

## SZÍNHÁZ

## A MEGBOLDOGULT

A dramaturgia, annak ellenére, hogy nem ajánlja a többféle dráma-vagy előadás-befejezést, nem is tiltja, nem tekinti írói vagy rendezői bűnnek. Természetesen, ha a választás felkínálása indokolt. A többféle befejezés esetében ugyanis maga a választás ténye válik lényegessé. Kétségtelenül ideális lenne, ha a többvégű előadás nemcsak felkínálná közönségének a választás lehetőségét, hanem ha a közönség estéről estére „szavazna” is, ott, a helyszínen véleményt nyilvánítana, mondjuk, helyeslően tapsolna vagy tiltakozásul füttyölne, pfujozna — attól függően, melyik megoldást fogadja el, s melyiket nem. Minden előadás afféle erkölcspszociológiai tesztelése lenne a nézőtérén összegyűlteknél.

Megtudható lenne, hogy az emberek szerint a darabbeli korrupt társaság — tagjainak bűne nem az, hogy sakálként vetik magukat az elhunyt anyagi és szellemi vagyonára, kisajátítják házáat, eltulajdonítják tudományos munkáját, hanem hogy amikor kiderül, akit eltemettek, az él, s élni akar, akkor nem kegyelmeznek neki, könyörtelenül elpusztítják — és az efféle erkölcszelenségek ma létez(het)nek-e, az ilyen bűnszövevények tevékenyked(het)nek-e manapság, vagy sem.

Ha ez ilyen egyszerű lenne, akkor az előadás valóban felfedne, felrázna és véleménynyilvánításra bírna: igazi társadalmi tett lenne. A színház pedig a kor és közönségének erkölcsi barométere lehetne.

Ez az eszményi képlet azonban — ahogy minden, ami eszményi — megvalósíthatatlan. Esetünkben elsősorban azért, mert mire a felkínált alternatívákig jutunk, enyhén szólva, unjuk az egészet.

Bár érdeklődést válthat ki, ha valaki megundorodik környezetétől, s elhatározza, hogy bizonyos időre elutazik, ahogy Pavle Marić, *A megboldogult* c. Nušić-mű főszereplője is teszi. Ezt fokozhatja, hogy éppen távolléte idején fullad bele valaki a folyóba, aki történetesen az ő ruháját viseli. Továbbá hogy a „megboldogult” felesége újra férjhez megy, s épp volt férje legjobb barátjához, akivel mellesleg már előzőleg is csalta, s hogy új férjét is csalni fogja. Hasonlóképpen vonzó az is, hogy az „elhunyt” vagyonát, ha kell, hamis bíróági eskü útján is igyekezzen rokonai megszerezni, hogy munkatársa eltulajdonítja korszakalkotó felfedezését, aminek köszönve szép tudományos karriert fut be. Izgalmas fordulatot ígér, hogy az eltűnt néhány év után visszatér, és — ki ezért,

Újvidéki Színház: Branislav Nušić: *A megboldogult*. Fordította: Herceg János, Csuka Zoltán és Stojan D. Vujičić. Rendező: Radoslav Dorić. Díszlet: Aleksandar Zlatović. Jelmez: Branka Petrović. Zene: Lengyel Gábor. Színesek: Soltis Lajos, Venczel Valentin, Fejes György, Faragó Árpád, Banka János, Pataki László, Páthly Máttyás, Balázs Piri Zoltán, Faragó Edit, F. Várady Hajnalka stb.

ki azért — nem akarják visszafogadni. Azt azonban semmiképpen sem lehet eltíkolni a néző elől: kicsoda és milyen ember valójában Pavle Marić? Ezt tudnunk kell! Nem azért, mert csak így ítélnünk a feleség, a rokonok, a barátok, a munkatársak felől, róluk gyorsan kialakul végérvényes véleményünk, hanem hogy a drámában legyen teljes értékű ellenpont, hogy a dramaturgiai libikóka működhessen. Mivel Marić szerepe ilyenformán nincs megírva, csupán egy funkcióra redukálódik: eltűnik (rossz, hangsúlytalan „abganggal”) és visszajön — valójában dráma sincs. Lehetne viszont — szatirikusan ábrázolt — társadalmi körkép, de ehhez meg Nušić nem nyújt elegendő új elemet, kivált hogy két órán át érdekes legyen az előadás. Fél óra sem kell, mindenkiről mindent tudunk, s ezután már semmilyen új információt nem kapunk, a szereplők és a helyzetek ismétlődnek, mígnem végül érdektelenné válnak.

Hiábavaló már a háromszori befejezés is, annak felkínálása, hogy a néző kedvére válasszon, szerinte hogyan kellene lezárni egy ilyen erkölcsi történetet. A rendező három ajánlott lehetősége: először a „mafia” lelövi Marićot, másodsor ő győz, a felbérelt ágensek letartóztatják a maffia tagjait, harmadszor viszont Marić elfogadja a felkínált hamis útlevelet, más néven külföldre távozik, s örökre eltűnik. Am hogy még ekkor se legyen vége az előadásnak, a „megboldogult” még egyszer visszajön, s kijelenti, hogy ő él, és élni akar. Túl sok ahhoz, hogy bármelyik változat is mondjon valamit. Hogy választani lenne kedvünk. Mintha Radoslav Dorić rendező nem tudná befejezni azt a történetet, ami tulajdonképpen már a játékidő egynegyede után véget ér. Vagy ő is érezte, hogy Nušić utolsó műve az író bíráló és szatirikus szándéka ellenére sem teljes értékű dráma, és ezért próbálta az előadás végére szerkesztett „kívánság-hangversennyel” pótolni, amit az író elmulasztott. Feltehetőleg ilyen póteszköznek kell értelmezni a nehézkesen és főleg feleslegesen ide-oda görgetett két vaskontsrúciót is, amelyek jól mutatnak, de nincs igazi funkciójuk. Talán jobb lett volna a bútorok állandó ide-oda rakosgatása helyett a szöveghez, a helyzethez és a szereplőkhöz illő színpadi cselekvést, játékot kitalálni. Akkor a színészek sem kényszerültek volna arra, hogy jól körvonalazott szerepértelmezéseiket sablonos ismétlődésekben vagy harsány túlzásokban véljék „kijeljesíteni”.

G. L.

## A CSAPDA

Az előadás főszereplői a szekrények.

Nem olvastam újra Kafka műveit, a regényeket, a novellákat, a leveleket és a naplórészleteket, nem tudom, nem is emlékszem, hogy Kafka prózájában is ennyire fontos, központi szerep jut-e a szekrényeknek, arra sem, hogy egyáltalán előfordulnak-e, de nem is lényeges, kétsége-

len azonban, hogy egyértelműen és teljes mértékben kafkaiak. Ezért tervezői, rendezői telitalálat a Kafkáról írt Rózewicz-dráma, *A csapda* színpadára néhány szekrényt állítani. Az is lehet, hogy a több színhelyt magában foglaló színpadképben szekrényből kevesebb van, mint ágyból, de a szekrények dramaturgiai, tartalmi szerepe szembetűnőbb. Az ágyak oázisok, melyre a magányt kívánó, az önmagát a világtól izolálni akaró író-főszereplő menekül, a férfi, aki irtózik minden állandó kapcsolattól, de ugyanakkor végtelenül szenved a kapcsolat hiányától és kínozza, belülről süti, égeti a szerelem tüze, a vágy, aminek tárgyiasult formája, valósága, mondhatnánk jelképe az ágy. Az ágyak kettős, ambivalens jellegükkel hasonlóképpen kafkaiak, mint a szekrények, de az utóbbiak fekete külsőjükkel, szögletes formájukkal, zárhatóságukkal félelmetesebbek és titokzatosabbak. Inkább illenek a szorongásos Kafkához, s ahhoz a róla mintázott közérzetdrámához, melyben talán az első elhangzó szó — a „félek”. Az apjától menekülő gyerek Kafka mondja, de egész életét végigkíséri, meghatározza a félelem, amely legyőzhetetlen szorongássá nő benne. Ily módon egyáltalán nem csoda, ha mindenütt, mindenki és mindenben csapdát lát, csapdát érez. Számára csapda a család, élén a szigorú és nyers apával, a határozott akarat, amely nem tűr ellentmondást, a tér és az idő, amely létét meghatározza, a lányok, majd felnőttkorában a nők, a tárgyak, amelyek körül veszik, saját külféle szerepei s nem utolsó sorban önnön teste, amely minden vágyának forrása és akadályja is. A szekrény éppen olyan, mint az emberi test: zárt és kiismerhetetlenül mély, misztikus, kíváncsivá tesz, vonz, jó benne elbújni, de kiismerhetetlen sötétségével félelmet kelt.

Csak az irodalom csapda jellege elviselhető, mert aki ír, az megszabadulhat mindenféle korláttól, az — az írásban — szabad. Ezzel magyarázható Kafka hatalmas levelezése is, amely számára elsősorban az írás lehetősége és ténye miatt volt érdekes, vonzó, mert segít felszabadítani, segít kilépni abból a világból, amelynek megannyi csapdája félelemmel tölti el.

Erről a félelemről, amely közérzetet teremt, írta Rózewicz Kafka-drámáját, ezt a filmszerűen pergetett, naturalista jeleneteket és álomképeket egyaránt tartalmazó életrajzsört, amely felismerhetően, eseményekben, szereplőkben valóban *A per*, *A kastély* írójának élettényeit tartalmazza, sőt lelki vívódásának is hiteles tükre, de amely semmiképpen sem a felismerhetőség miatt lehet érdekes. Nemcsak azért, mert a nézők nagy része nem ismeri Franz Kafka életrajzát, hanem mert igazi színházi hatása nem a modelltől függ, hanem az írótól, aki a modell és a közönség közé állva úgy használja fel egy életrajz tényeit, morzsáit, hogy

Tadeusz Rózewicz: *A csapda*. — Szerb Nemzeti Színház. Ford.: Peter Vujičić. Rendező: Nevena Janac. Díszlet és jelmez: Zofia de Ines Lewczuk. Zene: Ivana Stefanović. Színészek: Predrag Ejduš, Stevan Gardinovački, Ksenija Martinov Pavlović, Gordana Đurđević, Aleksandra Pleskonjić Ilić, Zoran Bogdanov, Vladislav Kačanski és mások.

ezek önmagukon túlmutatva legyenek érdekesek, legyenek beszédesek mindenki számára. Hogy Tadeusz Rózewicz és Franz Kafka között sok az érintkezési pont, azt napjaink lengyel költőjének-drámaírójának egyéb művei is jelzik. *Félbeszakított játék* című „nem-színpadi komédia”-jában írta több mint húsz évvel ezelőtt Rózewicz, hogy ő a „látható világról és egy nem látható (reális) világról” ír. Vagyis: nála is helyet cserél a látható és a láthatatlan, a valós és az elképzelt, a külső és a belső. Akárcsak Kafkánál, aki mindent és mindenkit kettős alakban látott, beleértve precíz hivatalnok önmagát, aki mindenkifölött szabadon szárnyaló alkotó kívánt lenni. Költő. Nem véletlen, hogy a költői színház elkötelezettje, Rózewicz, aki nyilván hasonló belső küzdelmet vív, mint egykor *A per* írója, Kafkát választja drámája hősége, amikor közérzettörténetet állít elénk.

Csak hogy a közérzet nem éppen drámai téma, jóllehet az egyes epizódok nagyon is valós élettényeken, mindennapi eseményeken (családi ebéd, bútorvásárlás, borotválkozás egy borbélyműhelyben stb.) épülnek fel, ezek nem tényszerűségükben érdekesek, jellemzőek, hanem éppen a miatt a küzdelem miatt, amit a tárgyi valósággal folytat a főszereplő. S ezt sokkal nehezebb megjeleníteni, eljátszani, mint a pusztán fizikai cselekvéseket. Kivált úgy, hogy az egész előadás több legyen egy életrajzi drámánál. Ezt példázza az újvidéki Szerb Nemzeti Színház vállalkozása is, amely szép, epizódonként már-már tökéletesnek mondható, színészei kivétel nélkül kiválóak, remek a világlátása, színpadképe tökéletes átgondoltságot mutat (Zofia de Ines Lewczuk tervezte), fontos dramaturgiai-jelképes funkciót kap benne a fekete szín — a szekrények kívül-belül feketék —, és a tárgyak világában lehetetlen nem észrevenni a játékeret körülzáró részint homályos tükröket, amelyek megmutatnak és elrejtenek is egyszerre, kíváncsiak és titokzatosak, nemcsak bejártsszák a hatalmas játékeret, hanem a tér felhasználásának ritmusa van, mintha nem is pályakezdő, hanem hétpróbás rendező lenne Nevena Janać, akinek talán csak a fasizmusra történő nagyon direkt utalás róható fel, mert túl szájbarágós, és nem kimondottan illik a történetbe, az előadás ugyanis másról szól. Az előadás engem mégis hidegen hagyott, csak szép volt, de nem tudtam vele azonosulni is. Persze, az ilyen típusú színház esetében az azonosulás vagy a szemlélődő kívülmaradás fölöttébb viszonylagos, nagyon pillanatnyi lelkiállapotunktól függ, lehet, hogy ami az egyik néző számára idegen, azért a másik rajong, ami a valakinek szép, az másvalakit magával ragadva felkavar. Külön értéke Nevena Janać rendezésének, hogy színészei egytől egyig kiválóak, Predrag Ejdustól kezdve, akinek talán a legnehezebb feladat jutott a „képzelt és valóságos beteg” főszereplőt kell elfogadtatnia, egészen a gyerekszereplőkig. Mindenkit felülmúlt azonban Gordana Đurđević (Felicé szerepében), aki pontosan olyan ellenpont a szorongásos főszereplő mellett, mint az igazi Felicé lehetett Kafka mellett, „törhetetlen”, ahogy egyik levelében az író jellemezte egykori menyasszonyát. Felicé kemény-

sége érződik a színész nő minden mozdulatában, minden kimondott szavában, járásában, fejének tartásában.

Számára a szekrény nem titkok mélységes, sötét kútja, hanem mindennapi használati tárgy.

GEROLD László

## IZÉKE HOMOKOZÓJA, AVAGY A MAMUTTEMETŐ

Tolnai Ottó monodrámája műfajmegjelölésű szövege nem dráma. Az *Izéke homokozója* minden ízében költői mű; attól, hogy a főszereplő, a harminc körüli „ázottverébszerű” nő nem csupán önmagában beszél, hanem egy bábunak, nem válik drámaivá.

A monodrámához — ha létezik egyáltalán ez a műfaj — olyan kiélezett szituáció szükséges, amely indokolttá és elfogadhatóvá teszi azt a nem normális helyzetet, hogy valaki magában monologizál. Olyan élethelyzetre van szükség, amelyben a szereplő önmagához, környezetéhez, a világhoz való lényegi viszonyaiban valamilyen változás, elmozdulás következik be. Ritka az az eset, amikor az alapszituáció, illetve a hős konfliktusa olyan erős, hogy tiszta monodrámába születik, általában különböző írói-dramaturgiai eszközök segítségével álmonodrámák jönnek csak létre. Ilyen eszköz a fiktív vagy néma szereplő felléptetése — amilyen Tolnai művének bábuja is, ami persze egyáltalán nem egyedülálló megoldás, hogy csak a közismert *Lottéra* utaljak —, vagy egy kép, egy tárgy „szereplővé” előléptetése, vagy a telefonbeszélgetés stb.

Tolnai Ottó nem törekedett arra, hogy kiélezett alaphelyzetet hozzon létre, sőt a bábu szerepeltetésével nyilvánvalóan álmonodrámát írt. A főszereplő életében, élete folyásában semmilyen jelentősége nincs annak, hogy felidézi — bábujának elmondja, vele eljártassa — életének egy epizódját. Nem változik meg a sorsa, nincsenek olyan felismerései, amelyek életének megváltoztatására ösztönöznék. (Az persze más kérdés, lehetséges-e egy ilyen változtatás?!) A nő darabbeli állapota statikus. Még akkor is, ha a mű három jól elhatárolható részből tevődik össze, tehát a szöveg struktúrája mozgalmas: a nő megérkezésének cselekvés-sorából, a mamutagyardt a múzeumtól ellopni szándékozó férfinak való kalandjának felidezéséből, valamint a mamuttemető — már-már víziószerű — felidezéséből.

A mű szövegéből kiderül, hogy a nő egy szerencsétlen, ágrólszakadt teremtmény, anyja sikertelen, de örök életre megbélyegző öngyilkosságot követett el, apját likvidálták, ő társtalanul teng-leng a világban, alkalmi barátok és férfitartnerek között hanyódik, a szűkebb és tágabb környezetéről, a világról alig tud valamit. Egyetlen „barátja” volt, de az is elködorgott, a macskája, Izéke, s az udvarban ugráló hülye kislánnyal érez némi rokonságot. Az életkörülményei is lehetetlenek (a lepusztult BÉKE, a valaha volt szálló padlása, a rozoga, életveszélyes lépcsők