

ciójának az a módja, hogy eredetük elhomályosul, és az öntudatlan etimologizáló hajlandóság a szólásokban levő nyelvi elemek alapján hozzákapcsolja őket egy folyamathoz vagy jelenséghez pl. a *körmére ég a dolog* szólásunk eredeti változata a *körmére ég a gyertya*, ez pedig a kolostori életből származik: a barátok másolás vagy olvasás alkalmával körmükre ragasztották a gyertyát, hogy fényénél lássanak.

Kertész Manó a szólások jelentésfejlődésének kutatását végzi el a különböző hivatású, más-más mesterséget űző emberek — halász, vadász, kereskedő, földműves, iparos, vitézi élet stb. — szókincsét vizsgálva. Ki gondolná ma, hogy a *fabatkát sem ér* szólásunkban egy nagyon régen divatja múlt kicsi magyar pénz nevével találkozunk (a batkát II. Lajos király verette először és ez volt a legkisebb értékű minden ismert magyar pénzek között). A *kitesz magáért* eredetileg azt jelentette, hogy „a pénz kivetése által a játékhoz való jogát megváltotta”. Régi szólásunk a *kiebrudalni*, „erőszakos vagy tisztességet érintő módon eltávolítani”. Forrása az a paraszti mulatság, hogy a szobában levő kutyát az ajtó vagy a kerítésen levő lyuk előtt derékmagasságban keresztbe tett rúdon átugraszják, de mielőtt sikerült volna az akadályon átvetnie magát, a rudat hirtelen felemelték, és vele a kutyát az udvarra vetették.

A *Szokásmondások* számos ismert szólásunk eredeti jelentését magyarázza, eltörölte a századokat a szólás keletkezése és mai használata között. Kertész Manó könyve (először 1922-ben jelent meg) művelődéstörténeti érték és szórakoztató olvasmány is.

SÁRVÁRI V. ZSUZSA

SZÍNHÁZ

STERIJA JÁTEKOK '85

Kétségtelen, hogy nemcsak két, hanem két homlokegyenest ellentétes módon lehet minősíteni az idej Sterija Játékok műsorát, ahogy ez az előadásokat követő nyilvános viták során és a fesztivál után megjelent sajtóösszefoglalókban meg is mutatkozott. Az egyik oldalon állók szerint a versenyműsorba iktatott nyolc előadás közül hat eleve, feltétel nélkül megérdemelte a főszelektor, Fabijan Šovagović bizalmát, mások szerint kevesebb előadás szolgált rá a szelektori elismerésre. Az előbbieket az előadások témája alapján ítélték, az utóbbiak pedig a produkciók esztétikai értékeit tartják meghatározónak. Azok a naponkénti kerekasztal-értekezleteken gondolkodás nélkül legnagyobb jeggyel, tízzel értékelik az előadásokat, ha ezek hangsúlyozottan politikai tárgyúak (sztálinizmus, 1948), ezek viszont más tényezőket is figyelembe vesznek, mindenekelőtt a művészi megformálás alapján osztályoznak. Vélemé-

nyem szerint, a feltétel nélküli, illetve az egyetlen feltételhez — mint amilyen a politikum — kötött lelkesedés a kevésbé meggyőző, még ha hangosabban, erőszakosabban is jut kifejezésre.

A kritikusok megosztottsága arra mutat, hogy a tavalyi Játékokon tapasztalt szemléletváltás nem volt egyértelmű, nem volt teljes. Tavaly két komédia (*A balkáni kém, Apám, a szocialista kulák*) is foglalkozott a sztálinizmussal, s ebből arra lehetet gondolni, hogy a tragikus szemlélet fokozatosan tragikomikusra vált, hogy a témát már nemcsak színéről, hanem fonákjáról is tudjuk szemlélni, illetve hogy a tragikus után a komikus oldalát is látjuk. Az idei műsor — már a tárgykörhöz tartozó előadások számát is tekintve — rácáfol múlt évi észrevételünkre, mert jelzi, hogy a sztálinizmus mint téma, sőt ennek tragikus változata továbbra is népszerű, vonzó. Vagy csak Šovagović válogatásából lehet ilyen következtetést levonni? Találgatni felesleges, főleg mert a sztálinizmus és 1948 tematikai főlénye ellenére olyan észrevételek hangzottak el, amelyek a gondolkodó kritikai viszonyulás bizonyítékai.

Hogy a szemléletek ütközőpontjába ezúttal egy fogalom, a szocrealizmus került, az utal rá, hogy az említett politikai témák kapcsán új szempontok is felmerültek, s kifejezettebbé vált az esztétikai minősítés szándéka. Persze, nem valószínű, hogy a szocrealizmus a legjobb, a legmegfelelőbb kifejezés, amely a látott előadások kapcsán felmerülhet, de az is biztos, hogy nem véletlenül jutott a kritikusok eszébe. A fogalom használata részben szerencsétlen, mert — ahogy a NIN cikkírója megjegyzi — a szocrealizmus „menekül a valóságtól”, s a „valóság hamis képét” tárja elénk, ami nem vonatkoztatható napjaink politikai színházára; a sztálinizmussal és a tájékoztató irodás évekkel foglalkozó művek nem menekülnek a valóságtól. De — s ezért részben, jobb híján alkalmas ez a fogalom — hasonlóan sematizálják a valóságot, az emberek közötti viszonyt, a történeteket és a szereplőket, mint egykor, nem is olyan régen a szocialista realizmus tette és előírta. Pontos és találó azért is a terminus újbóli használata, mert a szocrealizmusra jellemző sajátos ábrázolás tér vissza ezekben a drámákban. Azzal, hogy azok a szereplők, akik egykor „pozitívak” voltak, most „negatívak” lettek, és fordítva, mintha a művészi ábrázolás ilyen egyszerű kifordítom-befordítom dolog lenne. Természetesen nem utólagos művészi igazságszolgáltatásról van szó (a művészet különben sem szolgáltathat igazságot!), hanem sematizmusról — fekete-fehér — ábrázolásról, ami értéktelen is, és a szemléletet is devalválja.

Senki sem kívánja elvitatni, hogy a színház a társadalmi tudat alakításának — fontos — eszköze, de *művészet is*, amelynek csak a témája lehet azonos a publicisztikával, vagy ezen belül a pamflettel, de eszközei mások. És akkor igazán jó a színházi előadás, ha saját kifejezési lehetőségei szerint, művészetének önkörén belül maradvá formálódik. Vagyis: a kritikusok sem ítéhetnek csak az előadások témái szerint, hanem

számba kell venniük a megformálás módját, teljességét, mert a politikai színház is esztétikai tett, csak ekként teljesezhet ki.

S hogy ez nem csupán elvi akadémizálás, arra éppen az idei Sterija Játékok szolgáltattak példát. Mégpedig olyképpen, hogy az egyik oldalra Rudi Šeligo *Anna* című drámáját, főleg pedig ennek megjelenítését kell helyezni, vele szembe pedig az összes többi szöveget, illetve megjelenítést, természetesen az utóbbiakat kellőképpen differenciálva. Az *Annától* legtávolabb Slobodan Šnajder *Confiteorja* és a regényből írt Mihailović-mű, az *Amikor virágozott a tőke* helyezhető. A *Confiteor* is arról a korszakról és a szovjetunióbeli állapotokról szól, mint Šeligo műve, azzal a különbséggel, hogy a Sinkó Ervinről készült szöveg megmarad modellnek, csak részleteiben drámai a szónak abban az értelmében, hogy egyszerre hiteles emberileg és több önmagánál, általános is. Az *Anna* erőnye, hogy egyetlen ember — a sztálinizmusban elpusztított igaz, az eszméért mindenét feláldozó asszony, anya — esete is, de ezen túl általános is, természetesen utóbbinak azzal válik erőteljessé, hogy egyedi történetként, emberileg hiteles. S ez a különbség nemcsak abból adódik, hogy Šeligo drámájának címszerepét a zseniális Milena Zupančič alakítja (aki ezért negyedik Sterija-díjat kapta!), s hogy rendezője a kitűnő Dušan Jovanović, noha — ahogy egy erőtlen belgrádi megjelenítés emléke figyelmeztet — az alkotói részvétel, hozzájárulás sem mellékes. A *Confiteor*, Vladimir Milcsin rendezésében, mindössze néhány jelenetben mutatja meg a szereplők emberi drámáját, mert mintha az író is eleve az általánosítás délibábját kergetné, az a célja, hogy értekezzen a sztálinizmusról, s nem hogy emberi sorsok által hitelesített drámát írjon. Hogy néhány megkapó jelenete van az előadásnak, az elsősorban a színészek — Enver Petrovci, Drita Krasnichki és Istref Begolli — tehetségének, alakítóösztönének eredménye, s nem a sablonokban gondolkodó, emberi fedezet nélküli mondatokból építő író érdeme.

Ha a *Confiteorban* a nyelvi anyag sematikusságára ismertünk, akkor az *Amikor virágozott a tőkeben*, a *Boldog 49-etl*-ben és a *Pontyivásban* a helyzetek, a kapcsolatok és a szereplők sablonossága szembeűnő. Főleg az előbbi kettő között van sok hasonlóság, amit azért kell említeni, mert a recept használata a témát devalváló sorozatgyártás lehetőségét és veszélyét is jelzi. Mindkét esetben egy külvárosi proliscsalád adja a keretet, s a történelem, a politika teszi tönkre a családot, amiben közrejátszik a fiútestvérek — az egyik jó, a másik rossz — szembekerülése is. Hasonló a megértő, jóságos, a sok szenvedés után valóban jobb sorsa érdemesült apák és a beteg anyák története, akárcsak a fiatal nőké — az egyik testvér a másik meny —, akik az érzelmek devalválódását hivatottak bizonyítani, de nemcsak a betegség vagy a szentimentalizmus ismétlődik, hanem a nyíltszíni bunyók is, amiket a szerzők

a sparheltes, lavóros, földes-füves udvaros élet szerves tartozékának tekintenek.

A helyszíntől a szereplőkön és a nyelven át az érzelmekig minden *uniformizált*, s ez már gyanús. Az előre gyártott elemek a szemlélet előregyártottságára is utalnak. Ha politikai színházunk kapcsán szoc-realizmusról kell beszélni, akkor ezt az uniformizálódás veszélye miatt vagyunk kénytelenek tenni.

Nem jelent lényeges kivételt Aleksandar Popović *Pontyivása* sem, jóllehet vígjátéki jellege némileg elrejtí elölünk a közhelyeket, s ugyanakkor hatásosabb színészi teljesítményekre is módot ad. Mihailović és Mihić műve közötti különbség, hogy az előbbi részletesebb s ezzel nem segíti, hanem éppen gátolja a színészi játék kibontakozását, amit viszont a forgatókönyvszerű vázlatosság a *Boldog 49-et!* esetében lehetővé tesz. Am lehet, hogy csak a két rendező, Vida Ognjenović és Szlobodan Unkovszki közötti súlycsoport-különbség a döntő abban, hogy Mihić forgatókönyve néhány suta részletől eltekintve jó előadásá válik, Ognjenović rendezése viszont amatőrmunka. Radikális beavatkozással, elsősorban szöveghúzással és invenciózus rendezéssel Mihailović művében is elrejtethők lennének a közhelyek.

Talán nem kell csak kajánkodó megjegyzésként fogadni azt a vita során elhangzott mondatot, hogy Šovagović a különböző színvonalú, értékű politikai előadások felsorakoztatásával inkább *lejárat*a, mint *bejárat*a színjátásunknak ezt a vonulatát. De van benne sok igazság. Csakhogy — ha valóban ez volt a szándéka — megérte-e? Elsősorban a műsorból kimaradt előadások felől nézve nem érte meg. Kívált egyetlen előadás távolmaradását kell sajnálni, Alenka Golevšček darabjának — *Prešeren feje alatt* — ljubljana-i megjelenítését, amelyről egybehangozóan jó vélemények érkeztek, s amelynek aktualitásához — az iskola-reform visszasságairól szól — nem férhet kétség.

Ezzel azonban már a válogatás ingoványos tartományába tévedtünk. Talán akkor járunk el helyesen, ha ezt a kérdést nem választjuk el a Sterija Játékok jövőjének kérdésétől. Minden válogatás lehet jó, jobb, más, egészen más, de kifogásainkat csak akkor sorakoztathatjuk fel, ha a szelektor minden támogatást megkapott. Šovagović nem részesült ilyen kitüntetésben. Egyrészt, mert még mindig későn nevezik ki a főszelektort, s nincs rá ideje, módja, hogy kellő körültekintéssel dolgozzon. Kevesebb nap áll rendelkezésére, mint ahány előadást kell megnéznie. Másrészt pedig kellő bizalmat sem élvez, lévén hogy az előszelektált előadásokon kívül csak egy produkciót hívhat meg a fesztiválra. Ez csupán látszatszabadság, inkább köti, mint segíti. Ha már annyira megbíztunk valakiben, hogy főszelektorrá ütöttük, akkor tegyük számára lehetővé a nagyobb önállóságot, hogy a műsor felét az előszelektálástól függetlenül alakíthassa ki.

A nagyobb szabadság szüksége főleg ebben az évben vált aktuálissá,

amikor például Vajdaság szelektora (Végel László) egyetlen előadást sem javasolt a főszelektornak, amit Šovagović joggal kifogásolt, a „Játékok szabályainak” a megsértéseként említett. Akkor is igaza van Šovagovićnak, ha Végel a teljes mellőzést látta indokoltnak. Nem szólva arról, hogy illuzorikus azt hinni, egy ilyen szelektori gesztus varázsütésként renanzi a valóban elgondolkodtató vajdasági helyzetet. Nem valószínű, hogy drasztikus gesztusokkal többet érünk el, mint rendszeres kritikával. De ehhez szükséges, hogy a kritikus állandóan, s ne lapja, megrendelői igényétől függően írjon a vajdasági előadásokról, vagyis, hogy szüntelenül figyelmeztessen is a bajokra. Ha ezt nem teszi, akkor aligha érhet el többet, minthogy néhány rossz szándékú újságírónak szolgáltat alkalmat szenzációk koholására. A segítő szándék könnyen visszajára fordulhat, s fordult is, ahogy a Végelrel készült interjúk igazolják.

GEROLD László

NÉMAJÁTÉK — BOLYAI JÁNOS ESTÉJE

A fekete háttérfüggönyön élesen vetődik ki az apa arcképe — egy gipszmaszk —, balról rozoga, egyelőre zárt szekrény. Ennyiből áll a díszlet.

Balról egy rugdalózó láb érezteti a viaskodást, végül belökik a színezt: megszületett az ember. Némán, gondolkodásra képtelen, megpróbál kitörni a szigorúan körülhatárolt, fojtogató térből, ám mindannyiszor visszapenderítik. Kénytelen eljátszani szerepét. Hason fekve, lassú, majd mind vadabb mozdulatokkal „járja” a rituális táncot, jelezve, hogy felvette a harcot a rá nehezedő térrel. Vonaglássá fajuló mozgása közben a titokzatos kéz — mintegy megszánva — egy fát bocsát le felülről, mint Ninivé mellett Jónás fölé a töklevelet, majd egy hatalmas ollót (a civilizáció első eszköze), amellyel az ember körmét kezdi vágni. Lassan „benépesül” a környék. Vizeskancsó jelenik meg, szintén felülről, amelyet valahogy el kell érni: a gondolkodás kezdetének pillanata, az ember használni kezdi a körülötte lévő tárgyakat — a két dobozt és a kötelet — amelyek egyenként ereszkednek le. Meddő küzdelem, a dobozok még egymásra állítva is alacsonyak, a kötél pedig, amelyen felmászna, leszakad. Másodszor is vesztett harc — a térből azonban most sem lehet kitörni. Erőszakkal semmiesetre sem. Talán azzal a képességgel, amelyet menet közben szerzett az ember: gondolkodással.

Samuel Beckett: Némajáték; Kocsis István: Bolyai János estéje;
Rendező: Beszédes István.