

## SZÍNHÁZ

## BEMUTATÓK

## A VIHAR

Shakespeare varázslója (ő maga! — tartják az életmű értelmezői) végül *eltöri pálcáját*, Szabó István rendező varázslója (ő maga?) — *nem töri el pálcáját*.

Ez a leglényegesebb eltérés Shakespeare színműve és *A vihar* szabadkai előadása között. Logikus tehát, hogy Szabó rendezését elsősorban ebből a zárópillanatbeli eltérésből kiindulva kell elemezni. Miért módosul a befejezés, mit jelent ez, hogyan építkezik, milyen jelzései vannak a rendezésnek, míg az előadás eljut a módosított zárógesztusig?

A színészek, beöltöztetlenül, már az előcsarnokban fogadnak bennünket, majd felvezetnek a színpadra szerkesztett nézőtérré. Miközben lassan elsötétítenek, léckerítéssel zárják le a színpadnyílást. A hangszóró-zene felerősödik, néhány reflektor végigpásztáz a széksorokat betakaró szürkés műanyag lepelel: a színpad — rajta a néző és a színészek — hajó; a hullámváz illúzióját keltő nézőtér — a kerítés résein át látjuk — tenger. A fokozódó hangzavar jelzi: hajónk viharba jutott. Közben, ha nem tévedek, arra kellene gondolni, az előjáték ezt kívánja sugallni, hogy nemcsak *közönség* vagyunk, hanem *közösség* is.

Miközben a színpadfedélzeten levő helyünkre kalauzolnak bennünket (előzőleg elkérték és megnézték a jegyeket), még csak egymástól függetlenül nézők voltunk, akiket valamilyen közös élménynek kellene sorsközösséggé kovácsolnia. Csakhogy a színházban támasztott vihar — ebbe jutott a „hajónk” — műszakilag annyira ügyetlen, hogy aki nem ismeri Shakespeare *A vihar* című színműve első felvonásának első jelenetét, nem valószínű, hogy tudja, mit kellett volna átélnie. Annál is inkább, mert az elhangzó mondatfoszlányok, felkiáltások teljesen érthetetlenek. Talán a rendezés csupán jelezni akarta a vihart, nem volt célja az illúzió teljesebb megteremtése? Elképzelhető. Csakhogy akkor miért ültettek bennünket az elképzelt hajófedélzetre, ha ennek a továbbiakban már semmi szerepe nincs? Az látszana logikusnak, ha minél valóságosabb vihart „kavartak” volna, ha közben úgy éreznénk, belülkerültünk a történeten, a játékon, nemcsak *szemlélők*, hanem *szereplők* is vagyunk.

Hogy a rendezés az utóbbi szándék jegyében fogant, azt a folytatás szintén bizonyíthatja: miközben „dúl” a vihar, a színészek beöltöznek *A vihar* szereplőinek ruháiba, hogy miután majd elül a „fergeteg”, mindannyian, nézők és színészek, egy szigeten találjuk magunkat, ahol társaink, kik „civilben” — láttuk, míg fogadtak és helyünkre vezettek bennünket — pontosan olyanok, úgy öltözködnek, úgy viselkednek, mint mi, egy színmű néhány jelenetét játsszák el — ezért öltöztek be

—, érdekes történettel szórakoztatnak (csak szórakoztatnak?) bennünket, hajótörött sorstársaikat. Csakhogy mivel a hajón nem sikerült bennünket a játékon belülré szervezni, a szigeti színjáték epizódjait is csak passzív szemlélőként követjük, holott a történet láthatóan ránk is vonatkozó emberi mozzanatokot tartalmaz.

Megtudjuk, hogy a szigeten él Prospero és lánya, Miranda, ide vették a Prosperót szolgáló légi szellem, Ariel irányításával a viharba jutott hajó utasai — ezek közé kellene tartozónak érezni magunkat, ha az indító rendezői szándék következetesen kijön —, királyok, hercegek, udvaroncok, udvari bolond, részeg csapos, és itt él Caliban is, a se ember, se állat szörnyeteg. Ez a sziget a világ, ahol hatalomvágyók és hatalombitorlók, zsarnokok és áldozatok, szerelmesek és ármánykodók találkozhatnak.

Sajátos kettősségeket fedezünk fel: a szituációk és a kapcsolatok mindennapián valószínűek — két fiatal meglátja egymást és szerelmes lesz, a szolga, aki egykor az egész sziget ura, birtokosa volt, arra biztatja két részeg társát, hogy öljék meg azt, aki őt szolgáskorba nyomorította, a hatalomra vágyók gyilkolni próbálnak...; és mindez itt, ezen a lakatlan szigeten, ahol ez a néhány ember sem tud a többiek jelenlétéről: groteszk shakespeare-i fintor és ennek ellenére meseszerű köd veszi körül *A vihar* alakjait. Nemcsak Prosperót és Arielt, a varázslót és tündérét, de a többieket is, kiknek kapcsolataik a valóságos világ törvényei szerint alakulnak, ám ugyanakkor titokzatos, emberen kívüli erők irányítják őket. Valóság és tündérmese. Lehet valóságként és lehet tündérmeseként is értelmezni, eljátszani.

Szabó István, ismerve korunk igényét, igyekezett földre szállítani, emberivé formálni a történetet. Szinte csak a legszükségesebbekre redukálta a csodás mozzanatokot. A szerelmeseket szórakoztató közjátékból is kihagyta a nimfákat és a szellemeket, a három istennő jelenetét báb-játékká módosította. Igaz, van Ariel, nélküle elképzelhetetlen a cselekmény, csodákat is tesz, de inkább csak megtréfálja a hajótörötteket, akik őt nem láthatják. Am Ariel is ember, nem légben lebegő-röpdős csodalény. Ennek a rendezői szándéknak eredménye az is, hogy Prospero sem varázsló, inkább csak jószágos bölcs. Ugyanakkor a mesejelleg legteljesebb kiiktatása nem vág össze a rendező előadászáró ötletével.

Jan Kott frappáns Shakespeare-esszé-sorozatában írja: „*A vihar*nak két befejezése van: a csendes este a szigeten, amikor Prospero megbocsát ellenségeinek, és az egész történet visszatér kiindulópontjához, és Prospero tragikus monológja, mely egyenesen a nézőkhöz szól, a monológ, mely kívül áll az időn.” A javító, megbocsátó happy end és a fanyar, kiábrándulás szülte monológ — Megtört a báj: nincs több csodám, / Saját erőm maradt csupán, / S az oly csekély!... / ... Tetszés volt céloom. S nincs nekem / Többé varázsom, szellemem: / Kétségbeesve pusztulok, / Ha nem buzog fohászotok, / S nem bírja rá a szent eget,

/ Hogy oldozzon föl engemet... — mellett Szabó István kigondolt egy harmadik, szintén lehetséges befejezést. Nála Prospero szintúgy megbocsát, elmondja zárómonológiáját is, de nem töri el a varázspálcát. A Prosperónak öltözött színész a nézők felé fordul, elmondja monológiáját, olyan mozdulatot tesz, mintha eltörné a pálcát, de az utolsó pillanatban meggondolja magát, sarkon fordul, és elsiet.

Mi történt? Miért nem törte el Prospero a varázspálcát? Erre az előadás befejező pillanatai nem adnak magyarázatot. A rendező szándéka az volt, mondta később, hogy Prospero valóban úgy tesz, mintha eltörné a varázspálcát, de közben a nézőkre néz, és meggondolja magát. Mégse. Látja, sok javítandó ember van még, s ezért az efféle csodapálcára még sokáig szükség lesz.

Eredeji, élettapasztalaton alapuló elképzelés.

Csakhogynem jut kifejezésre sem az előadásban, sem ennek zárópillanataiban. Először is azért, mert Barácius Zoltán (Prospero) nem játssza el a befejezést. Inkább zavart kelt, mint véleményyt tudatosít. Másodsor, mert Prospero varázspálcája a zárójelenetet megelőzően alig volt játékban. (Prospero sem vétette magát észre, ebben az előadásban nem ő, hanem Ariel a főszereplő!) Azzal, hogy a rendező eltünteti a történet meseszerűségét, a pálcá is elvesztette szükséges dramaturgiai szerepét. Ha jól emlékszem, csak egyszer „játsszik”, amikor a kellemetlenkedő vadembert, Calibant kell megfékezni, de ekkor sem varázss, hanem a hatalom fenytőeszközeként kezeli Prospero. Ilyenformán a zárójelenet rendezői rájátszása érthetetlen marad. Ehhez, harmadsorban, hozzájárult az is, hogy a kezdet viharjelenetének nem sikerült a színészekkel és egymással összetartozó sorsközösséggé forrasztani a nézőket. A jól elképzelt, de valahogy megbicsaklott szándék befolyásolta a befejezés határfokát. Ha érezzük, hogy a történeten belül vagyunk, hogy rólunk, a mi bőrünkön is szó van, akkor könnyebben felismerhetnénk a zárógesztusba — még ha ez színészilag elkapkodott is — rejtett rendezői véleményt is.

A koncepció elképzelt és lehető ívének felrajzolásából és a szándékot derékba törő következetlenségek felemlítéséből kitetszhet: okos és ügyes meg kiérleltlen ötletek sorakoznak egymás mellé Szabó István rendezésében.

Az ígéretes kezdő- és zárójelenethez hasonlítható Iris, Ceres és Juno istenségek jelenete, ez a „hitetlen revü”, ahogy Shakespeare-esszéjében Szentkuthy Miklós írja, amelyet az előadás játékmestereként Jónás Gabriella celebrál játékos drámaisággal, s amely úgy zajlik, hogy a színen levő két kétágú létrára függeszt egy-egy maszokban végződő leplet, s hol ezek mögé bújva, hol pedig egy virágkoszorút a fejére illesztve, hangszínt váltva adja elő Ariel Ferdinándnak és Mirandának, a két szerelembe ájult fiatalnak, az istenek közjátékát. Remek ötlet, nagyszerű színészi bravúr: az egész előadás legjobb jelenete. Ehhez csak a

két részeg hajótörött, Trinculo, az udvari bolond és Stephano, az ittas csapos Calibannal, a szigeti szörnnyel való, röhögőtetően komikus jelenetei hasonlíthatók — Árok Ferenc és Korica Miklós féktelen bolondozásának köszönve. Kár, hogy a tréfálkozásban elvész a jelenet félelmetes, groteszk jellege. Caliban, akit Bata Ferenc csak modern neuraszténiás gnómnak s nem szenzibilis mesebeli vadembernek mutat, nem egyenlő partner, s így biztatása, hogy a részegek öljék meg Prosperót, nem kap kellő drámai nyomatékot, ellenpontozó szerepet. Úgyes ötlet a zengő sziget körbefuttatott hangeffektussal történő érzékeltetése az előadás vége felé, s csak sajnálhatjuk, hogy előbb és többször nem éltek vele. Hasonló jó elképzelést sejtet a két létra színpadra állítása is. Ezekre fut fel a légi szellem, Ariel, és iramlik fel a két szerelmes, mindazok, akik legalább egy arasszal a föld felett járnak, akiknek okuk vagy lehetőségünk van, hogy repüljenek. Az ötlet következtés alkalmazásához tartozna azonban, hogy a többiek hozzá sem érhetnek a létrához. Az előadás nem ügyel az efféle logika betartására.

Legkevésbé sikerültek a hajótöröttek jelenetei. Elsősorban azért, mert színészilag definiálatlanok. Nagy Istvánról senki sem gondolná, hogy Alonso, Nápoly királya, Medve Sándor mint Sebastian, Alonso öccseként főlöslgesen ostobára fogta a figurát, Sebestyén Tibor „egy úr” szerepében szükségtelen álkomikus ballaszt. Mindössze Albert János trónbitorló hercegéből érződik a színészi jellemzőmunka, akárcsak Szabó Ferenc derék tanácsosából, akinek azonban mégsem sikerült érzékeltetni Gonzago, a derék udvari tanácsos monológjában a naiv utópiába csomagolt kiábrándulást. Igencsak halványak, minden egyéni színt és emberi hitelességet nélkülöznek a fiatalok, kivált a zavaróan merev Horvát Géza (Ferdinánd). Szűcs Hajnalka (és a párhuzamos szereposztásban Tallós Zsuzsa) egyformán észrevétlenek. Mind a rendező, mert nem irányította kellő körültekintéssel színészeit, mind pedig a színészek, mert megelégedtek a semmitmondó felületességgel, hibáztathatók, hogy a főrangú hajótöröttek jelenetei nélkülözik a szükséges drámai szerepet, sem gonoszságuk, sem korlátoltságuk nem jut kellő mértékben kifejezésre.

A színészi hozzájárulások szempontjából legizgalmasabb a Prospero—Ariel viszony. A darabban Prospero a főszereplő, Ariel csak szolgálja, a szabadkai előadásban Ariel az abszolút főszereplő. Ennek magyarázatát elsősorban a két színész, Barácius Zoltán és Jónás Gabriella kreatív tehetsége közötti különbségben kell látni. Barácius Prosperója csak akkor hiteles, amikor az előadás kezdetén kislányának apai közvetlenség-gel meséli el Milánóból való kiűzetésük történetét, amint Prospero, a bölcs, a varázsló kell hogy legyen, mesterkélt és jellegtelen lesz. Ez kivált azért zavaró, mert meg sem próbálja eljátszani a szerep egyéb jellegzetességeit, azt, hogy Prospero nemcsak jószágos, humánus lélek, hanem zsárnok is, aki Calibantól elvette a szigetet, s aki Arielt arra

kényszeríti, hogy szabadsága visszanyerése érdekében föltétlen szolgálója legyen. Így meg is bomlik, egészen leegyszerősödik Prospero és Ariel összetett viszonya. A légi szellem nem úgy ügyködik, mint Prospero megbízottja, hanem mint egy saját szórakoztatására játszadozó mágus. És Ariel nem játszhatja el, hogy ő számításból szolgálja Prosperót, hogy amikor mókázik, lényegében poltronként viselkedik, s ezért nemcsak tréfamester, hanem kegyetlenkedő fráter is. Ettől függetlenül azonban Jónás Gabriella cikázása, pajkos lendülete, incselkedő szórakozása — Árok és Korica bravúros bolondozása mellett — nagyszerű színházi élményt nyújt.

Izgalmas vállalkozás Szabó István rendezése — ehhez Vladimir Marenić m. v. adta a realitást segítő, de nem túl ötletes játékkeretet, Mihajlović Annamária pedig az eléggé felemásan válogatott ruhákat —, izgalmas alapötlettel és néhány sikeres jelenettel, három remek színészi teljesítménnyel próbálta meghódítani a shakespeare-i magaslatot, de mintha kicsi lett volna a csapat és kevés az ötlet ahhoz, hogy vállalkozását teljes siker kísérje.

## JÓNÁS KÖNYVE

Soltis Lajos bemutató előtti nyilatkozatában olvastam:

— Minden ember így vagy úgy összeütközésbe kerül a világgal, és ez a csalódások vagy örömök látszatát váltja ki belőle. Hogy Babits mit akart mondani Jónással, az az irodalomtörténészek gondja és dolga. Hogy ő mennyire volt Jónás, az is köztudott, én nem is ezeket a gondolatokat keresem, hanem a magam és a világ viszonyát. Az én életem és harcom értelmét fogalmazom meg azzal, ahogyan előadom Babits Jónását...

Igaza van Soltisnak.

A színészt, ha önkifejező, szuverén alkotóművész, elsősorban önmaga kell hogy érdekelje. Mert azt tudja leghitelesebben kifejezni, ami személyes élménye, amivel úgy jut közös hullámhosszra, hogy nem merevedik a választott vagy kapott szöveg szolgálai tolmácsolójává, hanem azt önmagán átszűrve, magához lényegítve személyes hitelességűvé forrósítja.

Igaza van, mert csak így érdemes csinálni.

Kivált az olyan művek esetében, mint Babits Mihály verse, a *Jónás könyve*.

Igazat kell adni a színésznek, ha úgy érzi, hogy őt nem az életrajzírók költő—vers, Babits—Jónás párhuzamai vagy az irodalomtörténészek különféle lehetséges összevetései, sőt még nem is a verset kizárólag műalkotásként vizsgáló elemzések érdeklik. (Bár nyilván nem árt ezeket

is ismerni, főleg a verselemzéseket.) A színész számára is fontos a dal, de csak a választás pillanatáig, utána a versnél fontosabb a színész, aki hangjával, gesztusaival életre támasztja a holt betűt, jelen idejűvé vilanyozza a múltat.

Ismétlem: kivált az olyan művek esetében lényeges a színész újra-teremtő ereje, mint a *Jónás könyve*, amely drámai élességgel fogalmaz meg emberi határhelyzeteket, s ezzel megköveteli a színésztől a személyes jelenlét hangsúlyozását, a hiteles önkifejezést.

Soltis nyilatkozata világosan mutatja: őt a *Jónás könyvében* a szembenállás helyzete érdekelte.

Ahogy Babits a bibliai Jónás történetéből csak néhány, számára vonzó mozzanatot ragadott ki, s ahogy lényeges ponton, a harmadik részben, a költő átformálja a bibliai mesét — Babitsnál a niniveiek nem hallgatnak Jónás intő szavára, a Bibliában viszont igen! —, ugyanúgy hangsúlyok áthelyezésével, bizonyos részletek, mondatok, szavak kiemelésével vagy mások elhalványításával viszonyulhat alkotóként a színész a költeményhez, a szerephez.

Soltist az az emberi helyzet izgathatta, melyben Jónás eleinte nem vállalja a küldetést, azután viszont, miután az Úr, a hatalom meggyötörte, s így „jobb belátásra bírta”, Jónás az Úr feltétlen híve lesz, túl buzgón is hirdeti a rábízott üzenetet, s épp ezzel okozza önmaga vesztét, lévén, hogy megbízza időközben meggondolta magát: bár Jónással azt üzenté, hogy elpusztítja a bűnös várost, amikor ennek be kellene következnie, mégis, egy időre, megbocsát Ninivének. Az Úr feláldozta prófétáját, a hatalom feláldozta feltétlen hívét, katonáját. Jónásnak kétszer kell meghasonulnia önmagával. Először, amikor bár „rühelli”, elvállalja a küldetést, másodszor pedig amikor túlságosan is hisz az Úrnak, aki végül is kijátssza. Útja az ellenállástól a hitig, a hittől a kiábrándulásig vezet. Ahogy a *Jónás könyve* után írt összegező, következtetéseket levonó *Jónás imájában* mondja a költő: „Hozzám már hűtlen lettek a szavak...”

A *Jónás könyve* előtt is, utána is elmondja a *Jónás imáját* — amely a fenti sorral kezdődik —, mintegy előlegezve és le is zárva ezzel Jónás, a jónások, a kijátszott próféták és szöcsövek történetét.

Csakhogy nem úgy, ahogy az efféle keretbe foglalás dramaturgiája előírja, hogy ugyanaz a szöveg másként hangozzék nyitó- és másként zárórészként, hogy a főtörténet megismerése után természetesen, ennek hatására módosuljon. A *Jónás imája* esetében a főtörténetként előadott *Jónás könyvében* levő példázat hatására fanyarrá változik az, ami kezdetben magabiztosan hetyke, kiábrándultsággá az, ami a példázat előtt bátor dörgedelem lehetett.

Soltis *Jónás imáját* ugyanúgy fortissimóban kiáltja felénk másodszor, mint előszörre. Az ő Jónása (ő maga!) hangos, sőt túl hangos szóval

pöröl a világgal, dörgegelmes akkor is, amikor a helyzetlogika azt sugallja, hogy félénkebbnek, gyávábbnak, töprengőbbnek, taktikusabbnak kellene lennie, — ahogy már leplezni, igazolni szoktuk efféle megtorpanásainkat. Amellett, ha ilyen magasan indít, vagy fokozatosan visszavonulni kell, alászállva beismerni a vereséget, vagy végig csak azért is kitartani az indítás felsőfokán. Soltis az utóbbit választja, ami akkor is hamisságot szül, ha eltökélten hiszi, hogy Jónás képes győzedelmeskedni.

Nem valószínű, hogy a Babits-vers ilyenformán történő magunkévá lényegítése lehetséges. A *vers* Soltisnak is *ellenáll*, amikor ő nem új akcentusok kijelölésével akar vallani önmagáról, a világgal való viszonyáról, hanem égzengésszerű egyetlen hangsúlyos helyként fogja fel Babits versét. Ez már azért is téves és lehetetlen elképzelés, mert maga a mű nem egysíkú, hanem árnyalatokban, esésekben és emelkedésekben, hitben és kiábrándultságban, komikus és tragikus helyzetekben annyira gazdag, mint egy jó dráma. Dráma is a *Jónás könyve*. Tragikomédia. Van benne pátosz, de van benne irónia is. Attól függetlenül, hogy ki hogyan olvassa, vagy hogyan mondja.

Vitathatatlan, hogy a *Jónás könyvében* szövegszerűen kimutathatók azok a helyek, ahol Jónás „üvölt”, „olyat bődült bozontos szája”, „iszonyú átkot kiáltva . . .”, „kiáltván az Úrhoz . . .”, és a színész valóban fortissimóban kénytelen megnyilatkozni, ám ugyanúgy megtalálható a „nyög”, „könyörög”, „imádkozik”, „szerzői utasítás” is. Ha már a változó élethelyzeteket nem is veszi figyelembe a színész, a „didasz-káliákat” mégis illenek betartani.

Vagy lehet, hogy a zene — Spiegel Tibor munkája — csábította a színészt erre a tévútra? Kevésbé hihető, bár arra fel kellett figyelni, hogy ahogy időnként a zene tartalmassá tette a cenzúrákat, funkcionálisan kötötte össze a részleteket, ugyanúgy, például a negyedik rész vége felé, a különböző tartalmi-érzelmi telítettségű szövegrészeket tévesen szinte azonos motívumokkal kísérte. Szerepét tehát nem töltötte be maradéktalanul.

Az felismerhető volt, hogy Soltis nagy tömbökre tagolta a verset, az viszont már nem, hogy ezeken belül tovább is tagolta volna a költeményt. Így vesztek el például az árusok életszerűségét hozó sorok a harmadik részben. Ezenkívül túlságosan mechanikusan bontotta leíró és párbeszédes részletekre a költeményt. Ha Jónás vagy az Úr szólal meg, Soltis elharsogja a replikákat, ha elbeszélő részekhez ér, akkor remekül értelmez, kifejezően kántál. Ennek alapján tetszik úgy, hogy Soltis inkább epikus, mint drámai versmondó. A *Jónás könyve* viszont nemcsak költői leírás, de drámai vallomástétel is.

Ha este alapján a színész és a világ viszonyát akarnánk megfogalmazni, akkor azt mondhatnánk, hogy még Babits ismerte, átérezte a

Jónás-sorsot, addig ebből Soltis csak a szembenállás pátoszát ismeri, a csak azért is-nél tart, ami méltányolható, de hitelesnek nem érezzük a sokhúrú Babits-vers mellett.

## PATIKA

Két valamelyest emlékezetesebb jelenete van Szabó István Patika-rendezésének.

Az egyik az előadás kezdete.

Még gyülekezik a közönség, a nyitott színen már tart a kártyázás. A penészfoltos falú teremben egyetlen, akasztófa-szerű karról lelógó lámpa világít, alatta a helyiség egyetlen asztala, az asztalnál négy férfi ül. Unottan osztnak, kirakják a lapokat, elcsepelt töltelékzavakat mondanak, szinte mechanikusan, olykor isznak, látszik, mindezt azért csinálják, mert mást nem tudnak, s nem is jut más eszükbe. Rutinos unatkozók és semmittevők.

A helyszínen, ahol az asztalon kívül még egy vaskályha árválkodik, nem az író utasításai alapján berendezett kisvárosi úri kaszinó játékszobája, lényegesen szegényebb, mint egykor Szép Ernő elképzelte, de a szándékosan szegényebbé tett teremnek a négy unott kártyással mégis sajátos hangulata van. A jól ismert vidéki csömör árad a színpadról.

A másik jelenet az előadás vége.

Balogh Kálmán a Laposladányba került patikussegéd egy hirtelen gondolatlanul elhatározza, hogy végez magával. Szobájában az akasztófa-szerű karon lógó madárkalitkát leakasztja, a madarat kiengedi az ablakon, a karról alácsüngő kötelet meghurkolja, széket állít alá, majd eszébe jut, hogy stílusos lenne gyertyákat is gyűjtani, ha már halott lesz a háznál, kerít néhányat, körberakja velük a széket, a távolból felhangzik a helyi intelligencia szokásos hajnali részeg kurjongatása, ez annyira ledöbentti a fiút, hogy képtelen cselekedni, leül, s ültében elnyomja az álmot.

Vége.

A két jelenet között történik — kevésbé ötletesen, inkább elnagyoltan, kidolgozatlanul — az előadás: a bál helyetti kanmuri, Balogh Kálmán és a patikusné éjjeli találkozása meg a patikussegéd nőket idéző látomásai.

Az első rész, amely drámairodalmunk talán legragyogóbb felvonásának alapján készült, egyértelműen jelzi: ez az előadás az enyészetről kíván szólni. A falakat, egy életformát, a lelkeket kikezdő enyészetről. Ezért nem vállalja a rendező (és munkatársa, a díszlettervező Petrik Pál) az írói utasítás szerinti helyszínt. Penész kell, üresség, rozoga székek. A szabadkai előadás még a látszatát sem akarja vállalni a kis-



városi úri kaszinónak. Az elképzelés jó, a megvalósítás — mint ez színházainkban szinte rendre lenni szokott — kevésbé.

A szándék és az ezt kifejező díszletkép — bár túlságosan is szájbarrágósan tolmácsol — föltételezi, hogy a színészi játék is a koncepciót segítse. (Erre nemcsak a színészeknek kellene ügyelniük, hanem a rendezőnek is!) Nem ez történik. A szelíd, unott kártyázás gyorsan részeges orgiájává „emelkedik”, anélkül, hogy a résztvevőkről többet, bármilyen személyeset is megtudnánk. Üvöltének, lökdösdönek, verik az asztalt, fölmásznak székre, asztalra, végül szódásüvegekkel vívnak párbajt, önmagukból teljesen kivetkőznek, anélkül, hogy önmagukat, igazi sérelmeiket megmutatták volna. Vastagon ripacskodnak, ahelyett, hogy jellemábrázolásra törekednének. Holott Szép Ernő szövege erre nagyszerű lehetőséget kínál, csak okos és türelmes színészi alkotómunkára lenne szükség, hogy a patikus (Barácius Zoltán veszi motyogósan, nyaldzóan, tipogósen idétlenre, a ripacskodás felsőfokán), a postamester (Nagy István komédiázza ész nélkül), Borgida úr, a helyi bérlő (Szél Péter üvölti egyvögbe), a jegyző úr (Albert János a tőle szokatlan jellegtelenséggel játssza), a mulatós Pap Ferke (Medve Sándor dülöngéli végig dalikázva, álmulatós gesztusokkal), a biliárdbolond Jóvér Jani (Sebestyén Tibor kapkodja el) magánviselje a kisvárosi csömör és az egyéni tehetetlenség jellegzetességeit. (Egyedül Szabó Ferenc tanítójában érződik bizonyos jellemformáló törekvés, de ő az általános „népi” orgiában teljesen észrevétlen marad.)

Régi betegsége válik itt nagyon is nyilvánvalóvá színészetünknek: egy-két felületet gesztussal vélnek alakot teremteni, ahelyett, hogy jellemformáló színészi aprómunkára törekednének. Csak jelezni tudnak, de ábrázolni nem. Így fajul a kisvárosi léleknyomorító világ betyártanyát idéző dáridóvá. Egyetlen pillanata van mindössze ennek a felvonásnak, ami a koncepciót láttatni engedi: a padlón szanaszét újságok hevernek, ezeken ugrál, mulat a laposladányi „intelligencia”. Számos nagyszerű játéklehetőséget azonban kihasználatlanul hagynak, köztük azt is, hogy a kocsmáros (Bata Ferenc) a teli spricceres poharakat a kártyaasztalhoz szegezett jegyző úr zsebébe teszi. Micsoda „úri” manír, mit lehetne erre az egyetlen kis ötletre eljátszani!, és az előadásban mégis, szinte észrevétlen marad. (Nem ez az egyetlen ilyen lehetőség, amely elsikkad.) Mintha félnének játszani. Vagy nem elemezték ki kellően a darabot és a szerepeket? Erre utalhat az is, hogy Szép Ernő ravasz, karikírozó népieskedését egyszerűen göregáboros toroköblítő népihangként kezelték, az ötletesen elhelyezett kis álnépi buktatókat szó szerint értelmezték és vastagon rájuk játszottak. Nem csoda, ha a postamesternét alakító Dórró Emma harsány karikírozása, amely egész magánszámhámmá kerekedett, túlzásai ellenére is találóbb, mint a többiek jellegtelen dorbézolása.

Ebben a részben — éppen ellenpontként — hitelesebb Kovács Frigyes

szép reményeket tápláló, de gyorsan kiábránduló patikussegédje. A második részben, amikor a fogfájós patikusnéval fut össze és kölcsönösen kiöntik egymásnak szívük fájalmát, már kevésbé hiteles. Még abban a jelenetben sem, amikor életéről beszél. Olyan, mintha betanult szöveget mondana, az őszinteség, a spontaneitás apró rezdülései nélkül, szinte személytelenül szavalja a monológot. Hasonló Albert Mária patikusnéja is. Szerepet játszanak, nem átélnek egy helyzetet. S ennek még a rendezés baklövése sem lehet az oka. Ugyanis Szabó István a második felvonást nem a patikában, ahová a fogfájással szenvedő patikusné éjnek idején orvosságért támo lyog be, hanem a segéd úr szobájában játszátja. Mit keres itt a szép patikusné? Kálmánkát? Lehet, de akkor erre már előzőleg célozni kell, vagy pedig a jelenetben kell módot találni, hogy a női szándéokra fény derüljön. Azon kívül arra is illet volna gondolni, hogy a különféle cseppekért a szomszéd szobába szaladgálni kényszerülő fiatalember — bár zavara így kifejezhető — alakja teljesen szétrázódik, képtelen bármit is eljátszani azon kívül, hogy ki-be futkos. S nem utolsósorban mit keres a névnapról hajnali órán hazavetődő patikus a segéd szobájában? Ha szódabikarbónára van szüksége, menjen a patikába, ha aludni akar, célozza meg a saját hálószobáját. Értelmetlen helyszíncserét látunk, amely sokkal kevesebb lehetőséget nyújt játékra, groteszk önfeltáru lkozásra, mint az író adta patika.

A második felvonáshoz kötődik, szünet nélkül, a látomásokat kergető harmadik. Ahogy a patikusné és Balogh Kálmánka jelenetéből teljesen hiányzott a széperődi stílromantika — az első részből a groteszk népiesség! —, ugyanúgy hiányzott a nőket megidéző álomképből a kétfelé suhintó ironia. Nemcsak a patikussegéd nevetséges, hanem — számunkra — nevetségesek a felbukkanó csábos nők is. (Egyedül a férfifaló Carmenként feltűnő Kerekes Valéria jelenetében érződik az önkari kirozás szándéka.)

A befejezés, már leírtam, nem azonos a színműbelivel. Kevésbé édeskés. Ott Balogh Kálmán a cselédlánynak hegedül, fejük közben összeér, tekintetük találkozik. Itt öngyilkos akar lenni, de képtelen rá. Ez keserűbb, igazabb. És mégis Szép Ernő színműve hitelesebb, mint a szabadkai társulat előadása.

GEROLD László