

maradhat ki az, hogy szereplői túlságosan egyarcúak (egyik oka, hogy jelzői értelemben vett *dramai* konfliktusra nem kerül sor). Ha árnyaltak, sokrétűek, ha igazi, ahogy mondani szokás, hús-vér emberek lennének, akkor a felvetett etikai problémák jóval magasabb feszültséget hordoznának.

A szereposztásról elmondhatjuk, hogy hat szereplő teljesen fedi egymást, feladatuk azonos: a Nagyságos, a Méltóságos, a Kegyelmes Úr, és a Nagyságos, a Méltóságos és a Kegyelmes Asszony korabeli politikai zsargonszöveget mond fel. Valóban, a darab olyan jelentős hányadát teszi ki ez a rész, hogy egy szereplőnek elviselhetetlenül sok lett volna az, amit hatnak nem, a drámának viszont annál inkább. Ezek a személytelen, egyéni színezet nélküli szövegek több helyütt óriásmonológokká mosódnak össze (pl. az első felvonás eleje).

A párbeszéd ott a legjobb, ahol cselekménnyel párosul. A harmadik felvonás dinamikája főleg a tömör, csak a legszükségesebb közlésekre szorítkozó beszédnek köszönhető. Az említett felvonás egyes részeit kivéve bárhol is lapozzuk fel az *Európa szépét*, szinte mindenütt funkciótlán színezőelemmel, örök igazságokat rendkívül találóan kifejező, de mégiscsak ballasztként ne-

hezítő szövegrészekkel van megtűzdelve.

A dráma menetére teherként nehezdednek a képes beszéd, a filozofikus mondások, önmagukban szép, de ugyanakkor csupán önmagukért való gyöngysorai, a szociális helyzet illusztrációi (lásd a 286. oldalon Fodor András, Bolha és Ancsa társalgását), olyan riportszerű betoldások, mint a Balló Józsefet — a vallomás eszközével — bemutató szakasz (289. old.).

A dráma ismétlődésektől sem mentes. A Kegyelmes Asszony például a darab elején többedmagával elmondottakra tér vissza, az első felvonás vége felé (281. old.). Nagyon szimmetrikusnak tűnik az első és a második rész végét elevenítő sikkasztási vita és a koldus jelenete, nem beszélve arról, hogy a két felvonást éppen ilyen megokolások alapján lehetne rövidítéssel összevonni.

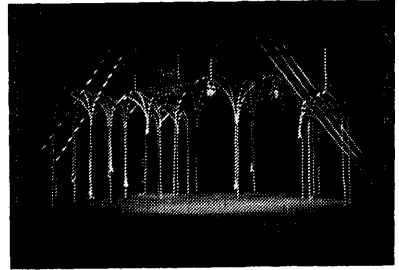
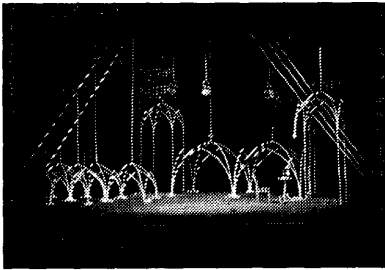
Megjegyzéseink alapján nem nehéz arra következtetni, hogy drámairódalunk ezúttal egy kevésbé színpadképes művel gyarapodott. A kifinomult leírásokban gazdag novellisztikával jelentkező Bognár Antal véleményünk szerint ezúttal egy tőle egyelőre idegen műfajt kísérelt meghódítani.

GARAI László

S Z Í N H Á Z

A KÖTÉL

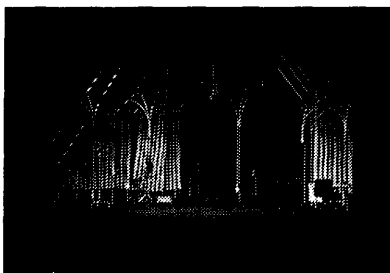
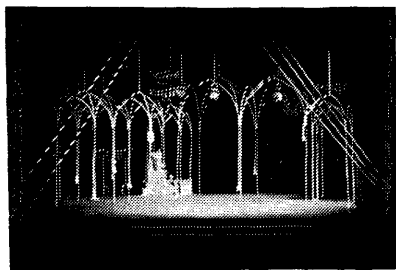
A színpad előterében, a mennyezettől a padlózatig jobbról három, balról két kötél húzódik ferdén, amiként a cirkuszi sátorkötelek, melyek alatt bujkálva, felettük bukdácsolva jutunk be a ponyva alá, vagy amelyek a ponyván belül a sátor magasából a fűrészporos, piros szőnyeges porondig nyúlva feszülnek. De nemcsak a sátorkötelek idézik a cirkuszt, hanem a karcsúsított gótikus, természetesen stilizált egyszerűségű, szintén kötélből készült boltívek is, amelyek egyszerre jelképezik a néző számára a templom olyannyira jellegzetes belső architektúráját és — idővel, amikor megszokjuk s a tér tágulásával elvesztik



boltív funkciójukat — a cirkuszi sátor éppannyira közismert csúcsos rajzolatát. A kötél-boltívek oszlopcsíkjai alján pedig, valamivel a föld felett, a cirkuszban és a templomban is afféle díszítőelemként használatos rojtok láthatók. A kötél és a rojtok tehát egyszerre cirkuszi és templomi jellegű elemek, sőt, természetesen, színháziak is.

A kötél színházi jellegét azonban nem jelkép voltában, hanem térbeli felhasználásában kell látni. A színház varázsához tartozik, hogy előttünk, a néző előtt történnek a változások, s ez alól az előadás olyan fontos eleme, mint a díszlet, sem kivétel. A mi előadásunkban a játészó-változó díszlet központi eleme a kötél. Szemünk előtt épül fel a templom, alakul ki a játéktér. Az első képen, sőt az ún. előjátékban, amikor bejön a színész, civilben, leül a pulthoz sminckelni, ott előttünk festi be az arcát fehérre, majd két kellékes kiviszi a tükröt, és behozza a játékhöz szükséges kellékeket, s a bohócosan fehér arcú színész marionettszerű mozgásokat-rángásokat tesz, jelezve így, hogy már nem az, aki bejött a színpadra, már csak egy báb, gongutés hangzik, és kezdődik a tulajdonképpeni előadás, mindössze két *boltív áll*, a többi gombamód vagy ahogy a halászok nagy merítőhálói száradnak a napon, fehér csontvázakként a földre lapulva töltik ki, és szűkítik a színpadi játékteret. Majd képről képre kelnek előre, fokozatosan nőnek ki, emelkednek a magasba. Az eljárás nemcsak azért érdekes, mert a bevált gyakorlattól eltérően nem a zsinórpadlásról ereszkedik alá a díszlet, hanem a „földből” nő ki, s mert a felépítés iránya változott fordítottá, hanem azért is, mert a tér tágassága és a díszlet csodálatos módon a logikát kijátszva fordított arányban állnak. Ahogy a kiképzett, fölcseperedő boltívek száma emelkedik, úgy — nem szűkül — tágul a játéktér. S végül, a tér és a színpadkép teljes kiképzése után a díszlet elveszti konkrét jellegét, nem kötélcsíkokkal határolt templomhajó, sekrestye vagy püspöki szoba, s nem is cirkuszi öltöző vagy igazgatói iroda többé, amit látunk, ahol a színészi konverzáció folyik, hanem absztrakt tér, amelyben a darab összes létező helyszínei elhelyezhetők és felismerhetők, de amelyből teljesen eltűntek a közfalak, a reális határok, amelyben a színészek korlátlan mozgáslehetőséggel rendelkeznek, minden tekintetben teljes szabadságot kapnak. Nemcsak a fizikai határok bomlanak le, hanem azt is el tudjuk hinni a színészek, hogy akkor is egyedül van, ha történetesen rajta kívül más is tartózkodik a kötelek között. Amolyan vásári

Ranko Marinković: *Glória*. Katona József Színház, Kecskemét. Rendező: Nikola Petrović. Díszlet: Kószó István. Jelméz: Branka Petrović. (Mindhárman Zomborból.) Szereplők: Sára Bernadette (Glória), Baranyi László (Kozlovics), Farády István (Don Jere), Forgács Tibor (Don Zane), Lengyel János (Don Florio), Jánoky Sándor (Püspök), Gyulay Antal, Mojzes Mária, Fraknóy Sári, Torma István, Muskát László és Popov István.



óriáskígyó ez a díszlet, a fejtől a farkáig hat méter, a farkától a fejéig a kétszerese, komolyra fordítva a szót, ha akarom, egy egységes játéktér, amelyben csak az létezik, azt a színészt vesszük észre, akinek éppen hangos szerepe van, aki bizalmas kettesben hozzánk, nekünk beszél, ha akarom, akkor viszont megannyi zárt helyiségre bontható tér. Lehet, hogy a közönség ezt a túlzott, korlátokat nem ismerő, vagy korlátokat önként teremtő szabadságot eleinte furcsállja, de hihetetlenül gyorsan megszokja, természetesnek veszi, cirkuszt, templomot vagy színházat lát, képzel külön-külön és egyszerre a színpadra. Illetve számára többé nem is a pontos helyszín a fontos, hanem az, ami ott történik, amiről a műből, a színészek egymás közötti viszonyából értesül: az ember többszörös kiszolgáltatottsága, bábbá redukálása. A díszlet tehát egyértelműen és nagyon tudatosan a néző képzelőerejére számít, de nem csupán öntetszeglésből, hanem éppen a néző alkotói képzeletének felszabadítása érdekében, tehát úgy, hogy serkenti, aktívvá teszi a néző fantáziáját. Többszörösen megnő, megváltozik a díszlet szerepe, a lehető legteljesebb mértékben színházivá válik, az élő színházi organizmus eleven, önállóan funkcionáló, de mégis a szervezet egységét biztosító és szolgáló látható belső szerve lesz, amely a mű és az előadás gondolatiságát segíti, a közlendő „tartalom” útját egyengeti, a produkció lényegét emeli ki. A nézőt a képzelet végeláthatatlan síkján — hogy is mondja, más vonatkozásban, a költő? „... képzeli, hát szertelen...” — emeli az előadás aktív részesévé.

Önmagában persze a díszlet gyengének bizonyulna egy ilyen kényes és jelentős színházi feladata megoldásához, de szerencsére segítségére van az előadás többi kelléke is, amelyeket a kötődíszlet fehér indái fonnak körül, tartanak fogva, kötik az előadásba: a sminkpult, az irodai bútorok, a hintaszék vagy a szorosabban a díszlethez tartozó csíkos zászlók.

A korszerű vonalú, fehér irodai asztal, a kacsalábon forgó piros székek és a szintén piros telefontalálkozó a modern fiatal pap szobájában, másodszor a cirkuszigazgató irodájában áll. A papi irodában levő asztal és a püspök aranyos keretű, piros huzatú hintaszéke nemcsak divat, hanem felfogás tekintetében is két világot szimbolizál. Az előjátékban látott sminkpult majd az artistanő öltözőjében tér vissza összekötve ily módon a színházat a cirkusszal. A már említett irodai forgószék a fiatal paptól a légtornásznő, Glória apjának cirkuszigazgató irodájába kerül át, akárcsak az apácából akrobatává visszavedlő Glória. A szék szerepe változatlan marad, csak annak a helyzete változik, aki rajta ül, az fölénybe kerül a másikkal szemben, mintha a szék tenné az embert, úgy kerül fölényes viszonyba a pap a cirkuszigazgatóval szemben, amikor ez a lányát kéri vissza, illetve fordítva, a direktor a pappal szemben, amikor ez elveszett sze-

relméért könyörög. A szék a szerepcsere eszköze. Hasonló kettősség hordozói a színpadra belógó reflektorok vagy a kötél-boltívek fölé helyezett színes zászlók. Ezek lehetnek a templomi processzió kellékei, de amikor váratlanul a földig nyúlnak, akkor már a cirkuszi művészbejáró ponyváját képezik. Nagyon kevés, valóban a legszükségesebb kellék kap csak helyet az előadásba, de ezek kivétel nélkül több funkciót töltenek be: játszanak. Még a háttérben függő két rozetta is, amelyek pusztán térkitöltő esztétikai szerepük mellett a teret mélyítik, az egyik erősebb megvilágítást kap, közelebbnek tűnik, a másik halványabb, távolibbnak látszik, s ily módon optikai csalódással mélységében növekszik meg a színpadi játéktér.

Jóllehet játszanak a több szerepű kellékek, de ennek ellenére mindig csak holt tárgyak maradnak. Ezzel szemben a kötél díszletnek lelke van. Él. Amikor a fiatal pap lelki nyugalma megbomlik, a színész gyorsuló tempóban, mint egy labirintusban, vagy mint a pókhálóba került légy, a teljes kiüttlanság állapotában fut már-már a szédülésig körbe, keresi a nem létező megoldást, elborult elmével rohangál, közben a kezével belekap, beleakad a kötelekbe, mozgatja őket, s ezek — amelyek már régen nem templomoszlopok vagy sátorkötelek — a pap lelkiállapotának teljes érvényű, adekvát kifejezői lesznek, hullámzó mozgásuk a reménytelenül szerelmes fiatalember lelkének tükörképét mutatják, a vitustáncot járó kötelek mozgása lenyűgözően érzékeltes, kifejező, egyszerű és mégis mindent megmutató — igazi színházi pillanat, olyan, amely önmagában is képes felejthetlenné tenni egy egész előadást. Hasonlóan szuggesztív jelenet, amikor a cirkuszba visszatér Glória nagy mutatványa nem sikerül, amikor a jól ismert dobpergetést néma csönd követi s ez után nem következik a mindent kárptoló taps, a csönd a döbbenet, nem az elismerés jele, a légtornász halálugrása nem sikerült, leesett a trapézról, akkor a templomoszlop-cirkuszsátor-kötelek egyszerre megereszkednek, megröggynak, mint a hozzátartozó, vagy mint a kedves — ott van a fiatal pap is a színpadon —, elvesztik bízó keménységüket, erőt adó tartásukat, mintha azt éreznék, hogy ezek után rájuk nincs többé szükség, mindennél beszédesebben bizonyítják, hogy milyen tragikus következménnyel járhat a kiszolgáltatottság, ez az embertelen viszony csak gyászos befejezést hozhat, szerencsétlenséget. A kötelek együtt halnak meg Glóriával. Megrogyanásuk valóban azt jelzi, hogy vége a játéknak, amely minden volt, csak komédia nem.

A kötél tehát drámai funkciót lát el ebben a díszletben. De természetesen esztétikai rendeltetése is van. A fekete alapszőnyegen és a fekete háttér előtti fehér kötélvonalakkal egyedülálló grafikai hatás valósul meg, ehhez társul élenkítés céljából a szék, a telefon vagy a rozetták pirosa, kiegészítve így a vizuális látványt, amely a szintén piros-fehér-fekete színeket használó ruhákkal együtt a színpadkép képzőművészeti jellegét biztosítja, kiteljesíti a színházi térgrafika nemcsak funkcionális, hanem szép látványát is.

GERODL László