

Évad után – évad előtt

Színházi jegyzetek

Két évad között annak érdemes utána járni, hogy milyen jelenségek mutatkoznak színházi életünkben.

A magyar dráma

Örömet okoz az új magyar drámák számának megszaporodása és az ezzel járó minőségi fejlődés. Úgy látszik, a nagy számok törvénye szerint több új magyar dráma között több az eredeti szemléletű, érdekes, tehetséges alkotás. Jó dráma is akad. Jó dráma Örkényé (*Kulcskeresők*), Sütőé (*Csillag a máglyán*) és Csurkáié (*Eredeti helyszín*). Ha a „jó dráma” minősítéshez e három esetben általános szokás szerint hozzátennénk, hogy „igazán” jó, vagy „kiemelkedően” jó, akkor a „jó” kategóriájába beleférnének még az „érdekesekek” és az „izgalmasak” is (Szabó Magda: *Az a szép fényes nap*, Hernádi Gyula: *A tolmács*). De a szavak értékcsökkenése idején a jó jelentse egyszer csak ugyan önmagát, minden kiegészítés, megkötés, leszűkítés nélkül, ne legyen se másokhoz képest jó, se viszonylagosan jó, se egyik legjobb. És három jó dráma egy évadban nem is kevés.

Örömünk közben azért ne feledkezzünk meg arról, hogy Hubay Miklós drámáit az utóbbi időben inkább olasz színpadokon vizslik sikerre, Gyárfás Miklós annyira csalódott, hogy eltökélten inkább az asztalfióknak ír drámát, és előbb szánja kiadásra, mint színpadra. Szakonyi évek óta nem jelentkezik, Eörsinek előadatlan darabjai vannak, és Vámos Miklóson kívül egyetlen húszon- (vagy akár harmincon-) éves drámaíró sem tud megkapaszkodni a színházban.

De a három jó dráma fölötti örömet semmi sem nyomhatja el. Tetézi sikerüket, hogy mindhárom túlmutat önmagán. Az *Eredeti helyszín* például a vígjáték lebecsült műfajában mutatja föl értékeit — bár Csurka tragikomédiának tartja. „Alapszinten” egy jól megcsinált darabot látunk, mulatságos történettel, gondosan megrajzolt jellemezzel. A filmforgatás rutinjának kívülálló számára nevetető ötletei („gegjei”) szinte észrevétlenül telítődnek fontos gondolatokkal — tehetségtelen beérkezetekről és tehetséges beosztottokról. A beérkezett szeretne tehetséges lenni, a beosztott pedig beérkezett, erről szól a darab. És arról, hogy ehhez mit szólnak azok, akik az egészet fölülről nézik. Meg akik alulról. Csurka maga inkább az előbbiekk közé tartozik. Fölénye szellemi fölény. Azé, aki nem vesz részt a dulakodásban.

A *Kulcskeresők* első látásra szinte nem több, mint „lakótelepi vígjáték”, amelyben a színpadon folyó hercehurcára ráismerhetnek a nézőtérben ülők a maguk mindennapi

életéből. De lassanként azt is észre kell venniük, hogy a cselekmény egy másik síkon meghaladja a hétköznapi részleteket; valami többről van szó, ami már álmainkkal, lehetőségeinkkel, illúzióinkkal, vereségeinkkel és önáltatásunkkal kapcsolatos. Az átmenetet az elvontabb gondolatkörbe a sajátosan groteszk, félabzurd Örkény-stílus jelzi.

Sütő Andrásnak különösen hálásak lehetünk, mert a történelmi köntösbe öltöztetett politikai vitadrámát, amelynek mostanában nagy az ázsiója, élettel és valódi gondolati anyaggal tudta megtölteni. Ebben a műfajban számos nemes kísérletre emlékezhetünk vissza a közelmúltból, többek között Páskándi Géza *Vendégségére* és Illyés-drámákra (*Tiszták, Testvérek*).

A legfrissebb bemutatók közül a leginkább figyelemreméltó Szabó Magda *Az a szép fényes nap* című drámája, amely merészen irányítja mai eszjárásunk szerint államalapító őseink gondolkodását. Rég nem volt magyar drámának ekkora koncepciója. A talonba rakott, majd taktikai okokból rehabilitált volt ősmagyar vezér (Gyula) segédlete mellett folyik „a két nagy” összecsapása: Géza fejedelemé, aki a barbár nemzeti indulatot látszat-európaizálással akarja átmenteni, és Vajk, aki a koronázása előtti „szép fényes napig” hű tanítványának látszik, de érezni lehet, hogy mint István királynak meglesz az elgondolása (és a hatalma is) ahhoz, hogy a világpolgárkölcső mögé rejtett nacionalizmust valódi nemzeti és internacionalista politikával váltsa föl. Ijesztő ez a szóhasználat egy államalapítás idején játszódó történettel kapcsolatban? Szabó Magda drámabeli szóhasználatát jogosít föl rá. Kár, hogy koncepciója mellé nem tudott egyenértékű dramaturgiát teremteni, és hogy a darabot a Nemzeti Színház romantikus történelmi színműként adta elő.

További három drámánál a szerkezet hasonló, de a történelem olykor csak díszlet. Hernádi Gyula (*A tolmács*) egy középkori disznópörből vezet le izgalmas tétel-drámát, amely azt bizonyítja, hogy a forradalmi ideológia csak akkor ér célta, ha akcióban nyilvánul meg: osztályharccá válik, ha kell, fegyverrel. Illés Endre (*Spanyol Izabella*) az uralkodó pár polgári házasságából bontja ki a drámai mondanivalót. Németh László posztumusz színműve (*Colbert*), akár a drámaíró többi alkotása, szinte áttételek nélküli én-dráma, amelyben a Napkirály miniszterének monológjai a legszemélyesebb Németh László-i konfliktusokat közvetítik.

S itt kanyarodhatunk vissza Sütőhöz. A *Csillag a máglyán* a személyes mondanivalót tárgyasítja, Kálvin és Szervét sorsába

plántálja. A sorsok teljes emberi gazdagságukban jelennek meg. S végül a politikum sem tételként tűnik föl, hanem mint a történelemből leszűrt és a jövőre nézve is érvényes tapasztalat.

A drámáknak — akár a könyveknek — megvan a maguk sorsa. Az *Eredeti helyszín* kikényszerítette a saját, egyedül lehetséges színpadi stílusát. Horvai István kitűnő rendezésében valószínűleg még sokáig a Pesti Színház műsorán marad. A *Csillag a máglyán* két tökéletesen eltérő előadása a Madách Színházban és Kaposvárott felesel egymással, szinkronban villantva föl a rendező különféle lehetőségeit. A *Kulcskeresők* pedig — amelynek annyi előadása képzelhető el, ahányféleképpen kikeverik benne naturalizmus és abszurditás arányát — az új szezonban műsorra tűzi a Nemzeti Színház.

Nyelvöltő klasszikusok

Ez furcsán hangzik, mert általában megszoktuk, hogy a klasszikusok, ha felénk járnak, legkomorabb arcukat öltik föl, nyelvet pedig a világért sem öltötenek. Mintha túlságosan megszokták volna (nemcsak ők, mi is), hogy talapzaton álljanak, és kötelező olvasmányként untassanak jobb sorsra érdemes középiskolásokat. Ezt nevezte Brecht megfélemlítő klasszicitásnak.

Néhány rendező most sikeres mozgalmat indított „legyenek a klasszikusok kortársaink” jelszóval. A mozgalomban még nem mindenki vesz részt. Szinetár Miklóst például többen megrótták, amiért ironikus szoborcsoporttá merevítette a *Szent Johanna* néhány romantikus tablóját, és mai francia rendőröket állított melléjük, hogy tisztelegjenek az üres formává koptatott nemzeti hagyománynak. Ezek voltak az előadás legjobb pillanatai. Major Tamásra is haragudott egy-két kritikus, mert elhagyta a felségjeleket Shakespeare *II. Richárdjának* trónszékéről — sőt magát a trónszékét is, hogy az udvari ceremóniák ne vonják el a néző figyelmét olyan közösségi válságokról, amelyek nemcsak királyi udvarokban érvényesek.

Shakespeare-előadásaink egyébként is gyakran ceremóniálisak. A naturalista játék-fölfogástól örököltük a pompás díszletek és ragyogó ruhák hagyományát. De a fennkölt szavalás stílusa sem jobb, és ez sem tűnt el nyomtalanul színjátszásunk egéről. Ellenérvként hasznosnak látszik visszanyúlni magához a shakespeare-i népszínházhoz, amikor a *Hamlet* még nem „irodalmi élmény” volt, hanem — többek között — a színpad szélére söröskupákkal felkőnyöklő céhlegények szórakozása. Amikor Szolnokon vásári komédiának játsszák *A makrancos hölgyet*, ebből az eredeti hagyományból merítenek erőt. Racine-nak, ha a fran-

cia klasszicista szerző esetében egyáltalán lehet magyar hagyományokról beszélni, Shakespeare-hez képest is sokkal konzervatívabb a hazai színpadi gyakorlata. Ruszt József kecskeméti *Berenikéje* nem vetette el teljesen a szabályokat, de azért találónak éreztük az Antiochust játszó Gábor Miklós megjegyzését: ebben a darabban tulajdonképpen egy valóperi tárgyalás folyik.

A fentiekhez hasonló, egészségesen elfogulatlan szemlélet segítette Sík Ferencet, hogy Vörösmarty *Csongor és Tündéjét* kiszabadítsa a filozofikus versmondás börtönéből a Nemzeti Színház színpadán. Hangsúlyozni kell, hogy csak a *színpadi* fölfogás eredeti, hiszen olvasólámpánk bűvkörében, magányunkban eddig is élvezhetjük nemzeti tündérajtunk költészetét. Anélkül, hogy bepillantást nyerhettünk volna a dramaturgiájába. S talán nem tévedek, ha törvényszerűnek látom, hogy a *Bánk bán* átigazítására is most érlelődött meg az idő. Kellott hozzá klasszikus-szemléletünk merevségének oldódása. Illyés nem írta újjá Katona remekét, csupán fölkinált egy változatot a pécsi színház számára. Nem e futó jegyzetek dolga, hogy értékítéletet mondjon felőle — életképességét a színpadi gyakorlatnak kell bizonyítania.

Meglehet, nincs messze az idő, amikor *Az ember tragédiája* is kiérdemli — nem a dramaturgiát, csupán a rendezőjét, és kötelező nemzeti klasszikusból átalakul „mai drámává”.

Szabjuk-e át a műveket?

Ha ilyen kategorikusan teszik föl a kérdést, azt válaszolom: ne szabjuk. Próza műveknek könyvlapokon a helyük, klasszikus drámák pedig valószínűleg azért élnek túl színháztörténeti korokat, mert első szövegváltozatuk többszöri színpadi próbának alávetve is érvényes maradt. Mégsem ritka a világ színpadjain a drámásított regény és a szétdarabolt, majd újra összefércelt dráma. Híresek is akadnak közöttük.

Próza műveknél az indíték az átdolgozásra világos: az értékek áttemelése egy másik műfajba. Az adaptáló — aki néha maga a rendező vagy közvetlen munkatársa — nem tud ellenállni a csábításnak, hogy kedvenc regényét színpadon is megszólaltassa. Az epikus regényfolyamok közül mostanában Solohov művei keltették föl a színházak figyelmét. Kecskeméten a *Csendes Don* színpadi változatát készítették el, a Thália Színházban a *Doni elbeszélésekből* született színpadi montázs. Mindkét esetben a rendező is tevékenyen részt vett az átdolgozásban. Ruszt József piscatori ihletésű munkája rendkívül tehetséges, és noha mindvégig megmarad illusztrációnak, ebben a minőségben a legjobb, ami az elmúlt évtizedben magyar színpadon megjelent. Kazimir Károlynál a végeredmény szempontjából lényegtelen, hogy a zenés-táncos színpadi összeállítások előzménye regény, eposz vagy eredeti dráma volt — mindegyik csak nyersanyag egy műsoros esthez. A *Doni elbeszélésekből* éppúgy laza szövésű, átkomponált előadás lett, mint *A remény* című Malraux-regényből. Mindkettőnek a rendező a főszereplője.

A *Kreutzer-szonáta*, Gyurkovics Tibor

adaptációja fogasabb kérdés. A kisregény gondolati anyaga már születése idején elavultnak számított, persze Tolsztoj zsenialitásának kézjeggyével. Gyurkovicsnak nem sikerült kimutatnia benne a lélektanilag modern férfi-nő viszony csírát. Érdekes azonban, hogy az egyetlen *színházi* lehetőségét is hagyta elsikkadni. Azt tudniillik, hogy a vonaton utazó nővel (aki saját alkotó fantáziájának teremtménye) játszassa el a meggyilkolt feleség szerepét is. Ez kétségkívül Molnár Ferenc-i játék lenne, de igazolhatná a dramatisálás ötletét.

Az ellenpélda Komlós János *Ajtmatov-átdolgozása (Fehér hajó)*, mert eleve a Mikroszkóp Színpad keskeny parcellájához volt kénytelen alkalmazkodni, és büszkén vállalta az eredeti mű epikus vonásait, sőt líráját is. Más kérdés — inkább rendezői —, hogy teátrálisan kielégítetlenül hagyott az előadás.

Legkényesebb a drámai remekek átalkításának ügye. Óvatosan kell erről vitatkozni, mert a túlzottan irodalomközpontú filológusi közvélemény eleve gyanakodva ítéli meg a módszert. Márpedig a klasszikusok romolhatatlanok és elronthatatlanok. Nem lehet sem megsérteni, sem megerősíteni őket — az eredeti szövegek minden előadás után változatlanul ott állnak a polcokon.

Két produkció is a segítségunkra siet, ha igazságot akarunk tenni. Mindkettő a Huszonötödik Színházban született, és a „merénylet” tárgya — szerencsénkre — a két legnagyobb hírből álló drámairoklasszikus: Shakespeare és Molière.

A *Zsugori uram fősvény, telhetetlen ember* előadásának alapja a *Fősvény* Simai Kristófféle XVIII. századi magyarítása. Ez a régies nyelvhasználatú Molière-fordítás naiv bájt kölcsönöz a mai előadásnak. Örkény István keretjéttel egészítette ki: munkásfiatalok üzemi színjátszócsoportja adja elő a Zsugorit, 1946-ban, az infláció tetőpontján, egy nappal a forint érkezése előtt. Peter Weiss-i ötlettel az előadás címe ez lehetne: Molière *Fősvénye*, ahogy a Ganz-gyár üzemi színjátszói előadták 1946-ban, a jó forint bevezetésének előestéjén, a MADISZ-titkár, a csoport rendezőjének vezetésével. Természetes, hogy a Molière-vígjáték és a koalíciós korszak valósága örökösön átjátszik egymásba, felesel egymással, és még egy harmadik sík is megjelenik, amelyet a mai előadás hoz létre a maga történelmi távlatával. Ez a fajta átdolgozás kétségkívül érvényes, mert az új dramaturgiai és társadalmi környezetbe ágyazott mű sajátos fénytörésben láttatja magát, egyaránt számos fölfedezni valót kínálva a szövegben és mai világunkban.

A *Lear király* a Huszonötödik Színház változatában nem sikerült. Az átdolgozás elve nem kifogásolható, noha az eredeti dráma sem rossz. Az angol Edward Bond is megírta a maga *Learjét*. A Huszonötödik Színházban látott változat fölforgatja a cselekményt, elhagy vagy összevon szereplőket, kórust alkot, megváltoztatja a befejezést, részleteket vesz át más Shakespeare-drámákból, és önálló szövegeket told be. Mindez nem baj, ha az eredmény igazolja. De az előadás gondolati célja nehezen hámozható ki. Pedig néhány fontosnak vélt

passzust ismételtelen belénk nyüstölnek, hogy jól értsük. Nem értjük. A magyarázatokból kiderül, hogy nemzedéki és nemzeti kérdésről, illetve a rend átörökítéséről és a király átalakulásáról van leginkább szó. (Pontosabban, a király fokozatos azonosulásáról a szegények ügyével.) Ez azért meglepő, mert a fölsorolt konfliktusok mindegyike benne van az eredeti drámában is, csak sokkal gazdagabban. Nemes szándékra vall, ha a színház napjaink gondolkodásához akarja közelebb hozni ezeket a konfliktusokat. De akkor mire véljük, hogy dacosan elutasítja például az Edgar-Edmund ellentétet, mondván, hogy hol van ma fattyúprobléma? Nem venné észre, hogy itt nem az elsőszülöttség vagy a törvénytelenesség mára csakugyan túlhaladott konfliktusa bomlik elő szemléletesen, hanem általánosabban a születési kiváltságok (a gyerek-szoba, az anyagi és kulturális háttér) burkában, illetve e burok nélkül világra toppanók szembenállása is?

Viták és indulatok

Színházi életünk évek óta viták pergőtüzében zajlik. Az indulatok néha elragadják a vitatkozókat. Nemegyszer úgy érezzük, hogy a feleket már-már nem is a színház szolgálata táplálja, és személyessé vált „lovagias ügyüket” sokkal kevésbé a lapok hasábjain, mint inkább kétszeres golyóváltással egy erdei tisztáson kellene folytatniuk.

Ebben a légkörben némi elszántságra van szükség ahhoz, hogy valaki megkérdezze: miért tapintható ki olyan nehezen egy-egy színházunk hosszú távú szándéka? Miért érvényes még mindig, amit Kárpáti Aurél írt pontosan ötven éve, hogy tudniillik a színházak néha vegyeskereskedéshez hasonlítanak, mindent árulnak a krumplucukortól a kaviárig (mondjuk a *Gamma-sugaraktól* a *Magyar Elektra*ig), és reper-toárjuk a legfurcsább egyveleg? Miért panaszkodik színész a rendezőre és viszont? Miért lazulnak el rendszerint a sorozatelőadások, fölháborítva a fellazítók megfélemezésére képtelen, jobb érzésű színészt? (A nézőről már nem is beszélve.) Miért tartják a színház ellenségének a kritikust, amikor előfordul, hogy a társulat tagjai nemcsak ellendrukkerei a főszereplőnek, hanem akadályozzák munkáját a próbán és az előadáson is? (A kérdések nem szónoikiak, mindegyik mögött valóságos, szakmai körökben ismert példák rejlenek.)

Először ezekre a kérdésekre kellene választ kapnunk ahhoz, hogy föltegyük a továbbiakat: a színház és a néző viszonyáról, a minden körülmények között perdöntőnek ítélt közönségikerről, a művészi és világnézeti színvonalat érintő aggodalmakról (amelyeket gyakran a telt házakra mutatva utasítanak el), a néha formálissá váló tájolásokról és szocialista szerződésekről, a változatlanul fejlődést gátló színházszervezetről, az új hullámot alkotó tehetségek nem elég megnyugtató helyzetéről...

A legtöbbször stilisztikai mankónak tartott három pont ezúttal azt jelzi, hogy a színház kapuinak zárva tartása idején a megoldásra váró gondok nem oldódnak meg. Évadok között legföljebb erőt gyűjt-hetünk.

KOLTAI TAMÁS