

BIZTATÓ JELEK

(Drámáink és előadásaik — júliustól júniusig)

GEROLD LÁSZLÓ

I. ADÓSSÁGTORLESZTÉS VAGY KÉSEI FELZÁRKÓZÁS?

Drámai- és színháztörténeti tényként kell nyilvántartani, hogy Szabadkán és Újvidéken, a két jugoszláviai magyar színházban, egyetlen évadban négy ősbemutatót tartottak, többet, mint eddig bármelyik szezonban. Ugyanehhez az évadhoz kell hozzászámítani azt a két bemutatót is, melyek közül az egyiket a Gyulai Várjátékok keretében, a másikat pedig az újvidéki Szerb Nemzeti Színház kamaraszínpadán tartották.

A hazai gyakorlatban szokatlan bemutató-mennyiség magyarázatát több irányban kell keresni: 1. *A színházak felismerhették, hogy elsődleges feladatuk a hazai művek színpadra segítése?* 2. *Színházi, rendezői adósság törlesztéséről van szó?* 3. *A jugoszláviai magyar dramaturgia — amely volt már divatosan (vidékiesen) szórakoztató, egy-két mű erejéig naprakészen aktuálpolitikai, szerkezetében igyekezett szinkrónban lenni a nagyvilági próbálkozásokkal, megkísérelte alkalmazni a bölcséleti, történelmi vagy bibliai paraboladrámák megoldásait — most új területeket meghódítva követelt magának helyet a színpadon?* Ha mindezek az okok elfogadhatók — s azt hiszem, igen —, akkor főleg az *utóbbi* illene méltányolni. Színháznak, közönségnek — egyaránt.

Természetesen korai lenne örömmódat zengenir arról, ami még alakulóban van. Alkalmasint csak biztató jeleknek kell felfogni az évad színpadot kapott drámáit. (Színpadi megjelenítésük, amint majd később kiderül, már kevesebb biztatással töltheti el azokat, akik ennek az alig jegyzett dramaturgiának a sorsával, alakulásával törődnek.)

A drámában történő alkotói gondolkodás és véleménynyilvánítás — tehát véleményformálás igénye is — minden felsorolt próbálkozás ellenére csak szórványosan, egyes művekben (nagyon kevésben, például

Deák Ferenc Afonyák és Légszomj, Tóth Ferenc Jób, Varga Zoltán A tanítvány, Gobby Fehér Gyula A nagy építés és Majtényi Mihály A száműzött c. művében) és nem összefüggő folyamatban volt felfedezhető. Korántsem kell azt hinni azonban, hogy az újabb ősbemutatókkal a jugoszláviai magyar irodalomban a drámának a lírához vagy a prózához hasonlítható értékes folyama alakult ki. Vitathatatlan, hogy ezek a művek (*Tolnai Ottó: Végladás, Bosnyák István: Nehéz honfoglalás, Gion Nándor: Ezen az oldalon*) a drámai témáknak és a drámai formáknak az eddigieknél szélesebb skáláját nyitották meg. S nem véletlenül, hanem a jugoszláviai magyar irodalom utóbbi tizenöt évének alakulásának következtében. Tolnai, Bosnyák és Gion akkor tanulták az *írástudók felelősségét*, amikor a jugoszláviai magyarság irodalmában megindult az a *felrázó, megújító folyamat*, amely európai horizontok után kutatva kívánta gondolkodásában és formájában *modernné* tenni a hagyományok tekintetében a magyar irodalomhoz, szellemiség tekintetében pedig a jugoszláv körülményekhez, a hazai élethez kötődő literatúrát.

Némileg, mindenekelőtt a gondolatgazdagság igénye és az irodalom esztétikai igényessége tekintetében, a másfél évtizeddel ezelőtti törekvések meg- (de nem el-) késett hullámverése a múlt évadban színre került művek java. Más szóval: kizárólag egyes művekben, de dramaturgiai összképében nem létező, szerény lehetőségű drámai irodalom érkezett el a kiteljesülés elé. Hogy a közeljövőben — nem évek vagy évtizedek múlva, hanem sokkal előbb — számottevő drámai irodalomra erősödik-e ez a dramaturgia, az *kevésbé az írókon, mint inkább a színházakon és rendezőkön múlik*. Ha várnak, tétováznak, elfeledkeznek segítő funkciójukról, akkor az 1978/79. évi idény mindössze ígéretes lehetőségként marad emlékeztető a jugoszláviai magyar színjátszásban és drámai irodalomban.

II. DRÁMÁK

1. *Bosnyák István: Nehéz honfoglalás*

Éppen olyan törvényszerűséggel kellett megszületnie a Sinkó Ervinről szóló drámának, mint amilyen kézzelfogható volt, hogy ezt a drámát a sinkói életművel legbehatóbban foglalkozó, ezt saját élet- és munkaprogramjával választó, s a sinkói opust már több műfajban feldolgozó, vizsgáló Bosnyák István írhatta meg.

Ha a jugoszláviai magyar drámai irodalom témaskálája olyképpen bővül, „hős”-galériája olyképpen gazdagodik, hogy drámaként végre *szellemi és erkölcsi problémák* megfogalmazásához keres hazai hőst, illetve, ha értelmiségiokről szóló műveket produkál, akkor sajátos összetettségével, példát mutató ellentmondásaival együtt, elsőnek egy Sinkó-dráma

kínálkozott megírásra. Sinkó Ervin ugyanis egykori személyes jelenlétével — az újvidéki magyar tanszék első vezetőtanára volt —, műveivel és egész életével az itteni irodalmi tudat és általában gondolkodásmód erjesztője. Nemcsak néhány nemzedék tanulhatta tőle, hogy mi a művészet, az irodalom, hanem irodalmunk és irodalmi kritikánk, akárcsak irodalomoktatásunk, szintén tőle kapta a meghatározó, életre szóló szellemi impulzusokat. S ennek az aktív szellemi poggyásznak az értékét csak növelték Sinkó hat évtizedének személyes tapasztalata, életútja és művei.

Sinkó Ervin élete és műveinek sorsa valóban bővelkedett drámai epizódokban, magánemberiekben és történelmiekből. Alig húszévesen Kecskemét város parancsnoka a Tanácsköztársaság idején, majd ennek bukása után 25 évnyi hontalan emigrációban él, mindig hazát keres, földit és szellemit, és mindig hontalanságba jut... Csak 1945 után válik valóssá a sivatagjárók oázislátomása: lennek Sinkókék igazi hazára.

Bosnyák István *irodalmi dokumentumjátéka* ennek a valós és szellemi honkeresésnek az 1931 és 1945 között, eseményekben végtelenül változatos másfél évtizedet dolgozza fel, a keretjátékkal, mely 1959-ben a magyar tanszék megnyitásának előestéjén játszódik, a Sinkó-történet még vagy másfél évtizednyit előre is fut.

Sinkó életrajzának felületes tudói előtt is ismeretes, hogy sorsa évtizedekig elválaszthatatlan az *Optimisták* című tanácsköztársasági kortársi-történelmi regénye balsorsától. Élete azonban szellemi vonatkozásban sokkalta bonyolultabb, mintsem hogy az Európát végigutaztatott kézirat kálváriájára lehetne redukálni, még ha a Sinkó-Optimisták „párhuzamos-életrajz” annyira lényeges emberi problémát fejez is ki, mint a honkeresés, a fogalom fizikai és szellemi vonatkozásaiban: „a haza az a hely, ahol az ember úgy érzi, amit tesz, annak értelme van”. Jóllehet Sinkó emberi kapcsolatainak, élethelyzeteinek állandó kiindulópontja a kézirat drámája, egyetlen dráma tárgyául kevés is, sok is.

Kevés, mert a kézirat körüli bonyodalmak mind a sztálinizmussal átitatott Moszkvában, mind a különféle spekulációkkal megrontott Nyugaton valóban a történelem szintjén drámaiak, de ha a kézirat kálváriája mögül hiányzik az író belső, emberi ellentmondásokból szőtt egyéni élete, akkor inkább krónikáról, mint drámáról lehet szó. Sinkónak és a mellette árnyékként álló Sinkónénak, mint ez utólag kiderült, abszolút igaza volt a Történelem ellenében, de az irodalomban az abszolút igazságú hősök nem a legszerencsésebbek. A művészi igazság föltétele az igazságig eljutó, az igazság mögött vívódó ember arcának a megmutatása. Sinkóban épp az volt a egyszerű, hogy igazságához ellentmondásokon át jutott el. Nem bölcs volt, hanem ember. A *Nehéz honfoglalás*ban pedig — kevésbé a drámában, kifejezettebben az előadásban — épp az ember jelenléte elégtelen.

Ugyanakkor egyetlen dráma anyagául sok is a kézirat körüli bonyolalom, mert az egymást követő igaz epizódok szükségszerűen csak az életrajz felületén állnak össze. Attól függetlenül, hogy Bosnyák a Sinkó-drámával *fontos, elgondolkodtató igazságokat* mond ki, akar tudatosítani — nyilván ezért is írta meg —, az egymásra következő számos epizód nem mélyül el olyan magatartásdrámává, amilyent a választott anyag és „hős” kiadhatna. Válogatni kellett volna az epizódok közül, mert ami anyagban kevesebb, az intenzitásában több lett volna. Ugyanez vonatkozik az egyes etikai, szellemi kérdéseket hordozó rétegekre is, úgymint az egyes ember és a Történelem, a politikai célok és eszközök, a forradalom és a humánus, a politikai és az erkölcs, a társadalmilag hasznos taktika és az emberi igazmondás, a hit és a kétely, a gyakorlati (hivatásos) és a lírikus forradalmiság, a művészi lét és a politikai lét viszonya, amelyek mind felismerhetők a *Nehéz honfoglalásban*, de amelyek közül kevesebb is elég lett volna egy jó, magával sodró, elgondolkodtató — etikai — drámai anyagául.

A *Nehéz honfoglalásnak* az a legnagyobb fogyatékosága, ami a sok középszerűre sikeredett darabból hiányzik: a *töménység*, ami mind életrajzi momentumok, mind problematika szempontjából túlzásfoltossággá nő. Ettől függetlenül, olyan próbálkozást és részleteiben olyan értéket jelent, amivel a jugoszláviai magyar irodalom ez ideig nem dicsekedhetett.

2. Gion Nándor: *Ezen az oldalon*

A Keglovics utca fogalma. A valóságnak az irodalom által fogalomná vált hajszálnyi szelete. Egy igazi utca, még pontosabban fél utca valahol egy bácskai kisváros legszélén. Afféle bácskai világvége. Egy sor ház, szemben a pusztulásra ítélt temető. Ahol a majdnem élet találkozik a majdnem halállal. Amint ez az utóbbi mondat is jelezheti: Gion Nándor Keglovics utcája nem csak valóság, bár az is, hanem jelképes fél utca, jelképes világvége. Egy tócsányi nyugalom, ahonnan nincs tovább, és ahonnan nincs vissza.

Valóság és jelkép. De úgy válik jelképpé, hogy valóságnak igaz.

Mivel az olvasók már részletesen megismerhették a Keglovics utcát, az irodalomba emelt Gion-mű (előbb regény, azután színpadi mű), az *Ezen az oldalon* tartalmával, itt az áttekintés teljessége érdekében csak jelezni kívánom, hogy a prózai mű anyaga nem azonos a színpadi változatával. A művét színpadra átdolgozó Gion Nándor jól érzett rá a műfajváltással járó követelményekre. Mindössze néhány szereplőt és jelenetet vett át a prózából, de így is sikerült megőriznie a Keglovics utcai világ sajátos légkörét, embereinek lelkivilágát. Az *Ezen az oldalon — életkép*, amelyből azonban nem hiányzik a drámaiság sem. Nem nagy konfliktusokban, látványos összeütközésekben kitörő, tomboló drámai-

ság ez, hanem az *állóvízbe*, a pocsolóba ragadt életek drámai összefonódása. Visszafojtott, a felszín alatt kavargó feszültség jellemzi a bandagazda, Romoda és a körülötte élő emberek kapcsolatát. Elrontott sorsok, soha ki nem egyenesíthető életgörbék labirintusa a Keglovics utca. Romoda, az ácsmester önfejtésével felesége halálát okozta — beköltöztek új, de még nedves házukba, az asszony megfázott, és meg is halt —, és Romoda a magára maradottak szívósságával készül a bosszúra. Saját felelősségét áthárítja Bergerre, a gyepszéli, asztmás felalálóra, aki csodálatos találmányokon töri a fejét, de soha semmit nem készít el. Romodának sem fogja megcsinálni még a feleség életében ígért petróleum-melegítőt, pedig jól tudja, mi vár rá: egy akácfa magasba nyúló ága. Sajátos csodabogár-kollekció képezi kettejük csendes viszáljának közösségét: Kis Kurányi a mások kárán szórakozó senki kis ember. A saját orránál tovább nem látó Szent János, a méhészt, aki az emberi jószágban hívő fanatizmusában nem veszi észre, hol él, még saját lánya, Szent Erzsébet elkurválását sem veszi észre. Opana, a púpossá deformálódott zsákoló. Adamkó, a téglagyári munkás, akinek a lábát tönkretette a hideg sár, egykori eszményét — miénk a gyár! szokta kiáltani feléje a félhülye Sebestyén gyerek, akinek papírja van arról, hogy nehézfejtű — pedig az idő és az emberek csúfolták meg. Kordován, a késdobáló, aki nagy sikereiről szeret mesélni, holott csak egy álmodozó, szerencsétlen kóklér... Félelmetes és igaz emberi világ, kisszerűségükben is tragikus szereplőkkel.

S bár Gion tudja, hogyan kell prózából drámát írni, tudja, hogy a próza teljes átmentése eleve nem lehet szerencsés megoldás, valamiben mégis tévedett. Abban, hogy ha dráma, akkor feltétlenül szabályos konfliktust kell belé szerkeszteni. Az is lehet, hogy a cím sugallta a mindennapi való konfliktust: ha létezik ez az oldal, akkor feltétlenül léteznie kell egy másik oldalnak is, és a két oldal kibékíthetetlenül farkasszemet kell, hogy nézzen. Különben mivel lenne magyarázható, hogy megbontotta az életkép zárt egységét, idegen, külső drámaisággal próbálta helyettesíteni a lapangó feszültséget? A színpadi változatban lényegesen megnő annak a bizonyos másik oldalnak a szerepe, afféle pozitív pólus lesz. Következményeként Adamkó figurája is módosul. A prózában éppolyan szerencsétlen, mint Romoda és a többiek, sőt tragikusabb is náluk, mert neki igazi ideáljai voltak. A színpadi változatban viszont ő a Romodáékkal szemben álló pozitív hős, aki minden sérelme ellenére is megmaradt a makulátlanul tiszta és egyenes melósnak. Ez bármennyire is szép és felemelő, ebben a gyepszéli pocsolóba zavaróan hegyiparakszerű csobogású intermezzóként hat. S ennek következménye, hogy a Keglovics utcai zárt világ sem öntörvényűen mutatja meg belső ellentmondásait, hanem valami ellenében válik undorítóvá. Mintha az író — s még kifejezettebben a rendező, aki a két oldal szembenállását még

nyomatékosította — nem bízott volna a forma, az életkép drámai erejében, és igyekezett drámává izmosítani, holott egy hiteles, művészileg és emberileg igaz életkép, amilyen Gion regénye, drámának is eléggé erőteljes. Elég olyan nagy példákra emlékeztetni, mint az *Éjjeli menedékhely* vagy Csehov művei, de a Gondot-t is említhetném, amelyek szintén életképekként kiváló drámák. Az *Ezen az oldalon*-ban egy csehovian bácskai világvége-életkép oldódott fel holmi konstruált drámaiságban. S ez nemcsak azért sajnálatos, mert egy modern előadással lettünk szegényebbek, hanem azért is, mert jugoszláviai magyar színpadon a bácskai kisvárosszéli világnak és mentalitásnak minden eddiginél igazabb ábrázolása maradt el.

3. Tolnai Ottó: Végeladás

Tárgyak és emberek sorsa szétválaszthatatlanul összefonódik. Tárgyaink is mi vagyunk. Hozzánk tartoznak. Akár *emlékeink*. Mint a kezünk, a lábunk, a gondolataink, az érzéseink. Akaratunk, gesztusaink bennük is felismerhetők. Ha a bennünket körülvevő tárgyakat nézzük — mintha tükörbe néznénk —, önmagunkat látjuk.

Tárgyak és emberek drámai sorsáról szól Tolnai Ottó drámája, a *Végeladás*.

„Mennek, mennek, hadd menjenek, csak arra kell ügyelni, hogy meg ne lóduljanak..., össze ne keveredjenek..., össze ne gubancolódjának...” — mondja Csömöre bácsi, a dráma főszereplője. És ebben az egyetlen mondatban benne van a szükségszerűség felismerése, az elkerülhetetlennel folytatott viaskodás, a félelem, hogy hiába minden igyekezet és a tudatosság. Mindaz, amitől egy helyzet drámává lehet.

Ez Csömöre bácsi sorsa valóban drámai. Nemosak azért, mert aggasztány korára magára maradt — lényegében egyetlen emberrel van tartós kapcsolata: a heti rendszerességgel megjelenő kisvárosi borbélyal, aki borotválni és olykor nyírni jön —, inkább azért, mert életének tárgyai — bútordarabok, ruhák, a mindennapi élet apró kellékei a kolbásztöltőtől az orvosságosüvegekig — lassan, de feltartóztathatatlanul elvándorolnak tőle. Tudja, hogy nincs más választása, el kell adnia az öt körülvevő tárgyakat — feltehetőleg ebből él —, el kell ajánlakoznia őket — a tárgyak révén kerülhet kapcsolatba az emberekkel —, de érthető, hogy nehezen válik meg tőlük. „Visszafojni! Egészen lelassítani! Úgy távozzanak tőlem, úgy minden, mint ahogy az árnyék csúszik a földön, észrevétlenül” — mondja, és igyekszik tartani magát ehhez a szépen, emberien igazul megfogalmazott elvhez. De kicsúsznak ujjai közül az irányítás, a cselekvés szála: vészjósló tempóval fogynak körülötte a tárgyak, fogy ő maga. S ahogy tűnnek el a tárgyak, úgy tűnik elő a padlót, a falat borító Ázsia-térkép: Csömöre bácsi egykori

kálváriájának színhelyeivel; úgy erősödnek fel az aggastyánban a múlt motívumai, vízióként törnek rá emlékei: a fagyhalállal fenyegető hideg, a géppisztolytűzzel kísért toborozás, a bombázás... A körüle eltűnedező, fogyó tárgyak és emlékképei egymást váltva, egymást erősítve járulnak hozzá a főszereplő „becsavarodásához”, megsemmisüléséhez. Amikor a darab végén ismét megjelenik az órapontossággal érkező borbély: Csömöre bácsi már halott, ott fekszik a szalmával borított térképpadión — csak egy szalmazsáknyi szalmája maradt, éppen az, éppen annyi, ami és amennyi a fagyhalállal fenyegető, de végül „csak” tüdőbajt okozó orosz télben a legjobban hiányzott.

A *Végeladás* sajátos módon köthető, párhuzamba hozható mind a *Nébez honfoglalással*, mind pedig az *Ezen az oldalon*-nal. Az előbbihez, mint egyetlen ember sorsáról szóló drámai mű, de még inkább az egyén és a vele játszó Történelem örök és feloldhatatlan konfliktusa alapján kapcsolható, az utóbbihoz pedig a legköznapibb valóság és az ezt belengő, kissé megemelő líraiság alapján. A párhuzamok említése nem jelenti a kapcsolható mozzanatok, rétegek azonosságát is. Ahogy nem azonosítható Sinkó és Csömöre, ugyanúgy nem egyenlíthető ki a gioni és a tolnai líra sem. Gionnal a megtört fények nosztalgiája keveredik groteszk irrealitással, Tolnainál pedig a modern versek ideges vibrálása szövi át Csömöre bácsi világát, kivált emlékképeit.

A *Végeladás* fogyatéksága elsősorban, hogy túlságosan messze rugaszkodik a már-már naturalisztikus alaprajztól, a *drámából vers lesz*, holott a költészetnek ebben az esetben csak kiegészítő funkciója lehet. Tolnai biztos kezű drámaíróként teremti meg az alapot, teremt két élő alakot, Csömörét és a borbélyt, ad hangulatot és színpadra képzel jó néhány életszerű játékhelyzetet — már ilyen vonatkozásban is talán minden másik drámánknál jelentősebb mű a *Végeladás* —, de ahelyett, hogy mélyítené a jól felrajzolt alapot, árnyalná az alakokat, kiteljesítené a Csömöre körüli világot, azt, amelyben magára marad, elrugaszkodik a dráma szilárd talajáról, és halmozza a víziókat: a drámából vers lesz. S bár a „becsavarodás” folyamatába beletartozik a valóstól az irreális felé való emelkedés iránya, a drámaíró nem maradhat adós a kiindulópontként használt reáliákkal, nem feledkezhet meg róluk. Arra a fontos motíváló momentumra gondolok, amit a környezet képe adhat hozzá a „hős” lelki egyensúlyának megbontásához. Nem a kisvárosnak (bár lehet nagyváros is) mint szociográfiai-szociológiai kategóriának a hiányát kérem számon, hanem a lelki részvétlenségnek a főhősre való hatását. Egyetlen példa: Csömöre vevői között szerepel a kisvárosi műkedvelő társulat is. Ruhákat, bútorokat vesznek, de jelenetük során nem önző kis műkedvelő lelkületük mutatkozik meg, hanem az író — s még inkább a rendező — egy avantgarde előadást celebráltat velük. Ha érződik is ebben a nyögvenyelő modernizmus, mint egy sajátos miliő képtelen tartó-

zéka, mégis: egy másik drámából került ide. (Kivált az előadásban.) Onállósult betét, amelynek alig van organikus kapcsolata a „vidéki ember Anatómiai leckéjével”, a „térkép harlekinjének” drámai sorsáival, ahogy Tolnai nevezi a csömörsorsot és Csömörét.

4. Gobby Fehér Gyula: *Bűnös-e a Szél?*

Az ősbemutatóval jelentkező írók közül Gobby Fehér Gyula mögött már néhány dráma (*Statisztikusok, A szabadság pillanata, Vallatás*) előadása áll. *Bűnös-e a Szél* című háromrészes monodrámájában egy szélhámos történetének három változatát mondja el. Felismerhető benne az írónak az a törekvése, hogy emberileg és társadalmilag motiválja a gyilkosság és különféle gazdasági üzemek vádjával terhelt „hős” védekezését. A felsorakoztatott magánemberi, lélekrajzi motívumok — apa nélküli gyerekkor, szegénység, ártatlan bűnhődések, kisebb-nagyobb megáláztatások — mellett bőven találunk példát a társadalom éberségének hiányára is, amit kihasználva Szél a gazdasági stiklik egész sorát követte el, mondván, hogy az „emberi társadalom olyan, hogy az okosabban járnak jobban”. És ő valóban okosnak vagy inkább ügyesnek és leleményesnek mondhatta magát. Cselekedetei akár jótetteknek is minősülhettek volna, hiszen nem tett egyebet, mint olyan mulasztásokat használt ki, amelyekkel embereken segített. Maszek növényvédő szolgálatot szervezett, mielőtt az állomások a tömegesen pusztuló beteg gyümölcsösök érdekében bármit is tett volna. Több mint kétszáz munkanélkülinek biztosított jól fizetett kubikosmunkát... Leleményessége határtalannak mutatkozott. Vállalkozásai többnyire nem tekinthetők törvénytelen ségeknek, lényegében azonban mégis összeegyeztethetetlenek a szocializmust építő társadalom erkölcsi normatíváival. (Természetesen nem kevésbé, mint azok felelőtlensége, akik lehetővé tették az efféle jótét-üzerek gazdagodását.)

Kétszeresen izgalmas nyomozásra invitál az író: egy gyilkos bűnösséget ártatlanságát kideríteni és a különféle üzemek, stiklik lehetőségének körülményeit vizsgálni. Szándéka nyilván az, hogy mind az üzérkedőket, mind az üzérkedések társadalmi hátterét leleplezze. De azzal, hogy a történetet egy gyilkossággal zárja, az író önmagát állítja válaszút elé. Mindinkább előtérbe kerül Szél súlyos vétkének vizsgálata: ki ölte meg Dezsőt, a vízvezeték-szerelő vállalat igazgatóját, akinek tönk szélére jutott szövetkezetét az embereivel hozzátársult Szél mentette meg a felszámolástól, s akinek a feleségével Szél szerelmi kapcsolatba került. Öngyilkosság történt-e, az asszony a tettes vagy pedig Szél? Ezeket a lehetőségeket variálja a vizsgálóbírónak, cellatársának és édesanyjának tett „igaz” vallomásaiban a dráma egyetlen szereplője. Közben pedig a sokkal érdekesebb és értékeesebb drámai anyag — a gazdasági bűnözés

— háttérbe szorul, jópofa epizódokká színesednek Szél különféle szél-hámosságai. Nem az a hiba, hogy a valót, az egyetlen igazságot nem ismerjük meg, lehet, hogy ilyen nincs is, hanem sokkal inkább az, hogy *nem a sokarcú igazsággal, hanem a sokarcú hazugsággal találkozunk*, anélkül, hogy megismerhetnénk ennek mélyebb gyökereit is.

5. Deák Ferenc: *Tor*

A jugoszláviai magyar drámairodalomból Deák Ferenc *Tor* című lélektani, családi drámája kapott legtöbbször színpadot. Magyarul az újvidéki Rádiószínház mutatta be, szerbhorvátul pedig a zrenjanini Népszínház, a belgrádi Nemzeti Színház, legutóbb pedig az újvidéki Szerb Nemzeti Színház. A *Tor* arról szól, amit a címe sugall, azzal a különbséggel, hogy nem temetés utáni, hanem a vélt halál előtti összejövetelt jelent. Egy vidéki biológianár, aki attól fél, hogy gyógyíthatatlan betegségben szenved, sürgönyileg összehívja gyerekeit. A találkozás családi perpatvarrá, az elfuserált emberek számonkérésévé fajul. A legidősebb fiú vállalatfelf számoló közgazdász, ebbe rokkant bele, a kisebbik valaha ismert sportoló volt, de karrierje kettétört, a lánynak a házasságra futott vakvágányra, az apa pedig ambíciói áldozata, kutató, felfedező akart lenni, de a vidéki tanár szűkös lehetőségei ebben meggátolták, ezért vált megvesztegethetővé, s talán ennél is nagyobb bűne, hogy szétzüllesztette a családját.

6. Gobby Fehér Gyula: *A budaiak szabadsága*

Gobby Fehér Gyula drámájának, *A budaiak szabadságának* — anélkül, hogy elsőként kapott magyarországi társulat műsorán helyet — alap gondolata: *szabadság nincsen önállóság nélkül*. Ennek a valóban szép, jelentős és a történelem folyamán oly gyakran időszerű gondolatnak az író a XIV. század elejéről vett esemény megidézésével kíván történelmi perspektívát, hitelességet és mai időszerűséget adni: Buda, a gazdag kereskedőváros pénzét, adóit az egyház és két király, III. Vencel és Anjou Károly is magukénak kívánják, a budaiak viszont a harmadik lehetőségnek, a szabadság biztosította önállóságnak a hívei. A történelmi dráma a história tarka kosztümjeibe bújtatott *példabeszéd*. Ezt a művel részletesen foglalkozó magyar kritika alig vagy egyáltalán nem vette észre, ugyanakkor viszont pontosan leplezte le a mű hibáit, azt is látta, amit mi az ősbemutató idején a történelmi görögtűz és számunkra többszörös aktualitás fényénél nem láttunk, hogy „megmarad a *jelzések szintjén*: a probléma és a belőle fakadó helyzetek rutinos elsorolása nem válik aktuális drámai összeütközéssé”. A kritikák ellenében állítható, hogy

„gondolati erő” van a műben, de elfogadható az a vélemény, hogy a „nyelvi erő” hiányzik a történet drámává lényegítéséhez.

A „nyelvi erő” hiányával magyarázható, hogy a szereplők egyénítése nem sikerült. A dráma központi alakja, Márton mester is inkább az író szócsöve, és magánembernek sokkal kevésbé hiteles. A műben általában a tételesség dominál, a Vízárus portékát kínáló, de programbeszédnek is beillő drámakezdő monológjától — „Friss vizet igyatok, ez a szabadság itala... nem lehet betelni vele soha, akár a szabadsággal, azt ti magatok hordjátok a szívetekben, én ezt a vizet hordom... igyatok bátran, igyatok sokszor, ez a szabadság itala...” — a vesztőhelyre induló Mártonnak a késő utókor forradalmi igazságait hangoztató előadászáró buzdító tirádájáig: „... engem legyőzhetsz, a népet soha. Tudják, mi a szabadság, el nem felejtik. Csak a szabadságért érdemes élni, polgártársaim. S mondhatom nektek, halni is érdemes érte... Eljön még a szabadság, budaiak! Zászlóit kibontja, s a nép büszke lesz azokra, akik nem sajnálták életüket érte...”

A tézisek ilyen *vezércikkeszerű* megfogalmazásával — melyik vízárus beszélt valaha is így, s a vesztőhelyen eldörgött tiráda is legalább annyira pátozós, mint hősiés — természetesen nem az öngyilkossággal járó szabadság hitelessége, hanem a dráma ún. pozitív szereplőinek magánemberi autentikussága válik vitathatóvá, hiszen a hősök a legegényibb megnyilvánulási formában, nyelvükben sem egyénítettek, egymással napjaink konferencia-nyelvén, sablonjai szerint társalognak.

A *budaiak szabadsága* című művel együtt éppen a Gyulán bemutatott másik történelmi dráma — *Székelly János: Caligula helytartója* — mutatta meg, hogy miként képes a nyelvi anyag tételeket is egyéni sorsok hiteles tartalmaként láttatni; úgy közli a történetet, hogy mindvégig csak arra gondolunk, amit hallunk, de közben pontosan tudjuk, hogy dehogyan a múlttól van szó.

Gobby Fehérnél felcserélődnek a rétegek: a történet nem kötheti le a figyelmünket, mert mindennél erősebb jelzéseket kapunk arról, hogy csak a tétel a fontos, a szereplők pedig arc nélküli bizonyítási eszközök.

III. ELŐADÁSOK

1. *Télikabát, memóriazavar, kisbalta, álarc...*

Sinkóék Boriskának, Sinkó húgának, felidézük a Kun Bélával történt másodszeri találkozásukat. Kun irodájában ülnek, „az íróasztal eifotti fotelben”, kissé oldalt, így a nézőtérrel is jól látni, hogy Kun Béla lelkesedése ellenére — „kegyetlenül igaz könyv az események és emberek ábrázolásában”, halljuk tőle az *Optimistákról* — Sinkó inkább rezignált,

mint a dicséretet örömmel fogadó látogató. Érthető, ő ugyanis már tudja, amit Kun még nem, hogy „az állami Kiadó újabb lektora” szerint regénye ellenforradalmi mű. Rezignált és elveszett. Ezért természetes, hogy nem csupán hitében, optimizmusában, hanem fizikai mivoltában is összébb zsugorodik. A színészi ösztön úgy közvetíti ezt az állapotot, hogy a nyakigláb sovány főhős valósággal belesüllyed a néhány számmal nagyobb, különben is lötyögős *télikabátba*. Szinte eltűnik benne. Megsemmisül. És hiába halljuk Kun pattogó hangú érveit, amelyeket a telefonba mond: „Sinkó regénye olyan könyv, hogy egészen biztosan Lenin is nagy érdeklődéssel olvasta volna...” Ez a negyven év távlatából is annyira kinyilatkoztatásszerűen hangzó mondat és a szánandóan elveszett ember *kontrasztja* emberien hiteles jelenetté formálja Sinkóék emlékidézését.

Említése azért szükséges, mert az előadásban alig akad még a fentihez fogható megélt hitelességű jelenet.

Talán az, amelyet valószerűvé a színészi *memóriazavar* segített.

Sinkó és Sinkóné másodszor Károlyi Mihálynál Párizsban, ahová a személyi kultusz lidércvilágából érkeztek. Sinkóéknak újabb egészen friss élményeik is vannak, párizsiak. Károlyi azonban biztat, bátorít, holott talán ő sem hiszi, amit mond, segíteni akar. Sinkó érzi is szavaiban a szándékot, és spontán őszinteséggel panaszkodik: a francia pártvezérek elégtelenek optimisztikus hangú moszkvai beszámolójával, holott ő csak azt próbálta kifejtetni, hogy „a pörök áldozatai, ezek a tragikus sorsú régi forradalmárok szubjektíve teljesen jó szándéktól vezérelve sodródtak oppozícióba”. Újabb kenyéradó gazdái azonban „nagyon is vonalasnak minősítették” beszámolóját. Sinkóné, akinek elkeseredése azonban hőfokú, még rádupláz: „Dehogy is vonalasnak!... egyszerűen dogmatikusnak találták.” A bemutatón a fenti epizód színészi memóriazárlat folytán némileg módosult. A Sinkót megszemélyesítő színésznek nem jutott eszébe a „vonalasnak” kifejezés. Zavarát leplezendő mond valamit. A semmiképpen sem odaillő „humanistának” szót. A partner észreveszi a zavart, segítségére siet, feladja az emlékezetből kihullott szót. A blokkolás feloldódik, és az előadás a szöveggönyv szerint folytatódik. A színész memóriazavara egyszerűbe emberközélbe hozta a hőst, akit itt is, mint általában, nagyszerű gondolatok, biztos helyzetfelmérés, tévedhetetlen éleslátás jellemez. A memóriazavar esendő emberré változtatta.

Azért kell kiemelni ezeket az életszerű jeleneteket, mert a mű minden dokumentumszerűsége ellenére sem bővelkedik hasonlóknak. *Esszé-dráma* a *Nehéz honfoglalás*, sok érdekes, izgalmas gondolattal, határozottan megrajzolt etikai kontúrokkal. De a hagyományos, megszokott színpadi ábrázolás, életre keltés jól ismert lehetőségei nélkül. Mindez azért is annyira feltűnő, mert *Varga István* rendezése nem tudta eltüntetni a színpadiatlan írói verbalizmust, nem talált ki kisebb-nagyobb színpadi

játékhelyzeteket, amelyek helyettesíthették volna a tengernyi szöveget. Sőt, azt az epizódot, amelyet már az író is játékosra képzelt, a rendezés tönkretette.

A személyiségpusztító személyi kultuszt idézve többször hallunk a kétarcúságról, mígnem a Sinkóékhoz látogató X elvtárs az *álarc-etikett*-ből is ízelítőt nem nyújt. A túlzott, de indokolt óvatosság deformálja az embereket, ha már hárman vannak kötelező az álarc viselete. X elvtárs természetesen álarcosan lép be Sinkóékhoz. Maszkjában tulajdon arcának vonásai ismerhetők fel, csak törhetetlenül bizakodóra formálva, „piros-pozsgás, vigyorgó, csupa-optimista ábrázat, amolyan Vidám Szocialista Téliapó”-maszk takarja X elvtárs arcát. De Sinkóék is ismerik a dörgést: rajtuk is álarc. Az előadásban azonban nem a szerzői utasítás szerinti „tulajdon arcuk álarcával, de enyhe mosollyal korrigálva...” fogadják a látogatót, hanem fehér, afféle bohócképpel, ami az adott szituációhoz éppúgy nem illik, mint ahogy összeegyeztethetetlen azzal is, amit Sinkó a látogatójának mond. Szenvedélyesen védi az *Europe*-ban megjelent *Szemben a bíróval* című esszéjét, védi az ember jogát, hogy a forradalom utáni években is lehessen „némi hiányérzete”, védi az ember jogát, hogy szubjektumként s ne egy mechanizmus bólogatójánosaként legyen jelen az életben, a változások szép-csúnya eseményeiben. Aki így érvel, az nem viselhet bohócmaszkot, képe nem lehet kifejezéstelenül fehér sem, mert így önmagát, érveit teszi időzjelbe; ilyen arccal épp az nem lehet, ami mindenáron lenni akar — önmaga.

A drámának ez a részlete a sok szöveg ellenére is magában hordozza egy jellegzetesen színpadi jelenet lehetőségét. Épp ezért kell sajnáinai, hogy az előadásban elszietett, kidolgozatlan az epizód vége. Az írói elképzelés szerint X elvtárs az „órájára pillant s felpattan, üzleties modorban, mint aki jól végezte dolgát” készül távozni, „veszi a kabátot, kucsmát s kimént léptekkel — a nézőtérnek háttal — az ajtó felé indul, az ajtóból hirtelen visszafordul — maszk nélkül: ráncos, sápadt, megtört ábrázat”, és amikor biztos, hogy Sinkóné már nem hallhatja, így szól: „... ne gondolja, Ervin, hogy inkognitóban is úgy vélekedek, ahogy ist szavaltam.” A leleplező mozdulat, mellyel az álarcot leveszi és a váratlan kitarulkozás többet mond el egy korszakról — legalábbis a színházban —, mint ha hosszú oldalakon át fejtegetjük, soroljuk a visszásságokat.

Varga István amatőrmód ügyetlen rendezése, invenciótlansága — az emlékképeket mindig egy túllfüggöny mögött játszatja — a színpadi vonatkozásban különben is statikus szöveget otrombára rontotta. Húzásaiiban sem volt szerencsés kezű. Például kihagyta azt a rövid részletet, amivel Sinkóné jellemzi Sinkó professzor „élhetetlenségét”: „Reggel tüzet akarunk gyújtani, de se aprófa, be balta. Kerülök-fordulok, s képzelje, a Professzor elvtárs egyszer csak felkapja a kagylót, és bete-

lefonál — a tartományi kormányházba!... Szilágyi elvtárs?... Ó, köszönöm, a kiutalt lakás egészen remek, minden jó, de *sehol egy vacak kisbalta...*” Pedig ez a néhány sor is segített volna emberközelségre hozni a hőst.

Az hiányzik ebből a műből és sokkal inkább az előadásból, amit a költők célratörő tömörségével Tolnai Ottó egy régi versében így fogalmazott meg: „Sinkóék négyen voltak / egy törpe és egy óriás / egy óriás a törpében / egy törpe az óriásban”.

2. Föstött valóság, avagy „evezz, pajtás!”

„Nyári utcarészlet, a színpad közepén, kissé a háttérben, Romoda háza. A ház előtt pad. Az utca mögött elhanyagolt, pusztulásra ítélt temető látszik, kisebb-nagyobb sírkövekkel. Romoda házában öreg gramofon nyekereg, egy régi fülbemászó sláger hallatszik...” — olvashatjuk a színpadi változat első lapján. A színpadon azonban egészen mást láttunk. Nincs a félsor ház, nincs az elhanyagolt temető, nincs Romoda háza, s nincs a házból előnyekergő sláger sem. Láttunk ellenben a háttérben és kétoldalt magasba nyúló kulisszákra mázolt fákat, a háttérfal előtt egy csonka díszletfát, amelyről kiabál a fösték, a fa körül száradó halászháló, a színpad közepe táján két hanyatt fordított csónak, jobbról-balról széthányt limlom, képergetek, vázák, művirág, egy pad, a bal oldali díszletfalról egy régimódi városi utcai lámpa mutatja magát...

Eltűnt a Keglovics utca, s ez legkevésbé sem azért említendő, mert a rendező és munkatársai nem az írói utasítás szerint jártak el, sokkal inkább, mert a Keglovics utcai valósággal együtt eltűnt egy világ is. Az utca nem csupán kerete ennek a történetnek, hanem tartalma is. Az utca maga az életkép — sajátos csendjeivel, detonációival, az ott élők téblábolásaival, végre menő konfliktusaival, titkaikkal és összetartozásukkal. Az életképnek éppúgy lényeges tartozéka, eleven része a helyszín — ebben az esetben a Keglovics utca —, mint a szereplők. Romoda háza éppolyan fontos szereplője az *Ezen az oldalon*-nak, mint Romoda. Az előadást látva sohasem arra gondolunk, hogy a szereplők távozásakor bemennek egy házba, ahol a történet és a Keglovics utcában élők szempontjából fontos dolgok játszódtak le, vagy kijönnek az ácsmester házából, s ez lényeges az események alakulása szempontjából, hanem csak arra tudunk gondolni, lemennek a színpadról a kulisszák mögé vagy a kulisszák közül lépnek be az előadásba. A helyszín nem létezik, illetve, amit helyszínként kell számon tartanunk, az inkább zöldre föstött dzsungel széle, mint egy bácskai kisváros legvége. Sok jóakarát kell hozzá, hogy arra gondoljunk, e tömördek zöld festék, a teletsúfolt színpad egy süllyedő világ hínárba borítottságára akar utalni. Kétségtelenül jelképnek szánták, holott már önmagában is jelkép. A rálicítálás nem nyoma-

tékosít, hanem megsemmisít, tönkretesz. Emellett disszonáns megoldás is egyik oldalon a giccsesen festett díszlet és a papír- meg enyvszagú „fa”, a másikon pedig a valóságosság aprólékos erőltetése, a halászháló, a méhészkedő Szent János felszerelése, az ácsmester nyílt színen történő koporsógyártása... Szerencsétlen beállításra mutat a történet egyik kulcsjelenetének színpadi realizálása is. A botcsinálta feltalálóért kereskedő Adamkót kell felakasztani Berger helyett. A fa ott áll, előkerüli a kötél is, a hurkot Adamkó nyakára teszik, a kötél másik végét átdobják az egyik faágon, minden pillanatban bekövetkezhet a tragédia — izgulni mégsem kell, mert Adamkó nem a fa alatt, hanem az alkalmi bitófától mintegy öt méterre áll, ha meghúznák a kötél végét, akkor, mielőtt a magasba lendülhetne Adamkó meggyötört teste, előbb keresztül kellene ráncigálni egy csónakon és a szárításra kiterített halászhálón. Nevetséges.

Gion Tolnaihoz és Bosnyákhhoz hasonlóan szintén a jelent a múlt emlékképeivel váltogató technikát alkalmazza, azzal a különbséggel, hogy nála nem a szereplők lépnek vissza saját múltjukba, játsszák el életük egykori történeteit, hanem a se gyereklány, se felnőtt Szent Erzsébettel és a féllhülye Sebestyén gyerekekkel, két rezonőrrel játszhatja el a múlt eseményeit. Ez a dramaturgiai lelemény legalább két okból szerencsés. Mert a játék folyamatosságát biztosítja, s mert jelzi a gioni próza — drámába is átkerült — többszintűségét, azt a tulajdonságát, hogy a már-már naturalisztikus valóság felett, a földtől alig arasznyira, de mégis fölötte lebegő lírát is láttassa. *Radoslav Doric* pontosan ismerte fel a gioni világ kétszintűségét, ennek ellenére nem sikerült színpadi eszközökkel megmutatni a két szint sajátos jellegét. Az alapszintként említhető reális nívót, a díszlettervező hathatós támogatásával, sikerült szinte teljesen eltüntetni, az írói ábrázolás lírai vibrálását pedig a groteszk irreális játék irányába erősítette fel. Való, igaz, hogy sok leleményt eláruló játéksort talált ki — ahogy ez Szokolczay Lajos *Színházbeli* (1979. május) hosszú ismertetéséből is kiderül, Szokolczaynak ezek a jelenetleírásai voyager-kritikájának legértékesebb részei —, remek ötleteket ölt egymásba, de a legtöbbjük inkább önállósult betétként, mint az alaprajzra illeszthető megoldásként érdekes. Főleg azáltal veszítnek hitelességükből ezek az alteregóval történő emlékidézések, hogy az egyes epizódokat ilyképpen megörökítő kettős, Szent Erzsébet és a féllhülye Sebestyén gyerek invencióteli játékait, amelyeket pantomimmal, bábmozdulatokkal, mulattató karikírozó gesztusokkal kísérnek, Kordován, a késdobáló irányítja. Szokolczay szerint Doric Kordovánnal ellenőrizteti a kiöltött játéksort, játékmesterként van jelen a történetben, s amit a színpadon látunk, az igazolja is a késdobáló ilyen szerepét, csak hogy nem valószínű, hogy ez a szerep indokolt. Mi jöhet irányít és ellenőriz Kordován, aki maga sem különbözik a többiektől, hozzájuk hasonlóan elfuse-

rált ember? De ha lenne is alapja Kordován „felsőbbrendűségének”, akkor sem tisztázott, hogy mit nyer a gioni világ ezzel a megkértszerezett játékossggal. Szent Erzsébet és a félhülye Sebestyén gyerek groteszk rájátszásai vesztik el a szupervízor föléjük helyezésével distanciáló ironiájukat. Rajtuk meg már igazán nem érdemes gúnyolódni, elég groteszkek önmagukban is, felesleges külön is jelezni a tragikomikus tragikomikusságát. Kordován sorsa megér egy drámát — írt is belőle Gion egy remek tévéjátékot —, de a színpadi változatban, kivált ilyen inkább hátráltató, mint segítő szerepkörrel, felesleges. Azzal, hogy idézőjelbe teszi, ami különben is már idézőjelben van, eltereli a figyelmet a Keglovics utcai világról, emberekről.

Kordován előadásbeli szerepe hívja fel a figyelmet a rendezés legnagyobb hibájára: a túljátszásra. Erre mutat az előadás vége is. Szokolczay Lajos szerint Dorié csak „... halovány utalással tette... a másik parthoz való közeledés jelképét érthetővé”, s ezért nem róható fel a zárókép előkészítetlensége. Sajnos, nemcsak előkészítetlen a befejezés, hanem felesleges is. A prózaváltozatról írva jegyzi meg Bori Imre: „... nem a »regényes« konfliktus a lényeges Gion könyvében, azaz hogy megépül-e az utcácska nyugalalmát felborító s pusztulását ígérő híd vagy sem... Hanem az emberi sorsok...” Az előadásban épp „az emberi sorsok” maradtak vázlatosak. Az optimista befejezés ellenére, Romodát és ifjú párját, Szent Erzsébetet nem lehet és nem is kell megmenteni. Adamkó művészileg rég lejáratott „evezz, pájtás, a szebb jövőbe!” gesztusa, amellyel átadja az evezőt, azért anakronisztikus, mert hamis. A prózaváltozat talán épp azzal kerülte el ezt a művészietlen és valóságidegen gesztust, hamis reményt, hogy teljesen mellőzi, éppúgy; mint a két part közötti konfliktust, az előadás pedig önnön hitelességét kérdőjelezte meg azzal, hogy nem vállalta a zárt világ belső drámaiságát önmagában — külső ráhatások nélkül — megmutatni.

3. Különféle olvasatok, avagy melyik az igazi

A *Végeladás* lehető olvasatai közül a rendező, Virág Mihály, azt választotta, amely a színpadi művet — jobb híján — a költőinek nevezett színház eszközeivel — víziókkal, lázképekkel — az emlékezés drámájaként közvetíti. Az előadás nyitó- és zárójelenete bizonyítja legegyérteiműbben és legszebb formában ezt a rendezői szándékot.

Csengetnek. Semmi válasz. Csak később, újabb türelmetlenkedő csengetésre mozdul meg a színpad sötétjében valami ember formájú fehérség. Lassan előrebotorkál. „Ho! Ho! Hol!? Hol vagyok!? Ho! Ho!” — nytyogja fulladozva, s hozzáteszi: „Megyek! Megyek már!” Kulcsokkal, gyufadobozzal csörög, lámpát gyújt, s míg a látogató letelepszik, a fehér hálógings öregember monologizál: mintha légüres térben lenne, szavai

visszhangszerűen ismétlődnek, álom és ébrenlét, múlt és jelen találkozik. Így kezdődik a *Virág Mihály* rendezte *Végeladás*.

A zárójelenet: Ismét, mint minden rész elején, megjelenik a borbély, de Csömöre már halott: ott fekszik a szalmával telehintett térképpadlón — kiürült a szoba, csupán egy szalmazsáknyi szalma borítja, az és annyi, ami és amennyi a fagyhalállal fenyegető, de végül „csak” tüdőbajt okozó orosz télben a legjobban hiányzott —, és a borbély a váratlan eseménytől felzaklatva több oldalnyi versbe szedve ismétli el a már halott életmozzanatok zömét s toldja meg néhány elmulasztott motívummal, valamint saját élettörténetének eddig nem hallott részleteivel, míg végül ő is Csömöre sorsára jut — „becsavarodik”.

A kezdő- és zárójelenet közötti szerves kapcsolat vitathatatlan. A közbülső epizódok azonban nem ilyen egyértelmű hordozói a rendezői koncepciónak, amely a valóság és a látomás, a jelen és a múlt közül sokkal inkább az utóbbit kedveli. Tolnai drámája nyújt is bőven alkalmat a víziók színpadi kiteljesítésére. Gondolok elsősorban a gyűrődézska-táncra — Csömöre feje fölé tartott gyűrődézskaival óva saját épségét élte át Budapest ostromát —, első feleségének elvetésére és kútba ugrására, oroszországi megpróbáltatásainak tavaszváró emlékezésére — egy keze ügyébe került könyökcsővel, akár egy kézre húzott muffal, táncolja-harmonikázza el szomorú-vidám táncát; ez az egész előadás legjobb pillanata —, a hosszas bolyongás utáni első borotválkozás emlékének vagy Trockij agitáló beszédének felelevenítésére — a Trockijt alakító színész feje a háttérfalra felfutó Ázsia-térképet átütve jelenik meg — és a fogolytáborban lejátszott megtorlás egymásra fényképezésére.

Olyan látomássor ez, amely alkalmasint egy jó színházi előadás gerincvonulata lehet. S hogy mégsem lett, annak magyarázatát egyaránt láthatjuk abban, hogy a rendező megfeledkezett az eszközök szelektálásáról, és hogy az író kínálta látomáskeltő, -segítő helyek közül sem a legmegfelelőbbeket választotta ki. Egyik oldalon túlteng az illusztráló megoldás, mint amikor karfiolról beszélnek s az egyik színész egy nagy fej karfiollal szalad be, amikor keresztéről esik szó, a színen felemelnek egy keresztet, amikor a főhős második világháborús eseményeit idézi vissza, akkor néhány német katona jelenik meg, a borbély színre lépését a közismert Figaró-dal kíséri, amikor arról hallunk, hogy Csömöre felesége kútba ölte magát, akkor az egyik színészről velőtrázó sikolyt hallat. Kivétel nélkül fölösleges rájátszás, melyektől azonban nem lesz sem több, sem hitelesebb a látomás, csak üres teatralitássá változik. A másik oldalon a rendező nem vette észre, hogy az írói instrukciók közül látomásdúsító eszközökként mennyire alkalmasak a különféle zörejek: a borbélyt kísérő nádfüggöny hangja, a kerékpár nyikorgása, a száma zizegése, a borotva harsogása, a pamacsolás csattanásai... Sokkal kifejezőbbek és koncepcióba illőek lettek volna, mint az említett illusztrálá-

sok. Hasonlóan nem illik a koncepcióba a színészek betétje, amely az előadásban csupán annyi funkcióval bír, hogy a színészeknek is elad valamit Csömöre bácsi. Álmodern ripackodásuk semmivel sem járul hozzá a látomások kiteljesítéséhez, de környezetrajzi tanulmányvázlatnak sem fogható fel. Sokkal szerencsésebb lenne moderneskedő szemfényvesztésük helyett egy jellegzetesen kisvárosi-kisiparos-kispolgári műkedvelő fellépést eljátszatni. Így legalább miliőkiegészítő elemként építhetne be jelemzésüket a rendezés az előadásba.

Külön kérdés a befejezés, melyben a borbély éppúgy „becsavarodik”, mint az emlékeivel viaskodó Csömöre. Ez a metamorfózis előkészítetlen és indokolatlan. Fontos ellenvetés: Csömörének már régen senkije sem volt, és lassan semmije sem maradt, a borbélynak ezzel szemben családja, gyerekei vannak. Sorsuk nem találkozhat ugyanabban a pontban, hasonlóság lehet köztük, de azonosság semmiképpen sem. Még a nyilvánvalóan erőltetett sorsfolytonosság érdekében sem indokolt a borbély Csömörévé válása, pedig az előadás zárójelenete épp ezt szeretné sugallni.

Elképzelhető tehát a *Végeladás* látomásként való olvasata, de ennek csak akkor van értelme, ha a rendezés eszközei egyértelműen céiratörők, ha sikerül elkerülni a teatralitás kongó ürességét, ha mentesül az idegen elemek ballasztjától, ha az előadás építkezéséből nem hiányzik a fokozás tényezője sem. Különböen fölöttébb erőltetett és mesterkélit formában mutatkozik meg vagy szinte teljesen elveszik a kisembert hányóvető történelmi sorsszerűség, az „innen jöttünk... ide jutottunk” gondolata, ahogy ez az Újvidéki Színház előadásában is történt. Jóllehet megjegyzendő, hogy az „innen” — „ide” gondolat keménységét, megszenvedettségét a rendezés említett hibái mellett az író ilyen kongó mondatai, mint „nem szabad életet nemzeni, életet hozni a világra”, még inkább: „nincs jogunk porontyokat mártani a világ szenvedésébe” — csakúgy vizenyősítették, mint a rendezés túlkapasai, mértéktelen éklecticismusra.

A *Végeladásnak* a fentivel szinte teljesen ellentétes olvasata is lehetséges, amely szerint *nem az emlékek, hanem a jelen a lényeges*, a hangsúlyozandó.

A kezdőjelenet így is elképzelhető: Csengetnek. Semmi válasz. Csak később, újabb, türelmetlenkedő csengetések után mozdul a színpad sötétjében valami ember formájú fehérség. Lassan előbotorkál. „Ho! Ho! Hol!? Hol vagyok?! Ho! Ho!” — motyogja fulladozva, de míg a látogató letelepszik, nem monológizál légüres térben, hanem egy olyan mosdatlan, ágyzagú ébredést mutat be, amelyből pillanatnyi helyzete, magánya és kiszolgáltatottsága, környezetének közönye és saját múltja, az egész csömöresors egyszerre árad felénk.

Az ilyen olvasatnak megfelelően a zárókép is módosul.

Ismét megjelenik a borbély, de Csömöre bácsi már halott. Ott fekszik a szalmával hintet térképpadlón. A jelenet egyetlen szó nélkül zajlik. A borbély meglepődve konstatálja a halált. A puszta földre vagy valami alkalmi tákolmányra „felravatolozza” az öreget, még egyszer megborotválja, mintha mi sem történt, mi sem változott volna, esetleg még meg is köpölyözheti, úgyszólván ez volt mindig a kívánsága, s közben elsötétül a színpad, vagy a borbély távozik, és Csömöre bácsi ott marad egyedül, mint ahogy mindig élt, testén a köpölyözőűvegekkel.

A történet úgy futhat fel a kezdéstől a zárójelenetig, hogy néhány közbülső epizód még erősítse Csömöre magányát, a környezet közönyét. Ebben az olvasatban azonban fölöttébb fontos szerepet kell kapniuk a tárgyaknak, s ezzel összefüggően a Csömörében végbemenő drámai küzdelemnek, amelynek pólusai a tárgyaktól való tudatos szabadulás szándékában (a tárgyak azonosak az életével!) és a meglódukt tárgyak görcsös visszafogásában jelölhetők meg. Ennek a küzdelemnek a hatásosságához azonban szükséges lenne megírni még néhány tárgy, használati eszköz történetét, s ezeket a már megírtakkal — orvosságos üvegek, süvegcsukor, tükrös szekrény stb. — együtt színészi játékkal önálló, de az alaptörténettől nem függetlenül kis drámaként elmélyíteni. Továbbá nyomatékosítani kellene a környezet drámai funkcióját. A csak jövő, kérő és sietve, szenttelenül távozó városkabeliek magányt növelő önzését. Ahogy egy interjúban Tolnai jelezte, gondot kellene fordítani arra, hogy Csömöre „környezete is minél közvetlenebb légkört árásson”. A jelenlét ürességét, szenttelenségét kellene eljátszani a borbélyi, a tragacosz fiúval, a házaspárral, a cigánnyal, sőt a színészekkel is. Mindannyiukban fellelhetők ugyanis az efféle ábrázolásnak a motívumcsirái. Csak a színészi alakformálás aprómunkájával kellene eljátszani a borbély teatrális hókuszpokuszai mögött lapító piti érdekeltiséget. Csak a fiú kíváncsi naivságát kellene némi mohósággal színeznii. Csak a kíváncsi ripacsok mindent akarását kellene görbe tükörbe állítani. Csak a nászágyra vágyó fiatal párnak az öregeMBER iránti közönyét kellene érzékeltetni. És lenne még néhány „csak”. Például Csömöre és a borbély kidolgozottabb kapcsolata és nem utolsósorban minden színész alakteremtő játéka...

Így döbbenetesebb, könnyesen keményebb előadásá formálódhatott volna a *Végeladás*. S attól sem kellett volna tartani, hogy dögzagú naturalizmus áradt volna felénk a színpadról, az élet játékeréről. A színészi és rendezői eszközök megválasztása, a szerepek mélységének a megmutatása s nem utolsósorban a közbeékelés, a jelennek időbeii retrospektívát adó emlékképet szavatolták volna az előadás emberi dimenzióit.

Nem kritikusi okvetetlenkedés, elvetélt rendezői hajlamok kiélése kedvéért hozakodtam elő a mű ilyen olvasatának gondolatával, hanem

mert a *Végeladás* alaprajza is inkább a második olvasatot és megjelenítési formát sugallja.

4. Egyetlen jelenet

Megjelenítés szempontjából egyetlen figyelmet érdemlő mozzanata van a *Bűnös-e a Szél?* című monodrámá előadásának: egy műanyag hasázból — mint a borostyánba zárt rovar — egy férfi próbál szabadulni. Amellett, hogy látjuk kétségbeesett vergődését jelző mozdulatait, halljuk is, hogy számára a szabadulás létszükséglet. Mintha irdatlan messzeségből, a föld mélyéből vagy szédületes magasságból érkezne a hang: „Mi az igazság? . . . Az igazság az, hogy nagyon is szeretném tudni, mi az igazság? Én nem félek az őszinte beszédtől. Szükségem van rá. Valóban bűnös vagyok-e? Miben vagyok bűnös? Mennyire?”

Mindössze ennyi az előadás emlékezetes jelenete. Ami utána következik, annak szinte semmi köze sincs a kezdőjelenethez. Mert miután a hasádba zárt férfi váratlanul, különösebb erőfeszítés nélkül kilép börtönéből, a rákövetkező másfél órányi játékidő alatt nem az történik, amit a kezdés alapján elvártunk. Nem az igazságot keresi, holott ezt ígérte, hanem egy hazugság több változatát sorakoztatja föl. Hiába futkos a magasba emelkedő lépcsősoron az elképzelt vizsgálóbíró előtt, fölényeskedik a tyúktolvajnyi kaliberű cellatárs előtt, nyomkodja búbanatosan könnyzacskóit, miközben levelet ír anyjának, ha nem az igazságot keresi, csak hazugságsztorikat talál ki. Szélhámossága szorakoztat, de igazságkeresése, ha ilyesmiről egyáltalán beszélhetünk, nem érint meg bennünket. Az ígéretes kezdeti kép teljesen funkciótlán és folytatás nélküli marad. Még a zárórészben sem kanyarodik hozzá vissza a rendezés, hogy a hasábbörtön falai közé visszabújva a szélhámos elismételje a bevezetőben hallott néhány mondatot. Nem mintha így igazabbá, mélyebbé válhatna a „dráma”, de a keret ilyenformán történő bezárása legalább a szenvedés látszatát kelthetné.

5. Szóttas vagy gubanc

Gobby Fehér Gyula monodrámájához hasonlóan Deák Ferenc művének szerb nyelvű előadásában is kizárólag a kezdőjelenet mondható sikerültnek.

Az előszínpad bal oldalán fekszik egy elhanyagolt külsejű, borotvátlan, ősz hajú, halálfehér öregember, a színpad mélyében megjelenik fekete útibőrönddel a kezében egy szürke ruhás, rémült arcú, negyven körüli férfi. Körülnéz a bomlást idéző téglavörös-hússzínű szobában, ahol a falak, a mennyezet, a padló egyaránt az enyészet színét, nyomait viselik, akárcsak a helyiségben uralkodó rendetlenség, a középre húzott

hosszú ebédőasztal, a köréje vetett szedett-vedett székek, a jobb oldali falhoz állított pohárszék, ajtajából kitöredezett az üveg, a fekete takaróval borított priccs, amely csak színének jelképeességével illeszkedik a szoba bútordarabjai közé, különben láthatóan idegen darab a már jobb időket is látott faragott bútorok között. A bőrdöngős férfi, amint megpillantja a priccsen fekvő öreget, megtorpan: nem tudja, él-e, halott-e. Néhány pillanat után megmozdul az öreg, felkel, odamegy a jövevényhez, egész közelről az arcába néz. Időközben a jövevény bizonytalan sietése dacos-dühös mozdulatlanossággá merevedik; mérges, mert rászedték.

Eddig tart a hatásos kezdés, majd elhangzik az első itt még indokolt artikulálatlan kiáltás, hogy ezután a „beszélgetés” alaptónusa is maradjon, a később érkezők, az öregember kisebbik fia és lánya, az öreg barátnője s végül a rákvizsgálat eredményét hozó orvos is szinte kivétel nélkül kiabálva „társalagon”.

Deák Ferenc műve lélektani dráma. A szerb nyelvű előadás — rendező: Branislav Mićunović — alapján a *Tor* ilyen jellege nehezen lenne kikövetkeztethető. Megkurtult a szöveg, de ezzel nem a mű belső drámaisága vált tömörebbé, hanem az összefüggések mosódtak el, a szereplők közötti kapcsolatok és az egyéni sorsok váltak talányosakká. Látjuk, hogy zaklatottak, idegesek, egyenesen idegbajosak, emberi roncok, akik ebben a téglavörös-húszszínű szobában ágálnak, hangoskodnak és hosszan hallgatnak, de nem értjük viselkedésük okát. A lélektani dráma finom szövésű szöttese összegubancolódtott, a gubanc viszont csak rövid idejű érdeklődésre tarthat számot.

6. Mitől lesz a látvány több önmagánál

A *budaiak szabadsága* várszínházi előadásának megoldásait lényegesen meghatározta az alkalom, a sajátos helyszín. A rendezés (ifj. Szabó István) elsődleges feladata a vár teljes bejátszása, a mozgalmasság és a látvány hatásos képekbe való komponálása. Közben azonban nem ártana ennél többet is nyújtani. Két esetben sikerült is. Amikor a nézőtérre beállított statiszták — a nézők maguk? —, a drámabeli budai nép csak némán néz és nem visszhangozza az árulók királyt éltető buzgó kiáltásait. Másodszor pedig, amikor a Budán árulással betelepült Károly Róbert a trónusa előtt térdeiő budai áruló hátára teszi a lábát, jellemezve így önmagát és elmélyítve a dráma szempontjából lényeges emberi alapviszonyt.

IV. DRÁMÁK, ELŐADÁSOK — SZÍNÉSZSZEMMEL

A (kezdő) drámaírók járatlanok, a rendezők pedig önzők — állapíthatjuk meg a színészek lehetőségeit vizsgálva a jugoszláviai magyar drámák itt ismertetett előadásai alapján. Az írók arra összpontosítanak, hogy problémát írjanak ki magukból, helyzeteket vázoljanak, gondolatokat fogalmazzanak meg, a rendezők pedig saját elképzeléseik rabjai, s közben sem azok, sem ezek nem sokat törődnek a színészekkel. Az író számára a színész gondolatainak szócsöve, a rendező számára a koncepció eszköze.

Ennek következménye, hogy a négy előadásban több jelentős színészi alkotási lehetőség kínálkozott, de lényegében csak két kimagasító teljesítményről beszélhetünk. *Daróczi Zsuzsáról*, aki kivételes átváltozási képességével a tragikus alapszerep (Szent Erzsébet) mellett néhány Keglovics utca-beli alakot jellemzett és játszott el több groteszk szituációt, és *Bicskei Istvánéról*, aki az esendő-szerencsétlen, félhülye Sebestyén gyerekben mutatta föl a groteszk alakteremtés iránti rendkívüli képességét.

Meg kell még jegyezni *Bada Irén* emberi melegséggel megformált Boriskáját a *Nehéz honfoglalásban*, *Arok Ferenc*nek bő karikírozással történő rájátszásait a monodráma második, vígjátéki részében, *Fejes György* Csömöréjét azokban a pillanatokban, amelyekben szerepjátszás helyett sikerült azonosulni szerepével, *Czifra Erika* f. h. tragacsos fiújának közvetlenségét a *Végeladásban*, *Ferenci Jenő* (Adamkó) és *Soltis Lajos* (Romoda) egy-egy gesztusát az *Ezen az oldalon*-ban, valamint *Arok Ferenc* (Sinkó), *Jónás Gabriella* (Sinkóné), *Faragó Árpád* (idős Sinkó), *Albért Mária* (idős Sinkóné) igyekezetét, hogy a *Nehéz honfoglalás* gondolatilag gazdag szövegtengere alól emberi mozzanatok villantsanak eienk.

A színészi teljesítmények — az első kettő kivételével — *csak rész-eredmények*, félsikerek. S bár különösebb alakformáló invencióról általában nemigen tesznek színészeink tanúbizonyságot, a jugoszláviai magyar írók drámáiban vállalt szerepeik mégis többnyire inkább hősieles feladatteljesítést, mint nagy alakítási lehetőséget jelentenek. Kivált, ha a rendezők sem osztöznik őket igazi színészi munkára.

Ezek után talán érthetőbb a bevezető utalása: a jelzéseiben ígéretes drámairodalom további sorsa, kibontakozása kevésbé az írókon, mint inkább a rendezőkön múlik. Jó lenne, ha a színházak, miután felismerték a hazai drámairodalmat segítő szerepüket, felismernék azon szerepüket is, hogy a problémalátás, gondolatfelvetés, élethelyzetek vázolása tekintetében is immár jeleskedő írókat *ők* — s itt a színház elsősorban a rendezővel egyenlő — tanítsák meg *színházul* látni.