéntes” résztvevőkké kényszerítenek bennünket. Nem közöl, nem is közölhet mást itt egy magyar előadás, mint amit tudunk, de – főleg a zárójelennel – mégis döbbenetet vált ki, mert egyértelművé teszi, csak bele lehet pusztulni, akárhogy is fordul a hadi szerencse, bárki lesz is a győztes, ha egyáltalán lesz győztes, a vesztesek biztos mi leszünk, kisemberek és – elsősorban – nemzetiségiek, s azok mind, akik fehérek között európaiak szeretnének lenni, maradni.

Említett szándékát a rendező néhány, egymásra igencsak hasonlító, azonos funkciójú megoldással, ötlettel igyekezett félreérthetlenné tenni. Célját elérte, de úgy tetszik, ebben kevesebb ötlet is éppen ilyen jól, ha még nem jobban segítette volna. Nemcsak a megoldások kitalálása, hanem szelektálásuk is művészi feladat. Soltis Lajos ötletei, mert sok volt belőlük, nem erősítették, hanem éppenséggel gyengítették egymást.

Önmagában nem rossz elképzelés a videó használata. Azzal, hogy színházba érkezésünk pillanatától, főleg pedig attól kezdve, hogy elfoglaljuk helyünket a nézőtéren, bekerülünk a „képbe”, valójában a történetbe is bekerülünk – a tolókcocsiban közlekedő rokkant katona felvételez s a kép a színpad fölé feszített vásznon látható –, ott vagyunk, ahol az események zajlanak, részesei vagyunk a drámának, és ezt látjuk is. Csakhogy ha a nézőtérről a rólunk készült felvétel párhuzamosan folyik, látható az előadással, akkor elvonja a közönség figyelmét a színpadtól, zavaró. De hasonlóképpen zavaró, amikor a színpadon látható események ismétlődnek a vetítővásznon, ami ugyancsak gyakori. Két esetben lenne funkciójuk a videofelvételeknek. Amikor olyasmi látható a vásznon, ami a színpalak mögött, a játéktéren kívül történik, például *Kurázsi mama* Stüsszi fiának a megkínztatása, ez fokozhatná is a színpadi jelenet drámai feszültségét, feltéve ha jobb felvétel készülne róla, ha a „láthatatlan” jelenet meg lenne rendezve, sajnos nincs. Másik funkcionális felhasználása a hely-

színi felvételezésnek a kinagyítás. Ez hatásos is. Például amikor a halott lány, Kattrin fejét látjuk a vásznon, megrendítőbbnek érezzük a tragédiát, akárcsak amikor a zárójelenetben a színpadon égő gyertya-erdőből látunk kinagyítva néhányat, akkor szomorúságunk is, együtt-érzésünk is mélyebb, tragikus ünnepélyességgel tölt el bennünket, mint amikor a néhány száz méterrel távolabbi Szabadság téren égnek a tiltakozás és a könyörgés lelket, elhatározást erősítő gyertyái. A zárójelenet különben is béketüntetést idéz, a kinagyított gyertya láttán viszont, úgy érezzük, mintha mi lennénk ott, a mi gyertyánk égne, mi tiltakoznánk a háború ellen.

A közönséget felvételező s a képet ugyanezen közönség elé történő vetítésnek azonos funkciója van, mint az erős reflektorfénynek, amely a színpadról világítja – az előadás kezdete előtt – a nézőteret, kifejezetten irritálva a közönséget, de jelezve is, mint a fénycsővéba jutott lény, mi sem menekülhetünk attól, ami a színpadon fog történni. De hogy nemcsak egy színházi előadást fogunk látni, hanem olyant, amelynek mi is részesei lehetnénk, amely rólunk szól, amelynek mi lehetünk, sőt vagyunk a szereplői, azt a helyükre igyekvő nézőkkel a színpadról beszélgető, köszönő, komázó színészek civil viselkedésével is szeretné jelezni a rendezés. Arra utalva ezzel, hogy a színészek helyett mi is ott lehetnénk abban a drámában, ami a színpadon lesz látható. S ugyanezt kell kifejeznie annak is, hogy a statiszták nem színészek vagy főiskolások, hanem a műszak munkásai, civilek, akik talán akár helyettünk kerültek be ebbe a történetbe, illetve akik helyett mi is a színpadon lehetnénk. Önmagában ez sem rossz megoldás, csak az a hibája, hogy negyedszer közli, amit már tudunk, s hogy a díszletmunkások is éppúgy vannak ott a színpadon, mint a színészek, holott sokkal hatásosabb lenne, ha a nézőtérről szólítanák fel őket, vagy netán – ha nem akarják átvenni a behívót – erőszakkal kényszerítenék őket a drámába.

Általában az ismétlések, a szelektálás hiánya nyomja rá a bélyegét Soltis Lajos Brecht-rendezésére. Kurázsi mamából is négyet látunk, de sajnos, ez az ötlet sem válik az előadás előnyére. Közülük csak Romhányi Ibi a Kurázsi mama. Még meg sem szólal, csak ül és hallgat, s máris érezzük jelenlétének drámai súlyát. Ember, akinek története van, amely érdekelhet bennünket. Nem véletlen, hogy a szakácsot alakító Albert János és a tábori pap szerepét vivő Fejes György is a Romhányi Ibivel játszódó jelenetben talál magára, különben mindketten halványak, észrevétlenek. A másik három Kurázsi mamának mint ha nem lenne elég ideje vagy ereje kibontani a figurát. Ábrahám Irén elveszik, erőtlen. Ladik Katalin iskolásan mondja fel a szerepét.

Nagyellértné Kiss Júlia számára pedig láthatóan rövid a táv, kellő előzmények nélkül kell befejeznie a drámát, s ezért jobb híján a teatralitást választja, ami illik a zárójelenethez, de kevés egy teljes érvényű színészi szerepformáláshoz.

Kattrin, a néma lány, mindig hálás, szomorú hős szerepét Szilágyi Rövid Eleonóra osztotta a rendező. Jól számított, a színésznő állandó intenzív jelenlétével hívja fel magára a figyelmet, ő éli át legmélyebben a drámát, de sajnos nagyjelenetét, melyben a ház tetejéről drámai dobszóval riasztja a város védőit, a kocsi háztetővé alakításának műszaki ügyetlenkedése nagyrészt hatástalanítja. Kár, mert az előadás remek Kattrinja valóban megérdemelt volna egy hatásos zárójelenetet. Eilif, Kurácsi mama nagyobbik fia – Kovács Frigyes – számomra érthetetlenül bugyutára veszi a figurát. Ebben részben Szilágyi Nándor, Stüsszi, a kisebbik fiú is követi. Miért? Általában fölöslegesnek és érthetetlennek látom az egyes szerepek túlzott színészi karikírozását (Balázs Piri Zoltán, Kovács Etelka). A tábori rosszlányt, akiből kispolgári úriasszony lesz, Faragó Edit játssza. Életes, üde színfoltja lehetne az előadásnak, ha nem hibázna minden mondatában.

Jó, becsületes szándék, egy-két kiváló alakítás, néhány hatásos jelenet és a rendezői önkritika igénye jellemzi az Újvidéki Színház Brecht-előadását, amelynek minden adottsága megvan, hogy a társulat háborúellenes sorozatában is és a színház műsorában is jelentős helyen legyen.

(*Híd*, 1992. 1–2. sz.)

## MOLIÈRE: NŐK ISKOLÁJA

*Nők iskolája*, *Tudós nők*, avagy a Molière-játszás útjai – Tökéletesen igaza van Madáchnak, amikor *Az ember tragédiája* hetedik, konstantinápolyi színeiben Lucifer így okítja Ádámot: „Tragédiának nézed? nézd legott / Komédiának s mulattatni fog.” Igaza van kétségtelenül, legyen az bármi, lényegében nézőpont kérdése, hogy fogjuk fel, minek látjuk. Csakhogy a nézőpont kérdése csupán a kívülálló előjoga, nem pedig azé, akinek a bőréről van szó. Luciferi s nem ádami pozíció, a kétkedőé, s nem a hívőé. Akinek az élete a tét, annak nem ilyen egyszerű, ahogy Lucifer mondja, annak a saját története nem lehet vagy tragédia, vagy komédia. Csak tragédia lehet. Bármennyire is mulatságos az más, a kívülálló számára és szempontjából. Annak, aki-

nek a bőrre megy a játék, még a legjámborabb szándék is a világ legnagyobb, legfontosabb, legigazabb dolga. Ezért növeszti rögeszmévé, lesz megszállottjává – anélkül, hogy észrevenné. Ettől lesz nevetséges. Saját tudtán kívül. És ezen a feloldhatatlan ellentétén, nem más, alapszik a komédia, minden komédia. Ezt kell meglátnia az írónak, felismernie. A többi csak technika, a megírás trükkje, amit persze ugyancsak tudni kell, méghozzá nagyon. És Molière nagyon tudja. De ő sem mindig. Szerintem a *Nők iskolájában* inkább, mint a *Tudós nőkben*. Inkább? Talán mélyebbről szemlélve, Ádámként, míg a *Tudós nőkben* ő is luciferi kívülállással szemlél és ábrázol. A *Nők iskolájában*, ezzel szemben, átéli a történetet. Belülről szól. Azért-e, mert – ahogy életrajzírói szeretik hangsúlyozni, ő a főhős, mert Molière Arnolph, mert ő az idősödő férfi, aki fiatal lányt akar magának? Nem valószínű, még ha csodálatosan klappol is az életrajz és a dráma-béli történet. Inkább azért, mert a *Nők iskolájában* Molière egy emberről mond el egy teljesen mindennapi történetet, a *Tudós nőkben* pedig egy jelenségről ír, egy – ugyancsak köznapi – társadalmi divatról. Ezért különbözik, szükségszerűen kell különböznie egymástól a *Nők iskolája* és a *Tudós nők* előadásának, attól függetlenül, hogy mindkettőben a fiatalok igaz szerelme győzedelmeskedik, hogy mindkettőben vesztesek is vannak. Csakhogy amíg a győzelemben lényegében nincs különbség, csupán annyi, hogy a szerelmeseket egyik helyen Ágnesnek és Horace-nak hívják, a másikon pedig Henriette-nek és Klitandernek, addig a vesztesek közt óriási a különbség. A *Nők iskolája*-béli Arnolphé több, mint a *Tudós nők*-béli veszteseké együttvéve. Aki az életét teszi fel valamire, annak a vesztesége összemérhetetlen azokéval, akik divatból üznek valamit. Arnolph vesztesége ösz-szehasonlíthatatlanul emberibb, ez nem jelenti, hogy nem lehet komikus Arnolph alakja, hasonlóan, mint az álköltészetért rajongóké és a hoppon maradt fűzfapoétáké. De Arnolph komikus bukása egyben tragédia is. Philaminte, Trissotin és Armanda komikus esete legfeljebb pech. Arnolph megsemmisül, Philaminte, Trissotin és Armanda ezzel szemben pórul járnak. Úgy kell nekik. Mind a négyüknek, tehát Arnolphnak is, csakhogy míg a *Tudós nők*-béli veszteséken nevetünk, addig Arnolphot szánjuk. Azok divatot üztek, elvárásoknak akartak megfelelni, Arnolph viszont boldog akart lenni.

Micsoda különbség!

És a két színházi előadás, az újvidékiek *Nők iskolája* és a belgrádiak *Tudós nők*je pontosan ezt a kétféle komédiát érzékelteti.

Arnolph (az Újvidéki Színház kiváló pesti vendégszínésze: Rajhona Ádám) mindene gesztusa intim és fájdalmas. Amikor csomagokkal

felpakolva először lép a színre éppenúgy, mint amikor magasan palánkozott háza körül – ebben őrzi választottját, Ágnest – nagy gondosan gereblyézgeti a földet, hogy könnyen észrevehető legyen, mely irányból jön, hol akar bejutni a lánytolvaj fiatalember. Mind a csomaghegy alatt, mind pedig a gereblyezés során érezni Arnolph küzdelmét, hogy Ágnest megnyerje, ezért a sok ajándék, illetve hogy Ágnest megtartsa – magának. Hogy azonban Arnolph ne lehessen tragikus hős, holott erre minden emberi feltétele megvan, arról a rendező Babarczy László (Kaposvár) és az író együtt gondoskodik.

A csomagokat cipelő férfi gyorsan nevetséges lesz, ügyetlenül kapkodja össze a földről a kezéből állandóan ki-kihulló csomagokat, míg nem végül is csak icipici rózsaszín csomagocskája marad, amit a kisujjára erősített, s amit később sem veszíthet el (ebben lennének a házassági kapcsokat jelentő jegygyűrűk?), gereblyezés közben pedig nem más akadékoskodik, ugráltatja át a gereblye nyelét, mint éppen a házasságot perfektuálni hivatott Jegyző (Szabó Palócz Attila f. h.), aki számára – jelzi a megoldás – ez az eset semmi különöset nem jelent. Amíg Arnolph gondosan húzza a barázdákat, pontoskodik, addig ezt a szerződéseket szakmányban író fiskálist csak néhány adat érdekli, hogy minél előbb kitölthesse a szokásos űrlapot. Mindkét jelenet remek ellenpontozással készült. Arnolph küzdelme a csomagokkal, minek szerény eredménye az az egyetlen gyufásdoboznál is kisebb rózsaszín doboz, amely a kisujjára akadt, ragadt, eltávolíthatatlanul, akár csak gondos gereblyézése, amit a türelmetlen ügyvéd állandóan összeront, egyaránt megkérdőjelezi igyekezetének jogosságát. Azt sugallja az előadásnak ez a két lehangsúlyosabb jelenete, hogy Arnolph tiszteletet parancsoló, igaz szándéka ellenére sem lehet tragikus hős, vesztesége ugyan nem kétséges, elkerülhető lett volna, ám ez nem más, hanem csak rajta múlt.

Hogy miért, erre Molière ad magyarázatot.

Arnolph ugyanis nemcsak boldog akar lenni, hanem mindennél jobban fél a felszarvazástól. Ezért nevel magának feleséget, zárja el kiskorától fogva Ágnest, tartja butának, hogy ne ismerhesse ki a világi praktikákat, az élet csínytevéseit, köztük a legborzasztóbbat, a férj felszarvazásának jól ismert és gyakori eseteit. Egyfelől a mérhetetlen boldogságigény, másfelől pedig az erőszak, amellyel ezt a boldogságot Arnolph el szeretné érni, mindenáron. Érthető tehát, hogy azon az áron sem sikerül neki, hogy vetélytársa, a fiatal, önfeledt, lángolásában vak Horace (Péter Ferenc f. h. játssza ezt el csodálatos lendülettel, lefegyverző, bájos naivitással) nem másnak, hanem éppen neki, Arnolphnak mondja el, hogy fog csellel a lányhoz férközni, találko-



ni Ágnessel, akit Faragó Edit játszik részben azzal a megejtő együgyűséggel, amivel a *Liliomban* találkoztunk, részben az új szerephez keresve eszközöket. (Csupán az róható fel neki, ami talán nem is kifejezetten az ő bűne, hogy Ágnes eszmélése váratlanul történik, nem a folyamatot mutatja meg, hanem csak a végeredményt, Arnolph terrorjával való szembefordulását.)

Ha már az ellenpontozás technikáját említettem, nem hagyható szó nélkül a két szolga (Vukoszavljev Iván f. h. és Erdélyi Hermína f. h.) *commedia dell'artés* komédiázása, ami amellet hogy érdekes színfoltja az előadásnak, ügyefogyottságuk, amely mögül nem hiányzik az ilyen szolgaszerepek számító sunyisága sem, ellenpontja Arnolph háza szigorának, s példázza, hogy a ház ura csupán rögeszméjének él, arra sem képes, hogy a legtermészetesebb dolgát tegye, szolgálait fegyelmezze. Konceptiózus, részleteiben is végiggondolt előadás a *Nők iskolája*, az Újvidéki Színházban, színészileg – elsősorban Rajhona Ádámnak köszönhetően, aki csodálatosan mutatta meg a molière-i színjátszás lényegét: hogyan válhat a szó cselekvéssé – ugyancsak színvonalas. Kár, hogy Babarczy túlrendezte a zárójelenetet, s ezzel elsősorban saját munkájának ártott, önnön igyekezetét és eredményét kérdőjelezte meg. Teljesen felesleges ugyanis a hoppon maradt Arnolphot szarvasagancsokkal bemutatni. Hogy Ágnes felszarvazta, tudjuk, s ettől a szájbarágós megoldástól Arnolph semmivel sem lett nevetségesebb, mint amilyenek addig láttuk. Felesleges ráadás, főleg ha tudjuk, hány egyszerűségében is kifejező jelenete van Babarczy rendezésének.

A *Nők iskolájához* hasonlóan a *Tudós nők* is a szabad akarat érvényesítéséről szól, ugyancsak a szerelmesek szabad akaratának a jogosságát példázza. Azzal azonban, hogy egy társadalmi jelenségről, a divathóbortlóról, az értéktelenség felértékeléséről, a fűzfapoézis költészetté hazudásáról íródott, szükségszerűen többszereplős történet, melyben nem annyira a szereplők magánélete, érzelmei a fontosak, mint inkább annak megmutatása, hogy deformálódhat az, aki nem a saját fejével gondolkodik, aki nem meri önmagát vállalni, hanem mások ferde ízlését követi.

A két előadás kapcsán tenni kell egy futó közönségzociológiai észrevételt is. Az újvidéki szerb közönség számára ünnep a színház, a magyar számára inkább szorgalmi feladat. Már azok számára, akik színházba járnak. Mert sokan, főleg az értelmiség, ezt elmulasztja. Kényelmi okokból, másért, ki tudja, tény azonban, hogy a szerb értelmiség számára fontos megjelenni az előadáson, a magyarok számára, legtöbbször viszont nem.

(*Híd*, 1992. 4. sz.)

## SOMERSET MAUGHAM: IMÁDOK FÉRJHEZ MENNI

Fanyar angol vígjáték, melyet a magyar zenésítési divat slágerszerűvé oldott. Ettől függetlenül lehet szórakoztató. Miszlay István (Budapest) rendezése az Újvidéki Színházban lényegében ilyen. Erénye, hogy nem kíván kilépni a műfaj kereteiből, nem erőltet sem aktualitást, sem modernséget. Hozadéka, hogy Sz. Rövid Eleonóra kipróbálhatta magát a primadonnaszerepben, s a gyengébb éneklés mellett minden mást remekül tud és csinál. És hogy Pásthly Mátyás végre oldottan, lezserül teszi a dolgát. Az sem mellékes, hogy Albert János a risztici avantgardizmus útvesztőiben való bolyongás után visszatalált régi, jól kipróbált szerepköréhez, amit láthatóan élvez.

*(Hid, 1992. 4. sz.)*

## TERSÁNSZKY JÓZSI JENŐ: KAKUK MARCI

Az utóbbi időben úgy alakult az életem, hogy szinte naponta Újvidék egyik legnagyobb és legforgalmasabb piaca mellett visz az utam, s bőven van alkalmam látni, megismerni napjaink „piaci polgár”-ait. A látvány elszomorító. Csőcselék vette birtokába a piacot, akárcsak az utcát. Hol van már, kérdezhetjük nem kevés nosztalgiával, Kakuk úr világa?! A mai piaci legyek mellett Tersánszky Józsi Jenő bátyánk kültelki vagánya ártatlan, szelíd méhecske lenne, a mai piócák mellett Marci aranyhal, a mai valóság mellett Kakuk Márton a költészet, a szó megszépítést jelentő értelmében. Mára más lett az élet, mások az emberek, s mások a piaci polgárok is. Kakuk Marci kalandjai kedves történetekké, huncut mesékké szelídültek, senkit sem háborítanak fel; egy kedves link csínytevéseivé lettek egykoron talán erkölcstelennek is minősített tettei, csalásai, hazugságai, ügyeskedései. Talán éppen ezért esik jól találkozni vele ebben a mai kegyetlen, elfajzott világban.

És mert az előadás vége olyan emberi, hogy ezen csak meghatódni lehet. És jólesik meghatódni. Egyre inkább jólesik.

Soltis Lajos rendezése némi felfokozott harsánysága ellenére, ami azonban egyáltalán nem bántó, nem zavaró, főleg miután negyedórnyi játék után sikerült elfogadnunk, ráhangolódunk, olyan szórakoztató színház, amelyre ezekben a jókedvet, a derűt, a kópéságokat igen-

csak nélkülöző időben, vészterhes napokban mindannyiunknak fölöt-  
tebb szükségünk van. Egyszerűen jól érezzük magunkat a színházban,  
s nyilván ennek tudható be, hogy a hibákkal szemben is elnézőbbek  
vagyunk, mint kellene. Észrevesszük, de nem zavar például, hogy a  
„fősvény, zsarnok” hölgy, a Méltósága férje, ez a „jólelkű úr”, Giricz  
Attila szerepe, úgy van felöltöztetve, mint egy cirkuszi bohóc. Miért?  
Ezzel nem lesz sem nevelésesebb, sem szánalmasabb, ellenben na-  
gyon is kirí az előadásból. Soltis minden rendezésében vannak ilyen  
szemet szűrő ötletek, amelyek nélkül nagyon jól meglenne a produk-  
ció. Annál is inkább, mert ezúttal néhány valóban szép, ügyes színé-  
szi teljesítményre is figyelhetünk. Magyar Attilának például sikerül  
érezkennie, hogy a kakaskodás, a hetykeség valójában meleg emberi  
szívet fed, hogy a linkség lényegében nem romlottság, csínytevése  
nem léhaságból táplálkozik, hanem egy életforma következménye,  
magatartást segítő életösztrönből fakad. Remek társa Sustikot, a naplo-  
pót alakító Káló Béla. Az általa hozott figura mintha egy árnyalattal  
gonoszabb, romlottabb lenne, s ez – a főszereplő végett – így van jól.  
H. Faragó Edithez kezdenek hozzánőni a külvárosi lápvirág-szerepek,  
most még tud újítani, egy-egy árnyalattal sikerül újat, mást hoznia, de  
félő, hogy hamarosan s könnyen önismétlésbe téved. Remek Banka  
Livia Csúriné szerepében, komikummal és ugyanakkor szánalmat kel-  
tően formálja meg a lánya boldogságáért foggal-körömmel küzdő „bo-  
szorkány-handlét”. Mellette a lányát alakító Erdélyi Hermina Giuliette  
Masiná-s elesettséget, szánalmat és életvágyat példáz, szomorú fél-  
szegséggel ellentéteztve Banka Livia harsányságát. Láthatóan élvez-  
ték szerepüket, akárcsak a többiek. Ladik Katalin, aki ügyesen karak-  
tert formál az említett Méltóságából, megmutatva, hogy zsarnoki ter-  
mészete mintegy kompenzáció kielégítetlen, sóvár asszonyi vágyaira.  
Mezei Zoltán az ügyeskedő kertész szerepében leleményeskedik, Ko-  
vács Frigyes pedig a behemót, asszonyféltő, hirtelen öklű csavargót  
hozza karikírozva. De helyén van az előadás két legkisebb szerepét  
tolmácsoló színész, Tényi Edit szobalánnyként és Vukoszavljev Iván,  
aki a sztereotypep rendőrfigurát fogja bohóccra.

Jól szórakoztam. Persze felmerül az emberben, hogy kissé rendezet-  
tebb előadás is sikeredhetett volna Tersánszky darabjából az Újvi-  
dégi Színházban, de akkor talán művibb is lett volna Soltis Lajos ren-  
dezése. Igaz, profibb is.

*(Hid, 1992. 9. sz.)*

## HENRIK IBSEN: KÍSÉRTETEK

„A napot. A napot” – mondja vagy inkább nyögi Oswald a dráma végén, miközben „összeroskad, izmai ellankadnak, arca kifejezéstelenné válik, mozdulatlanul ül”, néhányszor ismétli ezt az egyetlen szót, amely számára egyszerre jelenti azt, amiben igazán sohasem volt, s azt, amiben sohasem lesz, lehet része: az, amin nemcsak azt a néhány évtizedet kell érteni, melyet mindenkinek megadatott leélni, aki erre az árnyékvilágra született, hanem olyan létet, amelyben nincs hazugság, vagy ha van, nem olyan mértékű, hogy tönkretelhetné az emberek boldogságát. Oswald fohászában, könyörgésében a nap az étellel egyenlő, a nap fény, mely minden homályos zugba bevilágít, minden kételyt eloszlat, igazság, amely eltünteti a hazugságot. Azt, amiből az életben olyan rengeteg van, ahogy ezt Henrik Ibsen „családi drámá”-ja elénk tárja.

*A Kísértetek a hazugság drámája.*

Mindenekelőtt és legtöbbit Alvingné hazudik. Hazudta a világnak, hogy férje felhagyott a kicsapongó, tivornya étellel. Hazudta fiának, Oswaldnak, hogy apja erkölcsös, makulátlan volt. És nem mondta meg Reginának, a szolgálónak, hogy féltestvére Oswaldnak, ő is Alving gyermeke, aki a ház egykori szolgálójától született. Hazugságra épül Alvingné kiegyensúlyozottnak tudott házassága, hazugságot rejt fia iránti túlzott figyelme, gondoskodása – már kisgyerek korában külföldre küldi, most pedig hogy visszatért, majomszeretettel rajongja körül –, és Regina elől is eltitkolja az igazságot.

Alvingné kétségtelenül bűnös, s ugyanakkor áldozat is. Saját sorsáért felelős, de sorsának alakulását mások befolyásolták, elsősorban Manders tiszteletes, aki megakadályozta abban, hogy miután Alvingné felismerte, házassága tévedés, arra kényszerítette – nem vállalva kettejük kapcsolatát –, hogy egész életét ebben a tévedésben élje le. Alvingné ezt úgy oldja meg, próbálja elfogadhatóvá tenni, hogy kiépít egy látszatvilágot, hazugságból hazugságba menekül. Ennek a hazugságsornak azonban egyszer meg kell szakadnia. Így is történik. A menhely, amely Alving kamarás emberi nagyságát, erkölcsi tisztaságát lett volna hivatott példázni, hirdetni, még a hivatalos átadás előtt leég. S nem más gyújtja föl, mint ugyanaz a Manders tiszteletes, aki Alvingnét egykor visszakényszerítette tarthatatlan házasságába. Ki ő? Sors, gondviselés, végzet? Semmiképpen sem. Csak ember, aki mindenekelőtt gyáva, de ezt mindenáron leplezni szeretné. Ezért – ahogy Alvingné hazugságból hazugságba menekül – Manders bűnre bünt

halmoz, amit még súlyosbít, hogy pap, kinek segítséget, vigaszt kellene másoknak, a rászorulóknak nyújtania.

Hogy két ember sorsa, története, még ha ilyen ostobán is rontják el az életüket, mint Alvingné és Manders teszi, csak akkor csomósodik drámává, ha meggondolatlan tetteikkel mások életét is megkeserítik, tragédiává változtatják. Mint a *Kísértetek*ben Osvalddal történik. Ő, aki „örökös életöröm” ígézetében szeretne élni, kényszerül mások hazugsága és bűne miatt örökös mozdulatlanságban, bénán tengetni látszatéletét.

Ha most mond valamit Ibsen drámája jugoszláviai (szerbiai?) magyar színpadon a közönségnek, akkor ezt Osvald mások hazugságai és bűnei által előidézett kiszolgáltatottságának, tragédiájának ábrázolásával, felmutatásával teszi.

Mi vagyunk Osvald. Mi mindannyian, nemcsak magyarok, akik úgy szeretnénk élni, ahogy Alvingné festőnek készült, a színek, a fény bűvöletében élni kívánó fia szeretett volna.

Nekem erről szól a Kijevben tanult Vidnyánszky Attila (Bereg-szász) rendezte *Kísértetek* az Újvidéki Színházban.

Tévedés lenne azonban azt hinni, hogy az előadás ebben vagy bármilyen más vonatkozásban aktualizálja Ibsent. Nem, a színészek csak és pontosan azt játsszák, amit a dráma diktál, és mégis minden szerep ismerős magatartást idéz.

Romhányi Ibi tartással, gesztussal, hanggal vonalazza elénk az Alvingné igazi énjét elrejtő merevséget, kimértséget, a páncélt, amely alatt a féltve titkolt hazugság tenyész immár évtizedek óta. Hűvössége maszk, amelyet ő bőreként visel. Annyira életformájává lett a látszat, a külsőség, hogy a letragikusabb pillanatban, amikor Osvald kéri, hogy szenvedéseinek enyhítésére a megengedettnél nagyobb dózis morfiomot adjon be neki, akkor sem felejt el „viselkedni”. Olyan, mint egy tökéletes szerkezet, amely pontosan működik, de lelke, az nincs.

Manders tiszteletesben Albert János apró gesztusokkal, ujj- és szemjátékkal mutatja meg a gyáva, de számító ember minden kisszerűségét, az élvezetekre vágyó, de ezek érdekében önmagát, tetteit vállalni félő embert. Szilágyi Rövid Eleonóra a mit törődöm vele, nem én főztem, nem is én fogom megenni ember magatartását fejezi ki, aki csak a maga életével, boldogságával törődik, s képtelen áldozatot hozni. Regina a legkisebb lelkiismeret-furdalás nélkül száll ki a számára cseppet sem vonzó, cseppet sem kellemes világból, emberek közül. Pásthly Máttyás Engstrand asztalosa egyszerre zavart és elégedett. Zavart, mert érzi, tudja kinézettségét, hogy utolsó a sorban, de elégedett, mert az erkölcsi győzelem, még ha megszerzése ravaszságának is köszönhető, lenyegében az övé.

Közöttük Oswald valóban nem találhatja helyét, csak remélheti a segítséget, de gyorsan megbizonyosodik felőle, hogy tévedett, sem ebben a világban, a szülői házban nem lesz otthona, sem Regina nem lehet segítséget nyújtó társa, nemcsak mert a féltestvére, sokkal inkább, mert őt, betegségével, ez a lány, aki Oswaldhoz hasonlóan az élet szerelmese, nem tudja vállalni, nem vállalhatja. Bakota Árpád Oswaldja pontosan rajzolja elénk a remény és elveszettség szorításában vergődő szerencsétlen fiatalembert, aki sohasem kapta meg az élettől azt, amit szeretett volna, akinek az élet helyett csak az élet iránti mérhetetlen vágyakozás jutott osztályrészül. Bakota olyan, mint az ember árnyéka, aki mellől hiányzik az eleven test. Küzdelme az életért, sóhaja az elérhetetlen után, könyörgése a napért – megrázó, tragikus, nagy színházi pillanat.

Ismerős emberi magatartásformák és sorsok teszik jelen idejűvé az újvidéki *Kísérteteket*. A színház érdeme, hogy jó, pontos előadást nyújt, azt teszi, ami a dolga, a pillanat viszont, melyben élünk, a befogadást, az előadáshoz való viszonyulásunk szögét határozza meg, azt, ahogyan magunkra vonatkoztatjuk Ibsen egy évszázadnál idősebb drámáját.

(*Híd*, 1992. 6. sz.)

## JEAN ANOUILH: NŐI ZENEKAR

Nemcsak a közeledő meleg, hanem a közönséget szórakoztatni vágyó szándék is magyarázata lehet Jean Anouilh kasszadarabja színre állításának. Az eredmény felemás. Az előadás azonban nagyon tanulságos. Bebizonyosodik, hogy ripacskodni legalább olyan nehéz, mint „drámázni”. A ripacskodásnak is megvannak a szabályai, érezni kell. Nem elég csak fintorogni, hangoskodni, a ripacs is belülről játszik. Akkor igazi. S ebben az előadásban két csodálatos színészi ripacskodás van: Jelica Bjelić és Stevan Šalajićé. Bohócok, de clownságuk belülről fakad, s ami külön figyelmet érdemlő, ők mindig benne vannak a produkcióban, ha szerepük van, ha nincs, állandóan játszanak, önmagukat adják, míg a többiek jelenésük idején kapják magukra a bohócruhát, kívülállóként vesznek részt az előadásban, érthető, hogy nem találják meg és fel magukat. Ebben talán Voja Soldatović (Újvidék) rendező is bűnös, aki a darab jellegének nem megfelelő megoldásokhoz is folyamodott. A történet egy harmadrangú női zenekar tagjai között bonyo-

lódik. Félbetört egzisztenciák, boldogtalan szerelmek, elrontott életek epizódjai elevenednek meg. Egy kis közösség belvilága tárul elénk, komikusan-szánandóan. Logikus lenne, hogy kávéházi muzsikálás közjátékaiként megelevenedő életmorzsákat ne kifelé, nekünk játsszák a színeszek, hanem önkörükben, szinte önmaguknak. A rendező viszont erre nem ügyel, ezért az egyes jelenetek nem állnak egészszé össze. Kidolgozatlan előadás. Ezen csak az olyan hamisíthatatlan és eredeti ripacsériával lehet segíteni, túllépni, amit Šalajčićtól és Jelica Bjelítóól látunk. Ők világot, légkört teremtenek, sorsokat villantanak fel, ami a többieknek vagy részben – Ábrahám Irén, Ladik Katalin – vagy szinte egyáltalán nem sikerült, N. Kiss Júlia például láthatóan szenved, mert színészi vezérvonal, iránytű nélkül kóvályog szerepében.

A *Női zenekar* szerény darabocskája, afféle bulvár vígjáték, de mert „ziccerszerepei” vannak, nagy siker is lehet.

Lehetett volna.

(*Hid*, 1992. 9. sz.)

## JOHN STEINBECK: EGEREK ÉS EMBEREK

A cím\*, amely az Újvidéki Színház legújabb bemutatóját jelöli, John Steinbeck klasszikus kisregényére, az *Egerek és emberek*re utal. Azt az „alaktalan képű, nagy tohonya” férfit hívják Lennie-nek, aki társával, George-zsal vándorolva éli az alkalmi mezőgazdasági munkások keserű, bizonytalan, kiszolgáltatott életét, miközben arról ábrándoznak, hogy sikerül összekaparni néhány száz dollárt, amin vehetnek egy kis földet, tanyával, s végre nem mindenkinek, másnak keze-lába, hanem önmaguk gazdája lehetnének. Igaz, szép emberi történet Steinbeck két vándorának életrajza, tele szenvedéssel és reménnyel, álmokkal és kegyetlen valósággal. Annyira emberi, hogy nem is végződhet másként, csak tragikusan. A roppant erejű, de gyermekagyu Lennie, aki eszelősen örökre arra vágyik, hogy valami bárszonyosan puhát simogasson – ezért kedveli a kis állatokat, köztük talán öntudatlanul is az egereket, mert kiszolgáltatottságukban épp olyanok, mint ők –, miközben a gazda feleségének haját simogatja, nagy buzgalmában, önfeladtságában, megfojtja a nőt. Ha gyilkolt, bűnhődnie kell. Hogy azonban ne kerüljön a feldühödött üldözők kezébe,

---

\* *Lennie*

George végez vele. Kenyeres pajtása, akivel együtt vándoroltak, álmództak, s reménytelen életük ellenére boldogok, mert összetartoznak, érezhetik, egyikük sincs egyedül, holott mindketten a világ legmagányosabb embertípusai közé tartoznak, akiknek nincs se családjuk, se senkijük, aki „nem várhat semmit, nem remélhet semmit”.

Talán ezért, meghatóan emberi összetartozásuk miatt, nem jogos Lennie-t tenni meg a történet főhősének, mert ez a történet, érzésem szerint egyformán szól mindkettőjükről, Lennie is, George is egyformán – és csak együtt – tragikus szereplő. És kettőjük, egymást kiegészítő együvé tartozását semmi sem bonthatja meg. Szerencsére az előadás, melyet Kovács Frigyes rendezett, nem is próbálkozik ilyesmivel. Inkább helyesen arra törekszik, hogy a drámai kisregényből jó drámát, jó színházat kapjunk.

S ezt szinte sikerrel teszi. Ha nem lenne néhány zavaró mozzanat, mondhatnánk, jól végiggondolt és megcsinált drámai előadást láttunk. Igaz, hogy némileg vontatottan indul az est – erre utalhat az első rész végének langyos tapsa? –, de fokozatosan bemelegszik a dráma, olyan emberi tartalommal töltődik, amely joggal vált ki befejezéskor megérdemelt, őszinte, lelkes fogadtatást.

És ebben a történet mellett elsősorban három szép színészi alakítás érdemét kell látni. Szilágyi Nándor jóllehet fizikailag nem Lennie, mégis elhisszük neki, hogy roppant erős. Ahogy a tyúkeszűséget sem külső eszközökkel, gügyögéssel, dadogással ábrázolja, hanem a lélek tükröként arca, szeme, hangszínei tükrözik, belülről, megélten hozza, ezért hiteles, mély, emberi, igaz, ugyanúgy emlegetett roppant erejét sem termete, hanem a belőle sugárzó boldogságot vágyó lelkének áradása, nagy-nagy akarása érzékelteti. Nagy színészi pillanat, s ha másért nem, eddig sok apró feladatot ellátó Szilágyi Nándornak nyújtott esélyért, megérte műsorra tűzni Steinbeck művét. Hiteles társa Szilágyinak, nélküle ő sem érvényesülhetne, George-ként Bakota Árpád. Érezni, szereti ezt a fiút, annyira, hogy együgyűségét is elnézi, de ugyanakkor hasonló is társához, amikor Lennie-nek mondja el a kötelező esti mesét a tulajdon földről és tanyáról meg a tanyán levő állatokról, akkor önmagát is álomba ringatja. Éppen ezért döbbenetesen drámai a tragikus vég, amikor ő végez Lennie-vel. Kettejük méltó társa Candyként Fejes György. A nyomorék, csupán söprögetésre alkalmas öregember vágyainak hiteles, őszinte felmutatása ez az alakítás.

A három színész sikere természetesen a rendezőt is dicséri. Volt gondja rájuk, ahogy ügyelt a legtöbb jelenet drámai ívére, feszültségének megteremtésére. Kár, hogy kissé többet kívánt rábízni az előadásra, mint amit a történet elbír. Kovács rendezésének eleje és vége – igazi háborús puskaropogással és mindent elborító terepszín-vetítéssel



indít, ez utóbbival zárja is a történetet, amely Lennie lelövésével már véget ért – a hajánál előráncigált aktualizálás nem illik a történethez, amely nem erről a most itt folyó háborúról szól. Közvetve – az ember kiszolgáltatottságát példázva – persze erről is szól, de ezt a néző vagy megérzi, felfedezi vagy nem. Ha nem, akkor is jó előadásként fogadhatja Kovács rendezését. És kár, hogy az a jelenet, melyben Lennie összeroppantja a kakaskodó gazda – Pásthly Mátyás játssza kellően pimasz rámenősséggel – öklét, nagyon ügyetlen, kidolgozatlan. Ez a két mozzanat zavaró elsősorban, s részben az, hogy Sz. Rövid Eleonóra a férfiakra vadászó elhagyott feleség szerepében, a Lennie-vel való jelenetétig, feleslegesen mesterkél, modoros. A többiek, Giricz Attila, Búbos András és Sinkó István, több-kevesebb sikerrel igyekeztek jelen lenni a naturalista történetben.

Jó előadás, jobb lehetne, ha kissé mértéktartóbb, következetesebb lenne. Három remek színészi teljesítmény, elsősorban Szilágyi Nándor felfedezésszámba menő Lennie-je, mindenképpen emlékezetessé teszi.

*(Lennie. Magyar Szó, 1992. november 10.)*

## FÉNYES–SZÁNTÓ–SZÉCSÉN: DUNA-PARTI RANDEVÚ

Régi slágerek.

Régi viccek.

Régi gagek.

Régi poének.

Ez mind együtt mi más, mint – régi idők színháza.

De: a nézőtér majdnem tele – felerészben idősebbekkel, felerészben szervezett középiskolásokkal –, a közönség nevet az anyósvicceken, ütemesen tapsol a *Nem csak a húszéveseké a világ . . .*, elérkeznyül az *Összeccsendül két pohár . . .* hallatán. A nézők, főleg az idősebb korosztályhoz tartozók, szórakoznak, s azzal a gondolattal állnak sorban a ruhatár előtt, hogy kellemes estjük volt. „Vékony és forró, mint a tormás virsli”, mondhatnánk, ha a darabból keresnénk hasonlatot. Gyorsan kell fogyasztani, nem igazán lakunk vele jól, olyan, mint ha ennénk, de némi kellemetlen utóíze is maradhat a szánkban, kivált, ha felismerjük, hogy a virslibe az elviselhetőnél kissé több szóját ke-

verték. Csakhogy, mit tehetünk, már megettük. Jobb ilyenkor a torna csípős ízét érezni, mint a szója émelyítő utóízével törődni.

A kritikus legszívesebben messze elkerülné az ilyen előadásokat. Nemcsak mert a hatvanas évek kezdetétől, amikor a zenés vígjátékok különösképpen divatban voltak Szabadkán is, Magyarországon is, volt alkalmuk eltelni a műfajjal, s nem is azért, mert mindent, viccet, poént, mozdulatot fejből tud. Ugyanakkor igényli a szórakozást, nevetni is szeret . . . Csakhogy nem tud úgy belefeledkezni az ilyen előadásokba, mint a nálánál némileg idősebbek, és sajnos nem elég fiatal már ahhoz, hogy heccből tapsoljon a régi nóta dallamára, mint a diákok teszik.

A kritikus igyekszik tenni a dolgát: nyilvános véleményt fogalmaz.

Miszlay István (Budapest) rendezése mesterembermunka. Jó iparosként ügyel a formára, hogy gördülékeny, poéneket kiugrató előadás váljék a nem éppen nemes anyagból. Közben a kritikus sok apróságot nem vesz észre, például hogy a ruha nem minden színész számára előnyös, hogy a hálátlan szerepeket kapott színészek (Ábrahám Irén, Pásthly Mátyás, Szilágyi Rövid Eleonóra) háttérbe szorulnak, ha a rendező nem talál ki számukra néhány poént, nem nyújt nekik néhány megfelelő játékpillanatot, hogy a színészek közül egyik-másik aggasztóan modoros, hogy Szilágyi Rövid Eleonórát ajánlatos lenne a csábító nők szerepköréből visszairányítani igazi fachjába, a drámai hősnők (Édes Anna, a *Liliom* Juliskája) világába. Ugyanakkor erénye az előadásnak, hogy a rutinból is jól, megbízhatóan játszó Albert János mellett N. Kiss Júlia új arcát ismertük meg, főleg a második részben, amikor a komikum nemcsak szavakban, hanem játékban is megmutatkozhat. Továbbá, hogy Giricz Attila bizonyítási lehetőséget kapott, s a kurta szerepek után láttuk, tud talán majd összetettebb feladatokat is megoldani. Igazi hozadéka az estnek Szántó Valéria oldott, könnyed, a régi modorosságait levetkező, a szerep komikumát és kritikáját egyesítő játéka. (Ha ilyen lett volna *A bolond lány* címszerepében!) A hab a tortán Fejes György epizódja.

A közönségnek az a rétege – s rájuk is gondolnia kell a színháznak –, amely az ilyen fajta szórakozást keresi, szereti, nem csalódik.

A többiek pedig...

(*Magyar Szó*, 1992. december 18.)

## FARAGÓ ATTILA: A LAPPANGÓ

Ezt a kritikát nem lehet másként kezdeni: az Újvidéki Színház drámaíróit avatott.

Jóleső érzéssel ír le az ember ilyesmit ebben a drámaisága ellenére dráma nélküli időben. Faragó Attila műve – „Történet Artúrról, Lauráról és egy Lappangó című festményről”, ahogy a közölt szöveg (*Híd*, 1992. 5.) alcímében áll – ígéretes, mert részleteiben ügyes, ugyanakkor tipikusan fiatal, kezdő szerző munkája. Valahogy kétszeresen is jelképesnek érzem a dráma színpadra került változatának címét: *A Lappangó*. Nem csak arra a festményre lehet érteni, amely a főhős, Artúr alkotása, s melyben minden érzése, szorongása benne van, ami vele azonos, s melynek ő azt a szerepet szánja, hogy helyettesítse, aki egy motorbaleset után mozgásképtelen lett, legyen sikeres az életben, hanem a darab írójára is vonatkozhat a mű címe, ő is lappangva mutatkozik meg, jelen van, de még nem saját igaz, teljes valójában.

Érezhető és természetes, hogy a szerző Artúrhoz hasonlóan – rajta keresztül – háborog, neki is forr a lelke, ő sincs jó véleménnyel a normális világról, amit nem tart normálisnak. Kár azonban, hogy lázadás nem kap egyéni, autentikus hangot. A darab szinte minden helyettesít, replikája visszaköszön valahonnan, anélkül, hogy mögöttük felfedeznénk az író egyéni hangját, hangsúlyait, világát már ne is mondjak. Az alaptörténet részben melodramákból ismerős, s részben a *Kakukkfészket* idézi. Az előbbire a két, ezúttal mozgásszerűt tragikus szerelme utal, az utóbbira pedig McMurphy-szerű főhős konfrontálódása a Főnénivel (itt Izabella nővér), s rajta keresztül az ember egyéniségét megsemmisítő világgal, amely valóban szívtelen, önző, erkölcstelen és képmutató. De Artúr méltatlankodása szólamszerűen kattog, még ha olykor a párbeszédnek igen gördülékenyen peregnek, sőt szellemesek is, máskor viszont, például amikor Artúr és Laura boldogságukat, jövőjüket képzelik el, tervezik, slágerizú, mintegy jelezve, hogyan lesz a lázadóból nyárspolgár. Felemlíthető még, hogy mintha kevés anyag lenne egy kétrészes drámához, a második részben, egyetlen jelenetet leszámítva, amit az alapszöveg nem tartalmaz, semmi sem történik, illetve ami történik, azt vagy előre jelezték – Laura halála, sőt ennek oka –, vagy sablonos, mint a tárgyalási jelenet, melyben az intézet vezérkara megpróbálja Artúrt lebeszélni tervéről, hogy összeházasodjon Laurával.

Egy kezdő szerző drámájával, mondhatná az olvasó, nem illik túl szigorúnak lenni, s az említett hibák valóban nem végzetesek, bár ide-

jében kell figyelmeztetni rájuk, mondhatnám, logikusak, várhatóak. Engem, megvallom, a melodramánál sokkal inkább zavar az alapkonfliktus konstruáltsága. Nem érzem olyan jelentős tétnek a két mozgásképtelen fiatal házassági szándékát, hogy attól bármelyik párt, bármilyen rendszer, bármiféle szavazás eredménye veszélybe kerülhetne, akkor sem, ha áttételesen kell érteni, s a nyomorékok mondjuk, másodrendű polgárok vagy hasonlók. Ugyancsak elgondolkodtató, hogy a jelképpé váló, talizmán értékű festmény, a Lappangó, egy végsőikig realista szituációsorban, szövegben kellő szerepet, hangsúlyt kaphat-e. Nem kellett volna az alaptörténetet háttérvilággal dúsítani? Vagy ehhez már élettapasztalat, életbölcsélet kell, aminek a hőbörgés csak a felszíne, a látszata? Faragó Attilának kétségtelenül van drámai vénája, idővel bizonyosan mélyebbről fog, tud megszólalni.

Az előadás, melyet Merő Béla zalaegerszegi vendég rendezett, számomra – kivált az első részben – élvezetesebb, mint a szöveg. Van tempója, íve, vannak jól megcsinált, kitalált jelenetei (mint a mozgásképtelenek tragikomikus karéneke), vannak villanásnyi terjedelemben is emlékezetes színészi arcok (N. Kiss Júlia, Szilágyi Nándor, H. Faragó Edit), még a sablonhelyzeteknek és szerepeknek is van jogosultsága (Izabella nővér – Ábrahám Irén – és Artúr csatája, a főhős és haverjának – Mezei Zoltán – jelenetei), nem unalmasak. Ugyanakkor nem hiszem, hogy szükséges az első rész végén az ágyjelenet, mégha líraisága vitathatatlan is. A második rész többnyire kidolgozatlanabb. A tárgyalási jelenet amatőrszínpadi, akárcsak Artúr látható festményei. Laura portréja olyan sincs, mint egykor a mozibejáratok fölé mázolt reklámképek, siralmas. A többi rajz sem különb. Még a Lappangó sem, amely felvillantva is elárulja: avantgárd giccs. Jobb lett volna meg sem mutatni a képeket, csak üres, fehér lapokat vagy képkeretet használni, így nem rontották volna Artúr lázadásának hitelét, erejét, s megnövekedett volna a Lappangó jelképértéke is. Remek ellenben, amikor a jobb oldali portálra erősített hatalmas fehér vászonra Artúr kétségbeesésében „ráfesti” a bohócfejet, nemcsak kifejező, jellemző, hanem kellően drámai is. Kár, hogy két perccel tovább tart az előadás, s nem itt fejeződik be. Ha így történne, valóban hatásos lenne, s ille-ne is Artúr lázadó magatartásához. Szükségtelen földre ejteni ezt az erőteljes drámai, igazi színházi pillanatot, csak azért, hogy Artúr és a haverja asztalhoz ülhessenek sakkozni, mint az előadás kezdetén.

A két főszerepet főiskolások, Magyar Attila és Tényi Edit alakítják. Laura igyekszik a melodramában is hiteles emberi vonásokat mutatni, szerencsétlen is, reménykedő is, nem az ő vétke, hogy nem tudja teljesen feledtetni a sablont. Magyar Attilának van kellő charme-ja,

hogy lázadóként is, elomló szerelmesként is elfogadjuk, igaz, látjuk, amiből épít, nem hibátlan anyag, de ez többnyire nem szembetűnő.

Megható emberi történet, néhány szép pillanattal és a folytatás ígéréssel.

(*Nyilvános töprengés A Lappangóról. Magyar Szó, 1993. február 9.*)

## NOEL COWARD: VIDÁM KÍSÉRTET

Válságban van a színház. Nem azért, s nem úgy, amiért és ahogy különben, örökké, ami életeleme, ahogy ezt annyiszor megállapították. Ennek a válságnak okai színházon kívüliek. Ami önmagában nem lenne újdonság, ha az a bizonyos Élet nem produkálna borzasztóbb színházat a legelképesztőbb horrornál, s ezzel minden, nemcsak a színház, hanem valóban minden fölé kerekedik, mindent maga alá gyűr, mindennél fontosabbá is válik. A színháznál is. Úgyannyira, hogy a színház egyszerűen képtelen lenne versenyre kelni vele, túllicitálni úgysem tudná. Így volt ez minden hasonlóan kiélezett pillanatban. Amikor az Élet drámaibb a színháznál, akkor a színház iránt megcsappan az érdeklődés. A színház válságba jut, amivel persze nem békül(het) meg. Arról lemond, hogy versenyre keljen az Élet borzalmaival, arról viszont nem, hogy más módon maradjon életben, tartsa meg a közönségét. Általában két út áll a színház előtt. Vagy megpróbálja kijózanítani a közönségét, felnyitni a szemét, megvilágosítani az agyát, vagy úgy segít átvészelni a helyzetet, hogy szórakoztat, kikapcsolódásra nyújt alkalmat, feledtet.

A színházak általában, hacsak nem szigorúan meghatározott a profiljuk, s ettől nem kívánnak eltérni, mindkét utat járják. Így tesz az Újvidéki Színház is, amely kapcsán ezúttal, az utóbbi néhány bemutató okán, a szórakoztató szándékról, jellegről szeretnék szólni. Ha csak három ilyen jellegű bemutatójukat említjük, sok mindent kell elmondani. Aránylag jó elképzeléssel vágtak neki a színház addigi működésében nem éppen kitaposott útnak. Maugham *Imádok férjhez menni* című vígjátékának gyakran feltűnő zenés változatát adták nem rosszabbul, mint a színházak általában. Következett a *Duna-parti randevúra* kereszttel *Paprikáscsirke* című giccs, majd a Maugham-vígjáték halvány lenyomata. S zárja (zárta?) a sort az újvidékinél sokkal jobb sorsra érdemes angol vígjáték, a *Vidám kísértet*. Noel Coward darabja 1947 óta, mikor a Várkonyi Zoltán vezette Művész Színházban bemutatták ma-

gyarul, siker volt. Itt csúfos bukás. Nem szeretném elvitatni, kinek az „érdeme”, Merő Béla rendezőé-e vagy a mucsai komédiázást művelő színészeké. Beszéljék meg! Tény viszont, hogy a disztíngvált humorú, minden rálapátolástól kiütéses tífust kapó darab, amely attól lesz nevetséges, hogy rém komolyan adják elő, Újvidéken időtlenkedéssé fajul. Botrányosak voltak a ruhák, melyekre, tudjuk, nincs pénz, ám talán a funduszból esetleg más is kitellett volna. Annál is inkább ügyelni kellett volna erre a „csékélységre”, mert ezen a színpadon a színészek szeretik a ruhához igazítani a játéktílust. Persze túlzás lenne azt állítani, hogy csupán a ruhák hibáztathatók azért, mert több szereplő teljesen idiótára vette a figurát (N. Kiss Júlia, Pásthly Mátyás, Faragó Edit), s elrettentő módon műkedvelősködött. Erről az előadásról írni sem lenne szabad, nehogy bármilyen nyoma maradjon a hamis elképzeléseken alapuló szórakoztatásnak, nehogy folytatása legyen. Bulvár-darab a *Vidám kísértet*, valóban semmit sem akar mondani, de általa mégis lehetne igényesen is szórakoztatni, ahhoz azonban stílusérzék és szakmai önbecsülés is kell. Ha úgy érezték, képtelenek az angol úri világ megjelenítésére, akkor meg miért nem írták át mucsaira, ami – megtartva az alaptörténetet – nem is lett volna nehéz, mindössze a darab lexikáját kellett volna módosítani. Persze ennél sokkal üdvösebb lenne, ha az együttes stílusához, pontosabban képességéhez illőbb darabot tűznének műsorra. Istenem, hány alkalmas mű van Nestroytól errefelé, amely szórakoztató, ugyanakkor pedig több is lehetne annál. Azt hiszem, a színház olyan zsákutcába tévedt, nem a darabválasztással, hanem előadásával, amelyből már csak visszafordulni lehet.

Minden rosszban van jó is. Itt van ez a *Vidám kísértet*, ami a totális csőd. Ugyanakkor figyelmeztet arra, amit esetleg más előadásban észre sem vennénk. Hogyan építik fel színészeink a szerepeiket. Illetve: építik-e? Tudom, hogy eluralkodott az a felfogás, mely szerint a szerepépítő színjátszás elavult, kiment a divatból, régimódi; nincs rá szükség. A színésznek előbb tudnia kell tótágast állni, mint szerepet és helyzetet építeni. Felfogás kérdése, csakhoggy tótágast néhány évig lehet állni, azután már nehezebb lesz, szerepet felépíteni viszont a pálya végéig kell tudni. Nem árt tehát megtanulni. Sajnos, úgy látszik, akadémiákon erre nem gondolnak. Ami abból is látszik, hogy a fiatal színészek egyszerűen képtelenek szituációt teremteni, élni benne s jellemet formálni. Legutóbb a különben nyilván tehetséges Szántó Valéria *Vidám kísértet*-beli szerepe kapcsán figyelhettünk fel erre a hiányosságra. Hol a padló alatt van, hol hanggal, gesztussal, mint egy gejzír, elénk szökik, hogy azután ismét eltűnjön, holott szinte végig a színen van. Vagy mégsem?

(*Híd*, 1993. 3. sz.)

## GÖRGEY GÁBOR: FEJEK FERDINÁNDNAK

Szép történetet mond el Görgey Gábor *Fejek Ferdinándnak* (1979) című történelmi tragikomédiájában Füleki Ádám gyapjasi kapitányról és vára népéről.

Gyapjasban, a végeken levő téglavárban pang a vitézi élet. Nincs török, nincs csata, pénz sincs. A királyi biztos ugyanis csak a munkát fizeti meg, a henyélést, a semmittevést nem. Mit csinál ilyenkor a szegény vitéz? Segít magán. Alkut köt a törökkel. Ez szállítani fogja az áldozatokat, naponta feldolgozható kisebb mennyiséget, azokat, akik valamiért kellemetlenek a török vezetés számára, vagy túl sokat tudnak, vagy többre, mondjuk hatalomra vágnak, a magyar vitézek pedig lenyisszantják a varkocsos fejeket, amiért Ferdinánd király megbízottja darabonként egy tallért fizet. Igazi csata továbbra sincs, de van török s van zsold is. Virágzik az üzlet, terjed a jólét. Kell ennél több?! A kapitánynak igen. „Van egy álmom – mondja Kis Annának, a gyapjasi szűznek, aki olyan hamvas, hogy Móricz is rá gondolhatott, amikor Rozikát, az *Úri muri* parasztlányát maga elé képzelte. – Egy kert. Van benne minden, ami kell az embernek. Ami nincs benne, azt elcse-reberéli a szomszédokkal, ad olyasmit érte, ami nekik hiányzik. Szép, dús kert. Csak ápolni kell, kapálni meg öntözni, hogy föl ne verje a gaz, ne pusztítsa aszály.” A béke, a jólét jelképe ez a kert. Ezt szeretné gondozni a megtért végvári kapitány, ahogy majd évszázadok múlva ezt a kertet szeretnék kapálgatni a megtért forradalmárok.

A kert ugyanis több egy földdarabnál, amelyen ez-az megerem. A kert az ország, mely gazdag, melynek nincsenek ellenségei, mindenki verseng a barátságáért, mellyel kereskedni mindenki akar. „Nem kel-lene több fegyver, katona, vér – gabonával meg gyümölcscsel teremte-nénk meg a békét” – mondja Füleki Ádám várkapitány.

Szép álom. Illik is hozzá az előadás végén elhangzó dal: Beültet-tem kis kertemet a tavasszal...

Nemcsak Füleki Ádám álma ez a kert, Soltis Lajos rendezőé is. S nyilván mindannyiunké.

Kivált itt és most.

Amikor tavasz van, és mi Szerbiában élünk.

A végeken.

Csakhogy itt nem Füleki Ádám a kapitány.

Be kár!

Akinek nincs kertje élén egy ilyen kapitány, az megálmodja magá-nak. Az álom pedig olyan, mint a valóság. Szinte ugyanaz. Amíg ál-modjuk, legalább addig. Kellemes, gyógyító.

Ezért érzi jól magát a közönség a színházban.

Álmodik.

Hogy a szép álmom szükségszerűen nem történik idilli környezetben, arra példa lehet ez az előadás.

A gyapjasi várban akkora a rendetlenség, az összevisszaság, mint egy falusi portán, ahol minden található lyukas fazéktól elhasznált autógumiig. Pont olyan, amilyent Soltis kedvel, ahogy ezt előbbi rendezései tanúsították. Ez az ő világa, itt van otthon, itt honos az általa művelt, rá jellemző stílus, amely minden ötletet, megoldást magába foglalhat. Nem kell kidolgozni a jeleneteket, még kevésbé a jellemeket, elég jelezni őket, körvonalazni.

Szeretjük, nem szeretjük, úgy látszik, el kell fogadni, ez a Soltis-stílus, melynek ezúttal jó alanyanyagot szolgáltat Görgy Gábor már-már abszurd mód szellemes szövege. Bár nem ártana megbizonyosodni felőle, milyen előadás lenne ebből, ha az író poénre hegyezett, szó-cselekmény értékű mondatai kidolgozottabb szituációkban hangzanak el, ha jellemábrázoló elmélyülést mutatnak a színészek – majdnem úgy, ahogy Banka Livia teszi várkapitánynéként, a dühöngő jelenetig Kovács Frigyes Fülekiként, túlvirtuskodó hadnagyként Pásthly Mátyástól láttuk itt-ott –, ha a színpadi járások nagyobb szervezettséget mutatnak. Így is szórakoztató előadás a *Fejek Ferdinándnak*, de lehetne sokkal jobb, ha kidolgozottabb lenne, ha a rendezés nem elégedne meg az-  
zal, hogy a többre érdemes színészek (Fejes György, Albert János, Kovács Frigyes, Pásthly Mátyás) rutinból játszanak, hogy Giricz Attila, ki tudja már hányadszor, ugyanazt a karikatúrát mutatja be. Banka Livia karakterizálást és poéneket jól kijátszó alakítása mellett számomra két mozzanat különös jelentőségű, hogy Sz. Rövid Eleonóra végre más volt, mint az utóbbi szerepeiben, s hogy egy ritkán játszó színész, Törteli László szerephez jutott, s ezt ügyesen csinálta meg.

(*Critikai Lapok*, 1993. 7–8.)

## NÉMETH LÁSZLÓ: PAPUCSHŐS

Ha olvasmányemlékeim pontosak, az egész opusból ennek a műnek volt a legkevésbé jó sajtója kezdve az 1939-es Nemzeti Színház-i ősbemutató kritikájától napjainkig. Ennek ellenére a *Papucshős* felfeltűnik a színházak műsorán. Talán azért, mert az eszmeszínház híveként Németh László nem sorolható ugyan a színihatásra különösebb



gondot fordító írók közé, ez a műve azonban választásra kényszeríti a rendezőt. A *Papucshőst* nem lehet csak egyszerűen színpadra állítani, hanem el kell dönteni, hogy a pipogyaságról vígjátékként, a jobbik énjét, önmagát vállalni nem merő férfi szomorkásra hangolt tragikomédiájaként vagy az önmentés utolsó lehetőségét megérző, jobb sorsra érdemes értelmiségi családja, környezete hitványsága ellenében történő elbukásának tragédiájaként szólaljon meg az előadás. Németh Lászlóhoz nyilván az utóbbi értelmezés állt a legközelebb. Az ősbemutatót több mint húsz évvel követő veszteprémi felújítás előtt maga üzeni: „Meg kell győznünk a közönséget, hogy ez a Holly Sebestyén, akit sora szerint nevetést kiváltó papucshősnek tartanak, tulajdonképpen hős, s nem pipogyaság, hanem felelősségérzet – más ember féltése – szögezi szájalmas szerepébe.” Tehát tragikus hős, vagy legalábbis kifejezetten drámai.

Az Újvidéki Színház előadása nem az utóbbi olvasatot példázza, inkább az előbbi két lehetőség vegyítését mutatja, melyben talán a tragikomikus vonások a meghatározóak. S ehhez nyilván semmi köze nincs annak a ténynek, hogy a színház műsorán utóbb többnyire könnyű darabok (*Duna-parti randevű, Vidám kísértet, Fejek Ferdinándnak*) kaptak helyet, olykor a művekkel azonos színvonalon sem. Inkább arról lehetne szó, hogy afféle ellenpontoszó szerepet szántak a *Papucshős*nek a műsorban, melyben két évtized alatt Németh László neve nem fordult elő. Találgatás helyett helyesebb azonban leszögezni: a *Papucshős* így is értékesebb előadás, mint az említett daraboké volt.

S úgy is, hogy Vidnyánszky Attila (Beregszász) rendezése az írói szándék és a mű teljesebb értékű drámai értelmezése helyett vígjátékira vagy tragikomikusra sikeredett. Mert van benne legalább egy kidolgozott, színészileg tisztességgel végigvitt alakítás: Fischer Károly Holly Sebestyénje.

Németh László vallotta meg, hogy a számára „legrokonabb színész” Tímár József, ki az ősbemutatón játszotta Holly Sebestyént, nem tudta a papucshősben megmutatni a hőst. Csak jóval később, egy kritika tanúsága szerint, Pécsi Sándor oldotta meg nagyszerűen ezt a szerepfeladatot. Az ő tolmácsolásában Sebestyén – szentté avatott névrokonához hasonlóan – „igazi alkotásra képtelen, kibúvókat kereső, gyengeségét önáltatással leplező értelmiségi, aki a végén már maga is komolyan hiszi, hogy lelkiismeretének, kötelességtudatának áldozata” (Dersi Tamás). Erre a Sebestyénre hasonlító leginkább Fischer Károlyé is. Mint Pécsi, Fischer sem mutatja meg az ideaembert. Talán ezt nem is lehet, mert inkább Németh László elképzelésében él a középkori várostörténész kivételes intellektusának képe, mint a megírt

szerepben. A szerep nem a hős szellemi habitusát tünteti ki, hanem az elnyomott, a meg nem értett férjet. Mondhatnánk, hogy a színihatást nem tisztelő írón áll bosszút a színház, holott csupán arról van szó, hogy ami egy tanulmányra jellemző lehet, az okos beszéd – jóllehet a *Papucshős*ben csak látszatát kapjuk a tudós konverzációnak –, azt a színház, ha nem tudja szituációra váltani, kiveti magából. S marad az akarategyenge, tehetetlen, szánalmas férj, akit nem egy jó barát s annak tudós húga, de egy egész tudományos akadémia nem tud kihúzni a családi mocsárból, aki azonban – s ez már akár nagyságának bizonyítéka – kész önmagát a másikért feláldozni. Ezt játssza el Fischer Károly pontosan, emberi hitelességgel, sőt olykor kivételes erővel. Önmagával vívott küzdelme, hogy életét próbálja meg ott folytatni, ahol tán két évtizede a körülmények kényszerítő hatása alatt abbahagyta, akkor kapna drámai indítékot, ha a szociológus doktornő az író meghagyása szerint nemcsak okos és szellemes mentőangyal lenne, hanem ember, pontosabban nő is lenne, aki nemcsak Sebestyén tudományaért, szelleméért, hanem – legalább kissé – szerelméért is buzdulna. Ezt a szellemi szentségtörést azonban az író óvatosan és tudatosan kerüli. Hősetől azt kívánja, hogy hagyjon csapot-papot, s temesse el magát egy könyvtárba, középkori várostörténettel feküdjön és keljen. Embertelen kívánság, nem csoda, ha Holly Sebestyén ellenáll, s talán ösztönösen is inkább papucshős lesz, mint a tudomány mártírja. Az élet győz a teória felett. A tudós Violában pedig ennek épp a fordítottja játszódott le. Innen van, hogy Faragó Edit is csak külsőleg tud alakot formálni, Violájában nincs élet, gesztusai vannak, igazi tartalom nélkül. Mivel a színésznő fegyelmezett, s nem kísérli meg, hogy kilépjen az író adta szerepből, hogy nőként is s ne csak tudósként harcoljon Holly Sebestyénért, szép mondatokba öntött érvelését nem saját véleményeként, hanem betanult szöveggént fogadjuk. Tény viszont, hogy a színésznő szinte semmit sem tesz annak érdekében, hogy némileg hitelesebb tegye Viola okosságát. Mindez érvényes az orvos barátot alakító Páthy Mátyásra is. Az ő szerepe sem igen árnyalható, de életesebbé tehető.

Kevésbé érthető a feleség (Ábrahám Irén) szerepének vázlatosság. Felszínes alakítás is lehet színészi eszköz, ha célt szolgál, mondjuk, a felszínességet. Ennek hiteléhez azonban legalább jelezni illene a szerep élettörténetét, hogy érthessük viselkedését. Enélkül nehéz eldönteni, hogy a feleség flörtölő kisvárosi úriasszony-e, aki emberi, aszszonyi kudarcát kívánja így leplezni, vagy egy feltörekedett vidéki nő, aki azt hiszi, ilyennek kell lennie, ha már pénzért olyan férjet nyert, mint a tudós híró Sebestyén. Nincs felvezetve a szerep, s ezért nem tudni, hogy Lonka komisz-e, kegyetlen-e, vagy csak ostoba. Ezt is, azt

is felvillantja Ábrahám Irén, de az alakformálással adósunk marad, holott az ő esetében még színpadi helyzet is kínálkozik.

Hogy a szituáció mit jelenthet, arra példa Banka Livia orvosfelesége. Egy-egy apró gesztussal, hangsúllyal egy élet történetére ismerünk. Talán még inkább példázza ezt Giricz Attila zsúrfúja. Míg a mával és a lánnyal (Rövid Eleonóra) flörtöl, sablonos, amikor viszont Holly Sebestyénnel szemben szeretné megmutatni, kicsoda, de csak otrombaságának tanújelét adja, műveltsége helyett faragatlanságát bizonyítja, igazi helyzetbe kerül, s Pubi oxigénnel töltődik fel, életre kap.

A színészekről szólván a rendezésről is szóltam. Kitetszhet Vidnyánszky Attila feleslegesen túlzott szövegtisztelete, hogy nem minden szereppel foglalkozott kellő elmélyültséggel (az említettek mellett megengedte, hogy Kovács Etelka mindeneslányként találomra váltsa a stílusokat, hogy Sinkó István „egy részegként” oda nem illően ordenáré legyen), s hogy az előadást lényegében csak „lerendelte”, miközben arra sem ügyelt kellően, hogy a díszlet (Balla Ildikó tervezése) a realista játéktílusnak megfelelően legyen tartozéka az előadásnak. A színpadkép a körülmények folytán érthetően szegényes, de azért még nem kellene, hogy funkciótlan is legyen. (Baloldalt ablakkeretek lógnak, de az utcára középen látnak ki, ahol különben elő- vagy fürdőszoba, vagy tudj’isten, mi van!)

Hogy a színház maga a csoda, bizonyítja ez az előadás is. Egy-két mozzanat – a főszereplő teljesítménye, néhány epizodista villanása – elegendő, hogy ne legyünk éppen elégedetlenek.

(*Híd*, 1993. 7–8. sz.)

## ALBERT CAMUS: A FÉLREÉRTÉS

A mostanihoz hasonló „háborúba ájult” korban írta Albert Camus *A félreértés* című drámáját. S ez nyilván a legkézzelfoghatóbb oka a mű mostani újvidéki színrevitelének. Olyan idők járnak, amikor nem lehet, nem szabad tréfálni, mert a hazugság – a legjobb szándékú, a legártatlanabb is – könnyen tragédiához vezet, kivált ha a szereplők közül egyikben-másikban erre hajlam is mutatkozik, és amikor a gyógyódás az elérhetetlen után nemcsak fölöttébb időszerű, hanem aktualitása életbevágó.

Camus műve pont erről szól.

De elegendő-e a jelzett megfelelés a két „háborúba ájult” kor között ahhoz, hogy a közönség a hazugságról és a vágyról írt kétszeres félreértést példázó Camus-drámát sajátjának, közelinek érezze? Semmiképpen sem. A hasonlóság bármennyire is felismerhető a színpadi történet és mindennapjaink között, esztétikai minőség nélkül teljes értékű művészi élménnyé nem válhat. Az Újvidéki Színház előadása, melyet Nebojša Bradić (Kruševac) rendezett, éppen a szükséges színházi minőség tekintetében szűkös.

A *félreértés* sztorija valóban romantikus végzetdrámát idéz, hamisítatlan múlt századi rémtörténet, de nemcsak az.

Nem feledkezhetünk meg róla, hogy a történet Camus *Közöny* című regényében is olvasható.

„Egy ember egy cseh faluból egyszer elment világgá, hogy szerencsét próbáljon. Huszonöt év múlva visszajött, vagyonosan, asszony-nyal, gyerekkel. Anyjának és húgának fogadója volt a szülőfalujában. Meg akarta lepni őket, ezért az asszonyt s a gyermeket egy másik fogadóba vitte, s egyedül ment anyjához, aki nem ismert rá, mikor benyitott hozzá. Tréfából még szobát is kért. Mutatta, mennyi pénze van. Éjszaka anyja meg húga kalapáccsal agyonütötte, kirabolta, s a holttestét a folyóba vetette. Másnap reggel a feleség, mielőtt bármit megtudott volna, feltárta a valóságot. Az anya felkötötte magát. A lány kútba ugrott.”

A színpadi változat néhány részletében eltér a regénybelitől. (A férfit nem kalapáccsal verik agyon, hanem teával altatják el s utána a folyóba dobják, a gyilkos anyát és testvért nem a feleség informálja, hanem az útlevélből tudják meg, kit öltek meg, mire a feleség megérkezik, az anya már öngyilkosságot követ el, s a gyilkosok is a folyóba vetik magukat stb.) Abban azonban teljes mértékben megegyezik vele, hogy a rémségeken túl itt másról is szó van. Mersault, a *Közöny* főszereplője, a fenti idézetet, amit egy újsághír alapján mesél el, következőképpen kommentálja: „Ezt az egész históriát több ezerszer elolvastam. Egyfelől valószínűtlen volt. Másfelől egészen természetes. De mindenképpen úgy éreztem, az utas megérdemelte a sorsát, mert sohasem kell játszani.”

Vagyis: ennek a horrornak van, így érzi Mersault, bizonyos metafizikai meg filozófiai dimenziója. Az utóbbira a levont tanulság utalhat, az előbbire, hogy a *Közöny* főszereplője, aki a börtönben akad rá a történetet közlő újságra, valószínűtlensége ellenére sem tud szabadulni hatása alól, ezerszer elolvassa, mert a történet valóságosságát magára vonatkoztathatónak érzi. A történetbeli fiú-testvér sorsszerűségét a saját sorsának alakulásával hozza kapcsolatba. Abban a felismerésben, hogy

a férfi „megérdemelte a sorsát”, kétségtelenül benne rejlik a történet végzetdrámaszerűsége – egykor elhagyta anyját és testvérét, ezért bűnhődnie kell – és az élet realitása, az igazságszolgáltatás működésére ismerünk, de mögötte ott húzódik az ember világbavettségének egzisztenciális szituációja is. Az az örök kiszolgáltatottság, amely meghatározza életünk alakulását, beleértve halálunkat is, ahogy az egzisztencialista Camus érzi, ki *A félreértéssel* szinte egy időben a *Közöny* mellett írja nagy sorsesszéjét, a *Sziszüphosz mítoszá*t is.

A *Közönynek* és a *Sziszüphosz mítoszá*nak mélységes ismerete *A félreértés* megjelenítésekor, azt hiszem, megkerülhetetlen. Nem elég színpadra vinni a rémhistóriát, a történet mögé kell nézni, kell vezetni az előadás nézőit. Az újvidéki előadásban ez nem történik meg. A rendező és színészei leegyszerűsítették, bagatellizálták Camus-t. Így a színen csupán a tehetetlen anyát látjuk (Ábrahám Irénnek a szükségesnél egysíkúbb tolmácsolásában, melyben felsejlenek ugyan az érzelmeket is elárulni készülő gesztusok, de ezek azonnal elenyésznek), az eszelős-képzeltő lányt, a gyilkosságsorozat irányítóját és végrehajtóját (H. Faragó Edit játéka megreked a felszíni jegyek megmutatásánál) és a teljesen definiálhatatlan férfit (Giricz Attila se a tréfára hajlamos magabiztosságot, se a sorsát kihívó áldozatot nem játszsza el, mikor színre lép már – feleslegesen – azt szeretné jelezni, hogy a szerep magában hordja tragédiáját, de amikor ennek szele megérinti, akkor viszont adós marad a tréfa tragikus jellegének érzékeltetésével).

Nehéz eldönteni, kinek a hibája, hogy nincs mélysége az előadásnak – a jelzett kettős félreértés is, miszerint a meggondolatlan, ízetlen tréfa és a boldogság megteremtéséhez méltatlan tettek egyaránt céltalanok, alig jut kifejezésre –, hogy csupán a sztorit játsszák, a rendező vétke-e vagy a színészeké is. Azt hiszem: is is, a kidolgozatlanság e színházban általában kollektív mulasztás, de a felelősség a felsorolás sorrendjében oszlik meg. Mert hogy a rendező a műnek valóban legfőlszínesebb olvasatára vállalkozott, azt a feleség és az Öreg cseléd alakja bizonyítja. Mária kívül van a körön, belőle hiányzik a többiek különössége, furcsasága, csak nő, akinek igaz érzelmei vannak, s ezért az igazi tragédia az övé (ezt mutatja meg pontos játékkal, úgyesen Banka Lívia). A feleség színpadra fogalmazása nem okozhatott gondot a rendezőnek. Gondot okozhatott azonban az Öreg cseléd, a történet legtalányosabb szereplője. Ki ő? A végzet? Isten megbízottja? A sors? Vagy csak egy néma szolga, mondjuk valaki közülünk, aki mindent tud, mindent lát? Ennek értelmezésével a rendező teljes mértékben adós marad (hiába ölt sokat ígérő külsőt Szilágyi Nándor, s hiába fachja az efféle néma, de beszédes szerep, amit máskor hitelessé tud

tenni, ha ezúttal feladat nélkül marad), s éppen az Öreg cseléd megoldatlansága mutatja, hogy az előadásnak nincs mélysége, hiába a rémségek abszurditása, ha ez nem fejezi ki a létezés abszurditását is. Ennek közlésére viszont elsősorban a szolga alakja kínál alkalmat.

Az előadás színpadképe, amelyet a rendező tervezett, akár jelképességnek is tekinthető. A zártságot, amit általában, mint a nyomasztó érzést kiváltó okot – Mersault a börtönben olvassa az újsághírt! –, díszlettel is próbálják az előadások érzékeltetni, azt Nebojša Bradić a színhely szerves részévé tett nádassal éppen feltörni akarta. Miért? Vízszintes irányba tágitotta az előadás körét, ahelyett hogy függőleges irányba tette volna, hogy mélyíteni igyekezett volna. A tér tágassága utalhat rá, hogy az efféle rémségek mostanság mindenütt megtörténhetnek, de igazi terepe mégis a lélek.

(Hid, 1993. 10. sz.)

## ŚLAWOMIR MROŹEK: KÁROLY

A stílus maga az ember, mondták egykoron. A stílus maga a kor, mondhatnánk az Újvidéki Színház Mrožek-bemutatója láttán. A *Károly*, amit Hernyák György rendezésében játszanak, Mrožek *Triptichon* néven ismert három egyfelvonásosának egyike. A három darab – *A nyílt tengeren*, *Károly*, *Strip-tease* – ugyanannak a csapdahelyzetnek a három változata. (Bármelyiket, de elsősorban a *Strip-tease*-t nyugodtan a *Károly* mellé lehetett volna társítani, ha másért nem, hogy szabályos, kétrészes színházi estben legyen részünk.) A zsákutcába jutott, a harapófogóba zárt (kis)ember megalkuvása. A helyzet pedig egyszerre reális és abszurd. Reális, hogy az unoka szemorvoshoz vezető gyengén látó nagyapját. Abszurd viszont, mert a nagyapának csak azért kell a szemüveg, hogy felismerhesse Károlyt, és utána lepuffantassa. Miért? Csak. Illetve azért, mert Károly. S a nagyapa ki akarja irtani a károlyokat. Kik a károlyok? Nem tudni, de a nagyapa, amint szemüveghez jut, holtbiztosan felismeri őket károlyságukról. Miféle tulajdonság a károlyság? Nem tudni, de mindenképpen másságot jelent. Aki Károly, az nem olyan, mint a nagyapa, ki csak csőre töltött puskával jár-kei s kémlel már húsz éve, éppen ideje tehát, hogy végre lőjön is, és nem is olyan, mint a nagyapa unokája, ki még csak kést hord a szíján, de idővel biztos lesz puskája is, s akkor majd ő fogja keresni a károlyokat és irtani a károlyságot.

Ha netán a metaforaként is felfogható károlyság azt sugallná, hogy kiléptünk a valóságból, akkor sietve közlöm, ez csak látszat, valójában épp a károlyság fogalmának említésével nyakig süllyedtünk a valóságba. Legalábbis itt érezzük így, ahol Mrożek egyfelvonásosa talán sohasem volt időszerűbb, mint mostanság. Hiszen itt most annyi másféle ember van, s mindenki mást sem csinál, mint keresi a saját Károlyait, hogy lepuffanthassa őket. Aki viszont találkozik, közelebbi kapcsolatba kerül a Károlyra vadászókkal, az előbb-utóbb, hogy bőrét mentse, hogy a károlyság esetleges vádjá alól mentesüljön, társukul szegődik, segít nekik, feljelent, kelepcebe csal, beáll a Károly-vadászok közé. Mint a Mrożek-jelenet Szemorvosa, aki miután őt a Nagyapa és az unokája Károlylyá nyilvánította, s le akarta puffantani, gyorsan talál maga helyett egy áldozatot, akire csak rá kell fogni, hogy Károly, s Nagyapa nem fog megkegyelmezni neki. Jaj de ismerős mostanában itt a bérces Balkánon s peremvidékein ez a logika, hogy nyüzsgönek körülöttünk a Károly-vadászok és azok is, akik engednek az erőszaknak, s nemsokára maguk is alkalmazni fogják.

Mert nekünk itt nem egy régebbi fasizmusról szól ez az előadás, hanem a legújabbról, amely bennünket sújt és fojtogat.

És ez az értelmezés nem idegen a mrożeki felfogástól, amit a *Rendőrség* című zsandárügyi drámája elé írt megjegyzéseiből ismerünk, de teljes mértékben vonatkozhat a *Károlyra* is. A „darabban nincs semmi azonkívül, ami benn van”, írja, nem kell megfejteti, nem kell értelmezni, csupán el kell játszani. Szó szerint. Hogy a darab „valóban micsoda”, azt a szerző nem tudja, nem is kötelessége tudni. „Ez már a színház dolga.” A színház pedig tegye, ami a dolga. S ez nem más, mint hogy közönségét érzelmileg és gondolatilag befolyásolja, érdekeltté tegye az előtte játszódó történetben.

És az Újvidéki Színház pontosan ezt teszi.

Sławomir Mrożek abszurd-reális jelenetét a rendező a beavatottak értésére nem teszi idézőjelbe, nem sejteti visszafogottan az áthallásokat, nem törekszik arra, hogy összesomolyogjon a nézővel, lekacsintson: ugye érti a cseles fogalmazást, felfedezte a logikai bukfenceket? Ellenkezőleg, a színészeket nem kímélő fergeteges tempót diktál, a játéktér szétverésével komoly fizikai munkára kényszeríti őket, azt akarja, érezzük kellemetlenül magunkat. Mint esténként a tévé előtt, míg a Híradót sugározzák, mint az utcán, ha esti órán magányosan hazafelé menet a fal mellé húzódunk a velünk szembejövők láttán vagy a mögöttünk haladókat érezve.

Az előadás nem mímél semmit. Stílusát a kor határozza meg. S ez a kor pont ilyen – erőszakkal és félelemmel teli.

Hernyák György rendezése Mrožek szellemét követi, bizonyítja, hogy az előadás továbbgondolja a történetet. Azt teszi, ami a színház dolga.

A Szemorvos társul a Nagyapához és az Unokához, cinkosuk lesz. Megfélemlítették és beszervezték. Nemcsak megadta magát, mint Mrožeknél, hanem hozzánk hasonlóan kivetkőzik emberi mivoltából. Hogy ez a befejezés, még ha bizonyos megoldásaiban, mint a küzdősportokat idéző agresszív gesztusok tükör előtti próbálgatása, a hirtelen támadt modortalanság, túl direkt, szájbarágós is, nem váratlan, nem előkészítetlen, hanem megalapozott, azt a légyjelenet tanúsítja. A Szemorvos időnyerés céljából egy légyre kezd vadászni, majd magával ragadja az üldözési láz, s miután sikerül megfognia áldozatát, élvezettel tépi le lábait, s diadalmas tekintettel gyűjti meg a papírt, melybe a legyet csomagolta.

Miközben az erőszakot gyakorolja és élvezi, nem veszi észre, pontosan azt teszi, amit vele művelnek.

Az előadás három színésze közül Fejes György feladata a legegyszerűbb és a legszokványosabb, dicséretére váljon, hogy tolmácsolásában a Nagyapa nemcsak vaksi, hanem elvakult is. Káló Béla (Unoka) maga a pimasz, tenyérbe mászó, primitív erőszak – „Mi műveletlenek vagyunk. Mi csak lövünk” –, tekintetében, gesztusaiban még azokat a vad ösztönöket is érezzük, amelyek a legnagyobb gaztettek-re ingerelnek, s melyeket elkövetőjük élvez is. Mezei Zoltán (Szemorvos) kezdetben kissé idegenül mozog, nem talál rá az autentikus viselkedési formára, de a fokozódó félelmet s az „átváltozást” már hitelesebben fejezi ki.

Nagyon mai, nagyon időszerű előadás.

*(Hid, 1993. 11. sz.)*

## SCHÖNTHAN–KELLÉR: A SZABIN NŐK ELRABLÁSA

Kasszadarab hírében áll az osztrák Schönthan testvérek komédiája. Nincs közönség – előveszik, lesz – telt ház. A közönség szórakozni akar – előveszik: két órára minden gondját-baját elfelejti. Így szól a színházi fáma. A valóság azonban mást bizonyít. A darab nagyon poros ahhoz, hogy csak úgy mesterember módjára színpadra állítva cso-



dát csináljon. Erről meggyőzhet bennünket Miszlay István (Budapest) vértelen, ötlettelen rendezése az Újvidéki Színházban. Közönségriogató előadás, melyben a legbosszantóbb, hogy a színészek harminc-negyven évvel ezelőtt is már idétlen mozgásgyakorlatok közben énekeltek énekhang hiányában. Mucsai színvonal. Ha nincs jobb koreográfia, s ha nem érény az éneklés, akkor miért kell ezt csinálni? Egyvalamire azonban feltétlenül megfelel *A szabin nők elrablása*nak előadása. Végérvényesen bebizonyítja, hogy a közönség szórakoztatásának kizárólag úgy van értelme, ha színvonalasan, igényesen történik. Miszlay István viszont erre nem képes. Sablonos, ötlettelen, ósdi megoldásainak a legvidékibb vidéki színház színpadán sincs már helyük. Meg kellene neki köszönni az eddigi segítséget, s többé nem hívni. Egy értéktelen, ostoba előadás láttán az ember csak sajnálja a színészeket. Mindenekelőtt azt, hogy a génjei szerint, a szó jó értelmében, vérbeli ripacs, Ferenczi Jenő nem kapott megfelelő rendezői segítséget, következésképpen egy ziccerszerepben nem brillírozhatott úgy, ahogy erre képes lenne. Be kellett érnie szakállas színészi poénekkal. Ezt annak alapján állítom, hogy újból láttam a színház legnagyobb szériát futó előadását, a *Játék a kastélyban*, melyben Ferenczi a vén hősszerelmes Almády szerepében megmutatja, mire képes, ha jó kezekbe kerül. Nem kellett volna játszani *A szabin nők elrablását*? Ilyen előadásban – nem. Minek? És kinek? Meg miért?

(*Híd*, 1994. 5–6. sz.)

## SÜTŐ ANDRÁS: EGY LÓCSISZÁR VIRÁGVASÁRNAPJA

Letaglózó tanulsága van Sütő András drámájának: akár a kompromisszumok, a türelem, akár az erőszak útját választjuk – elbukunk. A kisember mindig vesztes, akkor is, amikor – azt hiszi – győzött. Példabeszéd ez a kétféle emberi magatartásról, a kétféle emberi ideológiáról, melynek drámaiságát a kétféle nézet – az egyiket Kolhaas Mihály, a másikat barátja, Karl Nagelschmidt képviseli – ütköztetése mellett elsősorban az előttünk végbemenő szerepcsere szavatolja. A békés lócsiszár, Kolhaas Mihály, akinél csak „Krisztus urunk volt szelídebb és béketűrőbb”, miután pompás lovait az önkényeskedő tronkai Vencel báró elorozza, s feleségét, kivel az *Énekek énekének* költői soraival be-

szélget, a fejedelem egyik testőre halálos sebet okozva lándzsanyéllel mellbe ütötte, irgalmat nem ismer, mindent lángba borít, mindenkit legyilkoló fegyveres lázadó lesz, míg társa és barátja, a heves Nagelschmidt úgy véli, hogy a békésebb út járható, s mérsékeli magát.

Noha Sütő András drámái inkább szépirodalmi szövegek, mint vérbeli színpadi művek, az *Egy lócsiszar virágvasárnapját* most volt időszerű elővenni. Jó választás a színház részéről, akárcsak annak felismerése, hogy ezt a művet formátumos rendezőnek kell színpadra állítani, s Babarczy László (Kaposvár) kétségtelenül ilyen művész. Ha valaha itt játszani kellett ezt a drámát, akkor ez most van, amikor hasonló történetek játszódnak le az életben, amikor naponta tapasztaljuk, hogyan változtatják magatartásukat az emberek, s közben nem veszik észre, hogy bármelyik oldalon is állnak, mindig csak vesztesek lesznek. Így van ez országos viszonylatban s így van ez kisebbségi relációkban is. Ritkán volt itt olyan tétje egy előadásnak, mint most az *Egy lócsiszar virágvasárnapjának*. A színház nem arra tanít bennünket, hogyan viselkedjünk, de figyelmeztet, bárhogya is viselkedünk, elvesztünk. Vagy elpusztulunk, belehalunk, vagy erkölcsileg semmisülünk meg. Az első változatot Sütő is pontosan kidolgozta, a fejedelem igazságot szolgáltat Kolhaas ügyében, ugyanakkor viszont, mert miközben igazságának akart érvényt szerezni, várakat gyűjtogatott, emberéleteket oltott ki, őt halálra ítéli. A második változattal azonban az író adósunk maradt. Nagelschmidt pálfordulását nem mutatja be. Ezt pótolja az újvidéki előadás rendezője, amikor ugyanazzal a színésszel játszatja el Nagelschmidtet és a talán mindenkinél látványosabb pálfordulást bemutató Luthert, aki gyorsan felismerte, hogy „mindennek megvan a maga ideje”, s bölcsőbb ezt kívárni, mint siettetni bármilyen megoldást. Nagelschmidt erkölcsi veresége akkor következik be, amikor Lutherként lép elénk. Ez Babarczy László újvidéki rendezésének talán legjelentősebb hozzájárulása a Sütő-dráma színpadi történetéhez, értelmezéséhez.

Babarczy rendezését nemcsak az egyes képek, jelenetek hatássósága dicséri, hanem a remek színészvezetés is. Nem kényszeríti a színészeket, hogy alkatuktól idegen, nehezen megoldható feladatokat teljesítsenek. Színészismereteit azonban igyekszik a legteljesebb mértékben kihasználni. Ebből adódóan kiválóan egyezteteti a színész adottságait és a szerep követelményeit. Kovács Frigyes például gyakorta szereti megemelni a hangját, most ezt gátlástalanul teheti, mivel egy ideológia szószólója, olyan „virágvasárnap illatú”, aminek kifejezésére nem elegendő a köznapi beszéd, a civil társalgási modor. Ugyanakkor a rendező segíti a színészt abban, hogy idealistából zavartalanul tragikusba

váltson. Kovács játéka soha ilyen színes nem volt, mint ezúttal. Nemcsak fennköltten idealista, bőszen határozott és elveszetten tragikus, de líraian lágy is – a feleségével való szerelmi jelenetben – és gyöngéden közvetlen, mint kisfiával való párjelenetében. Fischer Károly játékában mindig felismerhető bizonyos komikusi, ironizáló hajlam. Ezt hagyja érvényesülni a rendező, s így kap Nagelschmidt a hol fennkölt, hol komor részleteken belül fontos ellenpontoszó szerepet. Ezt Fischer Károly kiválóan oldja meg. Ihletként viszont hiányzik játékból ez a komikus vonás, nem is illik a képmutatóan kenetteljes magatartáshoz. Libsbeth, Kolhaas tragikus sorsú felesége, Jónás Gabriella, aki a tőle megszokott árnyalással formál szerepet, tud anyáskodóan kedves, szerelmesen érzelmes, megejtően kétségbeesett és elszántan határozott lenni. Külön színfoltja az estnek a főiskolás Tényi Edit, aki a mindenes cseléd Máriaként eddigi legjobb, legteljesebb alakítását nyújtja. Szépen, következetesen felépített alakítás. Korrekt Korica Miklós a kétszínű Müllerként, a hatalom bizalmasává lett egykori barát szerepében. Babarczynak sikerült erőteljesen drámaivá formálni az íróilag nem éppen legjobban megírt tronkai mulatójelenetet. S ebben a kiváló világitás mellett nagy segítségére volt a két főiskolás, Káló Béla és Mezei Zoltán. Hasonlóképpen Tényihez, eddigi legjobb alakítását nyújtja Vukoszavljev Iván a Vámos kurta szerepében. Eddigi teljesítménye alatt egyedül Magyar Attilát érzem. Herset, a megvert lovászegényt nem éreztem hitelesnek, kellően belülről hozottnak, kellően motiváltnak. Talán nem azért, mert ez a feladat különbözik Magyar Attila utóbbi szerepsablonjaitól, s nem használhatta jól bevált patronjait? Kedves és nagyon ügyes volt a kis Dulics Péter Kolhaas fiának szerepében.

(Hid, 1994. 5–6. sz.)

## ARTHUR MILLER: ÉDES FIAIM

Néhány éve a Vajdaságban megkerülhetetlen téma a mindennapi beszélgetésekben, a sajtóban, sőt a művészetben is a háború. Erről, a háborúról szól az *Édes fiaim*, Arthur Millernek 1947-ben egy háborús vétek következményeit feltáró, ibseni modorban írt analitikus drámája, melyet a békéscsabai Gergely László rendezésében az Újvidéki Színházban láthat a közönség.

Nem lehet kétséges, hogy a téma elévülhetetlensége mellett a különben ritkán játszott – nyilván mert több vonatkozásában ma problemati-

kus – Miller-drámát a színház műsorára a térségben, a közelben folyó háború, a levegőben levő háborús pszichózis szele hozta. S ez természetes is, a színház – ahogy mondani szokás – igyekszik kezét az élet ütőerén tartani, keresi azokat a szövegeket, melyekben a mostani állapotokra utaló mozzanatokra lelhet. Az *Édes fiaim* valóban tartalmaz aktualizálható vonásokat. Ilyen mindenekelőtt a fiatalokat háborúba küldő nemzedék, az apák felelőssége, amit súlyosbít, hogy önös érdekből cselekszenek. Az általánosságon túli megfélemlések azonban inkább eltávolítják, mint közelítik egymáshoz a drámát és az adott szerbiai valóságot, mellyel perlekedve került Újvidéken közönség elé Miller második világháborús története. Efelett akkor sem hunyhatunk szemet, ha tudjuk, nem szükséges, hogy egy irodalmi mű és az élet tényei egymásnak kölcsönösen megfeleljenek, akkor is hall(hat)juk a hozzánk szóló hangokat. De mintha ezúttal túl nagy lenne az eltérés mű és valóság között.

Miller „az emberi önfeláldozás és kapzsiság durva ellentété”-re alapozott drámáját a második világháborúban történtekekre és azok következményeire gondolva írta. A drámát Újvidéken most műsorra tűző közvetlen ok kétségtelenül az egykori Jugoszlávia térségében indult és még folyó háború. Az apák nemzedékének bűne – a két háború esetében – igencsak hasonló. A gyáros Joe Keller, hogy továbbra is kapjon a hadseregtől munkarendelést, a hibás motorfejeket is leszállítja, nem gondolva azzal, hogy ha ezeket beszerelik, hány pilóta halálát okozza. Manapság – a boszniai háborúban – az apák között ugyancsak vannak Joe Kellerek, akik meggondolatlanul és felelőtlenül áldoznak fel fiatal életeket. Az már lényegtelen, hogy akkor az üzleti, most pedig a nacionalista vakbuzgalom fűti őket, az önös érdek mindkét esetben szemmel látható. (Itt kell megjegyezni, hogy az apák vétkének aktualizálása nem az Újvidéki Színház apanézőire vonatkoztatható!) Ugyanakkor az apamagatartásokkal ellentétben a fiúsorsok hasonlóságáról, a dráma írásának és mostani színrevitelének között felállítható párhuzamáról, hasonlóságáról semmiképpen sem beszélhetünk. A Miller-dráma a fiúk önfeláldozásáról (is) szól, a boszniai háború esetében viszont ilyesmiről szó alig(ha) lehet, illetve ha igen, nem érdekes, mivel két teljesen különböző jellegű háború esete forog fenn, s így ezek nem egyenlíthetők ki, sőt össze sem hasonlíthatók. De függetlenül attól, hogy direkt összefüggések nem állíthatók fel, nem célját tévesztett s nem hatástalan a meggondolatlanságból fiatal életeket kioltó, emberi sorsokat megnyomorító bűnökre figyelmeztető háborús dráma újvidéki előadása.

A kérdés, kinek a drámája az *Édes fiaim*, akkor is feltehető, ha pusztán – az adott megjelenítés lehetséges konkrét vonatkozásait mel-

lözve – a Miller-drámát vizsgáljuk. Vajon Joe Kelleré-e, az apáé, aki vétkes huszonegy fiatal pilóta haláláért, ami alól az sem menti fel, hogy az ő kisebbik fia is a háború áldozata, vagy pedig Chrisnek, Joe idősebb fiának a drámája, aki bár élve kerül ki a háború poklából, de tudomást szerezve apja bűnéről, erkölcsi kötelességének érzi szembefordulni, szakítani vele. Miller drámája mindkettőjük drámája. Azzal a különbséggel, hogy Chris talpon marad, igaz, súlyos árat fizet, elveszti apját. Joe Keller viszont megsemmisül, előbb erkölcsileg, a második felvonás végén, majd a harmadik felvonás zárójelenetében öngyilkosságot követ el.

Bármennyire is indokolt az apa sorsa, a kétszeri megsemmisülés felesleges, sok, ezért dramaturgiailag problematikus, túlírt. A második felvonás végi erkölcsi összeomlást Chris vádjai idézik elő. Velük szemben hiába hangoztatja védekezésül az apa, hogy ő tudta, mit tesz, de a családja megmentése érdekében cselekedett, ha fia ezt nem méltányolja, a háborút megjártak oldaláról nem is méltányolhatja. S ekkor, még ha a harmadik felvonás tartalmaz is néhány addig ismeretlen információt, vége a történetnek. Joe Keller sorsa beteljesül: az tagadja meg, a fia, akiért – úgy érezte – a bűnt is vállalnia kell. Ezért, jöllehet erkölcsileg jogos a dráma végi öngyilkosság, dramaturgiailag felesleges. A közösség s a saját szempontjából az író, ki a közösség nevében szólal meg, szükségesnek érzi, hogy Joe Keller bocsánatkérése az egyes számtól eljusson a többes számig, az „édes fiam”-tól az „édes fiaim”-ig, ahogy ezt a két felvonás utolsó pillanatai példázzák, de kétségtelen az is, hogy Joe Keller összeomlása enélkül is evidens, megtörtént. Az erkölcsi megsemmisülés nemcsak hogy elegendő, hanem súlyosabb büntetés is, mint az öngyilkosság. Hogy is mondja a *Bánk bán*-ban Solom mester? „... a büntetés már ennek irgalom”. Joe Keller természetesen nem bánki formátumú s jellegű, halála azonban, mint minden öngyilkosság, nemcsak beismerés, hanem felmentés is, és ilyenén – már-már – tragikus hőssé is válik. Joe Keller viszont semmiképpen sem lehet tragikus.

Hogy a kétszeri megsemmisülés íróilag téves megoldás, az mindennél inkább a Joe Kellert tolmácsoló színész játékán mérhető le. Újvidéki alakítója, Fischer Károly az első két felvonásban valóban kiváló jellem- és helyzetformáló arányérzéssel mutatja meg, hogy büntületét, állandó lelkiismeret-furdalását Keller jópofáskodással igyekszik leplezni, nyilván nemcsak környezete meggyőzése, hanem önnön megnyugtatása érdekében is. Remekül csinálja. A harmadik felvonásban viszont teljesen tanácstalan. Nem tudja megismételni a már végigjárt utat. Ezért azonban nem ő, hanem elsősorban az író hibáztatható.

Kár, mert egy remek színészi teljesítmény fut zátonyra, őrződik meg a néző emlékezetében halványabban. Fischer történetbeli társa a feleséget alakító Ábrahám Irén, kinek játéka feledtetni mutatja néhány téves alakításának emlékét, s örömmel fedezzük fel nála az utóbbi időben nem gyakran használt természetes megnyilatkozást, hangot is. Következésképpen szinkronban van a szolid előadás színvonalával. Ugyanakkor kár, hogy a férjét féltő feleség, aki tudja, mi az igazság, és a fiát fanatikusan visszaváró anya, ki tévhitét csodálatos önfegyelemmel tudja leplezni, alakjában csak a két szélső pontot fogalmazza meg, az átmeneti árnyalatokkal viszont adósunk marad.

Az előadás vendégrendezője, a békéscsabai Gergely László láthatóan a drámaiság hangsúlyozására törekszik. Színészeivel ezt kétféleképpen kívánja érzékeltetni. Az alakokban tornyosuló feszültséget vagy mozdulatlanságba fojtják, vagy kirobbanó hangerővel és széles gesztusokkal lövellik ki magukból. Mindkét megnyilatkozás hiteles lehet, kiváltképpen akkor, ha a köztük levő megannyi átmenet is kifejezésre jut. Ez azonban nem mindig történik meg. Innen van, hogy a Christ alakító Mezei Zoltán, akinek főiskolásként végre alkalma nyílt realista lélektani alakábrázolásra, egyszer meggyőző, máskor pedig – a felindultság pillanataiban – játékan átút a mesterkéeltség. Azt még nem tanulhatta meg, hogy az indulatosságot nemcsak kiabálva, rohangászva és szélesen gesztikulálva lehet kifejezni. Ettől függetlenül Chrisje figyelemre méltó színészi teljesítmény. Nála is nehezebb feladatot kapott Káló Béla, ki ugyancsak főiskolásként nem lázadó, hanem megfontolt férfit játszik, s korát, külsejét nem kölcsönözheti az ügyvédnek. Láthatóan rosszul is érzi magát szerepében, lötyög rajta. Hozzá hasonlóan, korához nem illő feladatot kap a szintén főiskolás Tóth Edit, aki kamaszos kapkodással próbálja pótolni a szerephez szükséges éveket, rutint, alkati hiányosságot. A többiek közül azok meggyőzőbbek, akiknek vagy sikerült „kitalálniuk” a figurát, mint a főiskolás Tényi Editnek, aki a féltékeny orvosfeleséget hozza a külső merevség alá rejtett szenvedéssel, vagy aki szinte civil természetes-séggel lép elénk, mint az orvost játszó Páthty Mátyás. A Giricz Attila tolmácsolta Franknek nincs története, csak úgy van, nem tudni róla, kicsoda, de a fiatal színész alakábrázolása most végre mentes a kirívó túlzásoktól. Banka Livia Annje, bár fontos drámai szerep, ezúttal nem kellően drámai. Igaz, jórészt az író hibájából, de részben azért is, mert a színésznő – úgy látszik – inkább a vígjátéki, mint a drámai szerepekben otthonos.

Az *Édes fiaim* az Újvidéki Színház korrekt, még ha kissé túlnyújtott, túlírt és túljátszott előadás is, melynek legemlékezetesebb s leg-

időszerűbb mondatát a Kellert alakító, az est legjobb színészi teljesítményét nyújtó Fischer Károly mondja ki: „Ha én börtönbe megyek, velem jöhetne ennek az istenverte országnak a fele.”

Te jó ég, hányan mondhatják ezt el itt és most Szerbiában!

De hányan mondják?

(*Hid*, 1994. 10–11. sz.)

## BENGT AHLFORS: SZÍNHÁZKOMÉDIA

Színházzociográfia vagy még inkább színházriport – így jellemezhetnénk Bengt Ahlfors finnországi svéd író, színigazgató, rendező, kritikus *Színházkomédia* című darabját, melyet évad végi bemutatóként Hernyák György állított színre az Újvidéki Színházban, kellemeesen, szórakoztatóan.

A színház belvilága: az előadás készítése, a színészek élete (ideértve magánéletüket is) a közönség számára vonzó, izgató téma.

És a színház többé-kevésbé ügyesen ki is használja az iránta mutatókozó érdeklődést, vonzalmat, kíváncsiságot. Megfigyelhető, hogy az ilyen tárgyú színművek és előadások általában akkor tűnnek fel, amikor valamilyen oknál fogva megcsappan a színház iránti érdeklődés. Ilyenkor ez a javíthatatlan ősmagamutogató művészet, szemérmetlenül és leplezetlenül mutogatja saját belvilágát, pórere vetkőzik, „elárulja” legféltettebb titkait. Lássátok, íme, ilyen vagyok! Ismerjetelek meg – hirdeti kérkedő harsánysággal. Még azt sem áallja, hogy sajnáltassa magát. A siker, az érdeklődés reményében akár szegénységével, kopottságával is kérkedik, bízva abban, hogy megesik rajta a közönség szíve, hogy a nézők figyelme ismét felé fordul, megnövekszik irányában. Ilyenkor születnek, véljük, az ún. formabontó előadások, holott csupán újabb színházi „csalásról” van szó, a színházi illúziókeltés újabb fogásáról. Kétségtelen viszont, hogy van bizonyos rendhagyó jellege az efféle előadásoknak, s mint ilyenek, formabontóak is, következésképpen hozzájárulnak a színjátszás felfrissüléséhez, formajegyeinek megújításához.

Ezúttal Ahlfors darabja esetében azonban nem erről, illetve csak részben erről van szó. A *Színházkomédia* szerzője szerényebb, egyszerűbb feladatra vállalkozik: előadásriportot ír a színházról, egy előadás készítése ürügyén az előadás-készítés körülményeiről. Így is megkerülhetetlenül exhibicionista, de célja nem a magamutogatás, a magakelletés

általi csábítás, hanem a színház belvilágának a bemutatása, a színházi élet mindennapjainak, apró-cseprő eseményeinek ábrázolása. Ennek keretében Ahlfors kétségtelenül mindenkit kioszt: a színészeket, akik észre sem veszik, mennyire tehetségtelenek is tudnak lenni, akik privát életüknek rendelik alá a produkciót; az írókat, akik kötetekkel a hátuk mögött is értetlenül, csodálkozva állnak az előtt, amit természetesnek kellene tekinteni – a színházi alkotóművészet sajátosságát; a kritikásokat, akik csak dünnyögnek és olyan „kiszámíthatatlanok”, hogy feltételezett véleményük alapján pontosan kiszámítható, mi lesz siker, és mi bukás. Legkevésbé talán a rendezőket bántja Ahlfors. Sajnálja kiszolgáltatottságukat és csodálja kitartásukat, fanatizmusukat. Mintha éppen a rendezők védelmében írta volna darabját, mondván, általuk lesz a sok gond ellenére is a zűrzavarból előadás.

Hernyák György esetében olyképpen, hogy – amint a szakmai zsargon mondaná – „fel van téve az előadás”. Más szóval: szakmailag jól megcsinált, nézhető, szórakoztató, a kétórányi előadásban minden és mindenki a helyén van. Sem a jeleneteknek, sem az alakításoknak nincs különösebb többlete, mélysége – erre a szöveg nem is igen nyújt lehetőséget –, de minden funkcionál, a gépezet működik. S ez sem semmi, kivált mostanság, errefelé. Hernyák ügyesen vonja be az előadásba a nézőteret, a nézőtéri kijáratokat, az egész épület „játszik”, és ez a legtermészetesebb, nincs ebben semmi formabontó, meghökkenítő. A rendező láthatóan csupán arra törekszik, hogy a darabnak és a helynek megfelelően hiteles színházi szituációkat teremtsen, amelyekben a szerző hol szellemes, hol riportszerűen felszínes vagy szürke mondatai színházi akusztikát kapnak. Hibájául talán elsősorban az róható fel, hogy kissé elnyújtja a zárójelenetet, hogy nem a kellő pillanatban fejezi be az előadást. Ez akkor sem igazolható, ha a rendező esetleg színészeit kívánja így leleplezni, akik megittasulva – valóságban és átvitt értelemben – ünneplik önmagukat, jóllehet az előadás készítése során borzalmasak, elviselhetetlenek voltak.

A színészeknek kettős feladatot kell ellátniuk: privát embereket és szerepjátszó színészeket kell játszaniuk. Ezt a kettősséget Ábrahám Irén kiegyensúlyozottan oldja meg, bár naftalinból elővett primadonnáját ripackodóbbá tehetné. Az örökösen elégedetlen színészt alakító Pásthly Mátyás akkor jó, amikor átmegy privátba, elfelejti, hogy a színpadon van, hogy ő színész. Vicei Natália a butácska színésznőcskéként hitelesebb, amikor magánemberi megnyilatkozásait közli, zavaróan mesterkélt. Giricz Attila a sikeres színész és szépfüű szerepét erőltetetten ábrázolja. Faragó Edit a nézőből lett bennfentesről rajzol mulatságos, életes karikatúrát, amit – sajnos – később indokolatlanul eltűnőz,



mintha nem elégedne meg egy epizódszerep sikerével, hanem mindenáron főszereplője szeretne lenni az előadásnak. Szilágyi Nándor a színházban csetlő-botló író-t hozza testre szabottan. Albert János rutinosan, meggyőző magabiztossággal formálja meg a színészből ügyelővé tett, minden hájjal megkent színházi rókát, aki kellő iróniával szemléli a világot és benne önmagát is. A leghálátlanabb, mert legkevésbé nyújt komikus szereplésre lehetőséget, a rendezőnőt játszó Banka Livia feladata. Ettől függetlenül időnként valóban az előadás központja, irányítója, korrektül, a színpadi történetet biztos kézzel összefogóan játsszik.

A *Színházkomédia* fanyar színházi életkép, nem vérbeli komédia, ezt igazolja az újvidéki előadás is, amely a múlt évad sikerei (*Egy lócsiszár virágvasárnapja, Károly*) és bukásai (*A félreértés, A szabin nők elrablása*) között, de az előbbiekhöz közelebb helyezhető el.

(*Critikai Lapok*, 1994. 11–12. sz.)

## PIERO BARILLET–PIERRE GRÉDY: A KAKTUSZ VIRÁGA

A zenés műfajnak ez a változata, melyet a francia szerzőpár, Piero Barillet és Jean Pierre Grédy szellemesen mixelt pezsgőjéből az ismert magyar kettős Nádas Gábor (zene) és Szenes Iván (dalszöveg) szolgált fel, huszonöt–harminc évvel ezelőtt volt kedvelt, mint a *Leszállás Párizsban* – Belgrádban mostanság vették elő! – a *Monna Marie mosolya*, a *Férjvadászat*, az *Imádok férjhez menni*, a *Lulu* –, hogy azokat említsem, amelyek a szabadkai Népszínház egykori műsorából hirtelen eszembe jutnak. Közéjük tartozik *A kaktusz virága* is, amelyről már az 1966-os szabadkai bemutató kapcsán megállapítottuk, hogy „buborékkönnyű, ügyesen megírt – remekül fordított –, fordulatos, szellemes vígjáték, amely kizárólag szórakoztatásra készült” és alkalmas, felüdít, de évente egynél többre nincs szükség belőle a műsorban. Igen ám, de a divat nagyon is mulandó, nemcsak az öltözködésben, hanem a színházi műsorban is. S ha valami egyszer elmúlt, az, ugyanúgy, nehezen hozható vissza, aligha újítható fel. Egyszerűen azért, mert változnak a körülmények, mások az elvárások, másféle stílus járja, s mert a közönséggel együtt a színészek idegrendszere is másféle hatásokra érzékeny.

Ilyenkor, ha egy idejétmúlt művecskét kell a műsorpolitika szeszélye folytán felújítani, két lehetőség kínálkozik: vagy rekonstruálni a

régit, az elsődlegeset, vagy ironikusan viszonyulni hozzá. Az első út szinte járhatatlan. Egy emberöltővel később színpadra lépő együttes, főleg a teljesen más beállítottságú fiatalok, érthetően képtelenek a pontos rekonstrukcióra. De minek is vállalkoznának erre. Ugyanakkor a múlthoz való ironikus viszonyulás – ez sem veszélytelen út – könnyen nyegleségbe, pimasz tiszteletlenségbe csúszhat. Ha ezt az utat választják, fölöttébb illik tudni a mértéket, úgy ironizálni, hogy közben az is szórakozzon, s ne érezze magát sértve – ő is néző! –, kigúnyolva, aki megelégedne azzal is, ami felett eljárt nemcsak a színházi, hanem az emberi idő is. Vannak műfajok, a népszínmű, az operett vagy a zenés vígjáték három évtizeddel ezelőtti változata, mint amilyen ez *A kaktusz virága*, amelyeket ma már csak ilyen „kétszínűen” lehet játszani. Kapja meg mindenki azt, amit igényel, amit elvár.

Úgy, ahogy a békéscsabai vendég, Gergely László irányításával készült újjvidéki előadás első felvonásának közepétől történik. A kezdeti tapogatózás, bizonytalanság – mi is ez az izé, s hogy kellene játszani? – után, mikor a színészek érezhetően keresik helyüket az előadásban, keresik azt a módot, játékmódot, mellyel a kellemetlen követelményeket támasztó műfajt – zene, tánc, komikum, ami nem kimondottan erősségük – legyőzhetik. Ekkor még határozatlan elképzelés nélkül folyik a játék, s ahogy lenni szokott, már-már unatkozni kezdünk. A tömény unalmat kiváltó bosszankodástól szerencsére megment bennünket a felvonás második fele, ekkortól – Vicei Natália és Magyar Attila kettőse után – már érezni kezdik a következő, játszható stílust, azt a játékmódot, amely a második részben már magával ragadja a közönséget, s kellemes negyven percet jelent.

Nagyon féltettem a színészeket ettől a számukra nem honos műfajtól, de az előadás sokkal élvezetesebbre sikerült, mint ahogy várható volt.

Ha emlékeim nem csalnak, most némileg rövidebb a darab, csak annyi maradt belőle, amennyi egy-egy helyzethez feltétlenül szükséges, hogy a benne levő komikum kifejezésre juthasson. Ezeket játssza ki az együttes, főleg a négy főszereplő – Magyar Attila, Vicei Natália, Szilágyi Nándor és Banka Livia –, és teszi a történetet, a szerepeket, a bonyodalmat kiváló stílusérzéssel idézőjelbe. Van rendszere ennek az ironikus színészi véleménynyilvánításnak. Ügyesen, mértékkel, nem öncélúan mókáznak, s így a műfaji rekvizitumok – tánc, ének – sem bosszantóan idétlenek, hanem szervesen épülnek be mind a komikus történetbe, mind pedig az előadás stílusába.

Ennek ellenére ebből évadonként harminc év után is egy untig elég.

(Hid, 1995. 3. sz.)

## HAROLD PINTER: A SZERETŐ

Mit tesz két ember, egy férfi és egy nő, ha mondjuk – mint Richard és Sarah –, húszévi együttlét során, enyhén szólva, ráunnak egymásra? Egy: együtt maradnak. Kettő: elválnak. Három: együtt maradnak, de külön-külön vigasztalódnak.

A három lehetőség közül a középső, annak ellenére, hogy nagyon sok megrázkódtatással jár, a legkevésbé alkalmas drámai anyag. Mert amíg két ember a válásig jut, az dráma. Amikor azonban elválnak, s mindkettő megy a maga útján: megszűnik a közös dráma lehetősége. Az első változat, tudjuk, Strindberg modellé lett *Haláltánc*ből, vére-sen drámai: a két ember kitartóan gyötri egymást, már-már élvezettel teszik ezt, cselekedeteiket ugyanis a gyűlölet indukálja. A harmadik lehetőség, bár a két ember külön utakon jár, mégis együtt él, találkozik: ugyancsak alapvetően drámaalkalmas.

Mintezt Sarah és Richard esete mutatja Harold Pinter *A szerető* című egyfelvonásosában.

Kifejezetten unják egymást, együtt élnek, egy lakásban, s mégis végtelenül magányosaknak érzik magukat. A *Haláltánc*ből ismert gyűlöletig azonban nem jutnak el, de reggelinél, vacsoránál mindketten a szeretőjükről beszélnek. A nő állandó délutáni látogatójáról, Maxról, aki megértő, türelmes és főleg tüzes. A férfi arról a „mezei lo-tyóról”, aki – míg a kúton „ellenőrzik az olajat és a vizet” – olyan fris-sítőleg hat, mint egy „gyors csésze kakaó”.

Mindketten naponta elismétlik saját „élményüket”, miközben mindkét mese felszínén egyre észrevehetőbben mutatkoznak azok a repedések, amelyeken a hazugság ködpárája szivárog át. Mert mindketten hazudnak. Illetve: a modern dramaturgia és pszichológia szel-lemében – szerepet játszanak.

A modern ember életérzését számos színpadi műben, tv-játékban – *A szerető* is ennek készült – és forgatókönyvben ügyes bonyolítással, szellemi izgalmat kiváltó áttételességgel bemutató angol író termé-szetszerűen nem elégedhet meg a szerepjátszás felismertetésével, ha-nem csavarint egyet a helyzeten. Egy délutáni órán valóban feltűnik a szerető, aki azonban nem más, mint maga a férj. De Richardból Maxszá változik, pipogyából tüzes férfi lesz. Csupán egy ötletre van szüksége, s a mélypontra süllyedt emberi kapcsolatok rendbe jöhet-nek? – kérdezi az író.

A Balázs Petrović Éva (Újvidék) rendezte újvidéki előadás részben pontosan követi az író rajzolta játék váratlan lélektani és szellemi ka-

nyarokkal bővelkedő út irányát, részben azonban – sajnos – letér róla. Űgyes az indítás: a férj életuntságát lassított beszéddel, a nő elégedetlenségét viszont dinamikus, kihívó mozgással fejezik ki. Az alaphelyzetet azonban téves irányba „fejlesztik”: az abszurdot, a groteszket nem mint természetest ábrázolják, hanem harsányan túljátsszák. Nem tudni, ez annak a következménye, hogy az előadás alapfokon nélkülözni akarja azokat a finom jelzéseket, amelyekből kiderül mindkét szereplő hazugsága, lelepleződik a szerepjátszás, vagy azért hiányzik a játék árnyaltsága, mert Kovács Frigyes és Ábrahám Irén alkatilag nem a szubtilis, hanem a nyersebb kifejezésre képes, ami nem baj, csak ide nem illik. Szerepformálásuknak csak felszíne van, nincs mélysége, nem érezni azt a megkeseredettséget, ami hosszú ideje a lelükben erjedt.

De hát ez van, s ami van, az felemás, meg egy színházi estére kevés is. Időben is, műélvezet szempontjából is.

*(Hid, 1995. 6. sz.)*

## JOVAN POPOVIĆ STERIJA: A FELFUVALKODOTT TÖKFEJ

Mit tehet a kritikus, ha tudja – éppen úgy, mint minden újságolvasó –, hogy az előadás lényegében kényszermegoldás, mert egy másik, félig kész produkcióból néhány színész felelőtlenül kiszállt (most, amikor nemcsak színházaink létezése kérdéses!), s a színház kénytelen volt sebtében új darabot választani, olyant, ami a meglevő szerény képességű színészállománnyal kiosztható, s ami aránylag gyorsan, a rendes próbafolyamatnál rövidebb idő alatt bemutatható? Vagy nem ír, egyszerűen nem vesz tudomást arról, hogy előadás volt, vagy a színház érdekében elhallgatja a hibákat, vagy nem érdeklik a körülmények, s úgy foglalkozik a gyengécske előadással, mint bármely másik bemutatóval tenné, ha már közönség elé bocsátották? Mindegyik út kizárólagos, s ezért járhatatlan is. Következésképpen a kritikus közép-utat keres, figyelembe veszi a körülményeket, de a kritika alapvető feladatáról – az értékek és hibák feltárásáról, a véleménymondásról – sem mond le.

Jovan Sterija Popović talán legismertebb, nem biztos, hogy legjobb komédiája az úrhatnáság karikatúrájaként arra a vígjátéki alapsza-

bálya épül, mely szerint mindenki másnak kíván látszani, mint ami valójában, és közben nevetségessé válva lelepleződik. Vagy azonnal, mint Féma, a repedt sarkú papucsos özvegy, aki gazdag polgárok módjára szeretne élni, illem- és nyelvleckéket vesz, franciául, angolul és nemeckiül akar beszélni, műveltnak szeretne látszani és természetesen szépnek, ezért korához nem illő ruhákat vásárol, s nevetséges liaisonokba keveredik, comme il faut; bunkó, de májusfa akar lenni. Vagy később, a történet végén lepleződik le, mint Sára asszony, aki Fémát nóbel módira okítja, holott ő sem úrihölgy, hanem elcsapott szakácsnő, aki a jobb, könnyebb élet reményében játssza az előkelőt. Vagy mint unokaöccse, Ružičić, aki boltossegéd léte re filozofálgató fűzfapoétaként szédíti – elsősorban vagy on reményében – azokat, akikkel a kerítő „tanti” összehozza. De kisebb-nagyobb mértékben a darab minden szereplőjére érvényes a szerepjátszás bűnös gondolata, igyekezete, a legjózanabbakra is, mint Mitar mester, Féma testvérbátyja.

Ennyiből is talán kitetszik, hogy Sterija népszerű műve előadható komikus jellemeket felvonultató és helyzeteket tartalmazó víg játékként, de játszható mentalitáskomédiának is, mely nemcsak a hagyományos vígjátéki sablon szerint működik, hanem a nevetséges helyzetek mélyén megmutatkozik az az emberi, lelki posvány is, mely melegágya a hamis, deformált világnak és alakoknak. Ez a szociologizáló szándék az úrhatnáság molière-i képletét saját korára és környezetére alkalmazó Sterijától sem állt távol. Jóllehet sokáig csak jópofa komédiaként vitték színre *A felfuvalkodott tőkfejt*, mígnem Dejan Mijač zseniális rendezése fel nem fedte a történet mélyen működő sötét erőket, animális ösztönöket.

A békéscsabai vendégrendező, Gergely László, kinek Miller *Édes fiaim*jának szép előadását köszönhetjük, s kire miután a nyári szünetről Újvidékre érkezett Spiró György drámája, *Az imposztor* színpadi finalizálása helyett mint derült égből a záporoső, szakadt a Sterija-mű színre állításának feladata, érezte, hogy *A felfuvalkodott tőkfej* több szórakoztatásra alkalmas igénytelen komédiánál, bár rendelkezik ennek minden ismervével. De neki sem ideje, sem módja nem volt a mű tartalmi többletének színpadi megmutatására. Ennek ellenére szeretett volna többet nyújtani, mint amit egy mulattató előadás nyújt. Ki is talált egy megoldást – a tyúkszaros és disznótrágyás díszletbe egy fehér dobozt helyezett, melyben a szereplők álmaikat mondják el, élik át: álmodják azt, ami elérhetetlen számukra –, de azt nem találta ki, hogyan fogja az előadás teljes menetében az ötletet működtetni. A két drámai tér közötti kapcsolat többnyire kidolgozatlan. A doboz csupán látványként ellenpontosz, s nincs végigvezetett drámai funkciója. De a

koszos, bűzös valóság sem funkcionál kellően. Talán mert még kevesebbet „játszik”, mint a vakító fehérségű doboz, illetve a szerb magyar nótákkal a népszínmű felé kanyarította az előadást, miközben nem sikerült mélyíteni ennek valóságtartalmát. Ezzel éppen úgy semlegesítette a célba vett vaskos realitást, ahogy a francia bohózatokat idéző sokmozgásos játékkal hatástalanította az álomdoboz és a valóság között létező, kialakítható drámaiságot. Nem mondható, hogy nincs elképzelése Gergely László rendezésének, de ez nincs kidolgozva (nem volt rá mód!)

Az időszükéből adódó kidolgozatlanság lehet elsősorban a magyarázata a stiláris szempontból zavaróan vegyes színészi játéknak is. Mindenki azt és abban a stílusban játszik, ahogy eszébe jutott. Hogy sebtében összehozott előadásban kellett játszania, annak elsősorban Ábrahám Irén a kárvallottja. Láthatóan csupán arra volt érkezése, hogy sorba vegye azokat a jellemformáló változatokat, eszközöket, amelyek közül kiválaszthatná a remek vígjátéki főszerep, Féma alakjának megformálását, keresi a szerep hangját. Vele szemben a főiskolás Lenner Karolina (Evica, Féma lánya) idegesítően fejhangon sipákolóra vette a figurát, teljesen indokolatlanul. Magyar Attila (Ružičić), N. Kiss Júlia (Sára) és Giricz Attila (a papucsos inas Jovából Hanszá, Jeanná előléptetett lakáj), ahelyett hogy szerepépítéssel a darab végén történő lelepleződésük felől, mintegy visszafelé próbálkoztak volna, meggondolatlanul az első labdára (ötletre) startoltak, megelégedtek a külsőséges komédiázással: a fűzfapoétában nem érezni a boltosságát, az „úrihölgyben” az egykori szakácsné, a „lakájban” a papucsos inas olcsó számítását. Pásthly Mátyás Mitarját a földhözragadt, józan realizmus jegyében képzelte el. Banka Livia szolgálója pedig teljesen szerep nélkül maradt, láthatóan nem vett részt a történetben. Az előadás egyetlen színészi telitalálata Mezei Zoltán szegény kérője, akit jól megválasztott gesztusrendszerrel, jellemre, sorsra mutató jelenléttel formál a fiatal színész.

*A felfuvalkodott tökfej* általában siker szokott lenni, megtörténhet, hogy az Újvidéki Színházban is így lesz, de akkor ez inkább a nehéz helyzetben levő társulat segítségét szolgálja, mint az előadás valós értékeit jutalmazza.

(*Híd*, 1995. 10–11. sz.)

## BERNARD SHAW: A SORS EMBERE

A kritikus örömet megköszönhetné az Újvidéki Színháznak, hogy visszahozta a szerepalternációt, s így lehetővé teszi, hogy kedvére méricskéljen, összevessen. De nem teszi, mert ugyanakkor a kritikusnak fenntartásai is vannak a számára – s általában a közönség számára – kínálkozó váratlan lehetőséggel szemben. Bernard Shaw egyfelvonásosának, *A sors emberének* alternált Hölgy szerepét, akárcsak Napóleont és a Hadnagyot, főiskolások játsszák (az egyetlen végzett színész Giricz Attila, a legkisebb szerepet, Giuseppét, a fogadóst alakítja!), s óhatatlanul felmerül a kétely, okos-e, pedagógiailag megengedhető-e, hogy a mesterséget még csak tanuló fiatalok esetében olyan szókimondó kritikát alkalmazzunk, mint tennénk, ha diplomás profikról írnánk? Kivált, ha a két Hölgy közül az egyik (Fridrih Gertrúd) szinte egyebet sem csinál, mint iskolás egyhangúsággal felmondja a szerepét, míg a másik (Bosznai Tímea) eljátssza a férfi meghódítását, ki ebben az esetben nem más, mint maga Napoleon, még ha csak tábornok korából is. Ha az utóbbi kacérkodik, ravaszskodik, behódol, vagy az ellenfél elbízta magát, majd váratlanul támad, egyszerűen fárasztja az ellenséget, akit nem legyőzni, hanem magának megszerezni kíván. Ha mondatainak – ahogy a nagy író komédiás elképzelte és megformálta őket – ereje, éle, súlya, vibráló kétértelmősége van. S ha a szóhoz a Nőt idéző gesztusok, mosoly és riadtság társul, attól függően, mikor mi látszik célszerűnek. És mert a kétféle megjelenítés, bár magyarázható akár ilyképpen, kétségtelenül nem kétféle koncepció következménye. Nem arról van szó, hogy az egyik Hölgy a szende kiszolgáltatott, a másik pedig a kacér hódító szerepét választja azért, hogy diadalt ülhessen. Bár koncepcionálisan az is, ez is elképzelhető, s el is játszható, itt most nem ez történik.

Szabad-e, lehet-e mindezt felemlíteni két fiatal esetében? Nem okozunk-e kárt, nagyobb, mintha tudomást sem veszünk az előadásról? Mert azt mégsem tehetjük meg, hogy írunk az előadásról, de mindkét Hölgy-alakítást egyformán értékeljük. Egyszerűen, mert minőségi különbség van a kettő között. A jónak ítélt sem hibátlan, lehetne árnyaltabb, de ahhoz már sokkal nagyobb színészi és asszonyi tapasztalat szükséges, mint amivel egy főiskolás rendelkezhet.

És különben is, a kétféle, nem felfogású, hanem minőségű Hölgy-alakítás közötti különbség nem is akkor derül és válik fontossá, amikor külön-külön szemléljük, elemezzük, vagy amikor párhuzamba állítjuk, összehasonlítjuk őket, hanem akkor, amikor a szintén főiskolás partner (Cservenák Vilmos) Napoleon-alakítását vetjük össze a két este látottak alap-

ján. Amikor a szenvtelen, de ugyanakkor kizárólag a szerep felmondásra szorítókozó Hölgygel szerepel, akkor Napóleon afféle nyegle fityfiritty, aki hogy lássék valakinek, főleg hogy férfinak tessenek, különös fintorokat vág, grimaszt ölt magára, ami ugyancsak lehetne koncepcionális megoldás, ha az előadás (rendező Vajda Tibor) arról szólna, íme két sikerre vágyó, a másikat – a nő a férfit, a férfi a nőt – legyőzni kívánó fiatal, akik borzasztó zavarban vannak, ezért az egyik személytelenségbe burkolózik, a másik eljátssza a ki vagyok én karikatúráját. Az előadás nem rendelkezik ilyen jellegű önálló, Shaw-tól független koncepcióval. Ellenkezőleg, a rendező Shaw-t követi, a művet, ahogy a nagy ironikus megalakotta, azt akarja eljátszani. S el is játsszák: a második változatban, melyben egy egészen másik Napóleont látunk, bár ugyanaz a színész alakítja, aki előző este. De most már partnere van, aki provokál, akinek mondataira, gesztusaira válaszolni kell, s a színész nem kényszerül póteszközök-höz folyamodni, nem kell fintorokat vágnia, nem úgy viselkedik, mint egy nyegle kamasz, hanem mint egy férfi, aki Nővel találkozik.

Ha másért nem, hát annak tanulságaként, hogy mit jelent(het) a partner a színjátszásban, akivel és aki ellen játszani kell, szükséges írni az Újvidéki Színház Shaw-előadásáról, amely a színház kistermében került közönség elé, mintegy pótlásul a nagyteremben anyagiak híján elmaradó bemutatókért. Nem valószínű, hogy a kísérő program fő műsorára való előléptetése szerencsés színház-politikai megoldás, mindennek előtt a közönség szempontjából kifogásolható az efféle kényszerváltozat. Akkor is, ha az ötlet, hogy szinte semmi pénzből, ingyér szülessen előadás, egy egész sorozat, amely a nagy emberek magánéletéről írt színpadi műveket öleli fel, önmagában nem látszik elvetendőnek. Kivált, ha a fiatal színészek számára ezáltal játéklehetőség kínálkozik.

A sors emberének két epizódszerepét Giricz Attila és a főiskolás Csernik Árpád alakítja. Az előbbi kocsmárosa hangulatot keltő szerepet tölt be. Csernik Árpád Hadnagya pedig – mindkét változatban! – szinte kiváló, vérbő komikumot áraszt, helyzetet és viszonyt teremt, bár talán kissé túl harsányra veszi a Nő által lóvá tett, de önértékében tábornokával is szembeszálló tiszt alakját, mintha a shaw-i humor visszafogottabb, fanyarabb lenne. Ettől függetlenül Csernik Árpád bebizonyítja: színész formálódik. Kár, hogy nem játszhatja el ő is, bármelyik változatban Napóleon szerepét. Mondjuk ugyanazon este, amikor a Hadnagyot is életre kelti, mondjuk; a második részben. Ez a cse-re a közönség szempontjából is üdvös, vonzó lenne, minden szempontból komplettebb színházi élményben részesülhetne.

(*Híd*, 1996. 2–3. sz.)



## FRIEDRICH DÜRRENMATT: FIZIKUSOK

Az örület mindig társadalmi jelenség.

Legyőzni – ez a történelem tanítása, sajnos – nem lehet, de védekezésül ki így, ki úgy próbál tenni ellene valamit. Van, aki nem vesz róla tudomást, hagyja, burjánzzon, miközben ő megpróbál kikerülni az útjából (azt hiszi, lehet). S van, aki megpróbálja leleplezni: szónokol, cikkez, filmet készít, verset vagy prózát, drámát ír, vagy színházi előadást rendez. Ha kell, úgy véli, ez hatásosabb, túllicitálja – lássék a jelenség és tényészete, amely élteti.

Hernyák György rendezése az utóbbi változatot képviseli. Számára Friedrich Dürrenmatt egy emberöltővel ezelőtt írt komédiája nemcsak arra alkalmas, hogy lelepleződjön a társadalom örültjei, mint Mathilde von Zahnd, a püpos doktorkisasszony, aki frusztráltsága miatt kíván elégtételt venni a világon, hanem arra is, hogy a *Fizikusok* által megmutatkozzon – most, mert a színházi előadás mindig a mostról szól! –, hogy az egész világ örült, s ezt használ(hat)ják ki a legörültebbek.

Szándékának megfelelően Hernyák úgy dönt, hogy színészei közül a három fizikus és a detektívfelügyelő s helyszínelő csapata a lehető legnagyobb mértékben túlozzák az örültséget: a fizikusok (Newton: Vukoszávljev Iván, Einstein: Mezei Zoltán, Möbius: Szilágyi Nándor) nemhogy ripacskodnak, hanem mint a Tarzan-filmek majma ugrabugrálnak, székre, asztalra másznak (csak azért nem lógnak a csilláron, mert csillár nincs!). A felügyelő (László Sándor) nem a Poirot- vagy Derrick-féle elegáns fajtából való, inkább a lestrapált külsejű Columbo hadnagyot idézi, csak egzaltáltabb s még slamposabb, olyan nagyon vidéki zsaru, s hozzá hasonlóak munkatársai, az óriásra dagadt, állandóan zabáló, gusztustalan törvényszéki orvos (Giricz Attila) és a két rendőr, az álomszuszék fényképész (Cservenák Vilmos) s a lenyalt fejű, csibészkepű jegyzőkönyvező (Csernik Árpád). Ők négyen lennének a hivatottak képviselni azt a külvilágot, amely semmivel sem különb, mint egy zárt intézet. Viselkedésükkel kell(ene) igazolniuk azt a tételt, miszerint a világ tulajdonképpen – örültek háza, ahonnan okosabb egy zárt intézetbe menekülni, és tettetni (de hogyan, s miért így?) a bolondot. Az összetévesztésig hasonló örült kül- és zárt világnak, sugallja az előadás, megvannak az áldozatai (a megölt nővérek, akik szerelmesek voltak, és boldogok szerettek volna lenni), az eszközmemberei (a nővéreket felváltó izompacsirták, akik pénzért mindenre kaphatók) és a vámszedői is. Ez utóbbi Mathilde von Zahnd ideggyógyász, aki a szerephez öregített, tipegő járású, púppal megáldott Banka Livia tolmácsolásában a maga valóságosságával mintegy ellenpont-

ja a „fizikusok” és a „nyomozócsapat” túlzásba vitt örültségének, míg nem végül róla is kiderül, hogy mindenkinél örültebb, és – mivel pénze, tehát hatalma van – a legveszélyesebb is.

Valahogy így szeretné emlékeztetni nézőit (közönségről túlzás lenne beszélni, mivel a bemutatót követő néhány előadásnak igencsak kevés szemtanúja volt!) a rendező arra, hogy az örület társadalmi jelenség, össztársadalmi kór, melynek sajátos jegyeit az adott politikai, társadalmi, emberi pillanat határozza meg.

A rendező szándéka kétségtelenül felismerhető és a szükséges színházi jelenidejűség szerinti, a választott játéktípus azonban kétarcúsága folytán vitatható. Kifejezi ugyan a rendezői szándékot, de a közönséges-ségig erőltetett harsány külsőségek el is rejtik, nem engedik felszínre jutni az időszerűségekre is spekuláló filozófiát. Az Dürrenmattból is könnyen érthető, hogy a külvilág örültségétől menekülve, félve dönt úgy a három fizikus, hogy továbbra is színleli az örültséget (aki bolond, az védettebb!), azt viszont nehezen értem, miért kell ezt éppen így közölni. Nem azt kívánom bizonyítani, lényegében miért nem tetszett vagy csak részben tetszett az előadás, amit nyilván ennyiből is sejteni lehet, jöllehet elfogadom a rendezői koncepciót, és talán az előadás időszerűségét is értem, illetve tudom mindennapjainkra vonatkoztatni, inkább az foglalkoztat, miért ebbe a formában történik a mondandó közlése. Miért jó az, hogy az előadás Newtonja, Einsteinje és Möbiusa se örült, se fizikus, ennek is, annak is csupán karikatúra, ahogy a felügyelő és csapata is az. Ha a lepusztult, fundusból összetákolt díszlet, illetve szedett-vedett ruhák felől (Mihajlović Annamária ügyeskedése) értelmezem az előadást, akkor megfordul(hat) a fejemben, hogy a színpadi „látvány” (a színpadkép színszerűségét a jól megoldott háttérvilágítás segíti) a mi valóságunk tükörképe, a szereplők pedig olyanok mint mi, mintha lennének valakik (fizikusok, örültek, ápolók, orvosok, felügyelők . . .), holott nem vagyunk senkik, csak mímeljük szerepünket.

Bármennyire is tetszetős ez a magyarázat, azt hiszem, lényegében másról van szó. Az Újvidéki Színház Dürrenmatt-előadásának választott játéktípusa szükségszerűség, amit nem a koncepció, hanem a színészi lehetőségek határoznak meg. A színház mostani színészgárdája szinte csak erre a sokmozgásos (tanyaszínházi stílus!), külsőségekben megmutatkozó „játékra”, olyan mintha-színházra képes, amely színészi szempontból híján van a mélyebb, árnyaltabb jellemábrázolásnak (lehet, hogy annak a „modern” színjátszásnak tartott iskolának a következménye, amelyet itt a ristici etűdimprovizálás honosított meg), s amely a lelki élet ábrázolása helyett megelégszik helyzetek teremtésével, következésképpen a dürrenmatti iróniát is harsányságra cseréli.

Ez a színészi fogyatékoság (mert az!) akkor válik igazán szembe-  
tűnővé, amikor nincs ok, nincs szükség harsánykodni. Abban a jelenet-  
ben, melyben a három „fizikus” kölcsönösen leleplezi egymást, s a ko-  
média véresen komoly filozófiába fordul, amit viszont a játékban nem  
követ érdemi váltás: az addig valóban teljes odaadással, maximális lel-  
kesedéssel harsánykodó Szilágyi Nándor, Mezei Zoltán és Vukoszáv-  
ljev Iván egyszerre légüres térbe kerül – addigi gesztusaik megismétel-  
hetetlenek, érvényüket veszítik, feleslegesek, nincs értelme egymás  
között játszani az örültet, szavaik, mondataik viszont, mivel nincs lé-  
lektani és gondolati fedezetük, súlytalanokká válnak. A dűrenmatti  
„komédia” egyik legfontosabb jelenete merő unalom és érdektelenség.  
Fizikailag ez a jelenet nem játszható el úgy, mint az előző jelenetek,  
gondolatilag és lélektanilag pedig kidolgozatlan, hiteltelen marad.

Ez van, mert erre képes a társulat, amelynek minden tagja szófoga-  
dó végrehajtója a rendezői szándéknak, de színészi egyéniségük nem  
mutatkozik meg, mivel a fizikai ügyesség önmagában keveset mond a  
színész értékéről. Ennek ellenére nem hallgatható el, hogy az előadás  
minden szereplőjének van – legalább – egy emlékezetes pillanata.

A három fizikus közül Szilágyi Nándor arra törekszik, hogy az  
örütség álarca alatt a szenvedő férfit lássuk, de Möbius állapotát fe-  
leslegesen fokozza a depresszióig, szerepértelmezésében – bár meg-  
győző – Szilágyi Möbiusa túl komolyan, sőt tragikusan éli át sorsát,  
benne még a szellem gyertyafénye sem pislákol, nemhogy egy nagy-  
formátumú férfi mutatkozna meg. Hiányzik belőle az intellektus fölé-  
nye, akárcsak Mezei Einsteinjéből és Vukoszávljev Newtonjából. Ve-  
lük szemben a jellemrajz mozzanataira ismerni Ábrahám Irén főnö-  
vérében, Vicei Natália ápolónőjében és Banka Livia doktorkisasszo-  
nyában. Ábrahám a főnővér emberi sértettségét (miért? – erre nem ka-  
punk választ) gesztustalan visszafogottsággal, Vicei a szerelemvágyat  
elementáris kitörésáriákkal jelzi, míg Banka Livia a doktorkisasszony  
korát igyekszik hitelessé tenni, anélkül, hogy saját és a szerep kora kö-  
zötti nagy különbséget a színlelés megmutatására használná ki. Ha ezt  
tenné, nagyjelenete, melyben kiderül, az igazi és a legveszélyesebb  
örült épp az intézet tulajdonosa és vezetője, hatásosabb lehetne. A két-  
féle szerepfelfogás közé helyezhető László Sándor felügyelője, az est  
legteljesebb színészi alakítása, melynek harsánysága lélektani hiteles-  
ségű. Csapatának tagjai színes karikatúrák.

Az újvidéki *Fizikusok* fontos és ugyanakkor árulkodóan leleplező  
előadás.

(Hid, 1996. 5–7. sz.)

## EUGEN O'NEILL: UTAZÁS AZ ÉJSZAKÁBA

Miről ismerszik meg a részeg ember?

Arról, hogy dülöngél, akadozik a nyelve, összevissza beszél és összevissza gesztikulál. Erőlködik, hogy ne árulja el részegségét, s közben szüntelenül ezt teszi.

S milyen a részeg ember a színpadon?

Szakasztott olyan, mint az életben, mondanánk, és igazunk is lenne, csakhogy . . . Igen, csakhogy – mégsem. Mégsem egészen. Dülöngélhet, akadozhat a nyelve, bár nem kötelező, hogy beszéde gesztusainak összevisszasága szakasztott olyan legyen, mint az utcán látható részegeké. A színpadon a részeg embernek a lelke (legyen) részeg. Nem elég a részegséget külsőleg eljátszani, belülről kell érzékeltetni, annak alapján, amit tudunk – mi és a színész – róla. Az utcán a részeg embernek csak a részegségét látjuk, a színházban azt is tudjuk, miért részeg. Az utcai részegnek csak jellegzetes gesztusai vannak, ennek – számunkra – élettörténete is van. Sőt, sorsa, öröme, bánata, tragédiája van, ami fontosabb, mint a gesztusok, a dülöngélés, az akadozó beszéd.

Mindez közhely, mondhatná bárki, s igaza lenne, csakhogy a színházban gyakran annak vagyunk szemtanúi, hogy a „részeg” színész nem a lélek részegségét fejezi ki, csupán a részegség külső jegyeit igyekszik élethűen eljátszani.

Hogy közhely jellege ellenére is szóvá kell tenni a hamis színpadi részegség kérdését, annak legközvetlenebb oka az Újvidéki Színház O'Neill-bemutatója, pontosabban ennek a dráma negyedik felvonásából kivonatolt zárórésze, melyből kiderül, hogy mindannyiuk élete visszafordíthatatlanul és helyrehozhatatlanul tönkrement.

Az alig egyóránnyira zsugorított (zanzásított!) előadás utolsó tíz-tizenöt perce tartalmazza legszembetűnőbben azokat a hibákat, melyek az előadást általában jellemzik, s melyek alapján hamisságról, hitel nélküliségről beszélhetünk. Arról, aminek következménye az a ki mondhatatlan és megengedhetetlen unalom, amely már az előadás felénél hatalmába keríti az embert. Ettől sújtva fel-felmerül a kérdés: ki nek, minek, miért kell ez most itt? Megbízható válaszuk, sajnos, a kérdésre nincs. Az, amit a rendező Milan Belegišanin (Újvidék) nyilatkozott, miszerint az *Utazás az éjszakába* könnyen kapcsolatba hozható az utóbbi évek mindennapjaival, melyekben nem a „morfium és az alkohol jelenti a káros szenvedélyt”, mint a drámában, hanem a „politika és a háború” – nem áll; a két igazság, a darabbeli és napjain-

ké ugyanis valóban cáfolhatatlanok, de gyökereik mások, s ezért nem hozhatók közös nevezőre. Kivált nem azon az alapon, hogy a Tyron család tragédiáját és a mai jugoszláv családok tragédiáját egyaránt a szülőföldről való elszakadás kényszere okozta, okozza. Az esetben ez igaz is, bár az elköltözés csak következmény, Tyronék esetében viszont már kevésbé meghatározó, jöllehet esik róla szó a darabban (nem bizonyos, hogy az előadásban is hallunk róla), merthogy az *Utazás az éjszakába* egészen másról szól, alapfokon másról: az önpusztításról. A fel-felhangzó ködkürt felidézheti az elszakadás, a távozás emlékét, de inkább arra a bizonytalanságra utal, amely a család alkoholista, narkomán és gyógyíthatatlan betegségben szenvedő tagjai előtt áll, a semmibe való utazásra kell gondolni.

Ha a hajánál fogva előranciaált rendezői aktualitásigény elhibázott is, az O'Neill-mű színretűzését igazolhatja a szereposztás lehetősége. Ezúttal, sajnos, ez sem szolgálhat magyarázatul a dráma műsorba iktatására.

A kegyetlen valóság: az Újvidéki Színházban erre a drámára sincs megfelelő szereposztás.

Az anyát játszó N. Kiss Júlia szavai, mondatai üresen konganak, akkor is, amikor közvetlen, mindennapi, s akkor is, amikor a kábító-szer hatására emlékeibe réved. Szaval. Mesterkél: hallom a szöveget, de nem érzem mögötte az embert, a sorsot, a történetet. Mindez nincs, csak mondatok vannak, meg szavak, amelyek máséi, nem Maryé, kit férje zsugorisága és saját gyengesége a méreg rabjává tett, s ki megpróbálja ezt eltitkolni, becsapni önmagát és a környezetét. Ebben a formában ez a színésznőnek nem sikerül(het).

Pásthly Mátyásnak olykor még el is hinnénk, hogy önző, zsugori, s ezért családja tragédiáját okozta, de az eszünkbe sem jut(hat), hogy Tyron nagy tehetségű színész, aki önmagát is tönkretette. S nem is csupán azért, mert a szöveghúzások miatt erről nem értesülünk kellő nyomatékkal, sokkal inkább azért, mert Pásthly nem kellő formátumos színész. Tyronja nem elvetélt, tehetségével rosszul sáfarkodó nagy Shakespeare-színész, hanem vidéki epizodista, aki ugyancsak szánni való teremtés, sőt tragikus is, de akinek – kisember lévén – tragédiája sem lehet olyan megrázó, mint a tehetségét aprópénzre váltó, elfécsér-lő nagy színésze.

A két Tyron fiú Szilágyi Nándor (Jamie) és Giricz Attila (Edmund). Mindketten, N. Kiss Júliához és Pásthly Mátyáshoz hasonlóan, megelégszenek az alakformálás külsőségeivel. Giricz ugyan olyan, mintha befelé fordulna, de belülről nem hoz, nem mutat semmit sem, ami tragédiáját mélyítené. Csak maszkja idézi a belső lázban égő tüdőbajos

fiatalembert, de azt a „lázat”, amely bennünket is megperzselne, nem érezzük. Szilágyi a részeges fiút játssza. Úgy, ahogy a bevezetőben említettem: akadozó nyelvvel, dülöngélve, de részegségét nem hitelesíti belülről. Utcai részeg, s nem színházi. Ebben egyenrangú társa „apja” és „fivére”, s ezért érdektelen a katasztrófát megelőző családi jelenet, amelyben annak kell(ene) kiderülnie, hogy mindannyiuk élete végérvényesen és helyrehozhatatlanul tönkrement: az apa és Jamie javíthatatlan alkoholistává züllött, az anya visszatért a kábítószerhez, a kisebbik fiú pedig gyógyíthatatlan tüdőbajt kapott. Éppen ezért meglepő, és bevallom, számomra érthetetlen a rendezői záróötlet, hogy az anya felveszi menyasszonyi ruháját, karonfogja férjét s miközben az uszályt vivő fiúk kíséretében megindulnak kifelé a színről (és az életből?) maga mögé dobja az uszályt. Mi ez? Halotti nász, amely a beletrödést példázza vagy éppen ellenkezőleg, szilaj csak azért is? A darab az előbbi igazolhatná, az előadás mesterkéltége azonban semmit sem indokol.

Ahogy a bevezetőben konkrét példát idézve jeleztem az előadás általános, szervi hibáját, a külsőségekben kimerülő semmitmondást, ahhoz hasonlóan befejezésül is példával szeretném alátámasztani véleményemet. Az ötszereplős dráma egyetlen epizód szerepe Cathleené, a konyhalányé, akit Faragó Edit játszik popsímutogató szerelésben. Mivel azonban a két Tyron fiút se nem érdekli a felkínált látvány, se nem undorodnak tőle, az előadásban funkciótlan, akárcsak a mély kivágású tűzpiros ruha.

Az is lehet, hogy az előadás nem is ilyen, amilyennek leírtam, az egész csak én találtam ki, ha így lenne, mentésemre szolgáljon, hogy a kisterembe zsúfolt produkció a harmadik sorból már alig látható, lévén hogy zömmel a színpad előtt, a nézőtér szintjén játszódik. Az viszont nagyon is jól látható, hogy a fiúk olykor az asztalon sétálnak, ami egy lélektani drámában egészen normális, nemde?

(*Híd*, 1996. 8–9. sz.)

## MOLIÈRE: AMPHITRYON

Azzal, hogy a rendező, Verebes István (Nyíregyháza), az *Amphitryon* szereplői közé egy négytagú családot iktat, hogy néma résztvevői legyenek a különös történetnek, melyben az istenek földi örömkre, a földiek pedig isteni gyönyörre vágnak, úgy kell értelmezni, hogy a

Molière-játszás nehézségeit kívánja legyőzni. Molière hősei, kivált az *Amphitryon*ban, amelynek van ugyan drámai tétje, de inkább epikus, mintsem drámai történet, kiváltképpen gyakran fordulnak a közönséghez, s kevésbé egymással, mint inkább a nézőkkel kommunikálnak. Hogy ezt a ma már elfogadhatatlan klasszicista „kifelé beszélést” elkerülje, a rendező kitalál egy ágrólszakadt családot (ágrólszakadtságukat indokolja, hogy éppen háború dúl, s ilyen vonatkozásban találkozik, találkozhat a dráma és a közönség jelen ideje, erre utal a családfő színlapi megnevezése: Otthontalan), melynek tagjai, elsősorban a férfi (Magyar Attila) állandó némaszereplőként téblábol a színen az istenek, a hadvezérek, imádottaik és a szolgák, szolgálóik között: hallgatózik, szemlél, tesz-vesz, álldogál, söpör, teriget, beszedi a megszáradt lepedőket, lereagálja a látottakat és a hallottakat – jelen van (helyettünk?), de mindenekelőtt alkalmat ad arra, hogy Molière szereplői valakihez beszéljenek, legyen hallgatóságuk, és ne a közönséghez kelljen fordulniuk.

Az ötlet vitathatatlanul jó, funkcionál, szervesen beépül az előadásba, segíti a közönséget abban, hogy közvetlenebb kapcsolata legyen a színpadon történetekkel, ennek ellenére azonban az előadás enyhe unalmat áraszt, a sikeresebb rendezői és színészi megoldások, néhány kiváló ötlet ellenére, számomra érdektelen. Nem azért, mert maga a történet ma már kevésbé vonzó, mint egykoron lehetett. Mert az isteni csábítás trükkje, bármennyire is frappáns, megismételhetetlen – Jupiter Amphitryon képében csábítja el Alkménét, a hadvezér feleségét (ennek tükörtörténete a két szolga Merkúr isten és Sosias, Amphitryon szolgájának esete, ami a főszereplők háttértörténeteként a vígjáték komikus jellegét hivatott hangsúlyozni, illetve a cselekményességet kell segíteni), amihez a szerelmében megalázott thébai hadfinak még boldognak is illene mutatkoznia –, hanem azért, mert az előadás zárópoénja, szerintem, kidolgozatlan. Az előadás csupán közli, elmondja a történetet, de nem hangsúlyozza kellően az efféle isteni tréfa embertelenségét, a legnagyobbak és a sérthetetlenek önző aljasságát, semmivel sem törődő magatartásának megengedhetetlenségét, azt az önkénységet, amely nincs senkire sem tekintettel, pusztít, megaláz, s még örülni is kell ezért. Holott a közönség szemet felnyitó figyelmeztetése, aminek természetesen nem szájbarágóan didaktikus módon kellene történnie, éppen az Otthontalan család történetbe iktatásával együtt, az előadás zárórészében játszódhatna le. Itt kínálkozik a mű minimális, de ezúttal elegendőnek tetsző, aktualizálási esélye. Az esély azonban kihasználatlan marad, pedig úgy érzem, éppen a befejezés időszerűsítésével nemcsak a mai nézőhöz szólna közvetlenebbül

az előadás, hanem Molière-hez is hitelesebb lenne. Mert nem valószínű, hogy a nagy komédiaszerzőt csupán a történet különössége izgatta és vonzotta, s nem látta benne a vele és a hozzá hasonlókkal packázó hatalmasságok erkölcsstelenségének leleplezési lehetőségét is.

Hogy kell Molière-t manapság játszani, azt nemcsak az említett rendezői ötlet szükségessége tanúsíthatja, hanem az újvidéki előadás színészi teljesítményei is. S nem csupán a verses szöveg interpretálásának nehézségeire gondolok, hanem értelmezési problémákra is és szövegmondási artikulációs gondokra is. Mindez sajnos nem újdonság ebben a színházban, kivált néhány színésznél. Számomra az előadás legteljesebb értékű színészi teljesítményét László Sándortól (Merkur) láttuk. Pontosan értelmez, érthetően beszél, tud helyzetet kialakítani s játszik is. Lehet hogy kevésbé látványos amit nyújt, de megbízható, követhető, kidolgozott játék az övé. Szípközöbbs felvillanásai vannak Mezei Zoltánnak (*Amphitryon*) és főleg Viser (azelőtt Vukosavljev) Ivánnak (*Sosias*), de az előbbi tud észrevétlen is lenni, amikor nem kellene, az utóbbi pedig annak ellenére, hogy kiváló mozgáskultúráról tesz tanúbizonyságot (mindenekelőtt abban a jelenetben, amikor elképzei, hogy fogja Alkménének előadni a hadvezér-férj dicsőségét), beszéde, főleg ha izgalmi állapotba jut, szinte érthetetlen. Kár, *Sosias* ugyanis az istenekről és hadvezérekről szóló történet központi alakja, játékmester, kinek nem ügyes mozgásának, hanem érthetően beszélőnek is kell(ene) lennie. Az előadás legproblematisabb alakítása Szilágyi Nándor *Jupitere*. Nem tudni, komikusra vagy istenien fenségesre képzelte el a csábító főistent. Inkább nevetni kell rajta, csak hogy akkor nem illik be se a történet, se az előadás összképébe. Szánalmas. Az Éjjel (Ábrahám Irén), ki a virradat késleltetésével segíti Jupiter csábító szándékát, s a két női szereplővel Alkménével (*Vicei Hernyák Natália*) és *Cleanthis*, *Sosias* felesége (*Banka Lívia*) – ahogy kritikusai zsargonban mondani szokás – láthatóan kevesebbet foglalkozott a rendezés, nincsenek is kellően kitalálva, ennek ellenére azonban szerves részei a produkciónak, fegyelmezett csapatmunkával hozzájárulnak az előadás sikeréhez. Mert hibái ellenére a Verebes István rendezte *Amphitryon*, ami Kiss Kovács Gergely díszletében és a Branka Petrović tervezte ruhákban – az is, ez is elsősorban a lepusztultságot hangsúlyozza – látható az Újvidéki Színházban, mégiscsak nézhető, működő előadás. Talán egy új, szervezetséget, profi színházi hozzáállást és munkát ígérő korszak kezdetét üdvözölhetjük erről az előadásról szólva. Úgy tetszik, a színház hosszabb pangás és szervezatlenség után végre ismét kezd színházként működni. Van színlap, amiről az előadásra vonatkozó fontosabb információk mellett meg tud-



hatjuk, mi lesz ebben az évadban műsoron, mikor lesznek a bemutatók, kik rendezik az előadásokat, van havi műsort közlő szórólap, az előcsarnokban látható a társulat tagjainak fényképe. Mindez természetes, de ebben a színházban mégsem volt.

(*Hid*, 1996. 10. sz.)

## RICHARD NASH: AZ ESŐCSINÁLÓ

Pont ennyi kell egy bosszankodás nélkül nézhető, gond nélkül élvezhető előadáshoz.

Egy *történet*, amely mivel kellően köznapí és felismerhetően emberi, érdeklődést vált(hat) ki, és e történet *harmonikus* – ahogy egykoron mondták: összevágó – *megjelenítése*, amin az előadás minden összetevőjének egésszé szervesülő képét kell érteni. Azt, hogy van megkomponált ritmusa, hogy a helyzetek kidolgozottak, hogy a színészek közötti kapcsolat működik, hogy a színészek legalább körvonalazzák s így felismerhető jegyekkel látják el a rájuk osztott szerepeket.

Ha mindezzel rendelkezik egy előadás, akkor az sem különösebb baj, ha a darab nem éppen remekmű, csupán ügyesen szerkesztett sztori, ha a rendezés megelégszik a mindennapi életből ismert helyzetek, gondok, érzelmek felmutatásával, s nem akar filozófiai mélységekbe alámerülni, hogy mindenáron bölcsességtől csillogó gyöngyöt tegyen elénk, csupán a kagylót hozza felszínre, s ahelyett, hogy magas gondolatokat közölne, nem áthat életszerű, sőt éppen érzelmes maradni, illetve ha a színészi alakformálás magán viseli legalább a jellemzés alapszíneit, mégha az árnyalatokat nélkülözi is.

Lehet, sőt bizonyos, hogy hosszú távon csupán ennyivel nem szabad megelégedni, de ahol régóta szárazság van, ott néhány csepp esőt is reményt keltő áldásként kell köszönteni.

Richard Nash színművének, *Az esőcsinálónak*, előadása ilyen reményt keltő est az Újvidéki Színházban. Azt a szakmai alapszintet példázza, ami alá sohasem szabad(na) süllyedni, illetve amelyről kívánt művészi magasságokba lehet(ne) emelkedni.

Gergely László (Békéscsaba) rendező nem Bill Starbuck, aki varázsszóra vízőzönt állít elő, ahogy Nash színművében a szerelemre vágyó vénlány, Lizzie véli s hiszi el a furcsa idegennek, ki magát esőcsinálónak nevezi, de nem is szélhámos, ahogy Lizzie idősebb fivére, Noah állítja. Inkább, ha továbbra is az esőcsinálás metaforáját alkal-

mazzuk, a darabbeli apa és Jim, a fiatalabb testvér reményeit elégíti ki: néhány csepp vízzel szenteli meg a száraz színpadi padlót. A rendező éppen úgy tud kemény, nyers, szikrázó konfliktusú jeleneteket szerkeszteni, néhány vonással felvázol(tat)ni, mint ahogy mer érzelmes is lenni, anélkül, hogy szemtörölgető érzelmességbe tévedne. Igaz, ebben a rendezőnek az író is ügyes irányítója. Nash kellő pillanatban vált nyersből érzelmesbe és vissza, s így megóvjva műve színreállítóit mind a brutalitás, mind pedig a szentimentalizmus egyoldalúságától és vádjától. Az író és nyomában az újvidéki előadás is úgy szól a reményről, hogy nézőként nem süllyedünk bele önmagunkat elvesztve, de nem is esünk kétségbe, amikor kiderül, merő képzelgés volt minden. Talán egy ellentmondásos, de tartalmában autentikus szövszerkezettel fejezhető ki legpontosabban az előadás nyújtotta élmény: *igaz mese*.

S ebben az igaznak érzett mesében igen határozott helye van a történet minden szereplőjének. Míg a Curry családban az idősebb fiú, Noah (Mezei Zoltán) a nyers valóság talaján áll, a számok és a tények kegyetlen realitásának híve (Lizzie igenis csúnya, nem szép, ahogy az apjuk hiszi és hiteti el a szerencsétlen lánnyal; a szárazság csakis szárazság, és semmiféle esőcsináló nem tudja megszüntetni), amit az is bizonyít, hogy amikor feladja elveit, nővére kedvéért megpróbál hinni az esőcsinálás csodájába, pórul jár, megrúgja az öszvér, addig Lizzie (Banka Lívია) és Jim (Csernik Árpád f. h.) a reményt – ami az ő esetükben a szerelemmel, illetve az ebből következő boldogsággal azonos – jelentő mesében hisz; ha valaki esőt ígér, hinni kell neki, hátha sikerül, s különben is rosszabb már úgysem lesz. Mindhárom színész pontos, kidolgozott szerepformálás dicséri. Azzal hogy Banka Lívია játéka a legszínesebb, a leplezett szomorúság, a dacos elszántság, a gyanakvó majd a teljes, önfeledt belefeledkezés színeit viszi Lizzie-jére, akit nemcsak szánandóan szerencsétlennek, hanem sugárzóan lelkesnek is láttat, miközben sem így, sem úgy nem modoros. Mezei Zoltán Noah-ja biztos ellenpont, nyersen szókimondó, ha kell, brutális, de kegyetlensége mélyén érezni a körülmények erejének kényszerítő hatását, amit a természeti adottságok éppen úgy indokol(hat)nak, mint az apa (Fischer Károly) határozatlansága. Erőteltjes gesztusokkal rajzolt alakítás. Nála árnyaltabb feladat megoldását kapja Csernik Árpád. Jimet a dadogóssá félemlített öcskősből a testvérével szembe szállni merészlő, ebben a szerelem vállalása segíti, férfivá fejleszti. Mindkét változatában pontosan körvonalazott, belülről hitelesített alakformálást nyújt. Mind a félelmében dadogósra vett, mind pedig ellenállásában dacossá formált változatban mértéktartó, mégha olykor

csupán gondolatnyi választja is el a hitelességet veszélyeztető határvonal átlépésétől.

Ahogy az élet realitását képviselő Noah az egyik, úgy a lehetetlent hirdető Starbuck, az esőcsináló a másik pólus a történeten belül. Közöttük feszül a dráma íve. Talán mondani sem kell, nehezebb színészi feladat Starbuckot hitelessé formálni, mint Noah-t. Arról nem is szólva, hogy a színésznek számolnia kell a néző emlékezetében felbukkanó filmbeli változattal, Burt Lancaster emlékezetes alakításával. Hogy legyen más, és mégis elfogadható, biztos pont az előadás szerkezetében? Versenyre keljen-e a filmbeli alakkal, aki láttán, minden lány nyilván gondolkodás nélkül legszívesebben hanyatt vágta volna magát, vagy mutasson másféle erényeket, mert ahhoz nem férhet kétség, ez a történet akkor működik tökéletesen, ha az esőcsináló Lizzie-t is és a nőnézőket is faszcinálja. Magyar Attila nem alaptalanul afféle mai csavargóra veszi a figurát, gondolván hogy ez lehet a sikerhez vezető út titka, lévén hogy a szerelmi vágy nemegyszer éppen a titokzatos idegenben véli felismerni a várva várt lehetőséget. Az elgondolás nem rossz, kár hogy a színész nem tölti meg kellő alakformáló tartalommal. Olyasmire gondolok, hogy a körözött szélhámos, aki lépten-nyomon becsapja az embereket, Curryékhez is ezzel a szándékkal érkezik, mígnem látva Lizzie szerencsétlenségét, megszanja a lányt, s megpróbál olyan esőt permetezni rá, ami boldogságot jelenthet neki, megpróbálja felébreszteni benne a szerelmet, pontosabban elhitetni vele, hogy őt is szeretheti valaki. A színész csupán jelzi, de nem járja végig a csavargót jótét lélekké formáló átváltozás útját, amit felismerve nem csak Jim és az apa, hanem Noah is hajlandó elfogadni, követve az esőcsináló felkínálta játékszabályokat. A szélhámos nem hisz, nem hihet saját esőcsináló képességében, az nyilvánvaló, de a másféle tét varázsa, kihívása elől nem térhet ki. Mindez így nem érződik Magyar Attila alakításában. Talán azért, mert ha magában fel is rajzolta az alakformálás jelzett ívét, ennek megfelelően nem dolgozta ki Starbuck alakját. Vagy még inkább, mert alakításából hiányzik az a szikra, amely nélkülözhetetlen ahhoz, hogy a szerep felragyogjon. Ezért marad Magyar Attila esőcsinálója csupán korrekt, s nem lesz emlékezetes színészi tett.

Az előadás többi színésze, Fischer Károly, Viser Iván és Giricz Attila ugyancsak korrekt teljesítménnyel járul hozzá az est említett összképéhez. Azzal, hogy Fischer korrektsége kiegyensúlyozottságon alapszik, a bemutató előtt beugró Viserét érthetően bizonyos ellentmondás jellemzi, megpróbálja a filmek ismert zord, határozott, érzéketlen seriffjét élénk állítani, de olykor kiesik a magára vett szerepből,

Giricz korrektségét pedig az est első felében olyan visszafogottság jellemzi, ami a színésznek általában nem érénye. Az elhagyott férfi, File, ki magányosságának okát igyekszik eltitkolni, megformálása akkor is Giricz Attila talán legjobb színészi teljesítménye, ha az előadás második felében nem gazdagítja szerepalakítását új jegyekkel. Ebben társa, Banka Líviát kivéve, az előadás minden színésze.

Az eső, ha májusban esik, aranyat ér, ha októberben, bosszússá tesz, rosszkedvűek leszünk tőle. Az Újvidéki Színház októberi peremte ellenben kellemesen – és ígéretesen – felüdítő volt.

(Pont. Hid, 1996. 11. sz.)

## PÉRELI-ALDOBOLYI-G. DÉNES: RONCSDERBY

Túl sok van itt – szinte – mindenből.

Túlcsordul a szöveg, túl sok a teatralitás.

Ám – éppen ezért? – túl kevés a hitelesség.

A *Roncsderby* szöveggönyvét jegyző Péreli Gabriella a leghálátlanabb megoldást választja, amit író színészenek nyújthat. A monodráma minden mondata, lett légyen az hangos beszéd vagy elképzelt telefondialógus, önálló poén, amit jobb családban illik kellően előkészíteni, felvezetni, hogy felfigyeljünk rá, hogy megjegyezzük. Itt ellenben minden mondat majd kicsattan a bölcsességtől és a szellemességtől, s amikor perceként át bombáznak bennünket velük, akkor ezek a mondatok már egyáltalán nem bölcsesek és nem is szellemesek, hanem elviselhetetlenek. Ilyen nincs, hogy valaki, mégha kimondhatatlanul megkeserített is az élete, lélegzetvétel nélkül okosságokat és poéneket gyártson és lödözzön szerteszét. Tudjuk, minden monológ magában foglalhatja elmondójának szinte egész életét, de egy sors hosszsmetszete még nem dráma, bármennyire is életízű. A drámában, hogy a színész előadhassa és hogy a néző magáévá tehesse, követni tudja, vannak csúcsok és vannak völgyek, melyekből a színész fel-feljut az ormokra, illetve ahonnan alázuhan a mélybe. Ez a monodráma azonban végig a csúcsokon akar járni, s ez fárasztó. Arról nem is szólva, hogy ezzel az író önmaga ellen dolgozik. Be akar mutatni egy nőt, akin a nagybetűs Élet úthengere kegyetlenül végiggázolt, de aki képes újra és újra talpra állni, szívós, mint egy rajzfilm-figura. A szándék nemes, de ellene dolgozik a megvalósítás. Nem hiszem, hogy van, lenne férfi,

aki Viktóriát elviselné, aki Viktória mérhetetlen győzelmi igényének alávetné magát, mert Viktóriának az agya úgy jár, mint egy poéngyártó gép, mindenkit kioktat, megleckéztet, maga alá gyűr, amit egyetlen épeszű társ sem tűrhet sokáig. Ha pedig így van, s állítom, hogy így, aki kételkedik benne, próbálja ki, akkor a *Roncsderby* Viktóriája azért érezheti magát roncsnak, mert szüntelenül az általa erőltetett derbiket futja, vágatja, loholja végig, erőlteti azt, amit nem erőltetni kell, hanem ügyesen, józan önzéssel és a társunkat becsülő megértéssel megszervezni kell – az életet. Nem csoda, hogy eleve kudarcra, kudarcosorozatra van ítélve. Ezt maga keresi. Ettől még a vallomástevő lehet szánivaló, az is, lehet az élete drámai, az is, de örök magányosságra van ítélve, s nem bizonyos, hogy a drámai élet egyszersmind megfelel a dráma műfaji követelményeinek is.

Mindebből következik, hogy a látszólag hálás színészi feladat, lényegében hálátlan. Pontosabban nem mindenkinek alkalmas, testhez álló. Kevésbé, mint Psota Irénnek – neki íródott a mű –, kinek játéka, alkata valóban olyan, mint egy meggyújtott, szüntelenül szikrázó csilagszóró. Neki a percenként történő váltásokat is el tudnám hinni, úgy képzelem, mert nem láttam ebben a szerepben, játékával ő hitelesíteni képes ezt a tömény szöveget is. Rajta kívül magyar színpadon más (talán Udvaros Dorottyt kivéve) aligha. Sajnos Ábrahám Irén sem, bár nagy-nagy igyekezettel próbál megfelelni a feladatnak.

Ábrahám Irén vállalkozása minden elismerést megérdemel. Ennyi elszántság, ennyi akarat mifelénk egyetlen színésznőben sincs. A megmutatás vágya, láttuk már évekkel ezelőtt Tolnai Ottó monodrámájában, a *Briliánsban* is, valóban elvitathatatlan, tiszteletet parancsoló. Nem valószínű azonban, hogy a választott feladat – színész szerepet kap, monodrámát pedig választ – jelentette akadályok legyőzéséhez ez elegendő lenne, hogy az előadás tisztas helytállásnál több lehetne. Mind az alkati adottságokban, mind pedig a színészi eszközökben (ének, tánc) megmutatkozó sajátságok megkerülhetetlenek. Nem csoda, ha a hitelességet a színészi technikázás váltja fel, amit nem hitelesít belülről empátia, s ezért csak begyakorlott gesztusokként, beszédként működik. Idővel biztos kedvezőbbre változik ez az arány, amely a bemutatón még nem volt kielégítő. Akkor sem, ha Gergely László (Békéscsaba) rendezése minden effektust bevetett. Ám túlteng a teatralitás (hanghatások, drapériatépés), amely mintha inkább a szöveg lélegzetvétel nélküli poénszáguldásával kívánná versenyt futni, mintsem a színész kínjain segíteni.

A *Roncsderby* előadása, hibái – ezek idővel biztos fogyatkozni fognak – ellenére, ha nem is jobb, de mindenképpen nagyobb érdek-

lődést fog kiváltani, inkább megértésre talál majd, mint ahogy e kritika alapján várható, a bíráló észrevételek mellett is szép színészi gesztus, követendő példa.

A *Roncsderby* befejezése hasonlóképpen a reményt hirdeti, mint ahogy a reménynek az életben való fontosságáról, szerepéről szól *Az esőcsináló* is.

Mintha a remény vissza-visszatérő hangsúlyozása a drámák szereplői mellett az újvidéki színházcsinálók vágya is lenne. Élni sem, színházat csinálni sem lehet, érdemes remény nélkül.

Igazuk van.

(*Túl. Hid, 1996. 11. sz.*)

## PRESSER–HORVÁTH–SZTEVÁNOVITY: A PADLÁS

„Mert kell egy hely . . . hol minden szólam hallható . . . , hol nem fájnak a csillagok” . . . hol – fordítsuk le az előadásbeli dal szavait a mindennapi beszédre – mindenki jól, otthon érzi magát; ahol boldog (lehet). Akár néhány pillanatra, akár egy színházi előadás másfél-két órányi tartamára.

És ezt a rövid boldogságot nyújtja nézőinek *A padlás* újvidéki előadása.

Jóleső érzés volt nézni a bemutató közönségét, amely – különben igencsak tartózkodó, hidegen megfontolt szokott lenni, de most – harmadszor-negyedszer énekelt együtt a színészekkel a finálét, azt hogy kell egy hely, hol . . . Az arcokról látszott, köszönik a színháznak az élményt, amely megérintette őket, feledtette a mindennapok megannyi gondját-baját, és figyelmeztet, hogy mindig van egy hely, kell lenni egy helynek, ahol jó. Hogy az életben vannak padlások, ahová Mamóka szilvás gombóccal törtet fel kedveskedve, ahol Robinson, a robot éppen akkor varázsol hóvihart, amikor kell, ahol az is tud hegedülni, aki sohasem tanult, ahol a gonosz házmesterek csúnyán pórul járnak, nevetségesek lesznek. Ahol társakra találunk, ahol szeretnek bennünket s ahol emléküket megőrzik. Mert talán semmire sem vágyik úgy az ember, mint arra, hogy szeressék, s hogy ne feledkezzenek meg róla.

Újvidéken az itteni nézőknek most erről szól ez a „félíg mese – félíg musical”-előadás. A legtöbbről, amiről az ember álmodozik, s amit a színház – általában a művészet – nyújthat.

Közel sem hibátlan produkció, de kit érdekel ez, amikor a közönség jól érzi magát, boldog. Mint a mesét hallgató-olvasó gyermek, aki a lehetetlent valónak fogja föl, azonosul a hősökkel, izgul a jókért, s kívánja a rosszak bukását. A színházi néző is pont ilyen: gyermek, s ezért öröme, lelkesedése valóban őszinte. Álmodik, mert erre az álomra szüksége van.

S bár a történet nem kimondottan épületes – de melyik mese épületes, kivált ha musicalnek szolgál kanavászul? –, a nézőket ez nem zavarja. Hallja ugyan, amit a Rádinak nevezett rádiós mond nagy önérzetesen, hogy neki *itt* van dolga, de mintha inkább a kinyilatkoztatás folytatását fogadná el, érezné magáénak, hogy neki *itt álmai* vannak. Mintha a nézők is a Révészre várnának, aki magával viszi őket az emlékek bolygójára, mint a musical mesehőseit, akikről a meseírók, történetcsinálók egyszerűen megfélekeztek. A néző, a mindennapok kisembere joggal érzi magához közelinek a mesehősöket, akik elügyetlenkedték életük nagy lehetőségét, mint a Herceg, aki a *Csipkerózsika* című mesében csak ömlengett, ahelyett hogy megcsókolta volna a csodaszép királylányt, s így nem lett az övé; akárcsak azokat, akikről mindenki megfélekezik, mint Lámpásról, a Hófehérekéről szóló mese nyolcadik törpéjéről, kit társai a bányában hagytak; vagy azokat, akik látják és kimondják az igazságot, mint a Kölyök *A császár új ruhája* című mesében, aki bátran őszinte mert lenni, s ezért élettével kellene fizetnie, ha nincs ott Meglökő, a néma hóhér, aki megkegyelmez neki, de akiről „jutalmul”, éppen úgy, mint a Hercegről, Lámpásról, a Kölyökről örökre megfélekeztek, s következképpen nem jutottak el minden mesehős boldog birodalmába, az emlékek országába. De magához közelinek érzi a néző a csupaszív kedves Mamókát, mindannyiunk nagymamáját, Rádit, a mindenhez értő, de a mellette s érte szenvedő lányt, Sünit, a zeneakadémistát mégis észre nem vevő ügybuzgó-ügyetlen fiatalembert, s pesze Sünit, az önfeláldozó szerelme. És szívből utálja a néző Témüllert, a bajkeverőt, aki az előírások mögött nem látja az embert.

A néző valóban otthon érzi, érezheti magát ebben a történetben.

Othonos a padláson. S ettől boldog.

És ettől jó ez az előadás. Nézőközponút.

Az sem zavar, ha az énekhang – szükséges műszaki segédeszközök híján – bizony gyakorta gyengécske, alig hallható, ha a tér színészi bejátszása olykor nem segíti a cselekményszintek érzékelését, egy-egy színész gesztusai nem szolgálják kellő mértékben a szerep kiteljesedését, s ezért észrevétlenek (Meglökő: Szabó Attila, Kölyök: Jaskov Melinda f. h.), illetve típusteremtésre alkalmatlan túlzásokkal élnek csu-

pán (Témüller: Pásthly Mátyás), s ezért kívül maradnak a színpadi eseményeken. Kárpótolhat viszont bennünket ezért a vendég Tasnádi Márton mindenekelőtt a mesét idézendő rendezésének többi munkatársa. Andreja Stefanov Đuzelev játékoságot segítő koreográfiája és a többi színész feltűnő jelenléte, amit sugárzó játékkedvük bizonyít leginkább. Magyar Attila Lámpása egyszerűen színészi remeklés, törpe is, egyéniség is, mesefigura és ember, akinek sorsa, története van. Lenner Karolina f. h. Sünije, kinek sugárzó tekintete és ragyogó arca alakformáló hitelességű, neki elhihetjük, hogy szerelmes és hogy szerelméért minden áldozatra képes. Mezei Zoltán Rádija, aki egyszerre ügyes férfi és kétbalkezes kisfiú, hős, anélkül, hogy hősként viselkedne. V. Kovács Vera Mamókája, kinek tipegése-gügyögése is nagymamásan kedves. Szilágyi Nándor Detektíve, aki emberi vonásaival nyeri el rokonszenvünket. Giricz Attila Révésze, akinek csetlő-botló naivsága tetszik. Akárcsak Csernik Árpád Hercegének méltóság és bizonytalanság közötti ingadozása. Nem kevésbé Német Attila tökéletes robotléte vagy a középiskolás Kiss Ernő tapasztalatlanságból adódó hiteles rendőrügyetlenkedése.

*A padlás* Újvidéken közönségcsalogató szándékkal színre került ambiciózus vállalkozás, melynek főszereplője az lett, akiért az előadások készülnek, a színház van: a közönség.

(*Mert kell egy hely. Hid, 1996. 12. sz.*)

## NEIL SIMON: A NAPSUGÁRFIÚK

Talán sohasem éreztem ennyire átkozottnak a kritikairást, mint ezúttal.

Örülni kellene, mert két erre érdemesült, idős színész jutalomjáték-szerepet kapott, s mindketten – miközben ünnepelte őket a közönség – végtelenül boldogok is voltak, a megihatottságig boldogok, a kritikusnak viszont arra kellett gondolnia, Istenem, hogy írja meg anélkül, hogy a két boldog, aranyos embert megbántaná, mennyire szomorú, mert az előadás igencsak silány, a rendezés felháborítóan ostoba és feületes, ők ketten pedig szánalmasak. Holott a lehetőség adva volt. De nem túlzás-e lehetőséget említeni egy Neil Simon-írta bulvárdarab kapcsán? Kivált, ha *A Napsugárfiúk* a legjobb jóakarattal mellett sem sorolható sem a szerző, sem a műfaj kiválóságai közé. Nem, nem túlzás. A lehetőség valóban fennáll: a két idős színész szerepe – ziccerszerep:



önmagukat alakíthatják. Ám úgy látszik, olykor ez sem elegendő. Nem elég ugyanis felismerni, hogy van itt két kiváló idős színész, akikre ráosztható az egykori vaudeville-sztárok szerepe, az egyik lehet Willie Clark, a másik pedig Al Lewis. A két szerepet meg is kell csinálni, színésznek is, rendezőnek is. Ez ezúttal nem, illetve csak részben történt meg.

Lehet persze, hogy csupán nézőpont kérdése a kritikusai különvélemény, a másféle-látás, s mind *A Napsugárfiúk*, mind az előadás szórakoztató, tapsra, lelkesedésre készítő. Mert poénból van kocsideréknyi, van egy lényegében vígjátéki alaphelyzet, melyben a két idős színész jópofáskodik. De lehet úgy is nézni, hogy a sok poén ellenére igazán nincs darab, mert bár az alaphelyzet – két egykor elválaszthatatlan partner, akik miután életük nagy részét közös kabarétréfákban múltatták, halálosan összevesznek, de akiket a múltat idézendő tévéfelvétel számára megpróbálnak újra összehozni – ígéretes, ám egy-egy jelenet túl hosszú, túlságosan eseménytelen: az előadás olykor unalmas. Ilyen elnyújtott jelenet Willie bácsi és unokaöccsének vitatkozása az öreg érthetetlen, nemegyszer gyerekes viselkedése miatt. Továbbá a két színész percekig tartó vitája amiatt, hogy egykori leghíresebb jelenetüket, a Nem fog fájni, mely azzal kezdődik, hogy a „páciens” (alias jövedelemellenőr) bekopog az orvoshoz, lehet-e a szöveggönyvtől eltérően „szabad” helyett „tessék”-kel indítani. Legfőképpen pedig érdektelen az egykori nagy szám, a Nem fog fájni, amely – kivált így, ahogy az újvidéki előadásban látható – nem különb egy gyatra rádiós vidámost-számnál. Vagy hogy ilyennek tűnt, abban a rendező a ludas, aki megengedte a két színésznek a hangröcögtető, nyálcsorgató ripacskodást? Lényegében mellékes. Tény azonban, hogy a két színész, kik jutalomjátékkul kapták szerepeiket, ahelyett hogy önmagát játszotta volna, mindenképpen és nagyon öregember akart lenni, de az öregséget nem belülről ábrázolták, hanem külsődleges eszközökkel.

Számomra tényleg érthetetlen és megmagyarázhatatlan, hogy nagyszerű „belépője” után, keménykalapjával, köpenyében, sétapálcájával, de főleg szobormerev arcával olyan, mintha egyenesen Sir John Gielgud toppant volna szerény színpadunkra, Fejes György, anynyi nagyszerű szerep kitűnő megformálója, falusi műkedvelőket megszégyenítő ripaccsá változ(hat)ott. Az öregség hiteles megjelenítésének buzgó igyekezetében tökéletes Parkinson-kórt demonstrál, némi agylágyulással tetézve. Ez a szorgalom különösen a Nem fog fájni című jelenetben jut kifejezésre. Itt gesztenyebarna parókával a fején görbedezik, remeg, nyáladzik, ahelyett hogy a külsőnek megfelelően

fiatalemberré igyekezne változni, ami magától értődően meddő próbálkozás lenne, mert a külsőn átütne a való, a fiatalos külsőt leleplezné az öregkor valósága. A kettő együtt hiteles jellemábrázolássá emelkedne: az öregség tragikomikus, de mélyen emberi képét állíthatná elénk. Így viszont mélyen saját színészi színvonala alatt marad. Hogy ezért nemcsak a színész, hanem az előadás rendezője, Gali László (Eger) is hibáztatható, azt a másik idős színész játész Ferenczi Jenő esete támaszthatja alá.

Ferenczi inkább kabaré-, mint színpadi színész, művészetének ez a tulajdonsága érvényesül itt is Willie Clark poénpattogtató szüntelen zsörtölődésében, elviselhetetlen gyerekes dacoskodásában. Jópofáskodó „bemondásai” szórakoztatnak, s felejtetik is velünk mind a darab hibáit, mind a szerepformálás felszínességét. A Nem fog fájni-ban azonban a színész másféle helyzetbe kerül. Itt nem önműködő poének vannak, hanem egy komikus helyzetet kell működésbe hozni. Kap is hozzá Ferenczi egy kaspogácsára emlékeztető tornyos, enyhén őszes párókát, melyhez fiatalos gesztusokat társít, de ettől még sem helyzet, kivált komikus, sem mélyebb alakábrázolás nincs. Van ellenben egy se füle, se farka, bűnrössz jelenet, ami a színészek mellett a rendezőnek is szégyene, mert nincs kitalálva, mert mint színházi pillanat egyszerűen nincs.

Hát ennek én örülni nem tudok. Akkor sem, ha két kedves színészt látok a színpadon. Mert arra gondolok, Fejest is, Ferenczit is hány remek alakításban volt alkalmam/alkalmunk látni az utóbbi évek, évtizedek alatt. S mert partnerük többek között egy ígéretes fiatalember, a még főiskolás Csernik Árpád (a kisebb szerepekben feltűnőket nem említeném), aki érzésem szerint igencsak szenved az unokaöccs vég-szavazó szerepében, ám igyekszik becsülettel helytállni, s teszi is.

*(Híd, 1997. 5. sz.)*

## FRANK WEDEKIND: A TAVASZ ÉBREDÉSE

Hogy az 1891-ben írt mű még másfél évtized múltán is felháborodást, botrányt váltott ki, amint a Max Reinhardt rendezte berlini előadás pesti vendégjátéka kapcsán Kosztolányi Dezsőtől tudjuk („a nézőtér csatatérre változott”), kétségtelenül arra utal, hogy a germanisztikai, festészeti és jogi tanulmányok után, melyeket sohasem fejezett be, reklámfőnökként s újságíróként működő, cirkuszi titkárból lett

író, színész, dramaturg és rendező, Frank Wedekind felettébb kényes erkölcsi témába nyúlt, amikor „gyermektragédiá”-jában a szülők és gyerekek konfliktusát az életnek arra a pillanatára időzítve ábrázolta, melyben „az ösztönök kamaszkori ébredése találkozik a felnőttek képmutatásával”, ahogy Kosztolányi írja. Ezt csak tetézte azzal, hogy nemzedékeket egymással szembefordító drámai helyzetben ő az élet misztériumát megérteni kívánó kamaszok pártját fogja, akik a felnőttéltől nem gólyameséket kérnek és várnak, hanem hiteles magyarázatot, amit – sajnos – nem kapnak meg. Mi több, igyekezetüket nem megértés kíséri, hanem értetlenség, vádaskodás és büntetés.

És bár teljes joggal írta *A tavasz ébredéséről* drámatörténetében Lukács György: „Elkeseredett és fájdalommal teli felkiáltás ez a darab, gyermekszenvedések szimfóniája”, s osztotta meg egy évszázaddal ezelőtt a színházi közönséget, problémafelvetése napjainkban démodé lett, aminek örülni kellene, ha a fiatalok nemi felvilágosítását gátló tabuk felszámolása egyszersmind a felnőttek képmutatásának felszámolását is jelentené. Sajnos, tudjuk, a felnőttek, szülők, tanítók, tanárok aligha kevésbé képmutatók ma, mint voltak az előző századfordulón. Következésképpen az egykori fenegyerek-drámaíró, Wedekind műve nem iktatható ki a színházi műsorból, de előadása ma másféle és más-hová helyezett hangsúlyokat kíván, mint régebbi megjelenítései.

Hogy ma másról szól, kell hogy szóljon *A tavasz ébredése*, mint évtizedekkel ezelőtt, azzal tisztában voltak a „gyermektragédia” újvidéki színrevivői, Gergely László (Békéscsaba) rendező és munkatársai is. Kísérletet is tesznek a mű átértelmezésére, kísérletük azonban nem jár teljes sikerrel.

Aki a darab ismeretében veszi kezébe az előadás műsorfűzetét, felismeri, hogy az utóbbiból a tanári kar igazgatótól pedellusig hiányzik. Mégsem kell arra gondolni, hogy Memé Perlini római előadásához hasonlóan (1978-ban volt látható a BITEF-en) az újvidéki megjelenítés is nélkülözi a szemellenzős felnőttek táborát, ahogy Kosztolányi írja, „a hájfejú, szuszogó” pedagógusokat, akik számára fontosabb, hogy a tanári ablaka nyitva vagy csukva legyen, mint a rájuk bízott fiatalok sorsa, következésképpen nehezebben születik meg az ablak befalazásáról szóló döntés, mint az osztálytársát a nemi életéről felvilágosító diák kizárásáról szóló határozat. Az újvidéki előadás sem nélkülözi a dicső tanári gyülekezetet, de a tanárokat színészek helyett dróton húzgalható bábuk „személyesítik meg”.

Kétségtelenül remek, koncepciót ígérő ötlet!

De csak ötlet, amely nem lesz koncepciómeghatározó tényező. Holott lehetne, lévén hogy ma Wedekind műve nem a Lukács említette „gyermekszenvedések szimfóniája”-ként kér magának színpadot, ha-

nem éppen a felnőttek ostobaságának elrettentő példajaként. Egykor a gyerekek voltak a főszereplői ennek a tragédiának, ma a felnőttek lettek a főszereplői, a tragédiából pedig tragikomédia lett. Ennek megfelelően kell(ene) „húzni” a szövegen, kell(ene) meghatározni az előadás hangsúlyait. Ez utóbbihoz kiváló lehetőséget nyújt(hat) az emberméretű rongybábuk alkalmazása, ha a rendezés ebből az ötletből indulna ki és építkezne.

Az újvidéki előadás azonban azzal hogy nem tette másodlagossá a mű egykori időszerűségét, de nem is hangsúlyozta nagyobb mértékben a felnőttek társadalmának értetlen magatartását, megállt félúton a hiteles interpretáció és az átértelmezés között. Kétségtelen, hogy *A tavasz ébredése* mai, sőt legmaibb előadásából sem mellőzhető a fiatalok hiteles magyarázatot igénylő vágya és a felnőtteknek az igazság helyett a hazugságot választó, konvenciók mögé rejtőző magatartásának konfrontálása, de mégis mintha az előzőből ma már illene kihúzni a túlzott naivságokat, melyek nem segítik, hanem gátolják az előadással való kommunikálást; nem érezhetem át annak drámaiságát, amin – ha nem is nevetek, de – mosolyogni vagyok kénytelen.

Ha egy előadás megáll a lehetőségek közötti félúton, azt jelenti, nincs szembetűnő koncepciója. Következtesen érvényesített vezérfonál helyett az újvidéki Wedekind-előadás önállósuló képeiről szólhatunk dicsérőleg. Vannak kidolgozott, jól koreografált csoportos jelenetei, látunk szép színészi szólókat és feszültséggel teli párjeleneteket. Mindenekelőtt a fiatalok jelenetei emlékeztetéseket, míg a „felnőttek” – Banka Livia, Giricz Attila, Mak F. Ilona – jobbára szinte csak végszavaznak. Ugyanakkor a bukott lány, Ilze szerepében Bosznai Tímea f. h. megrázó drámai sorsot villant fel. Lenner Karolina f. h. a naiv lelkesedés és őszintén vágyakozó kíváncsiság között teremti meg meggyőző hitelességgel Wendlát. Csernik Árpád f. h. Marcijából a gátlásokkal küzdő, de alapjában jóra való fiú kissé egysíkú ábrázolása helyett inkább a földi élettől megszabadult, de erre iróniával vegyes nosztalgiával emlékező képe maradt meg bennünk. Molnár Zoltán Rilow Jancsiként mutat be egy vággyal hitelesített, drámai önkielégítési pillanatot. Mezei Zoltánnak Menyusként nem kisebb feladatot kell vállalnia, minthogy révbe irányítsa a koncepciójában is, stílus tekintetében is vegyes előadást, amit többnyire sikerrel old meg. Az előadásban szerepet kapott többi fiatal (Német Attila, Bordás Szilárd, Szabó Palócz Attila, Fridrik Gertrúd f. h. és Móra Regina) feladata a csoportos jelenetek mozgalmasságának biztosítása volt.

Külön gondot jelent számomra a darabbeli Álarcos úr előadásbéli szerepe, megjelenítése. Reinhardtnál maga Wedekind játszotta a zárójelenetben feltűnő Álarcos urat, a „kell” és az „akaram” kettősségében

az élet jogát hirdető bölcselet. Ács János 1980-as pesti rendezéséről írva a kritikus (Szántó Judit) úgy értelmezi az Álarcos urat, akit a Menyus apját játszó színész alakít, mint a fiút a felnőttek konvencióvilágába átirányító szellemet, aki éppen ilyen jellegű törekvésével igazolja a fiatalok tiltakozását a felnőttvilág ellen. Az újvidéki előadásban az Álarcos úr néma szerep, nem is csak a zárójelenetben tűnik fel, hanem többször találkozunk az Einstein-fejű figurával, aki előbb gólyalábakon magasodik a többi szereplő fölé, majd egyre törpül, míg nem emberméretűvé nem lesz. S állandó kísérője van, egy hegedülő szőke gyereklány. Ők lennének a tudomány és a művészet képében feltűnő állandó kísérői-szemléltői az élet(ünk)nek? Nem tudom, esetleg. Ha igen, nyilván nagyon fontos szerepük van, de hogy pontosan mi, azt nem sikerült megfejtetni. Kár, mert lehet hogy hozzásegítenének az előadás kiismerhetetlen koncepciójának megismeréséhez.

(Hid, 1997. 5. sz.)

## BERTOLT BRECHT: KOLDUSOPERA

Ez a *Koldusopera* nem az, amit Patakiék játszottak, hallottam az évad utolsó újvidéki bemutatója után többektől, akik érezhetően és érthetően nem csekély nosztalgiával említették a Virág Mihály rendezte szabadkai produkciót. S teljes mértékben igazat kell adni mindazoknak, akik a szabadkai színház aranycsapatának előadását idézve némi csalódással gondoltak a Pataki László, Fejes György, Juhász Anna (Karna Margit), Heck Paula, Tóth Éva, Versegi József, Majoros Kati, Godányi Zoltán, Szilágyi László, Czehe Gusztáv, Szabó István által számukra emlékezetes előadásra.

Ez a mostani *Koldusopera* valóban más.

Szerencsére és természetesen. Ugyanis ma itt Brecht-műve nem egy előadás a színházi műsorban, hanem politikai értékű gesztus, amit a pillanat vált ki a színházból, és igazol.

Művészi tett, de több is ennél.

Politikai véleménynyilvánítás.

Jóllehet a rendező – Robert Kolar (Újvidék) – lényegében nem tesz egyebet, mint hagyja, működjön a szöveg, s formálódjék az előadás. Csak kissé siet, elhagy néhány dalt, rövidít, mintha minél előbb szeretne eljutni a fináléhoz, mintha fölöttébb kíváncsi lenne az utójáték fogadtatására. Tévedés lenne azonban arra gondolni, hogy ha az utójáték ennyire fontos, akkor előtte a telefonkönyvtől a *Hamlet*ig bármi

eljátszható, lévén hogy az előadás célja, kiderüljön, a színészek, akik éppen Bertolt Brecht egyik legismertebb művét mutatják be, és velük együtt mi is, az előadás nézői, akiket az előcsarnokból, miután meghallgattuk Banka Livia előadásában Kocsma Jenny egyik híres-ismert dalát, rendőri kényszer parancsol a nézőtérre, mindannyian egy zárt világban élő rabok is és bolondok is vagyunk, amint ezt az utójátékban magukra csikos rabruhának és bő bolondingnek beillő öltözetet öltő színészek látványa sugallja.

A világ bolondokháza is, börtön is, „mondja” a színház, amelynek deszkái MOST ITT valóban – az itteni korrupt, hazug, mocskos – világot jelentik, s hogy a rendező nem tud választani a diliház és a fogda között, mindkét metaforát találónak érzi, az nem az ő ingadozásával magyarázható, hanem tulajdon valóságunkkal.

Erre vonatkozik Kolar előadásának megannyi részlete kezdve a játékeret körülfogó börtöncelláktól, ezekben kap helyet többek között a „zenekar”, a szedett-vedett ruhákon át a teljes, minden vonatkozásban hangsúlyozott lepusztultságig. Ebben a siralmas térben és ezekkel a szármalmas külsejű szereplőkkel, akikben Bertolt Brecht *Koldusopera* címen ismert zenés „játékának” alakjaira, a kolduskirályra, részeges feleségére, ribanc lányukra, koldusokra, kurvákra, rendőrökre ismer-ni, történik Újvidéken az előadás, melynek felemlíteni nemegy hibáját könnyen lehet, kezdve bizonyos szereposztási furcsaságoktól az Újvidéken képzett színészek hagyományosan gyenge énektudásáig (tisztelet a kevés kivételnek), de kit érdekel, mindez előadás közben eszébe sem jut az embernek, ha azt látja, hogy a lényegében az erkölcsi romlásról érdes hangon megszólaló színpadi mű ezúttal a mi valóságunk nagyon is jól ismert jegyeit tartalmazza. Ha érezzük, mi is a színpadra szerkesztett zárt börtönvilághoz hasonlóban élünk, ugyanúgy dühöng a korrupció, burjánzik a csalás, röpköd a pénz, mint a pelyva, a rendőrfőnök és a főgengszter(ek) hasonlóképpen puszipajtások, akkor is, ha egymást olykor becsapják, hát istenem, ilyen az élet, meg olyan is, hogy ismét kibékülnek, ha érdekeik így kívánják, ha azt látjuk, hogy a kisstilú gengszterek úgy viselkednek, mintha ők lennének a „janik”, mert fegyverük van, mert gátlástalanul rabolhatnak, gyilkolhatnak, kedvükre lehetnek közönségesek, s ezt még élvezik is, holott éppenúgy kiszolgáltatottak, mint mindenki más.

És ehhez a naprakész valóságképhez szerkeszt a rendező egy ugyancsak hiteles utójátékot a nagy vezérről, az előadásban a diliház-börtön igazgatója, karján élete párjával, akinek hajában szép sárga virág virít, és az elégedett pár jóságos mosollyal (s már-már országos szállóigévé vált mondattal: én is szeretlek benneteket) nyugtázza,

hogy játszanak a bentlakók, akik viszont tudomásul veszik, s velük együtt, mi is, hogy a főnök engedélyezi a játékot (marad a gyerek, ha játszik), valóban megértő és elnéző velük/velünk szemben.

Ez az előadás erről szól, anélkül, hogy a direkt aktualizálás ingoványos talajára tévedne. Itt nem történik egyéb, mint Brecht művének színrevitele, s mégis másról és sokkal többről van szó.

Az adott valóságról.

Hogy a *Koldusopera* minden felhangja ellenére színházi előadás, s elsősorban az, arról elsősorban néhány színész játéka győz(het) meg bennünket. Számomra az előadás meglepetése Bosznai Tímea f. h. Peacocknéja. A szerep korban semmiképpen sem illik a fiatal színésznőhöz, de látván artisztikus ügyességű „belépőjét”, ahogy meg-megbicsakló papucsban lépked, vagy inkább botladozik egyensúlyozva a lépcsőkön lefelé (primadonna-belépő karikatúrája!), ki gondol afféle semmiségre, hogy a kolduskirály felesége nem látszik idősebbnek saját lányánál, csak azt érezni, ez a nő szesszel van átítatva, alkoholban van pácolva. Kár, hogy a jelenet végén hirtelen, indokolatlanul, ami színészi tapasztalatlansággal magyarázható, átvált józanba. Szerencsére később visszatalál kezdeti önmagához, és a Mezei Zoltán tolmácsolta rendőrrel az előadás legfigyelemreméltóbb teljesítményét nyújtja. Smith rendőr kis szerep, de ebben az előadásban fontossá válik. Ő zavarja be a nézőket az előcsarnokból, ahol Kocsma Jenny (a kiváló Banka Livia) Songját hallgatják, ő lesz a közvetítő a főgengszter, Bicska Maxi (Magyar Attila a szükségesnél kevésbé formátumos megjelenítésében), a rendőrfőnök, Tigris Brown (László Sándor főlényt és zavartságot váltó elképzelésében) és a főaffiózó, Peacock, a kolduskirály (Albert János meggyőző dörzsöltséget mutató ábrázolásában) között. Smith mindenütt jelen van, mindenütt intézkedik, s mindent pénzzel vagy pénzért intéz el. Ehhez a szerepképhez talált ki Mezei Zoltán egy látszólag naiv, lényegében azonban végtelenül romlott, számító, erkölcstelen embert ábrázoló gesztusegyüttest. Körmöci Petronella a naivságot és a női erélyességet meg ravaszságot ötvözte Pollyban. Ábrahám Irén pedig a már mindent kitapasztalt nőt mutatta meg Lucyban, az elhagyott gengszterfeleségben. A gengszterteam – Vukoszavljev Iván, Szilágyi Nándor, Csernik Árpád f. h. – tagjai jó csapatteljesítményük mellett jelezték, a kis gazemberben is megbúvó-ágaskodó önállósulási vágyat.

Még egyszer: közel sem hibátlan, de szándéka szerint fontos előadás a *Koldusopera* Újvidéken Robert Kolar rendezésében.

(Hid, 1997. 7–8. sz.; Újvidék és Szabadka. Színház, 2000. 1. sz.)

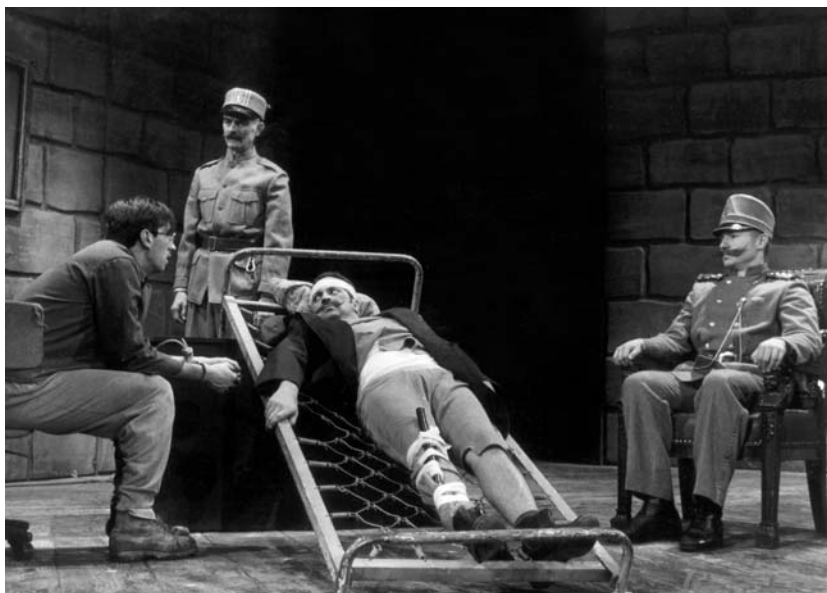
## ŚŁAWOMIR MROŹEK: RENDŐRSÉG

Hogy a mrožeki abszurd ősdarabja, az 1958-ban írt *Rendőrség* című „zsandárügyi dráma” hasonlóképpen biztos siker a színházban, mint a szórakoztató művek közül immár egy évszázada a *Charley nénje* vagy *A szabin nők elrablása*, az nyilván nem független attól a „népszerűsegtől”, amit a rendőrség intézménye „élvez” szerte a nagyvilágban, kivált pedig a demokráciával álcázott diktatúrákban.

Lélektanilag indokolt és érthető a közönség öröme, hogy legalább a színházban nevetesse ki a különben rettegett rendőrséget, aki mindig mindenkinél erősebb, akkor is, ha történetesen nincs igaza. Sovány vigasz, mondhatnánk, de mégis némi vigasz, ahogy az lehetett Mrožek számára is 1958-ban, amikor képtelenségig növesztett anekdota által leleplez(het)te a rendőrmentalitást, amely nemcsak melegágya a hatalomnak, hanem igyekezetével fokozza is ennek diktatórikus hajlamát. Kölcsönösen feltételezik egymást. Mrožek ezt a feltételezettséget ad absurdum fokozza: a lakosságot provokáló rendőr mérhetetlen buzgal-mában „úgy marad”, igazi ellenállóvá lesz. Az őrmester, kinek életformája (munkája is, szórakozása is) a provokálás, ami az utolsó politikai fogoly hűségnyilatkozata után a rendőrség további fennmaradása szempontjából fölöttébb szükséges, végül is annyira beleéli magát a szerepébe, hogy álprovokatórból a hatalom ádáz ellenségévé válik.

Bár Mrožek darabja elején is, végén is egy-egy abszurd ötlettel csavarint a rendőrségi témán, műve nem szakad el a valóságtól, nem nélkülözi a realitást, mivel a két abszurd ötlet – hogy a rendőrség, mivel mindenki lojális, immár felesleges, illetve hogy a legbuzgóbb rendőr válik lázadóvá, merénylővé – nem fokozza, hanem ellenkezőleg, kioltja egymást, a képtelenségből valóságosság lesz. Alkalmassint ennek tudatában tartotta fontosnak a *Rendőrség* szerzője, hogy „egy esetleges színpadi előadáshoz” Megjegyzéseket fűzzön, s ebben mintegy önmagát mentegelve óvjon olyan megoldástól, amely a sorok között olvasva próbálná megfejteni, melyik rendőrségről van szó, netán célzást tenne a globális metafora értelmezésére. Ugyanakkor – s ebből látszik, hogy Mrožeket óvó szándékában inkább a számítás, mint a meggyőződés vezette, azért írta megjegyzéseit, hogy elterelje (talán éppen) a rendőrség figyelmét, és a mű bemutatását engedélyezzék – szinte biztatja is darabja színrevivőit, hogy a maguk módján értelmezzék a művet: „Azt (. . .) tudom, hogy mi »nem« ez a darab, azt azonban nem, hogy valójában micsoda, s nem is kötelességem tudni. *Ez már a színház dolga*” (kiemelés G. L.).





*Mess Attila, Szilágyi Nándor, Vukoszavljev Iván és Csernik Árpád*

S ez, minden rejtélyessége mellett is, világos beszéd. Éppen ezért nem értem, miért kell ma a *Rendőrség* előadását Mrožek megjegyzéseinek felolvasásával kezdeni, akkor sem, ha tudjuk, a rendőrség mindig és mindenhol rendőrség. Illetve hogyan kell értelmezni, hogy a Megjegyzéseket felolvasó tévébemondó előtti asztalkán az ő s nem a szerző neve olvasható. Úgy, hogy a bemondó a szerző helyett fordul hozzánk, vagy úgy, hogy az állami tévé, melynek a szpíker alkalmazottja, mintegy a rendőrség nevében figyelmezteti az előadás közönségét, tartózkodjon a merész s félreérthetetlen képzettársításoktól, mindennemű aktualizálástól. (Nem állhatom meg, hogy ennek kapcsán ne idézzem fel Mrožek művének első, harmincegy évvel ezelőtti szabadkai színrevételét. 1966-ban Dévics Imre igazgató jó szemmel vette észre, hogy Mrožek művének helye van a magyar társulat szépen bontakozó modern műsorában, de tartott is tőle, hogy a hatalom talán megneheztel a rendőrségből gúnyt űző előadásért, ezért – mivel a mű színreviteléről nem szeretett volna lemondani – *Hekusokra* változtatta a darab címét, gondolván, hogy a zsargonból vett kifejezés kevésbé szemet szúró, kevésbé bántó, s következésképpen kevésbé veszedelmes.)

Ha az előadás olykor már-már bántó érdektelenségére gondolok, ami főleg az első felvonásban érződött, vagy arra, hogy egyetlen színészt, az őrmester-provokátor feleségét alakító H. Vicei Natáliát leszámítva, szereplői közül senki sem próbálkozott az általa megformálható alak egyénítésével, nem egyenruhát viselő embert játszottak, hanem üres egyenruhákat sétáltattak a színpadon, akkor csakis arra kell gondolni, hogy élükön a rendezővel (Hernyák György) az előadás színészei egyrészt félreértették Mrožeket, másrészt önálló mondanivalójuk a darabban igazán nincs is, s ezért bújnak a hatalom tekintélye mögé. Kétségtelenül ügyes s egyben kényelmes megoldás is, csak-hogy ebből nem lehet jó színház.

Ahogy nem is lett.

Nem tudok szabadulni a gondolattól, hogy Hernyák György, aki 1993-ban, a nagy háborús téboly idején remek Mrožek-rendezésével (*Károly*) mondta el félreérthetetlenül véleményét az adott pillanatról, ezúttal nem tudott mit kezdeni a *Rendőrséggel*, nem volt elképzelése arról, hogyan lehetne az előadás egyszerre örökérvényűen általános és helyhez-időhöz kötődően konkrét. Hagyta hát, működjön a szöveg, történjen magától az előadás. S Mrožeknek hála, így is nézhető előadás születik, melyben bár az első felvonás unalmas, de a második a drámai helyzetből adódóan szórakoztató s lendületes, és ebből a lendületből szerencsére valami maradt a harmadik felvonásra, jöllehet ez sokkal érdektebb az előzőnél.

A kis létszámú együttesből egyedül H. Vicei Natália találta ki szerepét, a kilúgozott agyú, de mérhetetlenül buzgó rendőrfeleség mögött ismerős emberkép és ismerős világ mutatkozik meg. Vukoszávlev Iván az őrmesterből provokátorba váltó szerep első felében jó, amikor a színpadi helyzet is inkább segítségére van, amikor viszont provokátorként ezt a segítséget nem élvezheti, alakítása jellegtelenné válik; a ziccer-szerep fokozatosan elszűrül. Neki is inkább csak gesztusai vannak hiteles belső tartalom helyett, mint Csernik Árpádnak (Rendőrfőnök), Mess Attilának f. h. (Fogoly, volt összeesküvő, később hadsegéd), Páthy Mátyásnak (Tábornok) és Szilágyi Nándornak (Rendőrr). Hogy egyénítés nélküli szerepeket láttunk, az főleg Csernik és Mess esetében elgondolkodtató. Mintha Csernik Árpád, az utóbbi évad felfedezettje, kezdene kifulladásra. Túl sok feladata van, szerepről szerepre kényszerítve tehetsége nem képes regenerálódni, önmagát ismétli, holott erre még nincs kellő művészi fedezete, belső színészi tartaléka. A Rendőrfőnököt is csupán néhány sztereotip gesztussal, dörgő hanggal és léptekkel próbálja megjeleníteni, így még vázlat sem, nemhogy jellemrajz lenne az, amit nyújt. Magyar Attila esete lehetne

az intő példa, hogy a tehetségekkel inkább törődni kell, mint túlterhelni őket. A gyors siker helyett a művészi beérés legyen a célja színháznak is, színésznek is. Mess Attila esetében azért elgondolkodtató szerepformálásának felületessége, mert első igazi bemutatkozása ez, amit nem lenne szabad fél kézzel letudnia. S az sem ártana, ha érthetőbben beszélne.

Mrožeket, kit akár az Újvidéki Színház háziszzerzőjének is tekinthetünk, lévén hogy az *Emigránsok* (1975), a *Tangó* (1982), a *Ház a határon* (1986), a *Mészárszék* (1986) és a *Károly* (1993) után a *Rendőrség* immár hatodik műve, ami ezen a színpadon bemutatásra kerül, bár az előadás nézhető, ezúttal érezheti a közönség a szerzőt legkevésbé kortársának. Holott a rendőrség kifejezetten kortárs téma.

(*Híd*, 1997. 12. sz.)

## MIRO GAVRAN: GEORGE WASHINGTON SZERELMEI

Aligha létezik szokványosabb színházi mese s ugyanakkor kedveltebb téma a szerelmi háromszögtörténeteknél. Ezért meglepő is, de érthető is az írók vonzódása irántuk, akik egyfelől a siker reményében vállalkoznak efféle történetek megírására, másfelől talán kihívásnak tekintik a számtalanszor felhasznált alapképlettel való küzdelmet.

Az utóbbiak közé tartozik Miro Gavran (1961) horvát drámaíró, aki nemcsak azt találta ki, hogy a három szereplő közül csupán kettőt, a két nőt lépteti fel, hanem hogy a háromszögtörténetet menet közben váratlan ötlettel megfejeji. Mikor már-már holtpontra jutna a feleség és a szerető tipikus női csipkelődésekkel s alattomos szúrkalódásokkal folyó leszámolója, akkor jön elő a fiatalabb a farbával, s bevallja a feleségnek, hogy a közhiedelemmel ellentétben ő sohasem volt szeretője az immár halott elnöknek, csupán megegyeztek abban, hogy havi apanázsért eljátssza a szerető szerepét. Ez mindkettőjüknek érdeke volt; Silvia így segíthetett csődbe jutott családján, George Washington pedig féltékennyé tehette feleségét, aki őt az állami ügyek intézésébe bódulva emberként, férjként elhanyagolta.

Csak hogy mint minden nagyszerű ötlet, ez is meghibásodott, por-szem került az évekig olajozottan működő gépezetbe. Az elképzelés valóban kiválónak bizonyult, sikerült mindenkit megteveszteniük,



*A szerető és a feleség: Jónás Gabriella és Romhányi Ibi*

közben azonban a két „üzlettárs” egymásba szeretett, amit viszont sohasem vallottak meg egymásnak. Az elnök felesége természetesen nem javult meg, a szeretők pedig szenvedtek, mígnem kitelt az esztendő és Silvia családja talpra állt, az elnök viszont a közügyektől végre elvonulhatott kedvenc farmjára.

Ugye, milyen rémesen közhelyszerű a történet?

A színházban azonban van varázsa. Most is egyszerűen az történik, mint annyiszor a színházban történni szokott, a banalitás legyőzi a művészetet: vonzóbb, érdekesebb, hitelesebb.

Ha . . . ügyesen, észrevétlenül adagolják, s ha a színészeknek sikerül emberi jelenlétükkel elfogadtatni.

És sikerült.

Miro Gavran, bár fiatalon, mindössze huszonnyolc évesen írta művét, kiváló pszichológusként, de kellő önfegyelemmel irányítja a két nő asszóját, tudja, melyik meddig hátrálhat, s mikor kell ügyesen közbeszúrnia, illetve mindketten hogy kerülhetik ki a feljük rohanó penge hegyét. S mintha Molnár Ferencről tanulta volna a szerkesztést, tudja, hogy váratlan fordulatot hozó titok nélkül nem szabad háromszögtörténetet írni. Jól számított, mert amellettt hogy sikerült a közönség figyelmét újra felcsigáznia, egyenlő játéklehetőségeket teremtett

mind a két színésznő számára. Mindketten eljátszhatták a győztest és a vesztest is. Ez kivált a Silviát alakító színésznő szempontjából fontos. Martha, a feleség eleve úgy van megírva, hogy hol szenvedhet, hol ragyoghat, Silvia számára azonban szüksége van a titokra, hogy csak alku volt a nyilvános flört, illetve szándéka ellenére is be kell szerelmesednie ahhoz, hogy ne csak fölényben legyen a nálánál különben is idősebb vetélytársnővel szemben, de ő is szenvedjen.

És a Vajda Tibor rendezte előadás két színésznője kiválóan élt a kapott lehetőséggel.

A csöppnyi, pódiumszerű játéktéren, ahol nincs mód járásokra, széles gesztusokra, elegendő csupán a lélek, az érzelem rezdüléseit jelző szó, hang, félbemaradt mozdulat, egy pillantás, alig észrevehető mosoly, jól előkészített csend, Romhányi Ibi (Martha) a legfinomabb műszer érzékenységevel fejezi a feleség magára erőltetett first lady-modort s ennek páncélja alól fel-feltörő kételyt, szenvedést, kíváncsiságot, gyilkos gonosztságot, olcsó elégtételt és óvatlan elárulást, Jónás Gabriella (Silvia) pedig a szerető kacéran pimasz fölényének, a szókimondás kegyetlenségét élvező, sérthetetlennek hitt vértjét fokozatosan feltörő szenvedést, az üzlettárs szenvtelen közömbösségét könnyben oldó, puhító szomorúságot.

Mindkét alakítás teljes értékű, hiteles (asszony)emberábrázolás, melyhez a rendező – a szép, szemet gyönyörködtető ruhákat tervező, s ezzel e női előadás alaphangját megadó, a stílusos látványt megteremtő Mihajlović Annamária közreműködésével – a háttérből irányító, vezénylő karmesterként járult hozzá. Vajdának nincsenek erőltetett ötletei, az az elképzelése, hogy mindez csak Martha képzeletében, afőle dialógussá szabdalt belső monológként játszódik le, a Silviához címzett levél megírása és széttépése között „történik”, szinte jelzészerűen (Silvia enyhe füstfelhőben tűnik fel és távozik) kap helyet az előadásban, mint a feleség önvizsgáló, lelkiismereti drámája.

Lehet, hogy fölöttébb hagyományos, talán konzervatív is az előadás, de a szó legemberibb s legteljesebb értelmében – színház, melyben minden mozdulat, minden hang indokolt, pontos és hiteles.

*(Hid, 1999. 1–2. sz.)*

# AZ EZREDIK JÁTSZMA VÉGE

*Samuel Beckett: A játszma vége*  
*Đorđe Lebović: Az ezredik éjszaka*

Nem különös, hogy sohasem kérdeztünk rá: kicsodák valójában Beckett „hősei”?

Egyszerűen csak elfogadjuk őket, tudomást veszünk róluk, hogy vannak, hogy olyanok, amilyenek, szinte már véglények, az emberiség utolsó, még életben maradt képviselői. Erre utal, hogy Winnie, az *Ó, azok a szép napok!*-ban előbb derékig, majd nyakig van földbe temetve, hogy Krapp *Az utolsó tekercs*ben lepusztult szobában él magányosan, hogy vannak szereplői, akik beszélni sem tudnak, legfeljebb hangosan, zihálva lélegeznek vagy sóhajtanak. Ilyen Hamm és Clov is Beckett kukadrámájában, *A játszma végében*. Mind egyformák, de egyikükről sem tudni, kik is valójában. Hogy most kik, azt látjuk, de hogy kik voltak, arról egyetlen szó nem esik.

Beckett hősei, így szoktuk mondani, holott semmiképpen sem hősök, adottak: elesettek, nyomorultak, agonizálók, vegetálók, de kik voltak annak előtte, mikor még nem voltak elesettek, nem voltak nyomorultak, nem agonizáltak s nem vegetáltak, hanem . . . Igen, ez a hanem hiányzik a sorsukból, az élettörténetükből. S ami a legkülönösebb, soha eszünkbe sem jutott rákérdezni, megtudni, mi volt, mit csinált előtte, egykoron Winnie, Krapp, Hamm, Clov, vagy Estragon és Vladimir, mielőtt elkezdtek Godot-ra várni.

S most íme egy előadás, amely erre választ ad, helyesebben, amely egy lehető választ próbál adni. Két önmagát rendező fiatalember, a már szép színészi múlttal rendelkező Magyar Attila és a pályakezdés küszöbén álló, hasonlóképpen tehetséges Nagypál Gábor keres és ad erre választ.

De sajátos módon nem Beckettből indulnak ki, nem Beckettből próbálják megfejteni a titkot, hanem Đorđe Lebović, hírnevét a koncilágerekről írt drámaival mintegy jó negyedszázada szerzett színmű- és hangjátékíró segítségével, kinek *Az ezredik éjszaka* című mai tündérmesének nevezett egyfelvonásosát *A játszma végével* mixelték, s egyszerre kiderült, Hammet és Clov-t valaha Hepnek és Hapnak hívták, bár hívhatták volna Jóskának és Pistának, Josipnak és Stevannak, Joschinak és Stefinek, de függetlenül azonban attól, milyen névre hallgattak s milyen nyelven szóltak hozzánk, nem kétséges, jámbor emberkéek voltak, akik élvezték az élet apró örömeit, boldogok vol-

tak, ha másért nem, hát csak azért, mert soha senkinek nem okoztak boldogtalanságot. Olyanok voltak, mint a mesebeli törpék, akik azért vannak, hogy segítsenek másoknak, akik élvezik, hogy vannak, de egy másik, a képzeletükön, ábrándvilágukon kívüli mesében már se beszélni, se mozogni nem tudnak, mert egy gonosz szellem, ki lehet, hogy nem más, mint saját jámborságuk, vagy jámborságukkal felbátorított, maguk fölé emelt VALAKIK, ki tudja, kik (Godot-k, akiket magunk teremtünk, s akiktől aztán elsősorban mi félünk?), ám kétségbevonhatatlanul náluknál erősebbek, nyomorékká tett, csúnyán megtréfált, s most Hammként és Clov-ként vonszolják magukat az életben.

Az ember önmagát juttatta agonizáló beckett-i véglények sorsára, mondja ez a pontosan végiggondolt s pontosan kidolgozott előadás, amely bátran vállalja a legközönségesebb megoldásokat, ha azok célszerűek. Az életen boldogan átkarikázó Hap és Hep fenn a magasban végzik könnyedén mutatványait, Hamm és Clov lenn a mélyben küzdenek a puszta létért.

Persze az sem lehetetlen, hogy *Az ezredik játszma vége* című előadás csak nekem szólt erről. De vállalom az egyedi „olvasatot”, mi több: köszönöm a lehetőséget.

Utóirat: Napok múlva ismét láttam az előadást, de most a Beckett-hősök genézise helyett Hamm és Clov teljes elveszettsége ejtett foglyul. Ja, majd elfelejtettem megemlíteni, hogy nem a szokásos esti időpontban, hanem a rendkívüli állapotra való tekintettel déltől egyig játszották, néhányunknak, csodálatos szuggesztivitással, kiválóan.

(Hid, 1999. 3–4. sz.)

## PETER SHAFFER: JÁTÉK A SÖTÉTEN

Játék vagy komédia?

A kettő nem ugyanaz, illetve csak látszatra azonos.

A játék több, mint a komédia.

Régi pesti és szabadkai színházi emlékeim szerint Peter Shaffer eredetiben *Black Comedy* című színpadi műve magyarul *Játék a sötétben*, nem pedig *Komédia a sötétben*, ahogy a mostani Újvidéki Színház-i előadást hirdetik. Játék a maga sokszínűségével, árnyalati gazdagságával, lehangoló ügyességével, s nem komédia, melyben a helyzetek dominálnak. Játék, melyben lélek van, s nem lélek nélküli ko-

média. Játék, amit a szellem(esség) irányít, s nem külsőségekkel megelégedő komédia.

Igaz, hogy az alapötleten kívül, miszerint a sötét az világos, a világos pedig sötét (a sötétben minden látható, a világosban viszont semmi), minden egyéb jól ismert, elnyűtt, agyonjátszott, ezerszer látott gesztus, viszony, mondat. Ennek ellenére a nagy közönségsikert megért, remek pesti előadás (Márkus Lászlóval, Psota Irénnel, Kiss Manynival, Vass Évával, Körmendi Jánossal) és a jó emlékü szabadkai megjelenítés is (Majoros Katival, Árok Ferencsel, Versegi Józseffel) szórakoztatott, kellemes estét jelentett, míg az újvidéki a maga primitív harsányságával inkább elszomorított.

Az a kettő könnyed, sőt elegáns volt, ez viszont izzadságszagúan erőltetett, kész szenvedés, azt hiszem, nézőnek, színésznek egyaránt. Holott mindhárom ugyanazt a történetet kelti életre, a szereplők ott is, itt is ugyanazok, egyformák, naivak, önimádók, butácskák, gonoszkodók és ügyeskedők, de az újvidéki változatban nagyon és csak ilyenek, a másik kettőben viszont ilyenek is, másfélék is, összetettebbek, több arcuk van, itt csak egy. Mindenki végsőkéig ilyen vagy olyan, ha homokos, akkor kirívóan az, ha libuska, akkor idegesítően ilyen, ha képmutató, akkor félreismerhetetlenül az. És punctum. Egyedül Ábrahám Irén vénkisasszonya többarcú, de azután pechünkre leszopja magát, és csak egy nagyon is közönséges részeg spiné lesz. Kár, mert megmutatta, hogy ezekben a szerepekben több van, mint amit a színészek a Hernyák-rendezté előadásban mutat(hat)nak. A harsányság, könyörgöm, nem komikus, illetve csak nagyon rövid ideig az, egy-egy előadás viszont, sajna, hosszabb, tovább tart annál, hogy csakisupán és kizárólag harsánysággal legyen kitölthető.

A *Játék a sötétben* általában úgynevezett kasszadarab, melyre dől a közönség, a *Komédia a sötétben* azonban aligha képes közönségvonzó haditettre, jóllehet ilyen reményekkel tűz(het)ték műsorra.

(*Hid*, 1999. 3–4. sz.)

## ŚŁAWOMIR MROŹEK: EMIGRÁNSOK

Mrožek kétszemélyes színpadi műve, az *Emigránsok*, huszonnégy év után ismét látható az Újvidéki Színházban. A két megjelenítés azonban merőben különbözik, nem azért, mert más színészek játszanak egy másik közönségnek, hanem mert negyedszázad múltán az



emigránsorsról szóló előadás, a valóság hathatós közreműködése folytán, szükségszerűen másról szól, mint amiről szólt egykoron.

Amikor 1975-ben itt (s nemcsak Újvidéken, hanem Belgrádban az Atelje 212 színpadán is) az *Emigránsok* műsorra került, a Mrożek-mű két szereplője közül a gazdasági emigráns sorsa dominált (Domonkos István 1971-ben írta döbbenetes Gastarbeiter-poémáját a *Kormányel-törésben-t!*), a mostani változatban pedig az értelmiségi emigráns sorsa áll az előadás homlokterében. S egyáltalán nem azért, mert az emigráns értelmiségit alakító Csernik Árpád játéka erőteljesebb, jobb lenne az emigráns munkást alakító Balázs Áron színészi teljesítményénél. Ha mégis inkább rá emlékezünk, az éppen szerepének megnőtt időszerűségéből következik. Hogy az írói szándék a mű melyik szerepét, a gazdasági vagy a szellemi emigránsét részesítette annak idején előnyben, az nem tudható. Nyilván nem tett különbséget a kettő között, nem tehetett, mert akkor maga borította volna fel azt a belső egyensúlyt, amely elengedhetetlen ahhoz, hogy a kétszemélyes dráma működjön. A mű mindenkori színpadra állítói azonban ettől függetlenül saját egyéni olvasatuk alapján részesítették előnyben az egyik vagy a másik szereplő jelképezte sorsot, annak függvényében, hogy ott s akkor, ahol s amikor a mű közönség elé kerül, melyik időszerűbb. Sőt, az is természetes, hogy talán nem is az előadás mutatja, hanem csak a néző érzi magához közelebb az egyik vagy a másik szereplőt, saját tapasztalata, hajlama szerint.

Amikor Mrożek a hetvenes évek elején (1973-ban) megírja ezt az emigráns-libikókadrámát, akkor errefelé a gazdasági emigrálás volt divatban, mostanában, mintegy tíz éve pedig inkább a szellem embe-rei, a tudósok, művészek, filozófusok emigrálnak, s nem is csak ami-att, hogy a gazdasági emigránsok előtt bezárultak a Nyugat kapui, inkább, mert a be nem vallott, majd pedig a bevallott háború kiváltotta, a tudományos munkát egyre nehezebbé tevő nincstelenség, valamint a szellem szabadságát mind jobban korlátozó légkörben képtelenek (voltak) élni, s tudói karrierjüket és a vágyott szellemi függetlenséget másutt, az emigrációban látták/látják megvalósíthatónak.

Az *Emigránsok* előadása most Újvidéken (legalábbis számomra) ezért a szellemi emigrálásról szól.

És ezt az előadás drámai menete, a kétkezi és az értelmiségi vérre menő vitái, összetűzései éppen úgy tanúsítják, mint az előadás tragikus vége, amikor kiderül mindkét ember teljes elveszettsége, tehetlensége, kiszolgáltatottsága. Mert az élet apró reáliáiból építkező *Emigránsok* végső soron olyan nagy és megkerülhetetlen kérdésről szól, mint az emberi szabadság, illetve azokról a körülményekről, amelyek között a szabadság ellehetetlenül.

Hogy a mostani *Emigránsok* sokkal szegényesebb, a valósághoz koszlott lépcsőház alatti színhelyen játszódik, mint a negyedszázaddal előbbi változat, az a kornak (már a nyugati alagsorok sem azok, amik egykor voltak?!), s a korban a színház mérhetetlen elszegényedésének a következménye, de lepusztultság egyszersmind (mint minden hátrány, ez is, előnnyé változtatható!) hitelesíti azt a gesztusokban is, hangban is felfokozott, szélsőségesen intenzív játékot, amely jellemzi ezt az elementáris erejű előadást.

A két fiatalember, az alig pályakezdő Csernik Árpád és a szereppel most diplomáló Balázs Áron, korát meghazudtoló hitelességgel éli a két emigráns életét. Balázs Áron az inkább ösztönlény kétkezi állítja elénk, aki illúziók rabja, kezdve attól, hogy megálmodja az állomási első osztályú vécében a vonattal érkező gyönyörű hosszú hajú színésznővel folytatott szeretkezést, addig, hogy elképzei, milyen lesz, amikor majd egyszer temérdek pénzzel, gazdagon hazatér. Saját illúzióit kergető szempontjából joggal vádolja meg társát, hogy mindent elront, minden illúziót lerombol, nem gondolván arra, hogy a Csernik Árpád alakította észlény tudja azt, amit ő még nem tud, hogy az illúziók sohasem vál(hat)nak valóra, s hogy leleplező, mindent elrontó magatartása nem megátalkodott luciferizmus, hanem az értelem figyelmeztetése.

Az *Emigránsok* előadásának csak akkor lehet elementáris ereje, ha a két színész nem egymás ellen, hanem egymást segítve, kiegészítve játszik. Most ez történik. A kétkezi (történelmileg indokolt) félszegségét Balázs Áron mozdulatlansággal megbúvó belső feszültség érzékeltetésével hordozza és fejezi ki, Csernik Árpád magatartását viszont az értelmiségi idegessége jellemzi. Mindkettejük erénye, hogy magatartásukat nem tekintik kizárólagosnak, egyedülinek. Az előadást átátszövik Balázs már-már ellenőrizhetetlen eruptív kitörései és Csernik magára erőltetett nyugodtsága. S ezek a váltások, akárcsak a fel-felcsillanó humor és a kirobbanó agresszivitás egymást váltó pillanatai az előadás lélegzésének hiteles, drámaisággal telített ritmust kölcsönöznek.

Az Újvidéki Színház-beli *Emigránsok*, amit rendezőként maguk a színészek jegyeznek, elismerve tanáraik, Hernyák György és László Sándor korrektori segítségét, tartalmaz néhány, őszinte emberi viselkedésből következő, magas hőfokú jelenetet, amelyek az előadás záró pillanataiban kulminálnak. Akkor, amikor az egymással összebékíthetetlen, de elválaszthatatlan két világ mindkét képviselője ráébred tehetetlenségére. A kétkezi (logikus, hogy ő, az ösztönlény cselekszik először s meggondolatlanul) felindultságában eltépi féltve gyűjtött

pénzét, az értelmiségi pedig (arra hivatkozva, hogy a számára model-  
lül szolgáló társa ezzel a gesztusával, ami a hazatérés lehetetlenségét  
jelenti, de lényegében mintegy felismerve sorsuk teljes kiegyenlítődé-  
sét) összetépi készülő művének jegyzeteit, és ezzel mindeketten elis-  
merik vereségüket. Belátják önnön tehetetlenségüket.

És igazuk van, tettüket ugyanis az élet igazolja.

De ezt már nem az előadás mondja ki, hanem az a tapasztalat, ami-  
re az előadás épül, de még inkább, amelyről mi nézők tudunk.

A kétkezi hiába jött volna haza, építette volna fel többszintes, ker-  
tes, medencés házát, ha jöttek volna mások, akik az egy élet nélkü-  
léséből létrehozott ingatlant felgyújtják, kirabolják vagy csak beköl-  
töznek, ami lényegében egyre megy, az értelmiségi hiába írná meg  
művét, ha az úgysem kell(ene) senkinek, ha a szónak, a gondolatnak  
nincs értéke.

Az egyik nem térhet vissza, mert nincsen hová. A másik pedig  
mert tudja, rá nincs szükség, mi több, visszatérése egyenesen zavarná  
azokat, akik számára az erőszak és hatalom gyakorlásában az értelem,  
a gondolat teljesen szükségtelen.

Nekem, miközben az előadás zárójelenetében az egyik emigráns az  
egyik, a másik a másik ágyon zokog, 1999 májusában, egy háború  
negyven-ötven-hatvan . . . edik/adik napján erről szól Sławomir Mrożek  
a *Három nővér*hez, a *Godot-ra* várvához, a *Nem félünk a farkastól*-  
hoz vagy a *Tóték*hoz hasonlóan, mert olyan örök emberi viszonyokat  
artikulál művészi formában, amit az élet szüntelenül hitelesít, alapmü-  
nek tekinthető drámájának ez az előadása.

Mert mostanában itt, ahol ez az előadás történik – erről szól az élet.

(*Híd*, 1999. 5–6. sz.)

## LUIGI PIRANDELLO: HAT SZEREPLŐ SZERZŐT KERES

*Bányai Jánosnak, annak örömére,  
hogy évek után ismét olyan előadást lát-  
tunk, melyért – mint egykor a minden al-  
kalommal megnézett, csodálatos Play  
Strindbergért – őszintén lelkesedhattünk.*

### *Mint a valóság*

*„Színpadon vagyunk, édesem! Hogy  
mi a színpad? Hát ez itt, ni, olyan hely,  
ahol komolyan játszanak.”*

A fenti sorokat a Mostohalány mondja kishúgának Luigi Pirandello *Hat szereplő szerzőt keres* című színművében, melyet legáltalóbban talán műhelydrámának nevezhetnénk, mind írói, mind pedig színházi tekintetben, mégha színházi vonatkozásban ez kevésbé nyilvánvaló, mint írói szempontból. Hogy a *Hat szereplő* . . . drámaírói műhelyvallomásnak tekinthető, arról Pirandellónak fiához írt levele tanúskodik: „Már itt van a fejemben egy sor új dolog! És mennyi új novella! . . . És valami nagyon, nagyon szomorú különlegesség, egy regény, amit meg akarok csinálni: *Hat szereplő szerzőt keres*. Talán te megértesz. Egy rettenetes dráma hat szereplője jön hozzám, hogy regénybe szerkeszsem őket, csábítanak, de én nem akarok róluk tudni, és azt mondom nekik, hogy ez teljesen felesleges, és amúgy sem érdekelnék, és hogy többé már semmi sem érdekel engem, és ők megmutatják nekem sebeiket, és én mégis elkergetem őket . . . de közben a regény így mégiscsak elkészül.” Nem így történt: regény helyett dráma született. S miközben Pirandello drámát írt az alkotói munka keverseiről, modern formabontó színpadi mű került ki a keze alól, amelyben az igazi tét nem az, hogy a képzelet szülte hat szereplő talál-e szerzőt, aki történetüket alkotássá formálja, s így értelmet nyer fáradozásuk, hanem hogy maga Pirandello meg tud-e birkózni az őt íróként nyugtalanító témával: a valóság és a látszat, a való és a művészet kettősségével. Amiről aligha lehet alkalmasabb formában vallani, mint drámában, illetve színházban.

Jóllehet művében Pirandello a dráma is és a színház elé is tükröt állított: szembesüljön önmagukkal, műve mégis inkább a drámaíró, mint a rendező dilemmáit ábrázolta, mára viszont módosult az ábra: a

drámaíró gondjainál érdekesebbek azok, amelyekről a Pirandello-művet színre vivő rendező szól(hat) *A hat szereplő* . . . segítségével.

Legalábbis erre utal a Pirandello-mű Újvidéki Színházban látható előadása, melyet George Ivascu (Bukarest) román vendégrendező állított színre a színház fénykorát idéző remek előadásban.

Ivascu olvasatában Pirandello műve elsősorban a megcsinálendő színházról, s csak másodsorban a megírandó drámáról szól; inkább a színházcsinálás s kevésbé a drámaírás keserveiről vall.

A bemutató előtt a rendező közönséghez címzett levelét adták kezünkbe, melyben többek között ez olvasható: „Azt akartam, hogy ez az ELŐADÁS fényből és árnyékból szülessen, mivel a VALÓSÁG is ilyen. Azt akartam, hogy ez az ELŐADÁS egyszerre legyen komoly és komolytalan, mivel a VALÓSÁG is ilyen. Azt akartam, hogy ez az ELŐADÁS ugyanakkor legyen édes és keserű, csúnya és szép, fekete és fehér, mivel a VALÓSÁG is ilyen. Azt akartam, hogy (az ELŐADÁS) olyan legyen, mint a VALÓSÁG, de a valóság nem SZÍNHÁZ.”

George Ivascu vallomása, kivált, ha levelének utóiratát is ismerjük („Szeretném tudni, hogy az én életemben mi a VALÓSÁG és mi a LÁTSZAT; mi az igazság és mi a hazugság; mi a VALÓSÁG és mi az ÁLOM!”), teljes mértékben Pirandello szellemét idézi, aki művéhez írt előszavában – miután elpanaszolja alkotói gondjait, s elhatározza, hogy szereplőit magukra hagyja, álljanak saját lábukra, éljék saját önálló, az írótól független életüket – a valóság és a látszat, a valóság és a színház kapcsolatáról elmélkedik. Arról, ami műveinek visszatérő témája lesz, mint erre több drámájának címéből is következtethetünk (*Ha az ember valaki, Így van! [Ha így gondolod?], Mindenki a maga módján*), de amiről legizgalmasabban éppen a „humoros és rendkívül bonyolult szituáció keretében” előadott *Hat szereplő szerzőt keres* című művéből szerzünk tudomást.

Ivascu rendezése, bár nem tagadja meg a pirandellói elvet és szándékot, azonban mégsem elsősorban Pirandellóhoz való hűsége miatt érdemel figyelmet, sokkal inkább azért, ahogy a pirandellói drámái anyagot kezeli annak érdekében, hogy a színház eszközeivel mondja el: a művészember óhatatlanul illúziók rabja, s vágya, hogy a színház valósággá váljék, minden igyekezete ellenére sem válhat valóra, mert a valóság nem színház, és különben sem tudjuk, mi a valóság és mi a látszat, mi a valóság és mi az álom. De pont ez a bizonytalanságunk a – valóság.

George Ivascu olvasatában Pirandello műve nem arról szól, hogy írható-e a színpadi próbára beszemtelenkedő hat szereplő hozta élet-történetből kerek drámai történet, hanem arról, hogy a szereplők hozta élethelyzetekből formálható-e hiteles színházi előadás.

Ez az előadás a színjátszás erőpróbája.

Annak ellenére, hogy az előadás – egy-két apróbb részletet leszámítva – kitűnő: a rendező által felvetett kérdésre nem ad(hat) egyértelmű és megbízható választ. Csak egy előadás, amely bár művészi becsülettel próbál helytállni, de mint minden, mint bármelyik előadás, csak egy lehetséges változat, amelyet még példaértékűnek sem kell, sem lehet tekinteni.

Színháznak azonban kiváló.

Van pontosan megrajzolt alaprajza, képes magát elfogadtatni a közönséggel, magával ragadva szórakoztatja a nézőket, s közben szinte észrevétlenül jut el a tragédiáig, és vannak benne pontosan megrajzolt, kiválóan megformált színészi alakítások.

Azt hiszem, nem vagyok egyedül a darab ismerői közül, aki úgy emlékszik a *Hat szereplő* . . .-re, mint komor, sötét műre, amelyből szenvedés és tragédia árad, amely megüli kedélyünket, elveszi kedvünket az élettől. Ezzel szemben Ivascu előadása jókedvű, ha nem lenne lekicsinylő, azt mondanám, szórakoztató, de – jöllehet, olykor, főleg kezdetben bohózszerű – semmiképpen sem komédia, hanem olyan tragikomédia, melyben a hangsúly észrevétlenül áttevődik a komikusról a tragikusra. S mikor az előadás végén a színpadról lelépő Apa az Igazgató kérdésére („Ez most játék vagy valóság?”) azt válaszolja: „Ez a valóság, uram!”, akkor már senkinek sincs kedve nevetni, akkor nemcsak értjük, hogy milyen bonyolult a valóság és a képzelet, az élet és a művészet összefonódása, hanem azt is, milyen közel van egymáshoz a komikus és a tragikus. Talán ez a felismerés mondatja ki az Igazgatóval az Apa idézett kijelentését követően az előadás zárómondatát: „Elég!”

Olyan ez az egyszavas kurta mondat, mint amikor az emberre rászakad az ég, rázuhan a sötétség. Nincs tovább! De minek is, és egyáltalán mi értelme van színháznak vagy bárminek? Elég! Hiszen az emberi felelőtlenség és meggondolatlanság olyan súlyos tragédiákat okozhat, mint a Kislány halála vagy a Kisfiú öngyilkossága.

Basta!

Azután kigyulladnak a lámpák, visszajönnek a színészek, és felhangzik a taps, amelyet a bemutató különben eléggé tartózkodó törzsközönsége negyedóra után hagyott csak abba.

A *Hat szereplő* . . .-vel kapcsolatban fel-felmerülő kritikusi észrevétel, miszerint a befejezés megoldatlan, ezúttal fel sem merülhet. Az Ivascu rendezte előadásban az író képzeletéből a színházi próbán megjelenő hat szereplő nem marad meg képzelet alkotta szereplőnek, hanem valóssá válik, valósabbá, mint az életet utánzó színház.

A színház tehát alulmarad a valósággal szemben, állapíthatnánk meg, csak hogy a színházból valóságként távozó szereplők nem a valóságból, hanem az író képzeletéből lépnek a világot jelentő deszkákra, pontosabban éppen előadást próbáló színészek közé, ami őket mégis valóssá teszi előttünk, az a színház hangsúlyozott valótlansága, amit Ivascu a bohózatig karikírozva ábrázol. Ehhez a kíméletlen (ön)íroniához, amelyre Ivascu rendezése épül, indíttatást maga Pirandello ad, aki bőven szellemeskedik saját drámaírói számlájára. A színészek értetlenségét elfogadó, felháborodott Igazgató mondja: „Mi az ördögöt csináljak, ha (. . .) kénytelenek vagyunk folyton ezt a Pirandellót nyaggatni, akit ha valaki megért, csak gratulálhatok neki . . .” A színházról ugyanakkor Pirandello látható tisztelettel nyilatkozik, szerzői utasításai csupán sejtetik azt a zűrzavart, ami a rendelkező próbák (jellemző) velejárója. George Ivascu viszont a színházi folyamatot teszi nevetségessé. A színjátszás önparódiáját látjuk, nevetségesen szélsőes színészek, terv nélkül dolgozó, de istenként rendelkező igazgató-rendező, fontoskodó ügyelő, kétbalkezes díszletmunkások csapata igyekszik művészetet produkálni, de tehetségükből csak afféle lila ködbe burkolt, a valóságtól távoli művészkedésre futja. A rendező nemcsak úgy általában karikírozza a színjátszást, hanem a közelmúlt újvidéki produkcióiból (*Jelenetek egy házasságból, Sztárcsinálók, Cselédek*) kiragadott részletekkel illusztrálja a színházi próbafolyamatot parodizáló előadás-vonulatot. Szándékának megfelelően alaposan átdolgozta a Pirandello-mű színházra vonatkozó részeit, ugyanakkor viszont óvatosan rövidítette meg a hat szereplő történetét. A kétféle beavatkozás kiegészíti egymást: a komikusra vett színházi vonatkozások hangsúlyozásával fokozódik a színpadi hatás, színszerűvé, szöveghúzással pedig dinamikussá válik a ma már kissé nehézkesnek tűnő színmű előadása.

Hogy a román vendég rendezése szinte teljes mértékben végiggondolt, azt nemcsak minden részletre ügyelő figyelme tanúsítja (utalnék a ruhák megválogatására vagy olyan jelentéktelennek látszó apróságokra, mint a Kisfiú frizurája), hanem gondos, segítő színészvezetése is. Régen láttam a vajdasági magyar színpadokon előadást, amelyben minden színészi alakítás ilyen pontosan kidolgozott, annyi gonddal és következetességgel épül fel, mint Ivascu Pirandello-rendezésében. A színészeknek kivétel nélkül már színrelépésükkor sikerül néhány jellegzetes gesztussal pontosan körvonalazni szerepüket, amit legtöbbször a továbbiakban tovább árnyalnak.

Abból adódóan, hogy az újvidéki előadás nem a drámaírás, hanem a színházcsinálás gondjairól szól, következik, hogy míg Pirandello

nem tesz határozott különbséget a színházi próbát megjelenítő színészek és az életből érkező szereplők játéktípusa között, számára ez kevésbé lényeges, addig Iváscu más-más stílusban játszatja az „élet” és a „művészet” világában mozgó színészeket. Az előbbieket stílusuk a realista színjátszás legjobb iskoláját idézi, az utóbbiaké pedig a komikum eszközeit használó stilizáltság jegyeit viseli. Ahogy azonban a próba színészeit meglegyinti a tragikum szele, felismerik, hogy a hat szereplő nemcsak megszállottan szerzőt keres, hanem véresen komoly élet-történetet is hoz a világot jelentő deszkákra, nemcsak visszafog-ják addigi harsány modorukat, de – döbbenetüket bizonyítandó – stílusuk már-már eszköztelenné egyszerűsödik. Ugyanakkor sajnálhatjuk, hogy az előadás rendezője (engedve a játékoságnak vagy mert a statisztáknak is kíván néhány percnyi jutalomjátékot nyújtani) a két díszletmunkásra (Szabó Attila és Német Attila) többet bízott, mint amennyit az előadás elbír. Amellett, hogy időnként, mint a reneszánsz kori komédiák szolgálai, utánjátszanak, még ügyetlenebbül megismétlik a színészek komikusra stilizált jeleneteit, a tragikusba forduló jelenet kezdetén ágakkal teletűzdelve, esetlenül hajladozva „játszszák” a kertet, amelyben hamarosan bekövetkezik a két kisgyerek halála. Az felesleges, ez enyhén szólva a zavaró.

A hat szereplő közül Balázs Áron (Apa) és Szorcsik Kriszta (Mostohalány) azt játssza, hogy ők igénylik a drámát, küzdenek, szenvednek azért, hogy elmondhassák igazukat. Balázs Áron, bár korban fiatalabb a ráosztott szerepnél, hitelessé teszi az Apa öngazoló vergődését, abbéli lelkiismeret-furdalását, hogy ő okozta felesége és fia lelki traumáját, illetve hogy Madám Pace szalonjában majdnem vérfertőzést követ el Mostohalányával. Szorcsik Kriszta minden jelenetében forr a színpad levegője, csodálatos energiával vált a szerep egyik árnyalatából a másikba. Mindig más, s mindig magával sodró. Velük ellentétben ifj. Szloboda Tibornak azt kell elhítenie, hogy mélységesen megvet mindenkit, rühelli azt, ami történik, legszívesebben kivonulna ebből a komédiából. S bár olykor csak durcáskodó kamasznak véljük, magába zárkózását végül is elfogadtatja velünk, olyan ellenpont, amit nem lehet nem észrevenni. Banka Livia azzal teszi hitelessé az Anya tragédiáját, hogy egyetlen percig sem akar szerep lenni, mindvégig valóban létezőnek hiszi magát s így éli meg többszörös tragédiáját. A két gyermek a már színpadról ismert Dulics Péter s a most feltűnő Ladisity Adrianna helyesek, mert mindketten csak gyerekek s nem kellenek kisokos felnőttekként magukat.

A hat szereplőhöz hasonlóan az írói fantázia létrehozta szerepcsoporthoz tartozik a varrószaalon-bordélyház tulajdonos Madám Pace,



akit Ábrahám Irén vérbő spanyolos jegyekkel karikírozva ábrázol, s ilyenén már akár az előadáson belüli próbát megjelenítők közé is sorolhatnánk. Közülük elsősorban Csernik Árpád Első színésze és Mezei Kinga Első színésznője remekül felépített karikatúra, ennivalóan utálatos zsarnok-kóficok, egyszerre ócska ripacsok és átkozottul tehetségesek. Ugyanez a magát észrevétni kívánó, de mindig rosszkor és rosszul közbeszóló mellékszereplői szerepkörben Nagypál Gábor. A kétbalkezes, de fontoskodó ügyelő Giricz Attila. Míg Krizsán Szilvia, Z. Tényi Edit (ügyesen utánozza-parodizálja Madám Pacet) és Figura Terézia csupán villanásnyi lehetőséget kap. Az eljátszandó színmű szereplőit és a próbáló színtársulat tagjait az Igazgató-rendezőnek kell egységes előadásba összefognia. László Sándor önkarikatúrájától sem félve ezt rutinosan csinálja.

*(Híd, 1999. 11. sz.)*

## JEAN GENET: CSELÉDEK

Azt mesélik, hogy mivel a Madame szerepére felkért színésznő lemondta közreműködését, a Genet-darab előadásával diplomálni készülő Mezei Kinga és Szorcsik Kriszta arra kényszerült, hogy a két cseléd lány gyűlölt ősellenségét, a Madame-ot, jobb híján, egy tyúkkal helyettesítse.

Nem tudom, így történt-e, nem is érdekel, ahogy az sem fontos, ki nek az ötlete volt tyúkra „osztani” a Madame szerepét, de ha Genet darabját úgy értelmezzük, hogy a két cseléd lány, Claire és Solange által megidézett, eljátszott gyűlölt úrnő csak az ő képzeletükben lép színre, jelenik meg (erre a lehetőségre utal tanulmányában Lucien Goldmann), ez a megoldás nemcsak szellemes, hanem egyenesen zseniális.

Zseniális, mert kiderül, hogy ettől működik pontosan ez a különben talányos mű, amely minden eddig általam látott nyolc-tíz megjelenítésben mindig felemásra sikerült, attól függetlenül, hogy csak nőkre, csak férfiakra, vagy vegyest, nőkre és férfiakra osztották-e ki a három szerepet.

Most pedig, az újvidéki előadásban talán először tökéletesen működik a bonyolult genet-i drámaszerkezet, s ennek magyarázatát szerintem elsősorban a kényszer szülte megoldásban és az általa meghatározott, a vele összefüggésben kialakított formanyelvi megoldásokban kell látni.



*Claire és Solange: Mezei Kinga és Szorcsik Kriszta*

Hogy a Madame nem a maga valóságában, hanem egy tyúk képében van jelen, az lehetővé teszi annak a tükörijátéknak a zavartalan működését, amely ennek a nehezen játszható és értelmezhető darabnak meghatározó strukturális szervező elve. A három színész színpadi jelenléte ugyanis megköveteli a szereplők, minden szereplő egymáshoz való viszonyának a lehető legteljesebb ábrázolását, kidolgozását, amiből logikusan következik, hogy Claire és Solange figyelmét részben a Madame-hoz való viszonyuk köti le, amittől viszont eleve az úrnő-cseléd társadalmi szembenállására egyszerűsödik a történet. (Goldmann tanulmányának címe: *Genet színháza: szociológiai tanulmány!*) Tény, hogy a *Cselédek* a bosszú drámája, és hogy a bosszút a két lány úrnő általi megalázása váltja ki s táplálja, de a Genet-mű szerkezetileg is és érzelmileg-gondolatilag is sokkal bonyolultabb az efféle társadalmi problémákról szóló drámáknál.

Kétségtelen, hogy a *Cselédek*ben Claire és Solange minden dühe az úrnőre irányul, de a történet mégis elsősorban a személyiség felbomlásáról szól, s ily módon több egy társadalmilag megalapozott, de irodalmilag igencsak szimpla konfliktusnál. Az az állandó szerepcsere, amely során a két cseléd lány hol önmagát, hol egymást, hol pedig a Madame-ot játssza, végül is az érvessztéshez, illetve következképpen tragédiához vezet, melyben egyikük beleveszve a szüntelen sze-

repceserébe s beleélve magát a gyűlölt Madame szerepébe, az úrnő helyett issza meg a mérgezett teát, amihez természetesen arra is szükség van, hogy a másik annak tudatában „mérgezze meg” a testvérét, hogy ezt a Madame-mal teszi. (Persze, ez sem ennyire egyszerű, amilyenek látszik! A helyzetet bonyolítja, hogy Solange Claire-ben nemcsak a gyűlölt úrnőt mérgezi meg, hanem bosszút áll testvérén is, részben mert hibáztatja, hogy a Madame-ot eddig nem sikerült megölni, részben pedig mert Claire ugyancsak megalázta őt.) Ha azonban a színpadon egy harmadik színész is van, szükségszerűen már egészen másféle erővonalak határozzák meg a *Cselédek* dramaturgiáját.

Ez a történet a két cselédlány története. Mindenki más, a Madame, s szeretője, a Monsieur, akit a cselédlányok feljelentése juttatott a börtönbe (ami a Madame elleni bosszú része), és akinek a szabadulása az addig bizonytalankodó lányokat visszafordíthatatlanul cselekvésre, úrnőjük megmérgezésére készíti, arra szolgál, azért van, hogy Claire és Solange emberi tragédiája megtörténhessen.

És ezt fogalmazza meg tökéletes színpadi formában Mezei Kinga és Szorcsik Kriszta *Cselédekje* az Újvidéki Színházban.

Tudván, hogy nem elég egy véletlen, egy kényszer hozta ötlet, a két színésznő nagyon tudatosan, kiváló színpadi és következetes stílusérzéssel létrehozza az előadás formanyelvét, melyhez – hogy a tyúk „felléptetése” ne maradjon csupán pusztán, a hajánál előráncigált jópofa, sőt sokkoló ötlet – nagy fegyellemmel alakítják ki a játékeret és választják meg a kellékeket. A Genet előírta színpadképből – „Madame szobája. Louis XV. bútorok. Csipkék. A háttérben nyitott ablak. (. . .) Jobbra ágy. Balra ajtó és fiókos szekrény. Rengeteg virág” – csupán a „nyitott ablak” maradt meg. Nincsenek bútorok, nincs stílbútor-toaletasztal, nincsenek szépítőszerke. Ellenben van szobafalak helyett tyúkudvart körülzáró drótháló, hátul egy léckerítés, jobbra egy felfordított gyermekketrec (lehet akár tyúkól is), balra pedig egy madárkalitka. Ebben két tojás nyugszik s jelzi, hogy Claire és Solange testvérek (olyanok, mint két tojás), s a fölötte levő keltetőégővel utal a tyúk(Madame)-hoz való tartozásukra, tőle való függőségükre (az első, kiáltásszerűen elhangzó szó: Madame). A tojás jelképes szerepét példázza az előadás kezdete is és vége is. Solange előbb gyengéden simogatja, óvatosan fényesíti az egyik tojást (tojás-testvérét), miközben Claire a közös gyermekkort idéző babaketreben guggol, az első mondatokat egyszerre mondják, ami szintén összetartozásukra, sőt, a lehető legteljesebb azonosságukra mutat, majd pedig miután Claire-rel megitatja a Madame-nak szánt mérgezett teát, szájába veszi a tojást, és kettéharapja. A színésznő (Szorcsik Kriszta) tágra nyílt tekintetéből

látjuk, ez az a pillanat, amikor Solange-ban tudatosul a tragédia, ráébredt: egyedül maradt.

Hogy mennyire ügyelnek arra, hogy az előadás gesztusai, mozgás- és hangzáselemei a tyúk-Madame-mal legyenek kapcsolatban, számos mozzanatot említhetnénk, de a fentiek (ketrec, tojás) mellett elégedünk meg még csak egy, ám ugyancsak jelentős részlettel. Azzal, amikor Claire (Mezei Kinga) pajtáskodva, mintha cukorkát adna, kukoricát szór testvére elé, ki vállalva a felkínált játék örömét, felkapkodja és mohón tömi szájába a sárga tyúkbombont, majd, mint a kisgyerek, aki túlette magát, fulladozni kezd. Katonadolog, mondanánk, majd elmúlik. Csakhogy ezúttal másról, komolyabbról van szó, míg Claire szinte gyönyörködve szemléli, hogy Solange öklendezve kihányja a kukoricaszemeket, nyilvánvaló, nem kedveskedni akart testvérének, hanem megalázni akarta azt. Nem lehet nem visszaidézni ezt a jelenetet akkor, amikor Solange Claire-be önti a mérgezett teát: nem csak a Madame-ot, akinek Claire képzele magát, öli meg, hanem – úgy érzem – visszafizet a kukoricával történt csúnya tréféért, a megalázásért is.

A tyúk-tojás-ketrec-kukorica kelléksor kialakította képzetkör mellett, ezzel párhuzamosan, pontosabban ezzel összefonódva funkcionálnak a gyermekkorra vonatkozó, illetve a Madame-hoz kapcsolódó részek.

A tojás a testvéri kapcsolatra és a Madame-hoz való viszonyra utal; a ketrec beletartozhat a tyúkképzet körébe, jelzi a gyermekkort, de mivel a feltörő erotikus vágyakról árulkodó jelenet színhelye is, egyszerre alkalmas az elfojtott gyerekkori ösztönök felidézésére és a kielégítetlenség okozta női szenvedések kinyilatkoztatására (nem lehetetlen, hogy a Madame szeretőjének, Monsieur-nek feljelentése mögött is ez rejlik!); a baba a gyerekkor játékszere, csonkolt formában azonban már a boldogtalan gyermekkor jelképe, amikor pedig az övéen függő babafejjel Solange az önostorozók módjára csapkodja magát, akkor ez a gyerek feltörő kegyetlenségét köti a felnőtt bűnbánatához, illetve újabb szenvedéseihöz; a pelerinszerű ruha, melybe együtt bújnak, éppen úgy utal a két lány elválaszthatatlan, de egymást megfojtani is kész összetartozására, mint arra, hogy az irigyelt úrnő helyébe, „bőrébe” képzelik, álmodják magukat; a babaketrec oldalára tett deszka előbb játéktéri csúzda, majd amikor földön levő végét Solange felrántja s így Claire a magasban reked, már kínzóeszköz; a genet-i színpadképből egyedül megtartott ablak hol keresztfa, melyre a pelerinben maradt, tehát a Madame-mal azonos Claire-t feszíti fel Solange, hol pedig az előtte levő deszkalappal kiegészítve az úrnő toalettasztalkája, amin – nyilván nem véletlenül éppen itt – Solange Claire-be önti a

mérgezett teát; a színpadon sebtiben összeszerelt, gördülő alkotmány egyszerre játékszer (babakocsi, kerékpár) és kínzóeszköz (mintha egy riksa vonszolná terhét!); az egymást elhalmozó rúzsos csókok idézik a Madame-ot, de elkenődött nyomaik már a lányok bemocskolódását jelképezik . . .

Következésképpen a játékeszközökből s a hozzájuk kötődő gesztus- és hangeffektusokból létrehozott vonulatok együtt teszik ki az előadás gondolati-érzelmi tartóvázát. S bár a vonulatok külön-külön is önállóak, az előadás átütő erejét, kivételes művészi-gondolati hatását, színvonalát, egy szuverén színpadi műegész létrehozását ezek szerves egységet képező összefonódása biztosítja.

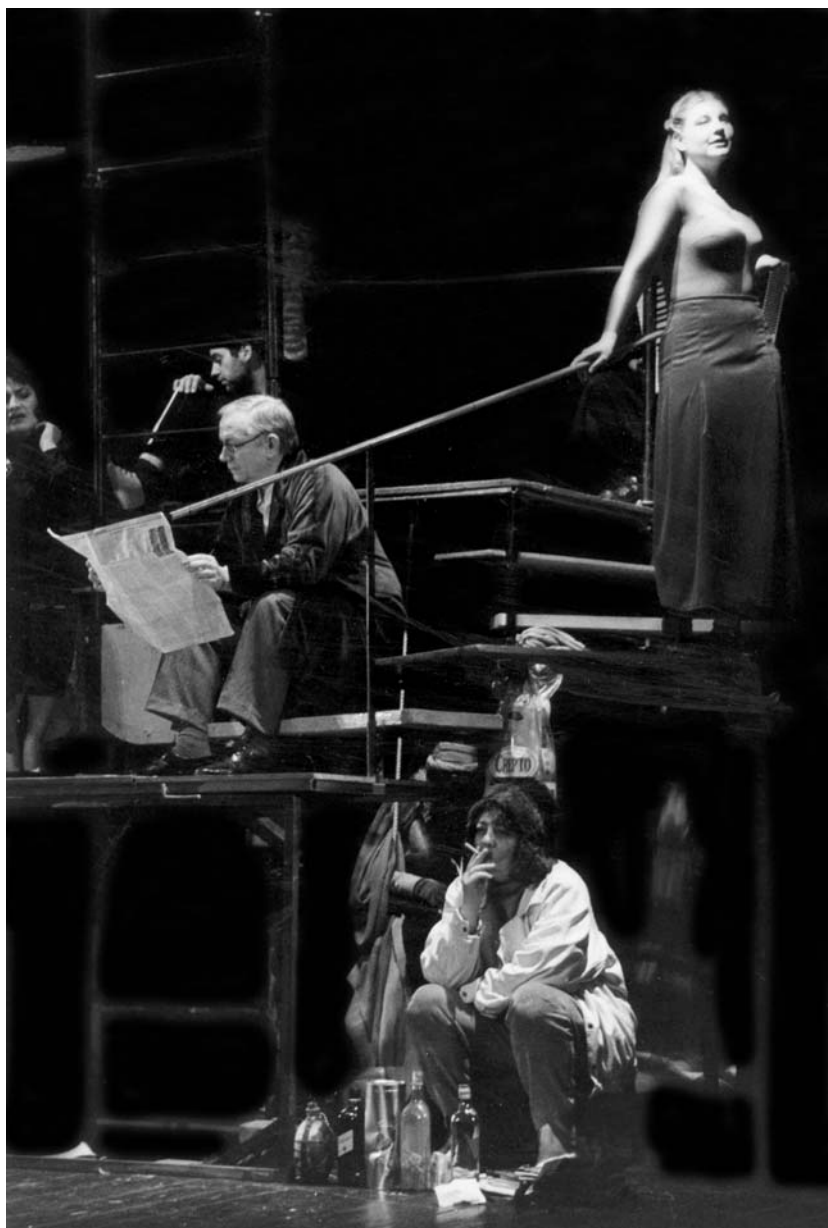
Mezei Kinga és Szorcsik Kriszta *Cselédekje* értelmezésbeli remeklés, és ezt döbbenetes élményt nyújtó színházzá formáló színészi mestermű.

(*Hid*, 2000. 3–4. sz.)

## ÖRKÉNY ISTVÁN: PISTI A VÉRZIVATARBAN

Az Újvidéki Színház Örkény István egypercesekből szőtt groteszk színpadi játékát játssza László Sándor rendezésében. Az előadásában két olyan szereplővel találkozunk, akiket hiába keresnénk a *Pisti a vérzivatarban* szereplistáján. Az egyik A Valaki, akinek meztelen lába egész idő alatt belelóg az előadásba, a másik pedig özvegy Varsányiné, akiről szó esik ugyan, ő az, aki a háború, mindegyik, bármelyik háború után elsőnek ad magáról életjelt: „Hozott szalonnával egérirtást vállal”-ok, s akinek nevét, mint a túlélés jelképét, imába foglalva ismétlik a szereplők a darab zárómondatában: „Varsányiné . . . Varsányiné . . . Varsányiné!”

Az újvidéki *Pisti* . . .-ben Varsányiné megjelenik a maga valóságában. Kezdetről fogva, mint a többi szereplő, miközben a közönség elfoglalja a helyét a nézőtéren, Varsányiné is jelen van (Faragó Edit ráismerésig hiteles megformálásában). Igaz, akkor még nem tudjuk beazonosítani, ki az a kifestett nőszemély, aki a (világot jelentő) színpad (deszkáin) magasba emelkedő csigalépcsőszerű torony (az előadás egyetlen díszlete) tövében gubbaszt, a földön előtte cigaretta, olaj, mosópor, WC-papír, összecukható esernyő, minden, ami egy piaci árus, közkeletűen viszonteladó előtt látható. Özvegy Varsányiné ugyanis viszonteladásból él(het), s ahogy elnézem, nem is rosszul.



*Pistiék a csigalépcsőn: Ábrahám Irén, Balázs Áron,  
Pásthly Mátyás, H. Faragó Edit és Krizsán Szilvia*

Özv. Varsányinéval ellentétben a színlapon A Valakiként feltüntetett szereplőt a maga valóságában csak közvetlenül a tapsrend előtt láthatjuk. Ekkor jön le az előadás Pistije közé, közénk, az élet Pistije közé. Addig csak a lába lóg bele a színpadképbe (mint a dramaturgiából ismert puska Csehovnál, amely azért van ott, hogy végül eldördüljön), nem kevés bizonytalanságot keltve, ki is légyen a gazdája. Megjelenése egyértelművé teszi: a láb Krisztusé. Hiszen aki megjelenik, az felismerhetően a keresztfáról levett, meztelenségét lepelletel takaró Krisztus. Az ő lábát láttuk, azt a lábat, amit megfogni, minden halandó vágya. Csakhogy, tudjuk, szinte sohasem sikerül, kivált a Pisti formájú kisembereknek nem, ők boldogságukat legfeljebb akkor remélhetik, ha a találékony viszonteladónak a túlélés érdekében kialakított életfilozófiáját vallják, életmódját választják. Ahogy manapság, jószereivel már tíz éve, erre mifelénk számtalan magyar, szerb, horvát, montenegrói, albán, roma vagy másféle, őslakos vagy menekült Pisti, akik számára ez az életmód maradt, adatik meg.

Örkény István létgroteszkje (Balassa Péter) így kap hiteles helyi élettartalmat annak a városnak a színpadán, amelynek régi és új lakosai naponta kényszerülnek kipróbálni özv. Varsányiné túlélési életreceptjét, s amelyre változtatás nélkül érvényesek Örkény Pistijének szavai: „A város a Duna két partján terül el. ( . . . ) Szíveskedjenek megkapaszkodni. Ez az ingás onnan származik, hogy éppen a Dunán kelünk át, egy pontonokból vert, úgynevezett ( . . . ) szűkséghídon. Ez persze nem ideális megoldás, de megszoktuk, mert a stabil hidak időnként fel vannak robbantva.”

Keresve sem lehetett volna Újvidékre s általában az itteni viszonyokra inkább vonatkozó színpadi művet találni a *Pisti* . . . -nél, de a rendező érdeme, hogy a *Pisti* . . . újvidéki előadása nem lesz, mert nem akar tenyérbe mászóan sem időszerű, sem helyi vonatkozású lenni. Az előadás végi várost bemutató Pisti-monológból kihagytak minden Pestre vonatkozó konkrétumot, de ezeket jó érzékkel nem helyettesítették újvidéki vonatkozásokkal.

László Sándor rendezésének van mai, közvetlen élettapasztalaton alapuló, a vagyok-e egyáltalán s a lenni vagy nem lenni között feszülő gondolati íve, amit célszerűen kialakított színpadi nyelven, jól kiválasztott színpadi eszközökkel „mond el” csapatjátékot vállaló, fegyelmezett színészekkel.

Ha az előadás a vízenjárás próbájával kezdődik és Krisztusnak a keresztről való levételét követően nem a Megváltóhoz, hanem a túlélés receptjét csodálni való leleményességgel alkalmazó viszonteladóhoz szálló kollektív fohással zárul, félreérthetetlen: csodák pedig

nincsenek. Bármennyire is szeretnénk írók, színészek, közönség, mi mindannyian, hogy legyenek – nincsenek. Hiába hiszi az író úr, hogy tud vízen járni, hiába szeretne Pisti másokért meghalni, becsületes, őszinte, tiszta lenni. Mindez csupán vágy. Csak a szenvedés stációi vannak (ezeket Örkény a magyar történelem XX. század második felének válságos eseményeihez köti), emberi passió van, amit azzal lehet elviselhetővé tenni, hogy özv. Varsányiné példáját követjük. Amennyire ez kiábrándító, talán annyira vigasztaló is lehet, mégha nem is vagyunk mindannyian képesek rá, hogy odaálljunk az előadás özv. Varsányinéja mellé a piacra.

Kétségtelenül keserű vigasszal szolgál, valóságtartalma azonban itt s most egy percre sem lehet vitás a *Pisti* . . . újvidéki előadásának, amelynek külön sajátossága – talán éppen azért, mert a rendező az adott helyzethez választott koncepció érvényesítésére törekszik, s nem a drámát akarja színre vinni –, hogy nem Pistiről, sőt Pistikről (a színlap minden Pistit csak Pistinek nevez, nincs félszeg, tevékeny, kimért Pisti), hanem a korról szól. Amikor a remek komikus ellenpontokkal megoldott kivégzési jelenetet látjuk, melyben Pisti egyszerre gyilkos és áldozat is, azok a katonák és rendőrök jutnak eszembe, akiket a hatalom nyilvánosan be nem vallott testvérháborúba hurcolt. Amikor a színpadon halandzsza nyelven folyó bírósági tárgyalás zajlik, a magyarországi koncepciós perek helyett, melyek Örkénynek modellül szolgáltak, a naponta nálunk megrendezésre kerülő sajtóperekre kell gondolni. Amikor az égbe nyúló létrát csodálják, mely oly magas, hogy a csúcsát sem látni, melyen a hős Pisti trónol, akkor a mi csodálatos újjáépítésünkről olvasható ámitások ötlenek fel bennem. Amikor a Pistibe szerelmes Szőke Lány lelkesen közli, hogy Pistiről utcát, stadiont, habos tortát, vörösbort neveztek el, sőt hogy „a bécsi szeletet ezentúl Pisti-szeletnek hívják”, nem lehet, hogy ne jussanak eszünkbe hasonló honi örültségeink, amikor az étlapokról törölni akarták a bécsi és párizsi szeletet, a török kávét átkeresztelték szerb kávéra. Talán ezzel a nézőben öntudatlanul is létrejövő többszörös hangsúlyáthelyezéssel hozható összefüggésbe Rizi kiemelt s megváltozott előadásbeli szerepe. Ahogy a piaci zsidárussá kinevezett özv. Varsányiné a kor és a hely terméke, hasonlóképpen kap fontos szerepet a csodavárók egyre népesebb hada előtt a jövőmondó cigányasszonnyá formált Rizi, mégha szélhámossága (amit Mezei Kinga nagyon ügyesen mutat meg) nyilvánvaló is.

Hogy Örkény István dicsért és vitatott mozaiktörténete a rendezői olvasathoz illő jelen idejű történelmi drámaként él és hat az újvidéki színpadon, abban jelentős része van az együttes egyenletes, helyen-

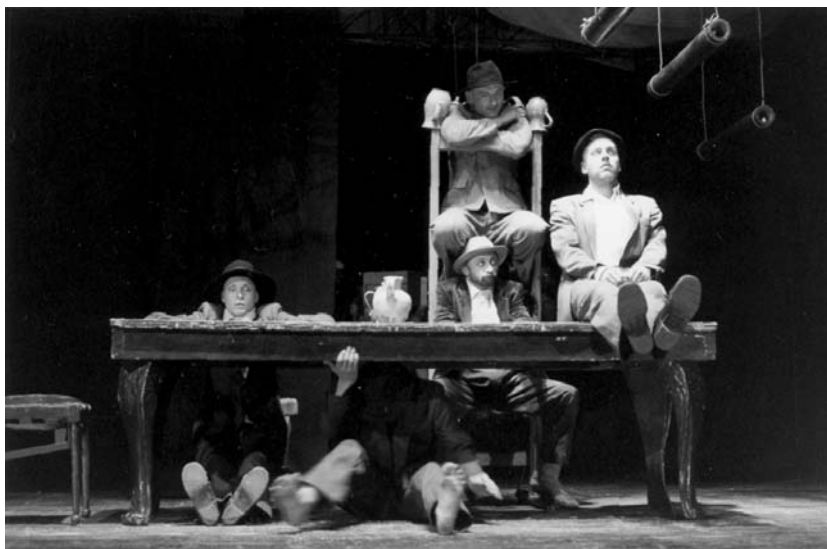


ként magas színvonalú kollektív teljesítményének. Az előadás színészei szinte kivétel nélkül jó érzékkel egyensúlyoznak a figyelmet keltő egyéni és az előadás egységét szavatoló kollektív jelenlét között. Nagypál Gábor mindig másmilyen és mégis mindig ugyanolyan alapistiként igen ügyes helyzetteremtő és -értelmező készséggel vállalja az előadás motorjának szerepét, ebben segít a hasonlóan számos szerepcserét jól megoldó Szloboda Tibor. Az utóbbi időben rendre kitűnő Balázs Áron, kire az Örkény elképzelte Félszeg Pisti szerepe hárult, elsősorban az előadást záró nagymonológban remekel, addig pedig inkább hasznos csapatjátékos. Akárcsak Páthy Mátyás határozatlan Papája, Ábrahám Irén anyákra jellemző elfogultságú Mamája, Krizzsán Szilvia lágyan elomló, elementáris nőiességű, célszerűen bu tácska Szőke Lánya, Jaskov Melinda némán is figyelmet keltő Kislánya. Velük szemben egyedül Magyar Attila Pistijeit nem érzem mindig elfogadhatónak, nem hiszem ugyanis, hogy hangerővel, ne mondjam, kiabálva minden, de akár egyetlen szerep is megoldható. Ő nem először él ezzel a nagyot- s ugyanakkor szinte semmitmondó, jobb híján nyilván megoldással, amit nem érzek hitelesnek. Mivel igen tehetséges színésről van szó, örömmel vállalnám, ha felmerülő kételyeimről kiderülne, kritikusi farkasvakság következménye. Kivált, ha ilyen jelentős színházi élményt nyújtó előadásról írhatok, mint a László Sándor rendezte újvidéki *Pisti a vérzivatarban*.

(*Isten lába és Varsányiné. Híd, 2000. 3–4. sz.*)

## SZIVERI JÁNOS: SZELÍDÍTÉSEK

Sziveri János *Mi szél hozott?* (Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1989) címet viselő verseskötetében olvasható a *Szelídítések* című tízrészes, műfaji megjelölés nélküli „fejezet”, melyet a költő „Antoine de Saint-Exupéry és René Magritte szellemének” ajánl hódolattal, és amely az életmű egészében mind az egyéni költői hang megtalálása, mind pedig a versekben megnyilatkozó életszemlélet tekintetében a híd szerepét tölti be a kezdeti korszak versei és a tőlük lényegében különböző későbbi, az ún. nagyversek között. Sziveri ebben a kötetében jut el a léttel kapcsolatos – ki vagyok, ki vagy s ki a költő? – kérdésegig. („Hány ember vagyok én? Hány ember vagy te? S hány ember a költő?”) Ekkor formálódnak még hol kimunkálatlanul homályos, hol pedig már célbatalálónan pontos és szikár verssorokká azok a léttel



*Szorcsik Kriszta, Magyar Attila, Szabó Attila és Balázs Áron*

kapcsolatos gondolatok, amelyek majd az életművet záró nagy versekben a legszemélyesebb megéltségtől hitelesítve szólalnak meg. Ekkor tart a költő hangpróbát a rá majd annyira jellemző groteszket és lírait vegyítő megszólalási formából, költői dikcióból.

Hogy az eszmélést példázó kérdések drámai felvetését Sziveri Antoine de Saint-Exupéry és René Magritte szellemének ajánlja, azal mintegy kijelöli azokat a támpontokat, amelyekhez kötődve, amelyekről irányítva teszi fel a létezésre vonatkozó kérdéseit.

És erre az Antoine de Saint-Exupéry-i és René Magritte-i kettőségre épül a *Szelídítések* címet viselő, Sziveri János drámai verskolázsából és verseiből összeszerkesztett előadás az Újvidéki Színházban, amely azonban nem egy költői opus színpadra ügyeskedett változata, hanem következetesen végiggondolt s ezt a végiggondoltságot pontos színpadi képekbe fogalmazó – *színház*.

Kollektív színházi tett, amely Sziveri művei alapján (Gyarmati Kata dramaturgi közreműködésével), de szuverén színpadi formanyelven – a szövegtől nem függetlenül, hiszen abból kiindulva teszi, nyilván az hívta életre, de szöveg nélkül is érthető színházi módon, eszközökkel – fogalmazza meg az élet groteszk és költői pillanatait.

Az élet és költészet hol érzelmes, hol groteszk, hol pedig komikus képei bontakoznak ki előttünk a színen, előbb a Nagy József-féle szín-

házat idéző emberien esetlen, de hitelesen groteszk kocsmai jelenetben, majd pedig ettől elemelkedve, elszakadva a születés és a szerelem pillanatát kibontó szép lírai képben, illetve a közjük szőtt apa-fiú viszony komikus párjeleneteiben, hogy végül a halál természetes melankóliája zárja le a színpadi, s ugyanakkor felismerhetően életszerű történetet.

A költő a lét alapkérdéseit teszi fel, az előadás pedig a létezés alaphelyzeteit mutatja be, ábrázolja.

Elég egy tárgy, egy mozdulat, egy fénypont – ebből, ha több van, az már maga a csillagos ég –, hogy az élet legfontosabb pillanataival, a szerelemmel, a születéssel s a halállal szembesüljünk. A kezdet, a vég, s ami közte van/lehet, és a legszebb az ember életében, az a néhány perc boldogság, ott játszódik le Mezei Kinga színpadán, Nagypál Gábor és Szorcsik Kriszta mozgáskompozíciójában, valamint Mezei Szilárd zenéjére. Minden pátosz nélkül, de tisztán, ünnepélyesen, mint a legszebb szerelmi óda, minden érzelmesség nélkül, de a legtöme nyebb érzéssel telítve, minden közönségesség nélkül, de a boros-má moros esetlenség felismerhető mindennapiságával.

És hogy mindez ne csak néhány pillanat szép, kidolgozott, pontosan megcsinált színpadi jelenete legyen, s így maradjon meg bennünk, jóllehet, ami a színen történik, az szép, kidolgozott és szakmailag tökéletes, hanem létfilozófiává váljon, abban segít a Narancs mamának mondott ősanya-jelenség, aki – mint a *Csongor és Tündé*ben az Éj (jut eszembe: a *Szelídítések* módján, stílusában milyen egyedülálló, csodálatos, s egyúttal talán minden eddiginél hitelesebb *Csongor és Tünde*-előadást lehetne csinálni!), ki öléből a világot szülte – pusztá jelenlétével is figyelmeztet a színpadon felvillanó újra- s újratörténő, mert mindannyiunk életében megismétlődő pillanatok parányiságára és végtelenségére, mondhatnánk, örökkévalóságára: a Létre, amibe beletartozik a halál is, nem csak a születés, a szerelem, a mámor, vagy két ember (férfi és nő, apa és fiú) kapcsolata, akárcsak – történetesen éppen, de semmi esetre sem véletlenül – egy kocsmai közösség.

Mindenki és minden, aki ebben az életnek nevezett léthuzatban van és lehet, él, akar, vágyakozik, szenved s meghal.

Minden jelenet külön részletes leírást s ily módon elemzést érdemel(ne), ha egyáltalán leírhatók lennének a tekintetekből, az érintésekből, a mosolyból és könnyből (ahogy az előadás egyik szerb méltatója fogalmazta) szőtt pillanatok, mindaz, ami a lét legparányibb összetevője, életünk atomja, s ami a színpadon mégis olyan ritkán tud megmutatkozni a maga hiteles és ugyanakkor művészi valóságában.

Ahhoz, hogy ez megtörténjen, olyan ihletettség kell, amelytől néhány elnyűtt, szemre csúszott fekete kalap egy (kocsmá)asztal körül s

az asztalon néhány fekete, elnyűtt kabátujjból fehérülő kezekben a cserépbögrék színházi (művészi) valósággá válhatnak. Egy asztal, ugyanaz, amelyik a kocsmában volt, és két egymásba süllyedt tekintet, meg a másik érintésére hidracsápokként megsokszorozódó két pár kéz elég, hogy csodálatos szerelmi jelenet fejlődjön. Egy vég narancssárga vászon, amely mint a másik bőre fejthető le a testről, és olyan, mint afféle szerelmeseket összekötő köldökzsinór, elég ahhoz, hogy meghatározza egy férfi és egy nő együvé tartozásának teljes lírai és drámai viszonyrendszerét. (Talán ez a jelenet van legközelebb az Antoine de Saint-Exupéry-i elvhez: meghalni azért érdemes, akit megszelídítettél!) Egy mozdulat, mellyel a madzaggal megkötött, potrohszerű hast rejtő nadrág tulajdonosa, miközben kacsázva előresiet, jelzi, ki itt a gazda és ki az, akinek hallgass a neve.

Nem kell egyéb ahhoz, hogy a látvány színházzá legyen?

Már hogyné kellene. Kell például néhány színész, akik csapatként hiszik, hogy a színházban a színészek, illetve a játszó és a nézők közötti együttlélegzést létrehozó feszültség forrása a mozdulat, a zene, a fény, s természetesen, bár nem kiemelten, a szó. S akik ennek a felfogásnak képesek komplex művészi formát adni.

Attól függetlenül, hogy a három tandemre osztott színészcsapat minden tagjának s az előadás szerkezetében magányos, de lényegében mindenkire kötődő Narancs mamának (H. Faragó Edit) is vannak igazi színészi pillanatai, az előadás valódi értéke a hibátlanul összehangolt kollektív teljesítmény, melyet sem Mezei Kinga és Nagypál Gábor érzelemteljes, sem Szorcsik Kriszta és Balázs Áron líraian groteszk párjelenetének izzása, nemkülönben Magyar Attila és Szabó Attila az előadás komoly pillanataiba oldódást hozó, függőségi viszonyt ábrázoló közjátéka nem tör meg, ellenkezőleg, eggyé forraszt.

Az Újvidéki Színház előadása Sziveri János verseinek töredékeire, soraira, érzelmi-gondolati motívumaira épül, ezekből s ezeken formálódik, de nem Sziveri-est, hanem öntörvényű színház, melyben az előadás költészetét nem a szó, hanem a látvány jelenti, azok a játékok, melyeket a rendező Mezei Kinga és színészei csodálatos technikával precíz színpadi helyzetekké formálnak, melyek teljes mértékben élethelyzetek is, érzelemmel és (ön)íróniával, belefeledkező lírával és kemény drámaisággal, tragikus elveszettséggel és komikus esetlenséggel fűszerezve.

*(Léthuzatban. Hid, 2000. 5. sz.)*

## NYIKOLAJ ERDMAN: AZ ÖNGYILKOS

Mi történik akkor, ha egy elkeseredett ember, történetesen munkanélküli, elhatározza, hogy öngyilkos lesz? Ha elhatározásában elég erős, akkor feltehetőleg végrehajtja tettét; ha nem elég erős, akkor eláll szándékától. Így szokott lenni – az életben. Ha viszont ugyanaz az elkeseredett munkanélküli drámában határozza el, hogy öngyilkos lesz, akkor az eset már egészen más. Elsősorban azért, mert ami az életben magánügy, az a drámában közügy. Illetve az életben akkor lesz/lehet a közt is érdeklő ügy egy öngyilkosság, amikor az esetről a nyilvánosság értesül. A drámában viszont a nyilvánosság már az előzményekről is és az összefüggésekről is tud, hiszen előtte, a nyilvánosság bevonásával történik az, amit az elkeseredett munkanélküli kitervel.

Nyikolaj Erdman öngyilkosa drámabeli öngyilkos. Vagyis öngyilkossági szándéka nem magán-, hanem közügy. Esetében az öngyilkosságnál fontosabbak a társadalmi, politikai körülmények, következésképpen a történet is ezekről szól, s nem az öngyilkosról meg az öngyilkosságról. Társadalmi oknyomozás folyik, állapíthatnánk, ha Erdman nem folyamodna cseles megoldáshoz. Folyamodik, mert ő drámát írt ugyan, de nem társadalmi drámát, hanem bohózatot, melyben minden kissé másként van, mint a társadalmi drámában vagy az életben, amit a dráma utánózni, másolni szokott. Erdmant nem azok a körülmények érdeklik, amelyek a történetbeli munkanélküliben az öngyilkossági szándékot megérlelték. Őt azok érdeklik, akik a szerencsétlen ember tragikus elhatározásából hasznot akarnak húzni, profitálni szeretnének. Éppen ezért nem le-, hanem rábeszéljük tettére a szerencsétlent. S közben arra kérjük, értük legyen öngyilkos. Mindenki a saját halottjának tekinti, mielőtt valóban meghalt volna.

S ekkor újabb írói csel következik: az öngyilkosjelölt nem halt meg, bár mindenki azt hiszi róla, hogy igen, csak halálra itta magát. Mintha egy rossz tréfát láttunk volna. Persze közben lelepleződik mindenki, aki az öngyilkosjelölttel a történetben kapcsolatba került. Kétségtelenül általános érvényű, sőt mondhatnánk, örök történet, melyet a színház mindig nyugodtan elővehet, mert mindig lesz, akire érvényes, akit leleplez.

Az Újvidéki Színház előadásának rendezője azonban nem elégedett meg azzal, hogy jelezte volna az „áthallásokat”, a megfeleléseket a harmincas évek Szovjetországa és a századvég Jugo-Szerbiája között. László Sándor és csapata némileg szabadabban bánt Erdman bohózatával. Nem az öngyilkos érdekelte őket, bár nyugodtan érdekelhette volna, hiszen mostanság (= egy jó évtizednyi idő) errefelé

nem kevés ember vált munkanélkülivé. S a munkanélkülit öngyilkosságra rábeszélő polgártársak is csak olyanformán érdekelték az előadás készítőit, hogy felismerték bennük a saját kortársaikat. Nem mindenben, a hentes, a szerelemre vágyó nő, a pópa, a fűzfapoéta – és sajnos, az értelmiségi is – megmaradt annak, aki Erdmannál volt. A céllövölde-tulajdonos viszont tenyérbemászóan mai, ismerős vállalkozóvá lett. Egy a sok-sok kisstílú, de pimasz ügyeskedőből, akiktől nyüzsg az újvidéki, belgrádi, szerbiai utca, piac, kocsmá – az élet ott, ahol ez az előadás készült. Ő a történet szembetűnően kiemelt (fő)szereplője. Legalábbis így gondoljuk szinte a befejezésig. Ekkor azonban újabb váratlan fordulat következik. Nem az író, hanem a rendező fordulata ez.

A munkanélküli, ahogy a szerzőnél írva vagyunk, halálra issza magát (Magyar Attila láthatóan nemcsak igyekszik részletekbe menően pontosan kiaknázni a bohózat helyzeteit, hanem ezt sikerrel is teszi), majd a darab rendje-módja szerint kijózanodik. Ennek ellenére azonban öngyilkosság történik. Egy mellékszereplő vet véget az életének. A süketnéma Fiatalember. Az, aki a kor, sőt a kor ifjúságának rezonőrjeként van állandóan jelen, mindent lát, s mindenből kiábrándul, mindenben csalódik. Aki előtt valóban nincs perspektíva, aki nem látja értelmét az életnek, s aki ezt a kilátástalanságot fölöttébb komolyan veszi és komolyan éli át.

Róla szól az előadás.

És azokról, akiktől a Milošević-rendszer ellopta az ifjúságukat és a jövőjüket is.

De a többiek szerepe sem mellékes, igaz, egyénítésükre nem kerül sor, általános jelentésüket nem feledtetik egyéni vonások, ugyanakkor belőlük áll össze az az embermassza, az a kortömeg, amely viselkedésével lehetővé tette a lenyalt frizurás, arany nyakláncos, karkötős fiúk gátlástalanságát, terrorját, illetve gátja az ifjúság önértékesülésének. Az ifjúság mellett az előadás főszereplője az a társadalmi zűrzavar, amely életformává vált a balkáni kocsmában. László Sándor rendezésének hangsúlyos pontjai hibátlanul fejezik ki az előadást létrehozó szándékot. Balázs Áron Fiatalemberként valóban mindenütt jelen van, mindent lát, aktív szemlélő. Nagypál Gábor nagyon is ismerős „vállalkozó”, a többiek viszont tömegként látják el az előadásbeli feladatukat. Ehhez kiváló játéktér a körhintaszerű, ajtó ajtó melletti bérház díszlete, amely egyszerre kelti a nyomor s az összezártág képzetét. Ha az előadás többi szereplőjének feladatát a társadalmi káosz érzékeltetésében látjuk – és az öngyilkosjelölt ostobára vett feleségét (Mezei Kinga) és sipítózó-jajveszékélőre vett anyósát (Banka Lívía) nem

számítva –, akkor azt is el tudjuk fogadni, amit különben joggal kifogásolhatnánk, hogy a szereplők játéktípusa bántóan heterogén, amint ezt a pópa (Puskás Zoltán) sültnaturalizmusa és a fűzfapoéta (Szorcsik Kriszta) kidolgozott stilizáltságú mozgása, mint a két legszélsőségesebb példa, tanúsítja.

Kétségtelenül mai, aktuális felismeréseket sugalló, olykor azonban kiegyensúlyozatlan, kidolgozatlan előadás *Az öngyilkos* az Újvidéki Színházban.

(*A rezonőr tragédiája. Híd, 2001. 1–2. sz.*)

## KILENC SZÍNÉSZ KÖZÖNSÉGET KERES

Nagyon jól emlékszünk, hisz nemrég történt, George Ivascu (Bukarest), a vajdasági színházi közönség számára az ismeretlenből feltűnt román rendező remek előadással ajándékozott meg bennünket, amikor az Újvidéki Színházban megrendezte Luigi Pirandello *Hat szereplő szerzőt keres* című művét, melyben az utcáról egy színházi próbára betörő szereplők és a próbáló színészek a valóság és a színház (a művészet) viszonyáról vitáznak. S ebben a vitában, tanúsítja az újvidéki előadás, a színház alulmarad a valósággal szemben, de melyik színház marad alul? Az, bizonyítja a próba színészeinek karikatúra-szerűen ábrázolt, kigúnyolt lila művészete, amelyik önhitten önelégült, amelyik nem érzi, hogy az élet valahol máshol van, nem az ő színházában. Ivascu gyilkos kíméletlenséggel teszi nevetségessé a valóságtól elszakadt színházat, s ugyanakkor érzékelteti, miféle színházra lenne szükség. Olyanra, amit a hat szereplő igényel, hoz a színpadra. Mert ebben az előadásban a hat szereplő sem a valóság, helyesebben nemcsak a valóság, hanem a színház képviselője is, de másféle színházé, mint amit a próba színészei képviselnek.

Ivascu látszólag az életet választja el az életet utánzó művészettől, valójában azonban a kétféle színjátszást állítja szembe egymással, ami akár rendezői ars poeticának is tekinthető.

De mi kell a nézőnek?

S egyáltalán hogyan tud a néző viszonyulni ahhoz, amit színpadon lát?

Erről szól Ivascu új rendezése, a *Kilenc színész közönséget keres* című előadás az Újvidéki Színházban.

A cím alkalmi, hiába keresnénk bármelyik drámákról készült kézikönyvben, azt a színpadi szövegkönyvet rejti, melyet a rendező és

Gyarmati Kata dramaturg állított össze Shakespeare *Hamlet*jéből és a *Hamlet* Tom Stoppard készítette *Rosencrantz és Guildenstern halott* című átiratából. A rendező és munkatársa a Stoppard-féle logikát követi. Ahogy a *Rosencrantz és Guildenstern halott* szerzője kiindulópontként használja fel a *Hamlet*et, hogy a huszadik században (is) izgalmas eszközember-kérdésről szólhasson, Ivascuék hasonlóképpen kiindulópontnak tekintik Stoppard drámáját a színház és közönség viszonyáról szóló előadásukhoz.

Hogy Stoppard főszereplővé tehesse a Shakespeare-mű két mellékszereplőjét, ahhoz nézőpontváltás szükséges. Rosencrantz és Guildenstern, mint Shakespeare-nél, nála is spicli, akik a király megbízatásából kémkednek Hamlet után, kísérik el Angliába, ahol a király levele értelmében halálát fogja lelni, illetve ahol Hamlet csele után, a király levelét a sajátjával cseréli fel, amely alapján nem ő, hanem a két besúgó hal meg, de amíg a *Hamlet*ben Rosencrantz és Guildenstern sor-sa csupán egy szükséges epizód, addig Stoppard története elsősorban a spiclisorsról szól, melyhez a *Hamlet* részletei (mint az antik drámákban a mitológia) mindenki számára ismert epizódokat társítanak. Ahhoz, hogy mai jelenségről írjon, nem kellett új történetet és új szereplőket kitalálnia, elég volt átírni a világirodalom talán legismertebb drámáját.

Ahhoz pedig, hogy Ivascuék a színház és közönség kapcsolatáról előadás formájában értekezzenek, Stoppard drámája kínálkozott alkalmasnak, igaz, ezúttal nagyobb beavatkozásra kellett vállalkozni. Illusztráló epizódoknak az átirat átirata is megtartja a *Hamlet* részleteit és szereplőit, de Rosencrantzt és Guildensternt besúgóból naiv színházi nézővé változtatja. A váltás fölöttébb merész, mivel létezésük alapelemétől fosztja meg a két szereplőt, mégha, akárcsak Stoppardnál, Rosencrantz és Guildenstern itt is belecsöppennek egy történetbe, amit nem éppen értenek, de amiben – ha már belekerültek – készségesen részt vesznek. Megmaradnak két gyalognak, azzal, hogy ez a játszma másról szól, mint Stoppardnál. Nem a hatalom, hanem a színház sakkozik velük.

Miközben a Rosencrantz és Guildenstern nevű két néző, akik közülünk, a nézőtérrel lépnek színpadra, a *Hamlet* egy-egy epizódját látva megismerkednek a színjátszással, ennek annnyira hatása alá kerülnek, hogy immár valóságnak vélik, amit addig a valóság mímelésének tartottak. Ilyképpen az előadás a színjátszásba való beavatásnak tekinthető. Műhelyesszé, amely azzal lesz több pusztá színházi óránál, hogy a Pirandello-mű előadásához hasonlóan, most is megjelenik az étellel szemben álló halál. De most nem a színházi ember döbben meg,



hanem a néző, aki míg kiselőadást tart a színészeknek arról, hogy a halállal nem lehet komédiázni („... nem lehet eljátszani a halált. Magának a ténynek semmi köze ahhoz, hogy lássuk, amint megtörténik – nem a hörgés meg a vér a fontos meg a széthullás – nem ez teszi a halált . . . ezerszer alkalmoszerű halállal haltok meg parádésan, és sohasem azzal az erővel, ami kiszorítja az életet . . . még a halálotok pillanatában is tudjátok, hogy visszajöttök, más kalappal a fejeteken. De a halál után senki sem kel föl. És nincs többé taps, csak némaság van, és használt ruhák, és ez a halál!”), de annyira beleéli magát a „szerepébe”, hogy észre sem veszi, leszúrja a Hamletet játszó színészt. Illetve „leszúrja”, mert ez mégiscsak színház, amely csak mímeli a valóságot, a színész talpra ugrik, a „gyilkos” a sokk után, istenem, mit tettem, magához tér, de ha a néző elhiszi, akkor a színház is pont olyan (lehet), mint a valóság.

Milyen nézőre van szüksége a színháznak?

Olyanra, amilyené Rosencrantz és Guildenstern formálódik az előadásban, aki hisz a színházban, vagy legalább, aki figyel a színészekre, mégha ezek „mint megkerült gyerekek”, pipiskednek „képtelen ruhákban”, amilyeneket „soha senki nem viselt még”, úgy beszélnek, „ahogy emberfia nem beszélt még . . . rímes párversekben” valának szerelmet vagy fakardokkal öldösik egymást, miközben hitvallást tesznek vagy bosszúról szónokolnak.

Hogy a színházban mindennél és mindenkinél mennyire fontosabb a színész, azt Ivascu mindkét Újvidéki Színház-beli előadása egyértelműen tanúsítja. Egyik sem elsősorban a színészből szól, hanem a rendezőről, illetve a nézőről, s mégis mindkettő színészi önmeghatározási kísérletnek is tekinthető. Jósolni nem lehet, de elképzelhető, hogy George Ivascu trilógiává fejleszti az eddigi két részt. Ami annál inkább valószínű, mert a Tanyaszínházban rendezett Molière-előadásban már jelezte ezt a szándékát. A *Botcsinálta doktor* a színészből szól. Arról a színészből, aki azzal kerekedik partnerei fölé, hogy bármit el tud velük hitetni.

A *Kilenc szereplő közönséget keres* című, alkalmilag összeszerkesztett szövegkönyv előadása nem ismétli meg a Pirandello-mű fergeteges sikerét. Nincs olyan sodrása, s talán tékje sincs. Holott nem kevesebbről kíván szólni, mint a színház számára nélkülözhetetlenről, a közönségről. Csakhogy épp a legilletékesebbeket, a nézőtérén ülőket nem tudja kellően érdekeltté tenni. Ennek okát elsősorban talán a cselekmény bonyolításában kell keresni. Mintha az átlag néző számára a kelletténél áttekinthetlenebb lenne a történet, s nem is valószínű, hogy a *Hamlet*-beli bejátszásokat felismeri, érti. Kár, mert az alapöt-

let remek, s mert nemegy rendezői megoldás (például a színház a színházban jelenetek) és a legtöbb színész játéka, kivált váltása komolyból komikusba ügyes, igaz, a Pirandello-előadásban nyújtott teljesítményét senki sem ismétli meg. De Nagypál Gábor (Hamlet), László Sándor (Claudius), Szorcsik Kriszta (Gertrud), Balázs Áron (Horatio) játéka így is figyelmet érdemlő. Magyar Attila Polonius-felfogásával már vitám van, mert nem korlátoltnak, hanem ügyefogyottnak ábrázolja a királyi kamarást, ami mégsem ugyanaz, s nem is illik a képbe. Még problematikusabbnak érzem a nézőszerepet kapott Rosencrantz (Giricz Attila) és Guildenstern (Puskás Zoltán) előadásba illeszkedését, ami nem is elsősorban a színészeken múlik, illetve csak annyiban rajtuk (is), hogy nem találták ki a két figurát, kivált addig, míg a két besúgó csak színpadra lépő értetlenkedő nézőként vesz részt a történetben, amely éppen az ideális nézőt szeretné bemutatni a nézőtérben ülőknek. Amikor már beleélik magukat a színpadi történésbe, megfergőződnek, ők is színészek lesznek, akkor mintha már jobban éreznék magukat, akkor már igazi, s jobban megírt szerepet játszanak.

Én szerettem ezt az előadást, de nem valószínű, hogy a színházzal kevésbé bensőséges viszonyban levők is maradéktalanul élvezték.

(*Nézőkeresőben. Híd, 2001. 3. sz.*)

## RADO–RAGNI–DERMOT: HAIR

Miről szól(hat) ma a hatvanas évek második felének elhíresült „világnézeti musical”-ja, ahogy Molnár Gál Péter említi tíz évvel ezelőtti kritikájában a magyarul is csak *Hair*ként ismert művet? A kérdés tovább árnyalható, ha hozzátesszük: nem Amerikában, hanem Európában, sőt annak is sajátos pontján, a maradék Jugoszláviában, egy magyar színházban? Egészen másról, mint a vietnami háborúba beegabalyodott Amerikában a hippy-korszakban. De másról, mint akár Ujvidéken szolt volna az államilag be nem vallott, de tagadhatatlanul folytatott horvátországi, boszniai háború idején. Kétezer-egy tavaszán a *Hair*, melynek zenéjét, dalait nem kezdte ki az idő, már régen nem az egykor kifogásolt, elutasított külsőségekkel provokál. Ma már, sőt legalább két évtizede, nem vált(hat) ki közbotránykozást sem a hosszú haj, sem a szabadon felfogott szerelem, a kábítószer élvezete, a társadalommal szembeni tisztességtelenség, sem a szereplők trágár szóhasználata. Mindezen már az élet is és a színház is többszörösen túl-



*Jelenet az előadásból*

lépett. Sem élettartalom, sem pedig színházi forma tekintetében a *Hair* nem hat az újdonság erejével.

És mégis magával ragad, gyűjt.

Amerikában elsősorban a vietnami háború elleni nemzedéki lázadásként, tiltakozásként szólalt meg, s hogy a társadalmi konvenciókat támadta, az másodlagos cél, kísérőjelenség lehetett. Jugoszláviában, ha történetesen színre került volna a horvát, a boszniai háború vagy a szerbiai bombázások idején, hasonlóképpen a fiatalság tiltakozását jelentette volna. A katonai behívó elégetése pontosan azt jelentette volna, mint három évtizeddel előbb Amerikában, s nyilván ugyanolyan következményekkel is járt volna. Bár a *Hair* háborús vonatkozásai elvesztették az emberi létezését érintő aktualitásukat, s inkább mementő-szerűvé váltak, a tiltakozás, a körülmények szerencsés változása ellenére, még ma sem egészen alaptalan. A sebek még túl frissek, újabb s újabb terhelő bizonyítékok ismeretében állandóan fel-felszakadnak, a tiltakozás némileg utólagos, de – mivel a lelkiismeret ébrentartása sem mellékes – nem is indokolatlan.

Ennél azonban lényegesebbnek érzem a megbékélés, az egymás megértésének hirdetését.

Újvidéken kétezer-egy tavaszán erről szól a *Hair*.

És hogy ez nem erőltetett üzenet – elnézést, mert jobb híján ezt a művészetben lejáratos kifejezést használom –, arra talán elég néhány műbeli dalra hivatkozni, a *Hiszek a szeretetben* mellett a népszerűségi és ismeretségi listát méltán vezető, a béke, virágok, szabadság és boldogság szavakat ismételő *Hare Krishnára* vagy kivált mára a musical meghatározó számává lett, szabadságvágyat kifejező, a jelképes fényt hívogató és köszöntő *Good Morning Starshine*-re.

Itt most erről a vágyról szól a *Hair*.

Ezt fejezi ki az előadás átütő, magával sodró ereje. Az újvidéki *Hair* kevésbé a lázadás, sokkal inkább a kérés hangján szól hozzánk. Vágyat fejez ki. Az elmúlt tíz év alatt a fiatalságát veszített ifjúság vágyát kiáltja a társadalom éveken át bedugult, de most már talán ismét halló fülébe. Annak ellenére, hogy viseletük a legújabb toprongy-divatot idézi (a budapesti Benedek Mari jelmezei), a szereplők nem akvárium – hogy stílusosan a nyitódal címétől kölcsönözsem az ötletet – zárt terében úszó csodás lények, hanem, zenés színpadi műről lévén szó, táncoló, éneklő színészek a rendező Nagy Viktor (Budapest) és a koreográfus Gyenes Ildikó színpadán: fiatal kortársaink, akik joggal követelnek számukra napfényt és helyet a nap alatt.

És az összetartás vágyáról is szól az újvidéki *Hair*.

Ilyen értelemben politikai, sőt kifejezetten politizáló előadás, amely azt közli, hogy *most s itt* erre van szükség, így kell/lehet élni, s ezt a csapatszellemet, ennek erejét demonstrálja elementárisan, magával sodróan. Ilyen előadásra szoktuk s kell mondani: egyetlen tömbként áll előttünk. Ebben az értelemben, bár semmiképpen sem hagyhatjuk említetlenül, s nem is tekinthetjük dicséretnek, de még a produkció hibájának is van/lehet funkciója. Nevezetesen, hogy a történet, kivált az első részben, annak, aki most találkozik először a *Hair*rel, szinte követhetetlen, s ezen a tömörebb, hatásosan drámaira szerkesztett második felvonás is csak részben segít. Mégha az előadás végére össze is áll a történet, kialakul a mese, jóllehet nem olyan teljességgel, mint ahogy James Rado megalkotta, s még kevésbé úgy, ahogy Milos Forman filmje mozosította, de a sztori alapvonalai felismerhetőek, a főbb szereplők története világos.

A Nagy Viktor rendezte újvidéki előadás azonban elsősorban nem a lengyel származású oklahomai farmerlegény bevonulását és a vietnami pokolba kerülését megelőző New York-i kalandjáról, a virággyerekekkel történő találkozásáról, s még kevésbé a társadalomból tiltakozva kivonuló hippikről, hanem azokról a fiatalokról szól, akik életüket együtt cselekvő közösségben, csapatban látják megvalósíthatónak. Nagy Viktor és Gyenes Ildikó produkciójának a tömeg a főszereplője, az együtt lélegző, együtt lépő, együtt éneklő tömeg, amelyet

ők, felismerve és kamatoztatva a társulat hihetetlenül odaadó lelkesedését, kiváló érzékkel mozgatnak, olyan látványos és hatásos színpadi tablókba rendeznek, mint az első részt záró *Hare Krishna* jelenete.

Ha az újvidéki előadás meséjét kívánnánk vázolni, akkor ennek ívét a kezdőjelenet fény után kapaszkodó, nyíladozó, életet követelő virágokat idéző, a föld mélyéből emelkedő emberkar-balettől a napfényt erőteljes énekkel köszöntő zárójelenetig kellene megrajzolni.

A szó legszebb és legteljesebb értelmében kollektív előadás a *Hair* az újvidéki színpadon, amelyből pillanatokra élénk lép a szereplők magántörténete. A bevonulásra és bevetésre kárhoztatott Claude-é, akit Balázs Áron az elveszettség, a semmit sem értő bizonytalanság és az egyre kifejezőbb élet/szerelemvágy kettősségében formál drámai-vá; a társadalomból kivonuló Bergeré, akinek emberséges magatartását Csernik Árpád agresszív külsőségek alá rejt; a hippikhez csatlakozó úrilány Sheilaét, akit Kalmár Zsuzsa (Szabadka) drámai énekléssel állít élénk, így pótolva az alapmese redukciója miatt elszenvedett személyes történet hiányát; a terhességét és eredendő ostobaságát egyaránt naiv bájosággal viselő Jeanie-é, akit Szorcsik Kriszta, akárcsak Berger karikatúrára vett kispolgári szüleit Krizsán Szilvia és Magyar Attila, ellenpontoszó komikummal illeszt a történetbe, ami a rendező dicséretére (is) említhető. Akárcsak az, hogy szinte mindenkinek alkalma van egy-két magán/ének/szám erejéig észrevétni magát, sőt felcsillanni. Elsősorban Mezei Kinga, Puskás Zoltán (egyedül az ő vi-selete túlkreált!), Nagypál Gábor és Giricz Attila, de – jóllehet, szinte illetlenség nem mindenkit felsorolni – Figura Terézia, Jankovics Andrea, Pesitz Mónika is élt a kapott lehetőséggel.

Ismerve a vendégekkel és főiskolásokkal kiegészített újvidéki társulat eddigi előadásait, mérhetetlenül odaadó lendületét, szakmai profizmusát, talán megjósolhattuk volna, hogy előbb-utóbb találkozniuk kellett a James Rado történetét Jerome Ragni dalszövegei alapján (magyar szövegkönyv és dalszövegek: Miklós Tibor) s Galt Mac Dermot zenéjével musicallé szervesített művel, amely több mint három évtized alatt nemhogy zeneszámainak frissességét nem veszítette el, hanem amelyet a most kezdődő vízöntő-korszak direkt aktualizál. És az utóbbi tíz esztendő eseményeinek ismeretében talán nem érhet az önzés vádja, ha fel-emplétem, hogy ebben a nagyon balkáni és kicsit közép-európai térségben a legfontosabb, hogy érződjék a bolygókat a béke útjára vezető, a csillagokat a szerelem irányítására bízó új korszak áldásos hatása.

Ehhez nyújt biztatást a *Hair* remek előadása az Újvidéki Színházban.

(*Hid*, 2001. 5. sz.)

## BERTOLT BRECHT: A SZECSUÁNI JÓEMBER

Ez a brechti epikus színház.

Ez a brechti epikus színház?

Igen. – Igen?

Talán. – Talán?

És sorolhatnám tovább, hosszan ugyanazon mondatok, mondat értékű szavak kijelentő és kérdő, kérdő és kijelentő változatát, mert sem kijelenteni nem tudom önmagammat, sem kérdezni nem tudom önmagamtól megnyugtató módon, mert minden kijelentés kérdést indukál bennem és fordítva, minden kérdés után felmerül, hátha mégsem kell hitetlenkedni, hiszen az előadás nem unalmas, nem érdektelen, nem naiv, nem didaktikus, ahogy, bevallom, olykor-olykor gondoltam.

De akkor milyen?

Amikor először láttam, szinte kizárólag elmarasztaló, fanyalgó vélemények után, talán, mert nagyon rosszra számítottam, mondhatom, kellemesen csalódtam, de az is igaz, hogy nem lelkesített fel. Lényegében jól kigondolt, kevés eszközzel következetesen kivitelezett előadásnak találtam Zsótér Sándor (Budapest) rendezését. Amikor, írás előtt tisztázandó még néhány kérdés, amikor másodszor néztem meg, bevallom, untam. A rendezői kéz szerkesztési munkáját dicsérő mechanizmus és az ezt üzemben tartó színészi fegyelem ekkor is működött, de – talán mert jobban mögé láttam, kiismertem a szisztémát – az, ami a színpadon történt, szinte már nem is érdekelt.

Kétségtelen, hogy minden egyes epizódnak van az életből ismert, sőt saját élettapasztalatunk által is könnyen hitelesíthető valóság tartalma. Igaz, hogy aki jó, az mindig pórul jár, becsapják, kisemmizik, hogy a gazdagok önzőek és lelketlenek, hogy a hatalom korrupt, a pénz, ha van, minden akadályt legyőz(het), ha nincs, tehetetlenek, bénák leszünk.

Brecht valóságismerete kiváló, pontos.

Vagy arról lenne mégis szó, hogy nem szeretem Brechtet?

Hát nem kifejezetten rajongok érte, illetve van műve, mellyel nem sikerült közvetlenebb kapcsolatba kerülni, s ilyen *A szecsuáni jóember* is, amit nem sokkal a vígszínházi előadás után a pesti vendégrendező Újvidéken színpadra szerkesztett. Azt tudom, és vállalom, hogy a hiba nem Brechtben és nem ebben a szociológiailag/közgazdaságtanilag/erkölcsileg igaz példázatban, hanem bennem van. De nem tehetek róla, zavar, hogy itt csak történetek vannak, amelyeket elmondanak, közölnek velünk, és nincsenek színpadi szituációk, amelyeket



*A square-en, középén Szorcsik Kriszta, kerékpáron Mezei Kinga*

el lehetne/kellene játszani. Feltehetőleg a Brecht-darab szárazságát, szikárságát kívánta feledtetni a rendező, amikor egy interjúban ekképpen érvelt: „... nem beszédek mondanak a szereplők tanító célzattal. A történet egy utcalányról szól, aki szerelmes lesz és elhagyja a szerelme, hol van itt a hidegség, hol van itt a távolságtartás? Sehol.” Ha erről szólna *A szecsuáni jóember*, valóban nem éreznénk hidegséget, nem lennének távolságtartók. De nem erről szól, illetve erről is csak annyira, mint a másokon segítő utcalány életének rokonok, barátok, háztulajdonosnő okozta keserűségéről. Persze, egyáltalán nem hiba, hogy másról is szól a darab, mint Sen Te szerelmi csalódásáról, például – ahogy maga Brecht írta – arról, hogy „embert ember kizsákmányol”, de csak szól, és a színpadon ez nem játszódik le.

Ahhoz nem fér kétség, hogy a rendezőnek (Ambrus Mari díszlet- és Benedek Mari jelmeztervező segítségével) sikerült mindössze néhány kellékkal kialakítani az előadás látványvilágát, de sem a kínaiak hagyományos kerékpár-kultuszát idéző körbe-körbe karikázás, sem a színes legyezők és napernyők, sem pedig a szociológiai jelképnek tekinthető kordé nem pótolják a színpadi cselekmény hiányát. Bár, nem győzőm hangsúlyozni, itt minden jól ki van találva, és szinte következetesen működik. Kezdve attól, hogy az üres színpad közepére szerkesztett square valóban találó, kiváló ötlet, nem csak azért, mert körbe

lehet karikázni úgy, hogy mindenki egy irányban halad, de szemben a többiekkel, különböző jólélek utcalánnyal, akinek viszont a többiekkel eltérően jelképes színű piros biciklijé van, hanem azért is ügyes megoldás a színpad közepén levő virágcserepekkel teli körágyás, mert az utcai, országúti körforgalmat idézik emlékezetünkbe s a cserepek ide-oda rakosgatása, bár lényegében látszat- vagy pótcselekedet, feledtetni tudja a színpadidegen tömény epikát. Hasonlóképpen jó ötlet a kordén közlekedő háztulajdonosnő legyezőjének vitát lezáró csattanása. Szép a színes napernyők forgása. Hatásos az ugyancsak körbe rendezett lakodalmi jelenet kezdete, amíg a násznép türelmesen, majd egyre türelmetlenebbül várja/követeli a menyasszony egyetlen rokonát, a nagybácsit, nem tudván, hogy nagybácsi nincs, Sen Te szokott átöltözni nagybácsivá, hogy lecsillapítsa a kedélyeket, s hogy kemény szívvel rendreutasítsa azokat, akiket a jólélek utcalány képtelen megregulázni, elutasítani. S még néhány valóban szépen megoldott jelenete az előadásnak, de mivel az egésznek nincs drámai ereje – tétje sincs. A vizuálisan szép jeleneteket színházban megengedhetetlenül közömbösen, érdektelenül szemlélem, akárcsak a színészek valóban csodálatos fegyelmet tanúsító, csupán szövegfelmondásra korlátozott munkáját. Játék, szerepformálás ezúttal nincs, csak szövegfelmondás van, amit elsősorban az utcalány/nagybácsi kettős feladatát ellátó Nagypál Gábor hajt végre pontosan, minden érzelmet kiiktatva, szenvtelenül, míg például Krizsán Szilvia háztulajdonosnőként vagy Német Attila az utcalányt elhagyó pilótaként láthatóan igyekszik legalább némi szenvedélyt kifejezni. A többiek – Ábrahám Irén, Figura Terézia, Kőrösi István f. h., Magyar Attila, Mezei Kinga a kétféle stílus között egyensúlyoz/ingadozik. Külön kell szólni Faragó Edit Jang asszonyáról és Szorcsik Kriszta vízárusáról. Nem értem, miért különbözik mind jelmeze (fehér, kislányos túllruhát visel), mind beszédmódja (sikong) szerint az utcalány leendő anyósa az előadás többi szereplőjétől. Biztos van ennek magyarázata, de erre nem sikerült rájönni. Szorcsik Kriszta férfiszerpet kapott, ő Vang, a vízárus, a hagyományos brechti narrátor. Nem világos, miért kellett ezt a szerepet nőre osztani, de tény, hogy Szorcsik Kriszta arra mutat példát, amire az előadásban senki: hogyan lehet valaki egyszerre szenvtelen és fejezhet ki mélységes fájdalmat.

Brecht elég ritka vendég nálunk, kivált példabeszédei fordulnak meg ritkán színpadainkon, amit sajnálhatunk, ugyanakkor viszont nem valószínű, hogy a nézőkben nem mindig bővelkedő Újvidéki Színház megengedhet magának egy ilyen, minden szakmai pontosság ellenére is közönségriasztó előadást.



Ha hasonlatot keresnék Zsótér Brecht-rendezésére, azt mondanám, hogy az előadás olyan, mint egy kirakati bábu, szép az alakja, tökéletesek a vonalai, kecsesek az idomai, de aligha jutna bárkinek is eszébe, hogy eltöltsön vele egy éjszakát.

(*Tour de Brecht. Híd, 2002. 3. sz.*)

## GOBBY FEHÉR GYULA: AZ ANGYAL ÁLMA

Nehéz hálátlanabb kritikusszerepet elképzelni annál, amikor elmarasztaló véleményünk szinte frontálisan ütközik a közönség euforikusan lelkes tetszésnyilvánításával. Ahogy az Újvidéki Színház operettként jegyzett *Az angyal álma* című legutóbbi bemutatóján történt. A közönség tombolt, újra és újra kitapsolta a társulatot, amely talán maga sem tudta mire vélni ezt a fogadtatást, melyre aligha számított, bár az előadásban fellépő színészeknek kétségtelenül jólesett. Megértem őket s igazuk volt, hogy átadták magukat a szórakozást hálásan köszönő közönség szűnni nem akaró tapsának. A közönség ugyanis jól szórakozott Gobby Fehér Gyula Ábrahám Pálról, a Bácskában, Apatinban száztíz évvel ezelőtt született zeneszerző és operettkomponista élettörténetét bemutató előadáson.

A kritikus viszont szorongott, mert – bár nincs zenei füle, de színházi szeme azért van – ami a mintegy kétórányi előadásban történt, nem fedte sem a drámáról, mégha zenés drámáról van is szó, sem pedig a színházról benne kialakult képet. Ült, nézte, s nem értette, ami körülötte történik. Szomorú volt, holott örülnie kellett volna.

Miért nem tudott örülni?

Mert amit a színpadon előadnak, az nem dráma. Legfeljebb élettörténet, egy karrier magasba ívelése és bukása, de ennek is túl sablonos, egyenes vonalú, nélkülözi a szükséges feszültséget, nincsenek a meglepetés erejével ható epizódjai, illetve ott, ahol alkalom kínálkozna a feszültséget működésbe hozni – amikor a harmincas években a *Viktóriával*, a *Bál a Savoybannal* és a *Hawai rózsájával* világsikereket jegyző Ábrahám elhagyni kényszerül a náci Berlint, ahol csúnyán ki-sajátítják a zsidó származású zeneszerző dallamait –, az író már nem tudja elhagyni a mesélés addigi nyomvonalát, s nem bontakozik ki a lehetőségként a történetben lappangó dráma. Ennek magyarázatát részben talán abban kell keresni, hogy Ábrahám Pál ma is ismert, játszott/hallgatott zeneszámai nem váltak a történet szerves részeivé,



*Mezei Kinga, Kovács Nemes Andor és Jankovics Andrea*

csupán egy élettörténet betétdalai. S nemcsak hogy nem szervesül a zene és próza, amihez – hogy zenés dráma szülessen – nem elegendő annyi, hogy akinek az életútját mutatják be, az történetesen az elhangzó dalok szerzője is, de az író szövege igencsak közhelyszerű. Ez igazán akkor derül ki, amikor Ábrahám Pál feleségét/műzsáját, az angyalt, aki megálmodta a zeneszerző szédületes sikerét (erre utal a cím!), alakító Jankovics Andrea énekből prózába vált. A szépen éneklő fiatal, most pályakezdő színésznő, akiben megvannak a primadonnára jellemző tulajdonságok, melyeket jó lenne ápolni, a prózai mondatokat műkedvelő szinten tolmácsolja.

Hasonlóképpen elszomorító látványt nyújt a színpadkép. A színpadon egyetlen díszletelem van, a talán ékszeresdoboznak tervezett, de inkább kanáriketrecre emlékeztető, hol előre, hol hátra – attól függően, hogy a táncolóknak mekkora játéktérre van szükségük – tologatott konstrukció, amelyben le-fel nyitható ülőkék vannak, s amelyek fém-bordázatán olykor gyertyákat gyújtanak, majd oltanak. Értem, ha nincs akció, akkor mímelni kell ezt. Sajnos, ez a rendezés egyetlen ötlete, ami viszont előadáshoz túl kevés.

Hiába dinamikus, szellemes, olykor kifejezetten ironikus a koreográfia, hiába nyújtanak kellemes élményt a két főszereplő (Jankovics

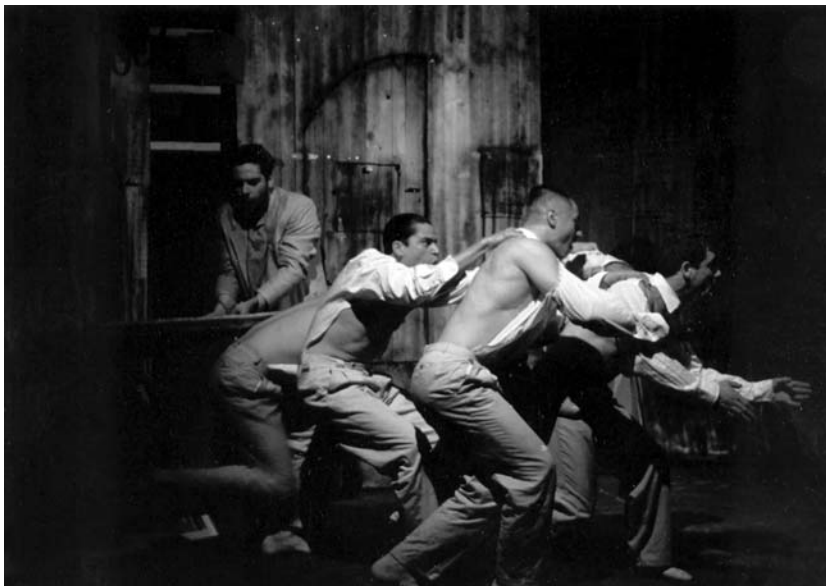
Andrea és Kovács Nemes Andor) s a többiek énekszámai, hiába csil-  
lan fel olykor Magyar Attila és Krizsán Szilvia karikírozó kedve, szín-  
ház nem születik. Persze attól sem, hogy Mezei Kinga és Kőrösi Ist-  
ván f. h. a tükördramaturgia és -ábrázolás lehetőségével élve valóban  
remekül ellenpontoszzák a szereplőket és a helyzeteket, létrehozva így  
az előadás legjobb pillanatait. Csakhogy, ha egy előadás kapcsán első-  
sorban ennek ellenpontjaira emlékezünk, akkor ez azt jelenti, hogy  
nincs – előadás.

(*Álmodik a színház. Hid, 2002. 4. sz.*)

## HAMVAS BÉLA: PÁC

*„Az alaptétel az, hogy a pácban mindenki benne van.”*  
(Hamvas Béla)

Regényforgatag – írta egyik méltatója Hamvas Béla harmincöt év-  
vel megírása után, 1985-ben, tetszhalott állapotából feltámasztott/ki-  
adott *Karnevál* című regényéről, elsősorban a hét, egyenként is  
könyvnyi terjedelmű, összességében mintegy 1200 oldalnyi mű oly-  
kor „gubancosság”-nak érzett idő-, tér- és történetbeli labirintusjelle-  
gére gondolva, de utalva arra is, hogy „összemosódnak – benne – a ha-  
tárok történet és értelmezés, valóság és elképzelt, lehetséges és lehe-  
tetlen között” (Szigethy Gábor: *Jelenkor*, 1985. 6.). Vagyis a címmel  
összhangban: karnevál, de nem a féktelen dévaj vigasság tobzódása,  
hanem a létezést értelmezni kívánó, az idő és a logika korlátait figyel-  
men kívül hagyó szellem maszkjátéka; regénybe bújtatott történelem  
és filozófia, létesszé. Ahogy Baránszky Jób László írja a *Karneválról*  
szóló tanulmányában: „Összevissza kapkodó, futkosó hangyák köny-  
ve (. . .). Hangyáké, akik hiába igyekeznek elfutni előle, a sors talpát  
el nem kerülhetik. Pokoli könyv (. . .). Az emberi lét, az emberi sors,  
a társatlan társadalmi ember, az emberi világ, amint azt valaki felül-  
ről, kívülről látja. (. . .) Egy értelmét vesztett, amorf vi- lág (. . .).  
Olyan farsang ez, amely hamuszürke, mint a rákövetkező hamvazószer-  
da . . .” (*Az esszéíró regénye. Új Írás*, 1985. 9.) Maga az élet és benne  
általában az emberi s a megannyi változatában látható egyes ember  
drámája. Dráma, amit azonban színpadra vinni istenkísértés, gondol-  
hattuk, ha a regényt olvasva egyáltalán eszünkbe jutott ilyesmi. Ám  
kiderült: a lehetetlen sem lehetetlen, ha tudják, mit akarnak s ezt ho-  
gyan akarják megvalósítani, amire kiváló példa az Újvidéki Színház



*Jelenet az előadásból*

előadása, mely – ahogy a színlapról megtudhatjuk – nem a Hamvas-regény színpadi változata, hanem ennek „motívumai alapján készült színpadi adaptáció” (a rendező Mezei Kinga és a dramaturg Gyarmati Kata céltudatos, pontos, kiváló munkája). Erre a műfaji, s ezzel együtt – óhatatlanul – tartalmi változásra a címcseré is utal: *Karnevál* helyett *Pác*.

Hamvas Béla „filozófiai, metafizikai kérdések, misztikus tanok” szövevényéből álló, különféle prózaformákat („novellák, anekdoták, álmelbeszélések, látomások, mondák, mítoszok, portrék, groteszk rövidtörténetek” – Thomka Beáta: *Az egzisztenciális műfaj. Életünk* 1986. 11.) –, de említhetnénk a filozófiai esszét, a regénypoétikai traktátust is – merészen keverő, a lét/létezés történetének egy vízióját bemutató regénykarneválja a színpadon a *pácba* került egyes ember történetévé/drámájává redukálódik, a közösségi „mi”-ről az egyes emberi „én”-re egyszerűsödik.

Regényből dráma: folyamatból helyzet.

A regényben az író kívülről szemléli, írja le az emberiség történetének alakulását, a drámában az önmagát kereső embert látjuk. Azzal, hogy a regény adaptálói lemondtak a történelmi és mitológiai konkré-  
tumokról, nem másik történetet kapunk, csak a történet dimenziói let-

tek mások. A regény olvasói előtt feltárul előbb a múlt egészen a nagy háborúnak nevezett első világhétségig, majd az emberi gyötrelem bugyrait ismerjük meg, ezt követően a túlvilágot járjuk, innen jutunk vissza a második világháborúba, s végül a hetedik könyv már a regény megírásának idején játszódik, 1950-ben, amikor is előkerül a főszereplő, Bormester Mihály emlékirata, melyet egy könyvtáros (=Hamvas?) próbál értelmezni, megfejteti.

Ahhoz, hogy egy mű – legyen hamvasi regénydzsungel vagy csak egy novella – motívumai alapján elkészüljön ennek színpadi változata, közös kiindulópontot kell találni, mely az alapműhöz köti az adaptációt. A *Karnevál* és a *Pác* esetében ezt a regény első két könyvének néhány mozzanatában ismerhetjük fel: amikor a főhős szembesül a kérdéssel – ki vagyok?, illetve amikor erre nem tudván válaszolni, elhatározza, hogy ezt kideríti. Erről az önkeresési szándékról/útról szól a regény, s erről szól a regény színpadi adaptációja – mindkettő saját eszközeivel. Az előbbi a gondolatok, események, látomások karneváljával, az utóbbi pedig drámai helyzetek sorával.

Annak ellenére, hogy a *Pác*ban nincs könnyen felismerhető, hagyományos történet, cselekményvezetés (ahogy többnyire megszokott párbeszéd sincs), van azonban dramaturgiai íve: az arctalan, egyszerre lépő, mozduló, ugyanazokat a mondatokat kórosszerűen ismétlő embersorból kiváló egyén miután végigjárja – „Nem kell-e útnak indulni, mint a régi bölcsök tanították, és addig nem nyugodni, míg az ember önmagát megtalálja?” – az énkeresés stációit, s megtapasztalja az idő, a tér, a tudás, a nyelv, a szerelem, a logika, az igazság viszonylagosságát vagy inkább bizonytalanságát, önmagát ugyan nem találja meg, de rátalálva énje másik felére, felismeri: „csak ketten vagyunk egész ember” – együtt a szent és a bolond, a naiv és a bölcs, az ártatlan és a szerepjátszó. Kezdődhet az élet, indulhat az új kör, mint *Az ember tragédiájában* összeér a vég és a kezdet, folytatódhat a végenincs út, Arany János örök zsidójának üzőttsége („Tovább! Tovább!”) vagy Madách Imre Ádámjának küzdelemsora. Csak előbb ki kell nyílnia a (talán) magzatburkot jelképező – az előadás kezdetétől előforduló, s ily módon a mózeskosárhoz, a köhöz, a kenyérhez, a vízhez és a homokhoz hasonlóan emblematikusnak, toposzértékűnek tekinthető – zsáknak, ahová az előadás zárójelenetében a főszereplő két énje zárja magát, vállalva a körülöttük levő számos „zsákkal” való azonosulást.

Ahogy az előadás keleti mesék városképét idéző, titokzatosságot sugalló és váratlanul nyíló s csukódó megszámlálhatatlan ajtóval, ablakkal egyszerre zártság és teljes nyitottság képzetét nyújtó, a szereplők számára változatos ki-, át- és bejárást biztosító díszlete (Mezei Kin-

ga tervezése) precíz elgondolásról tanúskodik, ugyanúgy az epizódok megválogatása, megszerkesztése és a regénybeli részletek módosítása is végiggondoltságot példáz. A rendező és színészei, annak ellenére, hogy a világ megismeréséről szóló tudásregényből formált tudatdrámát mutatnak be, nem akarnak bölcsek, megfontoltan okosak lenni, ellenkezőleg: minden jelenetet groteszk gesztus- vagy hangeffektusokkal ellenpontosznak, egyszerre keltve így komoly és humoros hatást.

Ellenállhatatlanul és leleplezően komikus, amikor Barnabás Maximus (Csernik Árpád), az őskortudomány egyetemi magántanára komikusra zsugorított törpeként és kellemetlenül *rikácsoló* hangon adja elő „az összes természettudományokat, történelmet, matematikát, logikát, lélektant, sőt a gyakorlati tudományokat is” magába ölelő „korszakosnak” vélt tudományos tanait, melyek nem máson, mint a *ri* szót tagot tartalmazó szavakon alapulnak. Ahogy Hoppy Lőrinc (Nagypál Gábor) szerencsétlenségét nem szemlélhetjük őszinte részvétellel, mert kullancsra emlékeztető ragadványként tapad, mászik a főszereplőre, ugyanúgy a Kleopátrát idéző Ainyu (Szorcsik Kriszta) szépségének sem lehetünk feltétel nélküli csodálói, mert amikor sipító fejhangon megszólal, eloszlik a varázs. Azok a jelenetek viszont, amelyek, mint az au! – tó!/autó félreértésen alapuló szójátékból konstruált fergeteges epizód (Puskás Zoltán–Szorcsik Kriszta) vagy Ionesco abszurdjának, *A kopasz énekesnő* Smith és Martin házaspárjának nyelvi-logikai ficamait megelőző/megelőlegező epizód az önmagával levelező Schnoen Alajosról, aki olykor Bajnád Edelény, ki levelezésben áll Turcsika Szelenáddal, aki ugyancsak ő maga, melyeket kizárólag komikusra vettek, illetve azok a jelenetek, amelyek, mint a csodálatos egyszerűségű, erotikától szikrázó furulya/bot/-szeretkezést bemutató részlet vagy az elégikusra hangszerelt zsákos zárójelenet az előadás egészébe épülve egészítik ki, ellenpontoszák egymást.

A regényben, számolta meg az előadás rendezője, háromszáznál több, a színpadi változatban alig harminc szereplő van, akiket mindössze kilenc színész formál meg, köztük csak Balázs Áronnak (Bormester) és Nagypál Gábornak (Hoppy Lőrinc) van egy szerepe, a többiek kettőtől hét szerepet váltanak, nem számítva azokat a pillanatoakat, amikor például csapatfeladatot teljesítenek. Mindenki számára adott a kollektív és az egyéni teljesítmény lehetősége. Az előbbinek kivétel nélkül kellő alázattal és nagy fegyelemmel tesznek eleget, a hosszabb, de inkább rövidebb epizódfeladatokat pedig ügyesen egyénítik, kivétel nélkül mindenkinek van egy-két emlékezetes alakítása.

Talán a leghálátlanabb feladat a főszerepet alakító Balázs Áronnak jutott, mert annak ellenére, hogy szinte végig a színen van, többnyire

szemlélődésre, passzivitásra ítelt, ettől függetlenül azonban jelenléte állandó, játékmesterként kezében tartja az előadás szálait, s talál rá módot, hogy egy gesztussal, egy hanggal érzékeltesse Bormester hangulatának változását, hogy reakcióival egyénítse a figurát. Lényegesen hálásabb szerep Nagypál Gáboré, aki a bogáncs Hoppy Lőrincben ellenállhatatlan erővel mutatja meg a szerencsétlen és a visszataszító, a kétségbeesett és tenyérbemászó, félszeg és gátlástalan kisembert. Csernik Árpád a „tudós” Barnabás Maximusként, Kőrösi István f. h. a maga is kezelésre szoruló Toporján Antal pszichológusként, Puskás Zoltán a félreértésen alapuló, komikus au! – tó!/autó-jelenetben, Kovács Nemes Andor f. h. a mindenre rögeszmésen kíváncsi Episztemonként, Német Attila a ki kinek is ír levelet kabarészerűre formált éavesztés/szerepcsere-jelenetben, Szőke Attila f. h. pedig a Kőrösivel duettben szereplő nyomozóként nyújt emlékezeteset, illetve kelt figyelmet.

Szorcsik Kriszta hét női szerepben fordul elő. Mindegyikben más-más, mindegyikben egyéni, a feladattól függően tud komikus, lágy, gonosz, szerelmes lenni. Nem véletlenül idézi fel bennünk Madách Éváját, az örök, a mindig más nőt, akinek sokarcúságát egy – kivételes teherbírású s átváltozásra képes – színésznő tudja valóban, s jobban megmutatni, mintha a hét nő szerepét hét színésznőre osztották volna ki. Szorcsik Kriszta nőalakjai vörös fonálként kötik össze az epizódokat, mint az oboát megszólaltató Antunovics Veronika előadásba simuló (zeneszerző Mezei Szilárd) dallamvariációi.

*(Ki vagyok? – Vagyok? Hid, 2002. 11. sz.)*

## VÉGEL LÁSZLÓ: JUDIT

Ismét, *A szecsuáni jóember* után, egy olyan előadás, amely nemcsak hogy radikálisan megosztja a közönséget – lesznek, akik nagyon szeretik, s lesznek, akik nagyon nem szeretik –, hanem inkább távol tartja aínháztól, mint oda vonzza a nézőket, persze, ha egyáltalán Újvidéken beszélhetünk közönségről, amely a szervezett (sajnos, egyre fegyelmezetlenebb) diákpublikum mellett a bemutatón kívül, *Az angyal álma* címűínházi izét nem számítva, legalább nyolc-tíz háromnegyed-fél házat jelentene (de ez már egy másik kérdés, amely nem a kritikára, s főleg nem egy előadás kritikájára, hanem aínházi közönségszervezésre tartozik, de nagyon). Holott Végel László *Ju-*



*Judit és Holofernesz: Szorcsik Kriszta és Nagypál Gábor*

*dit* című drámájának előadása, minden vitatható megoldása ellenére, megérdemelné a jobb helyeken „nagyérdeműnek” nevezett közönség figyelmét. Igaz, hogy a veszprémi vendégrendező, Tömöry Péter szokatlan színházi nyelvet választott a zsidó legendából vett, különben a világirodalomban gyakran felhasznált Judit-tragédia színpadi megjelenítésére, de talán éppen az előadás stílusának rendhagyó jellege lehetne provokatív egy színházérzékeny befogadóközeg (van nálunk ilyen?) számára. S ebbe a közegbe a középiskolások, sőt talán az elemisták is beletartoz(ná)nak, ha megfelelő felkészítés után vinnék őket színházba.

Végel köztudottan politikus alkat lévén a Judit-témát is a politika függvényében értelmezi. A téma mindmáig legismertebb színpadi változatának feldolgozója, a német romantikus Friedrich Hebbel a kifejezetten drámai történetet, mely szerint Judit, hogy az ostromlott várost megmentse, feláldozza, odaadja magát Holofernesznek, majd megöli a hadvezért, olyképpen módosítja, hogy Judit beleszeret áldozatába, következésképpen túláradó szenvedélye továbbmélyíti a tragédiát, amit fanatizmus különben is elkerülhetetlenné tesz. Végel viszont a Judit-témát inkább alkalomnak tekinti arra, hogy általa társadalmi, emberi viszonyokról nyilatkozzon. Ezért *Juditja* egyaránt olvasha-



tó/interpretálható a magát fanatikusan feláldozó címszereplő, a diadalt kizárólag harc útján méltónak tekintő hadvezér (az ostromlott város lakói önként akarják átengedni a várost), a hatalom birtokosainak (kormányzó, bankár, rendőrfőnök stb.) s az általuk manipulált tömeg vagy Judit nevelője, lelki támasza és tanácsadója, Eszter tragédiája-ként, a hit, a hatalom, az emberi gyarlóság, a barátság példázataként. De szólhat a művészet elkurvulásáról is. Szinte minden emberi érték relativizálódásáról. Mindez így együtt sok is, de a szálak kidolgozatlanlansága folytán kevés is egy drámához, kivált pedig egy előadáshoz. Az utóbbit nehezíti az írói dikció publicisztikus jellege, nevezetesen, hogy vannak drámai helyzetek, de nincsenek jól megformált, egyéni sorsú drámai szereplők.

Ennek ellenére a felvetett, jelzett emberi/társadalmi kérdések kétségtelenül figyelmet érdemelnek, amit színházi vonatkozásban érdekessé tesz a témagazdagság ellenére is vázlatos szöveg, szerepek megjelenítésének kérdése. Magyarán: hogy adható elő, hogy játszható Végel László *Juditja*?

Nos, az előadás dramaturgja (Gyarmati Kata) és rendezője (Tömöry Péter) az eredeti szöveg „húzásával” a sokszálú cselekményből kiválasztotta azt, amely olvasatuk szerint gerince lehet egy drámai történetnek, illetve kialakított egy olyan sajátos játékmódot, amelynek formai jegyei, külsősége folytán kevésbé lehet szembevetendő az írói beszédmód publicisztikus vázlatossága. A szöveg karcsúsításának eredményeként az előadás inkább s kifejezettebben, mint az alaptextus, a címszereplőről szól, természetesen az előadás sem nélkülözi a vezetőik aljasságának bemutatását. Ugyanakkor az is felmerül az emberben, hogy Judit középpontba kerülése a szerep csodálatos megformálójának, Szorcsik Krisztának (is) az érdeme. Ő ugyanis hibátlanul „beszéli” azt a színházi nyelvet, amit Tömöry Péter kitalált annak érdekében, hogy úgy tessenek, drámát látunk, s nem drámavázlatot.

Szorcsik Kriszta nemcsak tökéletesen elsajátította a szaggatott, szögletes (a japán színjátszást idéző) mozdulatokat és a legváltozatosabb hanghatásokat egyesítő erősen stilizált játékmódot, ami az ő esetében nemhogy nem tűnik külsőségnek, hanem amit ő önjellemzésre, helyzet- és viszonyteremtésre is kihasznál, holott ez a nálunk igencsak szokatlan tekinthető színészi eszköztár alapfokon inkább a felszín, mint a mélység megmutatására használható. Következésképpen azok a jelenetek élnek igazán, amelyben ő szerepel. Így „pörgeti fel” az apjával való jelenetet, amelyre azután kerül sor, hogy botrányos viselkedésével megghiúsította a számára semmiképpen sem elfogadható, sőt hozzá nem méltó házasságot a kormányzó fiacskájaival. De említhet-

ném a zárójelenetet is, melyben ellenállhatatlan szuggesztivitással kényszeríti a hatalmába bódult, önelégült Holoferneszt arra, hogy benne egyenrangú társat lásson, mi több, hogy csodálja és engedelmeskedjen neki. Így éri el nemcsak azt, hogy az öntelt hadvezér kiszolgáltatassa magát neki, s gyilkos tervét ő zavartalanul végrehajthassa, hanem, hogy a vereséget nem ismerő férfi vele együtt válassza a halált, mert ráébredt arra, hogy az a világ, amelyben élt, saját szolgálalelkű serege éppen úgy, mint az ostromlott város korrupt, haszonleső vezetői, akik félnek vele szembeszállni, kiábrándító. S bár Judit „hódítása” és Holofernesz behódolása, illetve a kettős (ön)gyilkosság ritka szép balettjelenetté formálódik, lehet azonban, hogy Holofernesz változását inkább csak a kritikusi szándék látja, s nem a hadvezért alakító, ezúttal észrevehetően rutineszközökkel, készletből dolgozó színész, Nagypál Gábor látatja.

A színészek közül a díszlet- és jelmeztervező Lőrincz Melinda és a jeleneteket elválasztó, illetve az előadás hangulati aláfestését adó zenét szerző Bakos Árpád által jelentős mértékben elősegített rendhagyó játéktílust a címszereplő mellett Mezei Kinga, Judit bizalmasa és egyben besúgója, érti és „beszéli”. Következésképpen kettejük jelenetei az előadás legjobb, emberileg legértékesebb pillanatai is, amelyekben stíláris összhangzás van. Ezzel szemben Giricz Attila mint Judit apja, a lányával játszódo említett jelenetet kivéve, Magyar Attila mint Kormányzó, Ábrahám Irén mint Kormányzóné, Körösi István f. h. mint a fiuk, Páthty Mátyás mint Bankár a hagyományos realista eszközöket keresve, használva kinnal magára öltött „ruhaként” viseli a rendezés kívánta szokatlan stílust, aminek következtében színészi játéktílus tekintetében két egymástól eléggé különböző, mindenképpen össze nem illő változatot látunk.

Az előadásbeli „művészek”, Puskás Zoltán (Cirkuszigazgató) és Figura Terézia (Szép Amália) harsány, de az alapstílussal összefüggésben, ennek egy szélsőséges változatát felmutató eszközökkel, az ellenpont hálás funkcióját vállalják és jelentik, vigyázva arra, hogy ne engedjenek a csábításnak s ne váljanak előadáson belüli önálló attrakcióvá. Hasonlóképpen az előadás összképét segítő fegyelmet tanúsít Szabó Attila a Kapitány fizikai erőpróbát is jelentő kis epizód szerepében.

Megvallom, szándékosan hagytam az írás végére Krizsán Szilvia méltatását. Aki Jósnóként és Viktória, a nagycirkusz Művésznőjeként önhibáján kívül két különböző hatású jelenet szereplője. Előadáskezdő énekét hatástalanítja a szám funkció nélküli hosszúsága, későbbi jelenete azonban lélegzetelállítóan szuggesztív. Teljesítménye kétarcsúságával mintegy jelképe is lehetne az Újvidéki Színház Tömöry Pé-

ter rendezte Végel-dráma előadásának, amely több vonatkozásban provokatívan figyelmet keltő, de semmiképpen sem tarthat számot tömeges érdeklődésre.

(Hid, 2002. 11–12. sz.)

## ĽUBOMÍR FELDEK: A RÓZSASZÍNŰ HALÁL

„Édith, tkp. Édith Giovanna Gassion, fr. sanzonénekesnő (Párizs, 1915; 1963). Az utcán énekelt, amikor Louis Leplée, egy kis párizsi mulató igazgatója 1935-ben felfedezte. A rádió, a hanglezet és a zenés revüszínház útján hódította meg a közönséget világszerte. Igazi népi sanzonénekesnő, akinek törékeny alakjával ellentétben álló erős tragikus csengésű hangja tartósan meg tudta nyerni az emberek szívet. Dalaiban legtöbbször az elkerülhetetlen végzetet és a szerelem ellenállhatatlan erejét énekl meg.”

Így ír a lexikonszócikkek tájékoztató/objektív műfaját tiszteletben tartó *Magyar Larousse Enciklopédia* a párizsi verébként (piaf = veréb) is emlegetett Edith Piaf-ról, a máig elévülhetetlen *Milord, Non, je ne regrette rien, Bravo pour le clown!, Padam . . . Padam, Hymne a l'amour*, s még számos nagy sanzon jellegzetes előadójáról, ki életéről maga számolt be *Nem bánok semmit sem* (1958, magyarul 1970) című önéletrajzában, amely alapul szolgált a szlovák költő, regény- és drámaíró, dramaturg, műfordító, Ľubomír Feldek Piaf-ról írt színpadi történetéhez.

Ezt vitte színre Ľubosav Majera (Újvidék) elsősorban a színészi játékot segítő, egyszerűségükben is kidolgozott helyzeteket teremtő rendezésében az Újvidéki Színház – Mezei Kingával a főszerepben.

A méltán nagy sikerű *Szelídítések* és *Pác* rendezőjeként is ismert színésznő pályáján külön fejezet a Piaf-drámabeli feladat: első abszolút főszerep.

Színészi remeklés.

Ebben a néhány epizód szereplő ellenére is joggal monodrájának mondott előadásban Mezei Kinga Edith Piafot az élet szomorú komédiásként ábrázolja, aki mindenből, saját életéből, szerelmeiből, sőt saját rettegett halálából is komédiát csinál. Sikerének titka talán abban rejlik, hogy nem adja ki a figurát. Nemcsak hogy minden helyzetben másnak mutatja, hanem azt sem teszi egyértelművé, ki is tulajdonképpen ez a nő, akinek egész életét felfokozott szeretetigény jellemzi.



*Kőrösi István, Mezei Kinga és Giricz Attila*

Szerencsétlen asszony, aki halni készül, s történetesen híres énekesnő lévén végigpergeti művészi sikerekben és magánemberi sikertelenségekben egyaránt gazdag életét, s közben – előttünk – mindent, csúnyát és szépet újraél, vagy aki már meg is halt, s emléke idéződik fel a színésznő által, aki vibráló, minden mozdulatával, mondatával és Piafot idéző kiválóan előadott dalokkal belülről, emberként és művészként hitelesít egy emberi sorsot, egy élettörténetet.

Mezei Kinga hihetetlen művészi érzékenységgel és biztonsággal, kiválóan egyensúlyoz a komikumot már-már a tragédiával keverő helyzetekben. Piafja egyszerre megható és megmosolyogtató, igazi veréb, aki állandóan veszélyben van, de akit a legkisebb remény is mérhetetlen bizalommal tölt el. S bár az előadás folyamán, márcsak az elhangzó, ismert sanzonok miatt, semmiképpen sem feledkezhettünk meg, hogy *A rózsaszínű halál* című Feldek-mű főszereplője a híres, tragikus sorsú Edith Piaf. Mezei Kinga szerepformálása nem reked meg az énekesnőportrénál, egyetemesebb, komplettebb nőszorsot mutat be csodálatos művészi érzékenységgel és mesteri szerepépítéssel. Minden mozdulat, amit látunk, minden mondat, szó, amit hallunk, mérhetetlen tudatosságot s ugyanakkor teljes spontaneitást példázva szervesül drámává. Kisrealista megoldásokból, pontos, apró lélekrajzi megfigyeléseken alapuló gesztusokból és váratlan, hol keserű tragi-

kummal, hol (ön)ironikus komikummal teli, őszinte váltásokból áll össze, formálódik Mezei Kinga nősors–Piaf-portréja. Szerves egésze fonódik össze a színésznő által egyszerre azonosuló, belső átéléssel és kívülről, mintegy eltartva ábrázolt, valóságból és álomból, fájdalmas csalódásokból és reménytelenséget leplező humorból szőtt szerep.

Annak ellenére, hogy a főszereplő mellett kisebb szerepekben még hat színész részese a produkciónak, *A rózsaszínű halál* lényegében egyszemélyes színház, amelynek sikeréhez azonban a legtöbbször csak végszavazó vagy jelenlétükkel „párbeszédre” alkalmat nyújtó játszótársak is hozzájárulnak. Mindenekelőtt a halál mosolygós hírnökének szerepében feltűnő Krizsán Szilviát kell említeni, aki kivált az utolsó jelenetben, amikor gyerekes naiv buzgalommal gyűjtogatja az előtte levő mécseshalmazt (ha mind ég, akkor hal meg a főszereplő, aki – késleltetve saját halálát – viszont csínytevőként el-elfúj egy-egy gyertyát az égők közül). Giricz Attila az apróka, de nagy tehetségű énekesnőt gyámolító író, Jean Cocteau-ként cseppentet bensőséges pillanatokat a boldogtalan (énekes)nő életének epizódjaiba. Balázs Áron, Piaf szerelme, a nyugalmat árasztó bokszozó, Marcelként csalja elő a kétségbeesések közt vergődő nőből a felszabadult játékos viselkedés gesztusait. Vele szemben az újságokba temetkező közömbös szeretőként Kőrösi István f. h. a magakellettő csábítás és a tiltakozásból fakadó harag hangjait hívja elő Piaf/Mezeiből. Mindegyiküknél hálátlanabb a mostohatestvér, Simone vigasztaló, együttérző feladatkörét ellátó Jankovics Andrea, már indulásban visszafogott, kevés játéklehetőséget nyújtó szerepe.

Kár, hogy a betűk segítségével hitelesen nem idézhető fel Edith Piaf lemezhangja, amint pergetett r-jeivel és nyújtott magánhangzóival színezve énekli a bohóc dicsőségét – Brrrrravóóóó!! –, mert ennél találóbban aligha szólhatnánk az újvidéki előadásról.

*(Brrravóóó!!! Hid, 2003. 1. sz.)*

## JOHN ORTON: AMIT A LAKÁJ LÁTOTT

Annak ellenére, hogy a legmélységesebben hiszem és vallom a színház öntörvényűségét, hogy a színjátszás művészete saját eszközökkel rendelkező, saját nyelvén beszélő (ön)kifejezési forma, képtelen vagyok megérteni, miért van szükség arra, hogy a rendező tönkretegyje az általa választott vagy a gondjaira bízott szöveget. Miért kell

a mű elé állnia? Semmiképpen sem azt várom el a színháztól, hogy az irodalmat tolmácsolja, hogy szolgálja közvetítse az írott művet, de az igenis elvárható a színháztól, kivált ha vígjátékot vagy ennek valamely műfaji változatát viszi közönség elé, hogy a saját művészi készletéből a szöveg komikumát, humorát legjobban kifejező, érvényesítő eszközöket használja.

Hogy egész konkrét legyenek: ha adva van egy fanyar, kissé száraz, az abszurd felé hajló humorral írt, tipikus angol vígjáték, akkor miért tünteti el a rendező ezeket a karakterisztikus műfaji ismérveket? Miért kell a szöveg humorát ripacskodással, sőt idétlenséggel tönkretenni? Miért gondolta László Sándor, az Újvidéki Színházban bemutatott *Amit a lakáj látott* című angol komédia rendezője, hogy überelni kell John Orton szövegét? S főleg miért gondolta, hogy Orton fekete humorát éppen így lehet/kell hitelesen és hatásosan színpadra vinni?

Nem szeretem a tévét, bár mozi helyett néha megteszi, sőt olykor még egy-egy sorozatfilmbe is bele-belenézek, mint például a *Csöngedett, Mylord?* című lakájtörténetbe, amit most azért említek, mert követendő példa lehetett volna az újvidéki előadás rendezője számára. Az angolok ugyanis nem összevissza rohangálással, éktelen rikácsolással, hanem visszafogottan, természetes komolysággal tolmácsolják a lényegében komikus epizódokat, a színészek nem veszik idiótára szerepeiket, s így érvényesül(het) a sajátos fanyar angol humor. Tudom, közel sem kiváló az említett sorozat, de stílus tekintetében tanulságos. Vagy arról lenne szó, hogy a rendező nem hitt, nem bízott John Orton szövegében? Akkor miért vállalkozott színpadra állítására? Mert ami az Újvidéki Színházban előadásként látható, az semmiképpen sem nevezhető színháznak a szó művészi értelmében. Szánalmas ripacskodás csupán, amilyenvel évekkel ezelőtt a *Páratlan páros* című bohózat ejtette kétségbe az igényes színházi közönséget. Akkor azt hittem, az a „teljesítmény” megismételhetetlen, felülmúlhatatlan. Tévedtem. Nem értem a rendezőt, aki *Az öngyilkost, a Pisti a vérzivatarbant*, ezt a két karakteres, jó előadást rendezte, hogy követhetett el ekkora baklövést.

A *Világirodalmi lexikon*ból vett színlapi szöveg szerint John Orton humora „a kegyetlenségig goromba, ugyanakkor elegáns, szellemes és pontos”. Ezzel szemben az előadás humora semmiképpen sem elegáns vagy szellemes, de még gorombának sem mondható, csupán idétlenül infantilis.

S ahogy lenni szokott, a baj nem jár egyedül. Nemcsak a színészeket instruálta félre a rendező, de a maga tervezte díszletet se működteti következetesen. Azzal, hogy a színpad közepére egy tetszés szerint forgó, csikicsuki ajtókonstrukciót állított, feltehetőleg a bulvárdarab

dramaturgiáját akarta működtetni. Csakhogy, először is ezt a komédiát Orton írta s nem Feydeau, az *Amit a lakáj látott* – bár akár bohózatként is olvasható/előadható – nem *Bolha a fülbe*, az angol humor nem fejezhető ki a francia bulvárdarabok kergetőző stílusában, akkor sem, ha ugyancsak félreértésekre és hazudozásokra épül, de Orton darabja olyan nyelvi anyagból IS készült, amely önmagában IS élvezhető. Vagyis semmi szükség sincs a szeszélyes körhintaként forgatható ajtókra. Másodszor pedig, ha már ilyen központi szerepet szán a rendező az ajtóknak – a színpad közepére állított konstrukció mögött még jobbról is és balról van egy-egy lengőajtó –, akkor elképzelhetetlen, hogy a színészek időnként az ajtó(k) mellett közlekednek kedvükre, mert ezzel az egész ajtórendszer elveszti funkcióját, értelmetlen lesz.

Ilyen vaskos rendezői melléfogás esetében szabad-e, illik-e az előadás színészeiről írni, akik koncepcióbeli tévedés áldozatai?

Aligha. Azt azonban meg kell említeni, hogy Banka Livia, a piát és a futó kalandokat kedvelő feleség szerepében akkor jó, amikor „tanakolás” után egy gyors mozdulattal megtörli a szája szélét; ez egy mélyen hiteles, emberi gesztus. Hogy Krizsán Szilvia az állást kereső, mániákus pszichológusra találó nő szerepében csupán addig jó, amíg nem ismétli önmagát, ami azonban nagyon gyorsan bekövetkezik. Puskás Zoltán rendőre is csak egy-egy gesztus erejéig komikus. Kőrösi István f. h. liftboya pedig még ennyit sem mutat. Az egész előadás szempontjából jellemző, hogy a főszerepet alakító Magyar Attila abban a magánszámban remekel, amely lényegében nem tartozik szervesen az előadásba. Az árulkodó jelként szorongatott női cipőt szeretné eltüntetni a felesége elől, de zavarában ez sehogy sem sikerül, sőt a magasból egész cipőeső zúdul rá, s már nem egy, hanem számtalan cipőt kellene elrejtienie. A színész ebből a jelenetből remek bohócszámot mutat be, csakhogy ennek semmi köze sincs a valós szituációhoz, s még kevésbé illik egy komoly orvoshoz, akkor sem, ha már a kezdet kezdetén (megengedhetetlenül és érthetetlenül) infantilusra veszi a figurát. Jelzi ellenben, hogy a rendező képtelenségekkel próbálta kifejezni az abszurd helyzeteket, s közben megfeledkezett arról a szakállas igazságról, hogy a legnagyobb képtelenség attól lesz igazán valószerűtlen, ha halálkomolyan adjuk elő, nem pedig ha elhülyéskedjük. De a céltalan rendezői ötletek között említhető az orvosellenőr Nagypál Gábor skót viselete is.

Minek?

S ez az egész előadásra érvényes kérdés.

(*Szegény lakáj! Híd, 2003. 2. sz.*)

## HORACE McCOY: A LOVAKAT LELÖVIK, UGYE?

Jellegetesen majerás lassúsággal kezdődik az előadás: a szinte csupasz színpadon – a háttérben néhány támlájára állított kopott vaságy látható, jobbról s balról egy-egy árva hinta lóg be a térbe – egy fiú múlhatja az időt, olykor pénzt dob fel, majd elkapja és kíváncsian nézi: fej vagy írás, miközben hol jobbra, hol balra tesz néhány lépést, s néha fejét csóválva el-elneveti magát. Egyszer csak a színen váratlanul végigsistereg egy lány, s éles hangon kiabál valami ilyesmit: „fene a . . .”, majd néhány pillanat múlva, táskáját lóbálva visszatér: nem sikerült elérnie a buszt. A fiú megszólítja, mintha vigasztalná, holott láthatóan ismerkedni akar, majd – ha már itt van a lány, mégha nem is ismeri – felajánlja: menjenek moziba (van hét dollárja), vagy üljenek be a parkba. Az utóbbi mellett döntenek, olcsóbb. Felülnek a hintákra, és hintázás közben távirati stílusban elbeszélik életük történetét. Mondani sem kell, nem felemelő, amit hallunk. A lányról, Gloriáról, aki Nyugat-Texasból való (az „maga a pokol”), néhány egyszerű mondatból megtudjuk, árva, nagybátyja, nagynénje nevelte, az előbbi „állandóan ki akart kezdeni” vele, az utóbbi pedig szüntelenül „acsarkodott” rá. („Maga azt otthonnak nevezi?”) Elment munkát keresni, de nem volt szerencséje, mint akkor sem, amikor az a „bitang jó” ötlete támadt, hogy lop, amiért majd bekísérik, s így koszt/kvártélygondjai megoldódnak, de megsajnálták, kiengedték. Irány Hollywood: az álmok városa! Filmstatisztaként próbálkozott, kevés sikerrel. Most itt van . . ., mint a fiú, Robert, aki önjelölt filmrendezőként ólálkodik a filmgyár körül. Ugyancsak hiába.

Mindkét élet merő sivárság, mint a színpad, bocsánat a „park”, amely azonban arra fölöttébb alkalmas, hogy utálják „együtt az embereket”. Más szórakozást úgysem remélhetnek. Ekkor ajánlja fel Gloria, hogy nevezzenek be „egy maratonni táncversenyre, lent a parton. Ingyenkoszt, ingyenkvártély, amíg bírja az ember, és ezer dollár, ha megnyeri . . .”

S itt kezdődik a valódi sztori, amelyet 1932-ben a világgazdasági válság idején valóban megtörtént esemény alapján kisregénnyé formált Horace McCoy, s amelyből – ötévnyi várakozás után – 1970-ben Sidney Pollack antológikus filmjét készítette Jane Fondával a főszerepben. És amelyből az Újvidéki Színház fáradhatatlan dramaturgja, Gyarmati Kata, biztos szakmai tudással és kiváló színpadi érzékel teljes értékű színpadi szöveget csinált. Külön dicséri, hogy a lényegre szorítkozó, leggyakrabban a kisregénybeli dialógusmondatokat veszi





*Puskás Zoltán, Jankovics Andrea, Nagypál Gábor, Kovács Nemes Andor,  
Szorcsik Kriszta és Magyar Attila*

át, illetve, hogy az alapszöveggel ellentétben nem Robert vallomásaival s az ítélet kihirdetésével indít, nyilván mert nem akarja „lelőni” a drámai zárópoént.

Színház esetében, jól tudom, nem éppen szerencsés filmváltozatra hivatkozni, lévén hogy a színház a kifejezetten filmes megoldások, mint a tömegjelenetek s látvány tekintetében óhatatlanul mindig alulmarad az összehasonlításban. Most azonban elkerülhetetlen a hivatkozás, mert az bizonyítható általa, hogy a színház, ha okosan nem akar versenyre kelni a filmmel, ehelyett inkább saját lehetőségeit aknázza ki és él a maga művészi eszközeivel, ugyanolyan döbbenetes élményt nyújthat, mint a technikailag sokkal tökéletesebb látványművészet. Ezt bizonyítja Ľuboslav Majera (Újvidék) és munkatársainak újvidéki bemutatója, amely nemcsak hogy nem vesz tudomást a valóban nagy sikerű filmről, hanem színházi eszközök tekintetében is fölöttébb mértéktartó, sőt kifejezetten szegény. Néhány ütött-kopott kórházi vaságy, s a már említett két hinta (díszlettervező: Lőrincz Melinda). Ez utóbbiaknak – mint ama dramaturgiai puska, amelynek ha az első felvonásban a falon függ, akkor az utolsóban el kell sülnie – nemcsak a történet kezdetén van fontos, jelképes szerepe, hanem a zárójelenetben is: amikor Gloria kérésére Robert őt halántékon lövi (a lovakat is lelövik, ugye, ha életképtelennékk lesz-

nek), megroggyanva leng a semmiben az egyik hinta, majd amikor Robertet elítélik, ugyanez történik a másikkal is.

De a rendező lemond két olyan további lehetőségről is, amelyek a filmváltozatban igen hatásosaknak bizonyultak. A táncverseny naturális bemutatásáról, amit kifejező stilizált mozgással helyettesít (színpadi mozgás: Ivica Klemenc), illetve a táncverseny közönségének ábrázolásáról, ami közönségszociológiai tanulmányként kíséri a beteg elme szülte, kegyetlen ötletet: végkimerülésig tartó táncversenyt. A filmbeli közönség szerepét a színházban ránk, nézőkre osztotta a rendező, s hogy nem tévedett, bizonyítja, hogy az általam látott mindhárom előadás közönsége vállalta a partner szerepét (ami közönségünket ismerve meglepő!): amikor a tenyérbemészóan agresszív műsorvezető (László Sándor idegesítően, de funkcionálisan rámenős tolmácsolásában) arra buzdított, hogy tapsoljunk, akkor megtettük, de ha kellett – például a drámaian hatásos zárójelenetben –, tudtunk némán, lélegzet-visszafojtva figyelni.

Ennél az ősi fogásnál is lényegesebb, hogy a rendező mindenekelőtt a színészre koncentrál, nem csak akkor, amikor kiemel néhány sorsot, akkor is, amikor csoportképpé szervezi a majd húsz szereplőt. Annak ellenére, hogy több színésznek, főiskolásnak alig néhány mondatnyi szerepe van, jelenlétük mindvégig érződik, arctalanságuk ellenére is van sorsuk. Kivált azoknak, akik élni is tudnak a felvillanó lehetőséggel, mint Figura Terézia, aki miután kiesik a versenyből, egyetlen mosolyba sűríti bánatát, vagy Krizsán Szilvia, akinek egy mondat elég ahhoz, hogy érezzük, elcsábulása mögött a pillanatnyi boldogság reménye rejlik, vagy a táncparketti esküvőkomédiát vállaló két szerelmes fiatal (Bicskei Flóra és Kőrösi István f. h.), kik ragyogó tekintetük naivitásával ellenpontozzák a kegyetlen tréfát. A nagyobb feladatot kapott színészek közül elsősorban Szorcsik Kriszta női számításból, magakelletésből, naivságba rejtett csábításvágyból, vonzó kurvaságból szőtt Alice-ének pontos, jól kiszámított gesztusaira, hangsúlyaira kell odafigyelni. Továbbá H. Faragó Editre, aki Mrs. Higby, az Anyák és a Jó Erkölcseért Egyesület frusztráltságot ügybuzgó szorgalommal leplező nőszemélyt ábrázolja megértéssel és iróniával, Ábrahám Irénre, aki a Gloria–Robert pár lelkes, de megilletődötten zavarban levő szurkolóként képviseli a filmben sokkal nagyobb szerepet kapott közönséget. Kovács Nemes Andor f. h. az állapotos feleségét (Jankovics Andrea) óvó dacos kitartással fáradhatatlanul táncoló férj szerepében véteti magát észre, akárcsak nála is rövidebb időre Nagypál Gábor, Magyar Attila. Giricz Attila versenybíróként nem érzi, mit kell tennie, menekülő csábítóként viszont van egy hiteles pillanata.

A jól megkomponált, jól mozgó, egységes s mégis egyéni arcokat is felvillantó tablóból Gloria és Robert szerepe emelkedik ki. Mezei Kinga Gloriát ellentmondásos egyéniségnek mutatja, ki egyre fokozódó elkeseredését kemény, lázadó viselkedéssel próbálja ellensúlyozni, miközben lelke mélyén szerelmet, gyengédséget vágyó nő, akinek elhibázott életéért mondott vissza-visszatérő fohásza – bárcsak meghalnék – az egész előadás szlogenjeként lebeg a szereplők és a nézők felett. Erről Balázs Áron Robertje előbb tudomást sem igen vesz, majd fellázad a számára elfogadhatatlan életelv ellen, végül pedig belátja, Gloria számára nincs más kiút, mint a halál. Ezért vállalja, hogy eleget tesz a lány kérésének és lelövi („Igaza van. Egyedül ez segíthet rajta”), ahogy nagyapja lelötte kedvenc lovát, a „jó öreg Nellie”-t, amikor az eltörte a lábát. („Ennél jobbat nem tehattünk vele, mondta.”)

Lehangoló, de – némi, rövid üresjáratok ellenére is – jó előadás, amelynek mélyen emberi, hatásos zárójelenete némaságot parancsoló színészi remeklése Mezei Kingának és Balázs Áronnak.

(*Híd, 2003. 3–4. sz.*)

## LORCA: VÉRNÁSZ

Bár látványos felfutásról nem beszélhetünk, megtörni látszik a színházi varázs, amely Lorca drámáit, köztük a most Újvidéken bemutatott *Vérnász*t is, évekig némaságra ítélte, s amely okát – anno 1957-ben – remek tanulmányában épp a *Vérnász* kapcsán Németh László abban látta, hogy benne „nincs meg a ráismerés a magunk állapotára”. Ha a tanulmányíró szavait úgy kell értelmezni, hogy a becsület és szenvedély között feszülő dráma iránt a magyar színháznak és közönségének nem volt kellő affinitása, „nem fogta meg a magyar közönséget”, írta Németh László, illetve az, hogy újabban Lorca vérbosszúdrámája fel-feltűnik nagyszínházak (Nyíregyháza, Új Színház), mozgásszínházak és leginkább a műkedvelő együttesek meg a diákszínjátszók műsorán, mivel az alaptéma vonatkozásában, a magunkra ismerés tekintetében újabban változás történt, hogy színházaink/nézőink közelebb érzik magukhoz a művet működtető ellentétet, akkor, mindkét esetben, feltehetőleg színházon túlra mutató, a szociológia tartományába tartozó jelenségről lehet szó. Bár az sem kizárható, hogy napjaikban a zömmel még mindig naturalista felfogású magyar színház és közönsége már kevésbé elutasító a költői színházzal szem-



*Kovács Nemes Andor, Jankovics Andrea, Német Attila és Magyar Attila*

ben, mint volt hosszú évtizedeken át, amikor például a Tamási- vagy később a Pilinszky-drámák iránti érdektelenség volt jellemző. S ezért (is) kap(hat) többször színpadot Lorcának ez a balladát idéző műve.

A *Vérnász* színpadra állítása esetében kétségtelenül gondot jelent(ett), hogy a parasztdrámának is nevezett műben balladai naturalista egyszerűségű mondatok, Móricz parasztjait idéző dikció keveredik szürrealista látomásokkal, s ezt a két szférát kell a rendezőnek és munkatársainak egységes előadássá formálni. A cselekményt a családi vérbosszú sodorja a tragédia felé (a Panboro Mozcasszínházi Társulat *Vendetta* címmel játszotta!), de időnként költői logika is működ-teti, ahogy Németh László írja: „a párját adva annak, aminek eddig a zúgását hallottuk”. Arra gondolván, hogy az egymás életét kioltó két férfi s a világtól örökre elzárt két fiatalasszony, illetve a hozzájuk tartozók (apa, anya, anyós, cseléd, szomszédasszony, favágók, vőfélyek) mellett Lorca a Holdat és a Halált is a szereplőlistára vette, illetve, hogy a szüksézávú drámai dialógusok közé népdalok látomásos képeit idéző sorokat iktatott, az előbbiek a drámaiságot, az utóbbiak pedig a szürrealista költő számára fontos lelkiállapotot mutató belső víziókat hivatottak kifejezni.

Az előadást vendégrendező Czajlik József (Budapest) a jellegük szerint távoli szövegrészek minél zökkenőmentesebb kapcsolódását úgy próbálta megoldani, hogy a Cselédasszonyra osztotta a Hold szerepét, a Szomszédasszonyok, a Nyoszolyólánysok és a Favagók ugyanaz a három színésznő (Elor Emina f. h., Ferenc Ágota f. h. és Bicskei Flóra), s hogy a Halál (Husza Dániel f. h.) szolgálként már a leánykérési jelenet szereplője. Hogy viszont a Cselédet és Holdat ugyanaz a színésznő (Ábrahám Irén) alakítja, annak nem látom az indokoltságát, bár nyilván van. Hogy a három színésznő három különböző szerepkörben tűnik fel, hol antik kórusként, hol az emberi sorsokat irányító Párkákként, hol az epikus dráma narrátoraiként, az kétségtelenül segíti a valós és szürreális szféra egységesítését. Hogy a Halál szolga is, abból következik, hogy a *Vérnászban* a halál állandóan jelen van, kezdve a Vőlegény és az Anyja késről vitázó nyitójelenetétől a történetet záró kettős gyilkosságig. Hasonlóképpen a dráma szerkezeti jellegéből adódik, hogy a rendező vállalta a díszlettervezői feladatot is, mivel a tér megfelelő kiképzése és célszerű működtetése mellett, hogy segíti a zavartalan képváltásokat, megoldást kínál(hat) a két szféra közötti természetes átmenetre is. Díszlettervezőként Czajlik remekül oldotta meg feladatát. Fehér, áttetsző háttérfüggöny mögötti csoportképpel indít, néhány pillanatnyi mozdulatlanság után a tabló életre kel, de az előadás akkor veszi igazán kezdetét, amikor az áttetsző előfüggöny – amely majd a képeket választja el egymástól – is felemelkedik. A „díszlet” csupán hat, három-három fekete és fehér mozgatható nagy pannó, amelyek hol a lehető legteltesebben kinyitják a teret, hol pedig szobát képezve adnak lehetőséget a bent zajló lakodalmi vigassággal egy időben a falakon kívüli történések megjelenítésére; míg bent mulatnak, kint előkészületek történnek a menyasszony megszőktetésére, illetve a szereplők rejtőzködő/kereső futkosását látjuk. Térzáró/nyitó funkció mellett a pannóknak drámai szerepük is van: gyors mozgatásuk a szökésben levő menekülőket rejtő erdőt idézi elénk. Az egymást ellenpontoszó fekete/fehér a díszlet mellett a jelmezekre is jellemző. A kontrasztos látványt, melyben a vészfestő fekete s az ünnepélyes barna perel a vakító napfényt idéző fehérrel, olykor némi reményt jelző kék oldja, színezi, teszi plasztikussá. De míg a színnek „játéka” a drámaiságot szolgálja, addig a vigadozás harsánysága mesterkelt s nem ellenpontoszhatja a tragédia komorságát.

A látványként valóban megszerkesztett előadásban azonban némi műhiba is van. Vannak elnyújtott, hosszúnak érzett jelenetek, mint a templom utáni. Nem értem, miért járnak mezítláb a szereplők. Egészében azonban erőteljes, magával ragadó az előadás, akkor is, ha a szere-

pek megformálása némi hiányérzetet okoz. A legteljesebb alakítás Krizsán Szilviáé (a Vőlegény anyja), akár kellemetlenül kemény, akár elomlóan lágy, érezzük, minden gesztusát az élet féltése irányítja. A többiek szerepformálása viszont nem teljes értékű. Ahogy Mezei Kinga (Menyasszony) a kurta-furcsa leánykérés (az egyik legerősebb jelenet) után leül, pontosan „megfogalmazza” – ő ebből a házasságból, köszöni, nem kér, ennek a néma elhatározásnak azonban nincs kellő intenzitású folytatása. Mintha csak tehetetlenül sodródna, ami miatt a visszatérés bűnbánó, sorsvállaló monológja veszít erejéből, kevésbé tragikus, mint ahogy ezt a szöveg sugallja. Balázs Áron pontosan körvonalazza a Vőlegény tisztaságát, ártatlanságát, ami Anyja szerint „fehérebb, mint a lepedő a napon”, s amit menyasszonya pedig nyugalmat nyújtó hideg vízhez hasonlónak érez, de a felismerés pillanatát, amikor megvilágosodik benne, hogy a vérbosszút neki is vállalnia kell, nem teszi emlékeztetessé. Nagypál Gábor menyasszonyrabló Leonardóként (utóbbi szerepeit ismételve) csak macsó, s nem érzékelteti, hogy tragédiákat okozó tetét belső küzdelem előzi meg. Jankovics Andrea megcsalt/elhagyott Feleségként az eleve vesztes hálátlan szerepét kapta, s játssza el hitelesen, de abban a kulcsfontosságú pillanatban, amikor bejelenti, „Megszöktek! Megszöktek!”, kissé erőtlén. Magyar Attila (a Menyasszony apja) többnyire jellegtelen, csak felmondja a szövegét. Vele szemben Ábrahám Irén Cselédasszonya hitelesen emberi. A kisebb szerepekben fellépő fiatal színészek a légkör-teremtésben jeleskednek.

*(Hid, 2003. 11. sz.)*

## EDMOND ROSTAND: CYRANO DE BERGERAC

Mindkettőnknek az orral van bajunk.

Cyranónak is, nekem is.

Ugyanazzal az orral.

Cyrano orrával.

Neki, mert őt csúfolják miatta – „Micsoda orr!”, mondja Rague-neau (László Sándor), az irodalmi pék, aki tisztelőjeként siet hozzátenni: „hordja híven, hordja szakadatlan”, nehogy Cyrano fülébe jusson, miként nyilatkozott róla –, de legalább alkalma nyílik megmutatni: neki nincs párja sem a vívásban, sem a verselésben.

Nekem pedig, mert nem értem, miért kellett úgy a színész arcára ragasztani, hogy akár repülőből is lássék a ragasztás helye. Mert lát-



*Balázs Áron és Elor Emina*

szik. De ha valóban feltűnően észrevehető a színész-Cyrano (Balázs Áron) műorra, akkor meg ez miért van így? Mert, gondolom, ha valami nagyon szembetűnő a színházban, annak oka van, oka kell hogy legyen. Különben . . .

Csakhogy, bevallom, a színpadi orr titkát nem sikerült megfejteni. Ezek szerint a kritikus dolga mintha nehezebb lenne, mint a párbajozó poétáé, aki – bár szenved a rettenetes orr miatt – talán még kedvét is leli abban, hogy a természet, hogy is mondjam, hát kiszúrt vele. Mert, ha megsértik, karddal szerezhethet elégtételt, ha viszont úgy hozza úri kedve, hát költőként öniróniát is demonstrálva vehet fölényesen elégtételt azzal, hogy páratlan rímtechnikájából tart szemléltető oktatást, ha kedve úgy tartja, mint Valvert vicomte-nak (Kovács Nemes Andor), mert, ha már az orrát becsmérelte, „Mondhatta volna szebben, kis lovag.” Teszem azt, kihívóan, barátilag, leíróan, kíváncsian, kecseljesen, kötődve, intón, gyöngéden, pedánsul, gavallér módon, fellengzősen, tragikusan, bámulva, lírailag, tisztelettel, parasztosan, hadászatilag, üzletszerűen, torzítva. S ő, lám, milyen nagyvonalú, mind ezen változatokat egy-egy két-három soros helyre kis versikével szemlélteti is.

Holott az ő orráról van szó.

Cyrano tehát vérbeli komédiás – önmutogató.

Színész, mert szerelmes nem lehet, illetve, mert rútságáért szerelmet nem remélhet. (Ami mégis jobb, mintha úgy tenne, hogy ugyanezért gonosztevő lesz, mint hasonlóan ismert főszereplő-kollégája, a III. Richárdként elhíresült Gloster teszi.)

Holott szerelmes. De nagyon. Roxane-ba (Elor Emina f. h.), aki azonban a selyemcukor bárócskát (Káló Béla m. v.) szereti. De nagyon és vakon.

Mit tehet Cyrano ahelyett, hogy az orrát lógatná, ami már úgys jócskán lóg, mint ismét szerepet vállal. Most a szerelmes sűgő szerepét ölti magára, aki a bárócska mögő állva ennek fűlébe sűgja azokat a szép szavakat, amelyeket ő mondana, ha Roxane számára ő lenne a fűrfi.

Ez is színészkedés, csak fűjdalmasabb, mint amikor az orra kapcsán önironizál a kedves űr, aki – ahogy a szűnház nagy értője, Kosztolányi Dezső írta róla – „Pillanatra se kér tőlűnk több hitelt, mint egy komédiás. Annál, amit mível, nincs játékabb játék és szűnházabb szűnház.”

De ha már Cyrano története tiszta és hamisíthatatlan szűnház, akkor – lássuk – a szűnház, esetűnkben az űjvidéki, mit tud vele kezdeni, mennyire és milyen szűnház a Łubosav Majera rendezte Rostand-dráma, a *Cyrano de Bergerac*.

Mindenképpen nézhető előadás, kellemesen eltöltött két óra.

Mindenekelőtt mert a szűnháznak van megfelelő színésze erre a ziccerszerepre – Balázs Áron, aki Cyranót kevésbé hűsnek, sokkal inkább embernek láttatja, amint ez eddigi szerepei alapján szinte előre megtippelhető volt. Ez a színészi szerepértelmezés azonban eleve azzal jár, hogy Balázs Áron Cyranója kevésbé sok hűrű, mint lehetne, hogy kevésbé szűporkázik, mint mások, akiknek megadatott, hogy Cyranót játsszák. Nem hűs, csak ember, ami legszebben Roxane-nal való lélektanilag hibátlan párjelenetében mutatkozik meg, melyben kiderűl, hogy a lány nem őt, hanem mást, sőt, egy senki kis bábót szeret, s amely egyben magyarázza is Cyrano rűgeszmévé fokozódó igyekezetét, hogy épp ezért, ennek ellenére legalább a boldogság illűzióját megteremtse és élvezze. Ez Balázs Áronnak tűkéletesen sikerűl. Bár nem valószínű, hogy ez a Cyrano-elképzelés óhatatlanul azzal jár, hogy a Rostand adományozta (s Ábrányi Emil több mint százéves, de máig eleven fordításában élő) rűmkarnevált szűkséges lenne elsűrkíteni, ahogy Balázs Áron teszi a fűszereplő önironikus orrmonológjában vagy a vívás közben szűlető ballada produkálásakor. Ez a két hagyományos nagy szám szinte hatástalan marad, de kárpótol bennűnket a megható zárójelenet, az egyetlen, amelyben nem zavart a máskor fűgyelmet elvonó fűrtelmes műorr.





*Vidám jelenet a színes léggömbök alatt, középén  
László Sándor és Balázs Áron*

Cyrano mellett a darabban mindenki epizodista, de fontos szereppel bír. Roxane a boldogság iránti vágyat kelti fel Cyránóban, Le Bret a jó barát, aki előtt a főszereplő ember lehet, nem kell szerepet játszania, a báró(cska), az egyszerre megvetett és irigyelt (vetély)társ, Guiche gróf, aki a hatalom, a tekintély ellenszenvét testesíti meg, Valvert vicomte a nagyhangú hencegő, míg a költészetért rajongó, fontoskodó, de ostoba Ragueneau, a feszt részeg Ligniére és Montfleury, a tehetségtelen színész a történet komikus ellenpontjaiként fontosak.

Mindezek a szerepek az újvidéki előadásban többnyire sikeres, ügyes megformálókra találtak. Giricz Attila (Le Bret) megértő társ, Puskás Zoltán undok Guiche gróf, Káló Béla marcipán bárócskája amikor a szép maszk mögül kibújik a kétségbeesett, tehetetlen ember, hiteles, különben inkább csak ott van, jellegtelen, hasonlóan felemás Kovács Nemes Andor száj- és kardhős vicomte-ja, mert csak hangerővel akarja megoldani feladatát.

Külön kérdés Elor Emina Roxane-ja. Nem tudom meg, kicsoda. Szép, vágyat ébresztő hölgy, afféle csinos, de üres Barbie-baba, ahogy színrelépésekor gondoljuk, vagy vak szerelmes csitri, aki senkit sem lát, csak önmagát, ahogy ez a Cyránóval való párjelenete mutatja,

vagy ügyes hódító, aki elutasítani is és megbocsátani is tud, mint a bárocskával való jelenetekből látszik, vagy éppenséggel erélyes, intézkedni tudó, bátor nő, mint az ostromjelenetben? Melyik ezek között az igazi Roxane? Mind? Igen, mind. Ezt a sokszínűséget jelzi Elor Emina azzal, hogy arcának nem mindegyik oldalát fedi fel ugyanúgy. De mindenképpen ígéretes indulás.

Hogy az előadásnak sikere lehet/lesz, az vélhetőleg a hős/érzelmes történetet árnyaló néhány jobb és jó epizódalakításnak is köszönhető. Ilyen az ellenpontozó humort hozó László Sándor sznob poézistisztelő pékje, kivált a mandulás tortácska készítésének előadásában, az író utasítását betartó Fischer Károly „forgó nyelvvel, gagyogva” megszólaló „törkölyhordó”, „pálinkástorony” Lignière szerepében, Magyar Attila két gesztussal jellemet ábrázoló buta és ájtatos barátként, Ferenczi Jenő tehetségtelen színészként. De ide sorolható Krizsán Szilvia földönjáró pékfelesége vagy Figura Terézia fontoskodó/riadt Duennája is.

A rendező elsődleges érdeme, hogy miközben arra törekedett, hogy a többórás, ötfelvonásos dráma cselekménye két részre tömörítve követhető maradjon (ebben ügyes/értő segítségére volt dramaturgként Gyarmati Kata), gondja volt rá, hogy a rostand-i szózuhatag cselekményértékű legyen, a szó gesztusként funkcionáljon, amit többnyire jól felépített, mozgalmas jelenetek színpadra szerkesztésével ért el. Legszívesebben azt mondanám, a látványra igencsak csábító műből puritán, de mozgalmas előadást csinált, melyben a látványt a számomra jelképes értékű színes léggömbök (Rostand játékos verselése színes léggömbökre hasonlít!) és a ruhák változatos színskálája jelenti. Ez utóbbi Peter Čanjeckyt dicséri, aki díszlettervezőként azonban felemás módon oldotta meg feladatát. A szürke kerítéssorokkal segítette a rendezői puritánságot, és megkönnyítette a jelenetváltásokat, ugyanakkor viszont a díszlet csak egyetlen alkalommal játszik, amikor egy kerítésdeszkat elmozdítva Ragueneau kíváncsiskodva hallgat bele Cyrano és Le Bret beszélgetésébe.

Majd elfelejtettem: készülve a bemutatóra, azon törtem a fejem, mit lehet ma kezdeni Rostand több mint százéves léggömb-könnyű, de mindig sikeres történetével a nagy orrú rettenthetetlen kardforgató poétáról és epedő szerelmesről. Feltehető-e, s egyáltalán fel kell-e tenni a kérdést, ami Kosztolányit foglalkoztatta az első világháborút követő pesti bemutató kapcsán 1920-ban: „Mit keres ebben a világban a hős, aki fölfricskázta a valóságot, és a holdra röpül?” A válasz: „Cyrano a bizonyíték, hogy még mai földhözvertségünkben és nyomorúságunkban is gyötör bennünket a szent nosztalgia, az égi honvágy.” De kielégíthet-e bennünket ma, majd száz évvel később Kosztolányi költői vá-

lasza? Nekünk, a mi „földhözvertségünkben és nyomorúságunkban” mire lehet bizonyíték Cyrano édes-bús esete, aki vívás közben balladát fogalmaz, s aki más szájába adja rímes lágy, hódító mondatait, hogy kihasználva a béna nyelvű, de szép vetélytárs sikerét, legalább titkon élvezhesse azt, amiben neki sohasem volt/lehet része? Persze másként is vizsgálható a kérdés: szükséges-e, hogy egy szindarab valamire/bármire bizonyíték legyen, vagy elég, ha kellemesen eltöltött két órát nyújt a nézőnek, akit éppen elég megoldhatatlan kérdés nyomaszt nap mint nap? Nem árt, ha egy előadás több a pusztá szórakozásnál, mert ha jó előadásról van szó, akkor óhatatlanul is nemcsak kellemes időtöltés, hanem feltétlenül kijön belőle valami, amit magunkkal viszünk.

Nos, az újvidéki *Cyrano de Bergerac*, ha nem is hibátlanul jó előadás (erről már volt szó), nem hagyja többlet nélkül a nézőt.

Miközben a halálosan megsebesített (egy hasáb fát dobnak rá) Cyrano utolsó erejét összeszedve meglátogatja a szerelme halála után kolostorban élő Roxane-t, s kiderül, azokat a szép leveleket, amelyeket a csatatérről kapott a lány, nem a báró írta, Roxane előtt világos lett, hogy a párbajhős-poéta szerelmes volt belé, a maga nevében írta a leveleket, és Cyrano elmondja saját sírfeliratának is beillő versét („*Filozófus, lantverő, / Fizikában nagy erő, / Irt sok rímes holmit ő, / Hírneves harckeverő, / Légi útas, vakmerő, / S ámbátor a szíve kő, / Balsors-üzött szerető! / Itt nyugszik most csendesen / Cyrano Savinien. / Minden volt és semmi sem!*”), s megvívja utolsó párbaját, melyből vesztesként távozik az életből, Balázs Áron, kezében kard helyett egy szál deszkával (ha világleletében komédiás volt, magától érthető, hogy az élettől való búcsúzás pillanatában is a világot jelentő deszkát öleli/szorítja magához) üti-csépel a semmit, s mindenkit megérintő emberi búcsúáriát mutat be – megtudjuk: a komédiás hősi tettei meg szépen csengő rímei olyan embert rejtettek, aki számára igazán egyvalami volt fontos – a becsülete. Az a mondat köszön tehát vissza, amely még a történet elején szinte mellékesen hangzik el: „Erkölcsemben van eleganciám!”

De amely mit sem érne, ha mögötte fedezetül nem állna a szabadságot mint legfőbb emberi értéket jelentő életelv.

Kérem, ebből az előadásból ezt vigyük magunkkal.

Mert – talán nem csak szerintem/nekem – erről is szól(hat) ez az elévülhetetlen édes-bús történet.

(„*Micsoda orr!*” *Híd*, 2004. 1. sz.)

## JEGYZET

Három évtized egy színház életében már történelem, ennek a harminc évnek kétharmadát dokumentálja szinte teljes egészében ez a kötet. Szinte, mert néhány előadásról, bár láttam őket, nem írtam. Különösképpen sajnálom, mert kiváló előadásként él emlékezetemben, hogy nincs kritika a Majera rendezte *Mészárszékről* (Mrožek), valamint a Krizsán Szilvia nagyszerű előadásában látott két monodrámáról, *Az én Karádyról* és a *Medeia tükréről* (Végel László), vagy Csokonai bohózatáról (*Az özveggy Karnyóné és a két szeleburdiak*), amely sajátos, szerintem kissé erőltetett modernizálása folytán fölöttébb alkalmas az efféle rendezői (Hernyák György) eljárások felvetette kérdések vizsgálatára, illetve a musicalek közül a számomra döbbenetes élményt nyújtó *Chicagóról*. A főiskolai vizsgaelőadásokról, amelyek nem váltak a színházi repertoár szerves részévé, bár voltak köztük kiválóak is, pl. *Jelenetek egy házaseletről*, szintén nem írtam, elsősorban mert úgy gondolom, hogy a vizsgaelőadásokról (jellegük miatt) nyilvános véleményt közölni nem tartozik a kritikusi feladatok közé.

Az írásokat mindössze néhány apróbb, elsősorban stílárius jellegű módosítással közlöm.

A kötetben olvasható kritikák első megjelenésének helyét, időpontját és külön címét, (ha volt), az írások után közlöm. Néhány esetben egy előadásról két kritika is megjelent, mindkettőt felvettem, mert úgy vélem, bizonyos ismételések ellenére is, kiegészítik egymást.

Végezetül: képből kevesebb van, mint amennyi kellene, ami kivált azért bántó, mert a húsz év néhány jelentős színésze nem kapja meg az őt megillető bemutatást is. Több régebbi előadásról nincs felvétel, több újabb előadás fotói pedig annak ellenére, hogy művésziek, nem használhatók, túl sötétek, s ezért reprodukálhatatlanok. A fényképeket Dávid Csilla (242. o.), Dormán László (20., 42., 82., 89., 118., 135. o.), Gavriló Grujić (225., 228., 246., 259., 263., 266., 268., 272., 276., 281., 284., 287., 289., 293. o.), Puskás Zoltán (293. o.) és Takács László (250. o.) készítették.

G. L.



*Karácsony – Krizsán Szilvia*



*Kritika helyett fénykép: Chicago – Jankovics Andrea és Mezei Kinga*

# TARTALOM

Plusz húsz év . . . . .	5
Kritikanapló . . . . .	15
Herceg János: A bohóc . . . . .	17
Kosztolányi Dezső: Édes Anna . . . . .	19
Alfred Jarry: Übü király . . . . .	30
Majtényi Mihály: Harmadik ablak I. . . . .	33
II. . . . .	35
Georg Büchner: Leonce és Léna . . . . .	38
Kao Hszing-csien: A buszmegálló . . . . .	40
Fehér Kálmán: Látomásnak ajtót nyitni . . . . .	44
Ivo Brešan: Anéra . . . . .	46
Stanislaw Ignacy Witkiewicz: Egy kis udvarházban . . . . .	49
Tolnai Ottó: Briliáns I. . . . .	52
II. . . . .	54
Peter Shaffer: Equus . . . . .	55
Varga Zoltán: Búcsú . . . . .	56
Gobby Fehér Gyula: Duna menti Hollywood . . . . .	58
Sławomir Mrożek: Ház a határon . . . . .	62
Friedrich Dürrenmatt: Az öreg hölgy látogatása . . . . .	65
Mihail Afanaszjevics Bulgakov: Iván, a Rettentő . . . . .	69
Örkény István: Forgatókönyv . . . . .	72
Molière: Játsszunk Molière-t! . . . . .	76
Kopeczky László: Kádár Kata I. . . . .	80
II. . . . .	84
Örkény István: Tóték . . . . .	87
Edward Albee: Kényes egyensúly . . . . .	93
Jordan Plevnes: „R” . . . . .	95
Joao Bethencourt: Aznap, amikor a pápát elrabolták . . . . .	97

Branislav Nušić: A megboldogult . . . . .	99
Hubay Miklós: Római karnevál . . . . .	101
Samuel Beckett: Ó, azok a szép napok! . . . . .	103
Aldo Nicolaj: Hárman a padon . . . . .	106
Goethe–Drašarova: Clavigo . . . . .	108
Görgey Gábor: Komámasszony, hol a stukker? . . . . .	111
Gobby Fehér Gyula: A hajó . . . . .	115
Henrik Ibsen: A hazaáruló . . . . .	117
Fizetek, főúr! avagy az oroszlánszívű Jenő . . . . .	120
Molnár Ferenc: A doktor úr . . . . .	121
Ivan Kušan: Galócza . . . . .	124
Drago Jančar: Godot-ra lesve . . . . .	127
Molnár Ferenc: Liliom . . . . .	129
Ének, avagy jó tanács . . . . .	132
Georg Büchner: Woyzeck . . . . .	134
Tóth Ede: A falu rossza, avagy a negyedik ablak . . . . .	138
Tolnai Ottó: Paripacitrom . . . . .	141
Móricz Zsigmond: Légy jó mindhalálig . . . . .	143
Arthur Miller: A világ teremtése és egyéb ügyek . . . . .	146
Müller Péter: Szomorú vasárnap I. . . . .	148
II. . . . .	150
Marcel Achard: A bolond lány . . . . .	151
Arisztophanész: Lüszisztraté . . . . .	153
Bertolt Brecht: Kurázi mama és gyermekei . . . . .	155
Molière: Nők iskolája . . . . .	158
Somerset Maugham: Imádok férjhez menni . . . . .	162
Tersánszky Józsi Jenő: Kakuk Marci . . . . .	162
Henrik Ibsen: Kísértetek . . . . .	164
Jean Anouilh: Női zenekar . . . . .	166
John Steinbeck: Egerek és emberek . . . . .	167
Fényes–Szántó–Szécsén: Duna-parti randevú . . . . .	169
Faragó Attila: A Lappangó . . . . .	171
Noel Coward: Vidám kísértet . . . . .	173
Görgey Gábor: Fejek Ferdinándnak . . . . .	175
Németh László: Papucshős . . . . .	176
Albert Camus: A félreértés . . . . .	179
Śławomir Mrożek: Károly . . . . .	182
Schönthan–Kellér: A szabin nők elrablása . . . . .	184
Sütő András: Egy lócsiszár virágvasárnapja . . . . .	185
Arthur Miller: Édes fiaim . . . . .	187
Bengt Ahlfors: Színházkomédia . . . . .	191

Piero Barillet–Jean-Pierre Grédy: A kaktusz virága . . . . .	193
Harold Pinter: A szerető . . . . .	195
Jovan Popović Sterija: A felfuvalkodott tökfey . . . . .	196
George Bernard Shaw: A sors embere . . . . .	199
Friedrich Dürrenmatt: Fizikusok . . . . .	201
Eugen O'Neill: Utazás az éjszakába . . . . .	204
Molière: Amphitryon . . . . .	206
Richard Nash: Az esőcsináló . . . . .	209
Pérel–Aldobolyi–G. Dénes: Roncsderby . . . . .	212
Presser–Horváth–Sztevánovity: A padlás . . . . .	214
Neil Simon: A Napsugárfiúk . . . . .	216
Frank Wedekind: A tavasz ébredése . . . . .	218
Bertolt Brecht: Koldusopera . . . . .	221
Śławomir Mrozek: Rendőrség . . . . .	224
Miro Gavran: George Washington szerelmei . . . . .	227
Az ezredik játszma vége . . . . .	230
Samuel Beckett: A játszma vége . . . . .	230
Đorđe Lebović: Az ezredik éjszaka . . . . .	230
Peter Shaffer: Játék a sötétben . . . . .	231
Śławomir Mrozek: Emigránsok . . . . .	232
Luigi Pirandello: Ha szereplő szerzöt keres . . . . .	236
Jean Genet: Cselédek . . . . .	241
Örkény István: Pisti a vérzivatarban . . . . .	245
Sziveri János: Szelídítések . . . . .	249
Nyikolaj Erdman: Az öngyilkos . . . . .	253
Kilenc színész közönséget keres . . . . .	255
Rado–Ragni–Dermot: Hair . . . . .	258
Bertolt Brecht: A szecsuáni jóember . . . . .	262
Gobby Fehér Gyula: Az angyal álma . . . . .	265
Hamvas Béla: Pác . . . . .	267
Végel László: Judit . . . . .	271
Ľubomír Feldek: A rózsaszínű halál . . . . .	275
John Orton: Amit a lakáj látott . . . . .	277
Horace McCoy: A lovakat lelövik, ugye? . . . . .	280
Federico García Lorca: Vénász . . . . .	283
Edmond Rostand: Cyrano de Bergerac . . . . .	286
Jegyzet . . . . .	292