

nem káromkodik (mégis fület mutat), nem utánoz (mégsem felejt). Költő, aki egy-két verset elejt nekünk, hiszen könyvét Szegeden szinte sehol sem kapni, s mivel Újvidéken adták ki, képzelhetjük, mennyire fogják másutt: Pécsen, Debrecenben, Győrben vagy Budapesten ismerni. Pedig ezt a lírát érdemes volna. Eltekintve néhány – számomra – túl gyöngéd verstől, e fiatal költőtől első verseskötetbe nem várt mennyiségben, minőségi líra árad. Helyesebben: csurog, mint afféle apró patakocsk a nem létező alföldi hegy hűvös völgyében, míg tisztást, nagyobb folyamat vagy szikrázó tavat nem ér. De, amint nincs és – amíg a debreceni címisek fel nem építik – nem is lesz hegy ebben a pusztában, úgy Danyi Zoltán költészete is sajnos olvasatlan, néma, mégis úgy érzem, e némaságban is gerinces, tartja magát érzékenyen, ismeretlenül, szépen, hogy fületét majd megöntözte egy „száraz nyárvégen”. Csakhogy itt már átcsúsztunk a zöldből kékbe.

WEINER SENNYEY Tibor

SZÍNHÁZ

BOLHA A FÜLBE

Úgyes csalás Georges Feydeau talán legismertebb műve, a *Bolha a fülbe*, amely a szabadkai Népszínház Ristić után másodszor színházzá avanszált Jadran mozi-beli játszóhelyén látható a belgrádi Ljubomir Draškić rendezésében. Feydeau a színpadi szemfényvesztőknek abba a csoportjába tartozik (Scribe-bel, Labiche-sal, Bissonnal, Sardou-val együtt), amely a félreértésekre, összetévesztésekre, hazugságokra, leleplez(őd)ésekre épülő bohózatú dramaturgiai gépezet működtetésével vált ismertté és népszerűvé. Mint minden szemfényvesztés, a feydeau-i is a valóságot elfedő látszaton alapszik. Ez az olyan, mintha . . . , holott egyáltalán nem az elv a *Bolha a fülbe* esetében a hűtlenségre vonatkozik. Mindenki megcsalja a társát, legalábbis így véli a társ, mert félreért, téved, s nem utolsósorban, mert neki is pont az a szándéka, csakhogy ő sem meri megtenni, csak képzeli. Ebből, a valószerű valószerűtlenségekből a darabíró franciás szellemmel és frivolitással táplált, komikus helyzetekből és nyelvi humorból szőtt színpadi forgatagot szerkeszt. Helyzet- és nyelvi poént poénra halmoz, közben – ha nem tévedek – ezt nem minden hátsó szándék nélkül tette. Óvatosan, messziről mintha utalna rá, hogy a képtelen helyzeteket produkáló bizalmatlanságnak afféle társadalmi, erkölcsi gyökerei vannak, a hazugságok és a hazugságoktól való félelem nem csak

kitalált, nem csupán a dramaturgiai körhinta zavartalan forgását elősegítendő fogás. Illetve: voltak. Mert a feydeau-i vaudeville-ok előadásai már régen nélkülözik a XIX. század utolsó évtizedeiben még talán aktuális társadalmi, erkölcsi vonatkozásokat. Csak bohózati gépezetek, amelyeknek egyetlen rendeltetése van: a nézők hasizmának szüntelen működtetése. És ez a nevetetési szándék az oka, a magyarázata *A férj vadászni jár*, az *Osztrigás Mici*, a *Vigyázz a nőre!*, és a mindenekelőtt a *Bolha a fülbe* elévülhetetlenségének, a színházi műsorokban történő gyakori feltűnésének.

De ugyanakkor éppen a nevetés kiváltása jelenti a legnehezebb rendezői/színészi feladatot. Mert a Feydeau megalkotta, technikailag tökéletes dramaturgiai gépezet nem magától működik. Működtetni kell. Profi módon, tökéletesen.

Draškić rendezése éppen ennek a feltételnek nem tud megfelelni.

Művészi, esztétikai értelemben azért nem jó a szabadkai előadás, mert a rendező nem élt, hanem visszaélt a szerző kínálta lehetőségekkel. Túl harsány, túl hangos, túl gesztikulált a szabadkai *Bolha a fülbe*. Zajos, ami fáraszt, mert a lehangoló kezdet után kifáradt a játékmód, nem tud felfrissülni, nem tud megújulni. Ennek a humornak nincs lelke, csak teste van. S ez kevés. Mintha Kosztolányi Dezső egy 1909. évi vígszínházi előadásról írt kritikáját kívánná alátámasztani, amely szerint a színháznak „nem síkosságot, kacajsalvékat és mennydörgő röhejt” kell(ene) kiváltania, hanem „valami bizonytalabbat, ígérbőbet és befejezetlenebbet”, ami „a művészethez közelebb áll”. Azzal a különbséggel, hogy a csavarokra járó, kormányzott s ilyképpen lelketlen bohózati mechanizmust Draškić rendező kifejezetten balkánira vette. Seholy visszafogottabb gesztus vagy hang, csak üvöltés, rohangálás a végkimerülésig.

S ezt a felfokozott ürességet szolgálja Radivoj Dinulović első felvonásbeli díszlettévedése: a színpad teljes szélességét kitevő fal, mindkét végén egy-egy ajtónyílással. A fal azért kell, hogy előtte futkározni, loholni, menekülni, kergetni lehessen, a két ajtónyílás pedig, hogy a szereplők mögöttük eltűnjönek, ha bajba kerülnek, de még inkább, hogy onnan váratlanul feltűnjönek a semmiképpen sem várt, kívánatos szereplők. Ilyen díszlet előtt valóban lehetetlen mást csinálni, mint futkosni, üvöltöni.

És a szabadkai színészek ezt derekasan, fáradságot nem ismerve végigcsinálják, nemcsak az első részben, hanem a folytatásban is. Ami érdem is, s nem is. Mert kár, hogy a kettős szerepet alakító főszereplő, Mess Attila kivételes akrobatikai ügyességét csak ritkán használja helyzet- és jellemformáló eredménnyel. Hogy a szerepről mást s mást tudó nagyon tehetséges Pálfi Ervin a beszédhibás unokaöcs szerepében alkalmaz ugyan néhány találó, nevetető gesztust, de ezeket a devalválódásig ismétli. Hasonló önlejárata jellemzi a többiek játékát is. Egy harsány gesztus, egy kiáltás a belépő, s ennél többé

semmi több. Ezt főleg Péter Ferenc lakája esetében bánom, mert a színész nemcsak hogy végre kilép eddigi neuraszténiás szerepsablonjából, s árnyalt gesztusokkal, hanggal pontos jellemrajzot vázol fel, ami később is csak vázlat marad. Szerepskicc.

Az előadás minden hibája ellenére is közönségsikerre számít, de ezt semmiképpen sem lenne szabad művészi sikerként értelmezni.

GEROLD László

KÉPZŐMŰVÉSZET

CSURGÓ HARMINCÖT ÉVE

Ha a mindenkori *művésztelep* eredetét, tartalmi meghatározását, küldetését, célját keressük, és időben távolabb nem megyünk, csak a franciaországi Barbizonig, ahol a művészek egy kisebb csoportja – J. F. Millet-vel és T. Rousseau-val élükön – a XIX. század derekán megalapította saját *iskoláját*, szerintem az első, mai értelemben is elfogadható művésztelep modelljét is megleltük, hisz ott, Fontainebleau környékén a társulás már bizonyos esztétikai rokonelviségre alapozódott.

Ha azonos módszerrel napjainkig számba vesszük a történelmi nagy *iskolákat* (amelyekből a művelődés- és művészettörténet nagy öregje, Reinach szerint civilizációinkban több mint százat tartanak számon), majd a számunkra is ismertebb ilyen jellegű formációkat helyezzük górcső alá (Nagybánya, Szentendre, itthon: Zenta, Topolya, Kishegyes, Becse, Écska, sőt egyetlen évben Ada is), akkor legalább egy közös nevezőt lelünk bennük: az alkotók hitét (s ebben törvénytzerűen benne található a tartalmi-alaki *program* is), hogy együtt erősebben, keményebben, következőképp sikeresebben vívhassák a harcot saját értékeikért, előbb juthassanak a közönség elé és így a szakma (műkritika) avatott szeme is előbb-utóbb kénytelen számba venni és elismerésben részesíteni őket.

Amikor azokat a régi és valamivel frissebb emlékeimet és a kéznél levő forrásanyagokat (a későbbi mondandóm érdekében) a mi, vajdasági művésztelepeinkről faggattam (tehettem ezt, mert egy részét belülről is elég jól ismertem), amelyeket a titói éra elején alapítottak és működtettek társadalmi pénzekből és társadalmi (politikai) irányítással, többször is újraolvastam Dévics Imre a Topolyai Művésztelep fennállásának tizedik évfordulója alkalmából közzétett kismonográfiáját (Forum, 1962), pontosabban: annak harmadik kis