

szonylagósságnak a tudomásulvétele jelent. „Mindazt, amit itt feljegyzek anyámról, honnan máshonnan vettem volna, mint magamból, és abból az elképzelésből, amit anyámról alkotok magamban? Mi egyébbel kísérletezem, mióta csak ezt a naplót vezetem, mint hogy valami képzeletbeli képet nyújtsak Donzacnak Maltaverne-ről (...) ? Mi volt a valóságban? Az én jó étvágú anyám, aki mindig nagyon ügyelt rá, hogy mit tesznek elébe...” Eszerint csak az érzékileg tapasztalható dolgokról való tudásunk megbízható, s valószínű, hogy a francia „új regény”-nek a tárgyakat leltározó programja is az emberélményből való kiábránduláson alapul. Mauriac nagysága állhatóságában van: utolsó regényében sem szűnik meg kutatni azt, amiről már előtte sokan lemondtak; az emberi valóság látszólagos széttöredezettsége; az érzékenység és a gondolatiság túltengése következtében érvényre jutó ab-

szurditás élménye; az evilági létezés teljes értelmetlensége ellenére is — azokat az emberi és társadalmi feltételeket, melyek az egyéni világgépeket lényegükben változtathatatlaná merévítették. Mert az ő üzenete pesszimiztikus: Alain nyíltan bevallja önmagának és egyik ismerősének is, hogy valóságossága egoizmusával azonos s idegen tőle a kereszténység szintjeinek felebaráti szeretetkultusza: azért hisz, mert a belenevelt istenfélelem köti, mert a nem-hívés erőfeszítésbe kerülne. Ha az ő kálváriája belülről tárul elénk, akkor barátja, Simon Duberc, a balzaci hősök (ezúttal regényesség nélküli) útját járja. Ő is képtelen megkapaszkodni a városi élet forgatagában — vidék és központ; feudális gazdálkodás és polgári életforma, falu és város, homály és fény távolságát eredménytelenül próbálják leküzdeni: belső terheik élehetlenségük eleve kallódásra ítélte őket.

VAJDA Gábor

S Z Í N H Á Z

MRS. HÁROMPONT

„... a felesége pedig olyan kis egérke, se csípője, se semmi” — mondja nem éppen kevés, megvető gonoszsággal Edward Albee *Nem félünk a farkastól* Marthája, ez az ősnőstény, férjének, George-nak, egy kis vidéki egyetem történelemtanárának — George „nem a történelmi tanszék, hanem csak ott van a történelem-tanszéken” —, miközben egy muri utáni hajnali órában várják vendégeiket: az izmos, jóképű fiatalembert, aki magát a jövő zenéjének nevezi, és ennek se-csípőjese-semmi feleségét, akit Albee is csak így mutat be: „26 éves, kis szőke nő, elég szimpla”.

Nos, ha ennek az „elég szimpla” kis nőnek a drámabeli szerepét nézzük, könnyű szívvel, gyorsan elintézzük ennyivel: Honey afféle végszavazó figura. Talán túl könnyen is hajlunk erre. S nem is véletlenül. Mert látszólag tényleg nem több ennél. Első pillantásra valóban csak olyan dramaturgiai kellék, mint bármelyik

Edward Albee: *Nem félünk a farkastól*. Újvidéki Színház. Rendező: Vajda Tibor. Jelmeztervező: Annamária Mihajlović. Színeszek: Nagyellért János (George), Nagyellértné Kiss Júlia (Martha), Fischer Károly (Nick) és F. Várady Hajnalka (Honey).

tárgy, amelyre a színpadon szükség van, de amely önmagában nem bír különösebb értékkel, nem kelti fel figyelmünket. Holott Honey lényegében sokkal több ennél: *ember*.

Igaz, nincs benne annyi önmagát és másokat maró cinizmus, hiányzik belőle a kiegészítés gonoszságáig sűrűsödő fájdalma, ami George-ot jellemzi. Nincs benne az a tömény bosszúvágy, mohón klímákos hiúság, mint Marthában. És a férje céltudatos törtétese — „... hát én úgy képzelem... hogy mindenütt megkedveltetem magam, ügyesen forgolódom egy darabig, kipuhatom a gyenge pontokat... és lassan tény leszek, amivel számolni kell, aztán pedig... szükségszerűség... átveszek egypár kurzust az öregektől, beindítok egypár speckollégiumot... bedolgozom magam néhány befolyásos asszonynál...” — szintén távol áll tőle. Honey nem határozott, erős, fekete vonalakkal kihúzott, körvonalazott alakja Albee drámájának.

Ő az emberi formát öltött bizonytalanság, az élő határozatlanság, a két lábon járó jellegtelenség. Négyük közül egyedül neki nincsen semmilyen célja, ő csak egyszerűen úgy ott van, jelen van.

Erről az állapotról árulkodik Honey replikáinak legalább nyolcvan százaléka-ban jelenlevő hárompont. A jólismert írásjel, amely attól függetlenül, hogy a mondat közepébe ékelődött vagy a végére került, kettészakítva a beszélőt vagy átadva a szót, a beszéd lehetőségét másnak, egyszerre jelzi azt a bizonyos vég-szavazó dramaturgiai funkciót és azt a többletet, ami ebből a kellék-szerepből teljes értékű drámai alakká emeli Honeyt, azaz, azt hiszem, nyugodtan nevezhetjük így, mivel az írás folyamatában ez a bizonytalanság, a tétovázás — amik Honey jellemének ismérvei is — jelle: Mrs. Hárompontot. Aki már csak azért is teljes értékű tagja az Albee-dráma kvartettjének, mert azt a bizonyos félelmet, szorongást, amiről énekelnek, hogy megszabaduljanak tőle, és könnyebben elviseljük, (akár a gyáva ember, aki, hogy ne féljen a sötétben, füttyörészik), nem magán, hanem magában, önmagában viseli. Neki is ez határozza meg egész lényét, csakhogy nála mindez másképpen mutatkozik meg.

Mrs. Hárompont nemcsak céltalanságával válik ki a többiek közül, hanem ennek megfelelően viselkedésével, gesztusaival, szokványmondatokból álló elég szegényes gondolatvilágával. Ezek — gesztusai, mondatai — jellegtelenségének mutatói, lényének igaz kifejezői...

Alighogy elhangzik azon a kissé szokatlan vendégfogadó órán a „megjöttünk... igazán késő van” helyzetmentő, mentegetőző „belépő”, Honey máris elfelejti, hogy talán illetlenség volt komolyan venni a muri utáni meghívást, s a rá jellemző naivsággal kiált föl: „Jaj, milyen szép itt!” És ebben az egyetlen mondatban sokkal több van, mint gondolnánk. Honey naivsága mellett előlegezi egész sztereotip mondatkészletét, az „Ugye, milyen muris? Olyan muris volt”, a „Feltétlenül meg kell nézned...”, a „Ne mondd”, a „Milyen izgalmas”, a „Micsoda kifejezések. Igazán...” és a hasonló sablonos, gondolkodás nélküli gondolatközlést, ami Mrs. Hárompontra annyira jellemző. Bár, ha a figura lelki dimenzióit is látjuk, ismerjük, bizonyossá lesz előttünk, hogy Honey szokványmondatai nem — illetve nem csak — a társalgási modor üres, csendet kitöltő, a legalább mondjunk valamit beidegződései, nem megtanult, hanem a jellemből fakadó sztereotípiák. Az ilyen sablonok Ionesco remek beszédparódiájának, *A kopasz énekesnő*-nek is dicséretére válhatnak. S hogy ezek a mondatok valóban azonosak Honeyval, azt rengeteg mondatkezdő „Jaj” szintén jelezheti. Akár Mrs. Jainak is

nevezhetnénk Mrs. Hárompontot, aki a legkülönfélébb emocionális töltetű és tartalmú mondatokat nyugodt természetességgel kezdi a lényét kifejező „Jaj”-jal: „Jaj, milyen késő van... Jaj, nagyon elegáns... Jaaaj... De amikor én olyan büszke vagyok rád... Jaj, én tényleg innék valamit... Jaj, hát nem isteni... Jaj, de jó lesz... Jaj, de örülök...” Jaj...

De ne feledjük, honnan indultunk. Az első „Jaj”-tól. S ebben a mondatban — „Jaj, milyen szép itt!” — nemcsak a Honeyra vonatkozó jellemző ismérvek találhatók meg, az író sajátos ironiája is felcsillan. Az előzményeket ismerő néző már jól tudja, a Honey említette szép nagyon is csúnya, hogy a George és Martha körüli dekoráció, akárcsak ők maguk, nagyon is csúnya. Honey tehát afféle ironikus kontrázó szerepet is kap. S nem véletlenül. Ő ugyanis nemcsak naivabb, gyermekibb a másik háromnál, hanem megnyilvánulásai is egészen mások.

Martha gesztusai a legharsányabbak, „kihívóan”, „undokul” tud viselkedni, még beletörődése is „dühöd”t. George — akiről, ha létezik kritikusai becsület, akkor úgy is, mint drámai alakról, s úgy is, mint ennek színpadi megvalósításáról, mindenekelőtt írni kellene — kevésbé látványos külső megoldásokat használ (ezért szinte a lehetetlenségig nehéz írni róla, ezt az alakítást filmezni kellene, csak így lehetne maradéktalanul emlékké tartósítani), több benne az intellektuális rafinéria, s kevésbé elementáris, mint felesége. A fiatal tanár, Nick Georgehoz áll közelebb. Honey valahogy mintha gesztusaiban, viselkedés tekintetében is rendhagyó lenne. Amikor belép, „kacarászik”, majd „ideges vihogás”-t hallat, „zavarban” van, amikor vidám, akkor is „kissé tanácstalanul” teszi, legtöbbször „vihog” vagy „bérgyűn mosolyog”, esetleg „tébolyultan vihogni kezd”, vagy „eszélösen”, „magan kívül visong” — ahogy a kiemelt szerzői instrukciókban áll. Mrs. Hárompont viselkedéskáláját abban a nagy jelenetben ismerjük meg igazán, mégpedig nem szórványosan, hanem néhány percbe töményítve, amelyben George úgy meséli el Honey ácterhességét, mintha nem vele, hanem valaki mással történt volna meg, s Honey csak a végén ismer önmagára. Eleinte, talán egy nagyobb dózis konyak hatására, „álmatagon” hallgatja George-ot, „imádom a jó sztorikat”, mondja majd „töprengve próbál rájönni”, hol is hallotta már ezt a rém ismerős esetet, azután „nagyon gyanakszik”, sőt „némi rettegéssel” lesi George szavait, s „falfehéren”, végül pedig „hisztérikusan”, „különös rémülettel” reagál. A jelenet vége, láthatjuk Albee instrukcióiból, kissé természetszerűen túlexponált, de azért pontosan jelzi Honeyt, főleg az első rész lehet jellegtelenségének hű képe.

Színpadon épp ezt a jellegtelenséget kell kifejezni, az a faramuci feladat vár a színészre, hogy Honeyja, azaz Mrs. Hárompont úgy legyen jelen, hogy észre vegyük ugyan, de talán a nagyjelenetet kivéve, sohasem legyen előtérben.

S ebben, a színészi játék mellett, Honey legnagyobb segítsége a ruhája. Legáltalában ebben az előadásban.

Amit első pillantásra mindannyian tévedhetlenül megállapíthatunk: a ruha bő és tarka. Később kiderül, hogy mindkét tulajdonságának fontos funkciója van. Bősége — a színésznő testének körvonalai elvesznek benne — a figura nemegyszer említett keskeny csípőségét juttatja eszünkbe, sőt Honey ácterhességét is, egy pillanatra akaratlanul felötlik, hátha megint „fölment a hasika”, de a bőséggel együtt járó határozatlan szabásvonal Mrs. Hárompont egyéniség nélküli egyéniségét is nyomatékosítja teszi. Hasonló funkciót kap az alapul szolgáló sárgás-barnás-zöldes homokszín, amely úgy segít elvesznie a környezetben, hogy

azért ne kelljen keresni, ne tűnjön el teljesen, s ugyanakkor a jellembeli bizonytalanságra, arra a bizonyos hárompontos jellemre, tétovázásra is figyelmeztet. Az utóbbit a ruha anyaga is segíti. A könnyű selyem lebegést, imbolygó határozatlanságot kölcsönöz, amilyent az efféle anyag „tud csinálni”. S ezt segíti a hosszú muszlinál is, amely nemcsak a lebegést fokozza, hanem játékkellék is a színésznő számára, alkalom, hogy önmagával legyen elfoglalva, a szerep szerinti önkörébe záruljon, másrészt pedig a sálra festett meleg színű árnyékszerű foltokkal a kiszolgáltatott, elmosódó körvonalú, határozatlan — Martha ruhái visszataszítóan agresszív színűek —, de éppen esendőségében rokonszenves, a figura lényében levő emberiséget juttatja eszünkbe.

Ezzel a vizuális látvánnyal van igen szoros harmóniában a színészi játék. A nyafogósan eltorzított fejhang és a mindössze néhány mozdulatra korlátozott gesztusrendszer, ami csak látszólag jelez színészi szegénységet, valójában a figura lényegi vonásait emeli ki. Ennek a Honeynek örült előnye, hogy minden eddig látottól eltérően, nem akar méltó társa, riválisa lenni Marthának. Csak a saját játékát játssza, a saját lehetőségein belül marad, végig egy magánszámot ad elő. Vállalja azt a kockázatot, hogy észre sem vesszük, a negyedik kerék szerepét, mert tudja, hogy nélküle úgyszincs kocsi, megroggyan a dráma épülete...

GEROLD László

SZÉKEK ÉS EMBEREK

Egyáltalán nem a megengedhetetlenül gyenge előadás az egyetlen oka, hogy ezúttal kizárólag a kellékekről írok. Bár ennek a színházi estnek valóban nincs egyetlen különösképpen kiemelkedő, külön figyelmet érdemlő mozzanata sem, a székek — Ionesco azonos című művében — ettől függetlenül igazi főszereplői a drámának és az előadásnak is. Egyedül róluk érdemes írni. És kell is. Mert nemcsak főszereplői a műnek, hanem — ahogy Ionesco írta a dráma első rendezőjének — a darab „témája nem az üzenet és nem is a két öregember életének a kudarca, erkölcsi katasztrófája, hanem maguk a székek...”

Róluk szól tehát a dráma, és a színpadon is hozzájuk intézi a Szónok az Öregember világmegváltó üzenetét:

„E, Mmő, mm, mm.

Zsü, gu, u, u.

Ű, ő gü, gu, güöe”.

Ennyit présel ki magából heves gesztusok kíséretében a süketnéma Cicero, majd „szertartásosan üdvözlí az üres széksorokat...”

De tulajdonképpen mit jelképeznek ezek a székek?

Az emberiség történetében a székek régóta az ember állandó kísérői. Néma tanúk. A bútorok családjából való afféle macska hűségű háziállatok. Igen: pontosan olyanok a bútorok között, mint a macskák a háziállatok között. Baude-

Eugène Ionesco: A székek Fordította: Gera György. Újvidéki Színház. Rendező: Slobodanka Alaksic (Belgrád). Diszlettervező: Vlada Rebezov (Zrenjanin). Jelmélettervező: Vesna Radović (Belgrád). Színeszek: Ferenci Jenő (Öregember), Jordán Erzsébet (Öregasszony), Dragoslav Janković-Maks (Szónok).