

NÁRAY ISTVÁN

## Magyar drámát! Mindenáron?

„A mai magyar drámák bemutatása színházaink szent kötelessége, mert csak akkor van magyar színház, ha van magyar drámairodalom is. Magyar drámát mindenáron játszani kell, még akkor is, ha az kevésbé sikerült, sőt, uram bocsá', rossz.” – Nemrégiben egy mai témájú magyar darab bemutatója utáni anketon hangzott el ez a szenvedélyes hangú igazgatói-rendezői hitvallás, amelynek első felével nem lehet vitánk, annál inkább a másoddal.

Magától értetődik, hogy a magyar dráma és a magyar színház fejlődése hosszú távon szétválaszthatatlan, de a fejlődés dialektikája alapján hol az egyik művészeti ág lódul meg, hol a másik lendül előre, a szinkronitás – törvényszerűen – csak kivételes pillanatokban jöhet létre. Van, amikor az írók érzékenyebbek a kor problémáira, és ezek drámai megfogalmazása kikényszeríti a színházak megújulását, s van, amikor a klasszikusokon, az áttételesen aktuális műveken csiszolódott színházi formanyelv kínál a drámaíróknak mondandójuk kifejtéséhez új eszközöket, új stílust. Ahhoz, hogy a színház betölthesse társadalmi hivatását, nem elég csak áttételesen, idegen drámai anyag alapján – bár korszerű színházi eszközökkel – beszélni az életről; ugyanakkor önmagában a hazai téma és problémakör drámai feldolgozása sem kezeség arra, hogy a színházi előadás valóban rólunk és nekünk szól.

Mint minden öntörvényű fejlődési folyamatban, a magyar dráma és színház kapcsolatában is káros a türelmetlen indulat. Márpedig az utóbbi időben mintha megszorodtak volna az ilyen megnyilvánulások. Hogy csak néhányra utaljok: fiatalabb rendezőinket sorozatban éri a vád, hogy keveset foglalkoznak a magyar dráma sorsával, ugyanakkor nem vagy csak fanyalogva vesznek tudomást a nehezmenyezők arról, hogy ezek a rendezők a magyar színházkultúra több évtizedes lemaradásából nem keveset hoztak be. A SZÍNHÁZ is helyet adott annak a hol nyílt, hol burkolt polémiának, amely a dráma vagy

a színház elsőbbségét eldöntendő, arról folyik, hogy a színház maradt-e le a drámaírás, avagy a drámaírás a színház fejlődése mögött. És ezek sorába illeszkedik a „játsszunk mindenáron mai magyar drámát!” hangoztatása is.

A magyar drámának éppúgy, mint a magyar színháznak csak ártalmára lehet, fejlődését vetheti vissza, ha a magyar művek bemutatása erőltetett feladat. Jó néhány éven keresztül élt az a műsorpolitikai elv és gyakorlat, amely mechanikusan súlyozta a darabokat: egyet innen, egyet onnan, egy mai magyar darab – egy operett, egy klasszikus

– egy zenés vígjáték, egy szocialista országbeli – egy nyugati szerző... Ez egyértelműen a mennyiségi szemléletnek kedvezett, és ilyen körülmények között – még ha minden félben maximális volt is a jó szándék – nem jöhetett létre egészséges, eredményes fejlődés. Ez a tendencia részben változott, több színházban írói-színházi műhely kezdett vagy kezd kialakulni, létrejöttek és -jönnek író-rendező párosok, fiatal drámaírók meghatározott ideig ösztöndíjként kapcsolódhatnak be egy-egy színház életébe és így tovább.

Ezek azonban csupán kereteket, le-

Jelenet a Play Molnár kecskeméti előadásából





Kulcsár Imre, Matus György és Varga Gyula Juhász István Máz című komédiájának miskolci előadásában (Jármay György felv.)

hetőséget teremthetnek két művész szorosabb együttműködéséhez. A műsorpolitikai gátlások feloldásán túl, mindekenélőtt a szerzők valóságos problémaérzékenységére és főleg a színházak aktívabb, szákszerűbb darabgondozói és utógondozói tevékenységére lenne szükség.

#### A dramaturg felelőssége

Mondjuk ki: színházaink dramaturgiai munkája enyhén szólva kifogásolható. A magyar drámák legtöbbje dramatur-

giailag következetlenül, sután, félbehagyottan kerül színpadra. A dramaturgiai munka nem lehet általános tevékenység, az adott mű, az adott rendező és társulat, az adott lehetőségek szabják meg egy-egy mű létrejöttét, tehát a dramaturgnak e tényezők között kell az előadás kikezdetlen gondolati és érzelmi logikáját érvényre juttató optimális szintézist elősegítenie. Az írónak éppen úgy alkotótársa kell legyen a dramaturg, mint a rendezőnek, mindkét művész számára a külső szem viszonyla-

gos objektivitását kell jelentenie. De vannak-e erre a feladatra alkalmas, íróknak, rendezőknek egyenrangú társává váló dramaturgok? S ha vannak, igénylik-e segítségüket az írók, a rendezők? A válasz – az elmúlt évek előadásainak ismeretében – nem lehet túl optimista.

A probléma persze nem szűkíthető le dramaturgiai kérdésekre. A színházak általában ugyanannyi időt szentelnek-szentelhetnek egy magyar szerző új darabjának bemutatására, mint más művekére, mondjuk egy klasszikus felújítására. Holott egy-egy új mű adekvát színpadi megvalósításához a jelenleg szokásos próbaidőnél minden bizonnyal többre lenne szükség. Ahhoz, hogy egy-egy írói vagy rendezői megoldásról kiderüljön, hogy nem szolgálja kellő erővel a mű egészét, többször, több változatban kellene kipróbálni, és közösen megtalálni a legmegfelelőbb variációt. Ehhez azonban nemcsak idő kell, hanem megszállottság is. Hogy érdemes színésznek, műszakinak, írónak, rendezőnek újra és újra birkózni a feladattal. Ehhez közös cél kell, az író, a vállalkozás igazában való hit. Ám gondoljuk meg, hány olyan magyar darabot mutattak-mutatnak be, amely csupán a valóság peremén mozog, amelyben csak a problémák felszínét legyinti meg, vagy hamis, leegyszerűsítő, az ellentmondásokat elmosó konfliktusig merészkedik az író. Emlékezhetünk olyan darabokra, amelyek bemutatójának szakmai- és közönségviszhangjából, a próbamunka tapasztalataiból az író és a következő bemutató(k)ra vállalkozó együttes egyaránt sokat hasznosíthatott volna. Ám az esetek többségében nem tették, a mű maradt, ahogy volt, nem változtatott rajta az író, és elfogadta változtathatlannak az újabb rendező. Hol a problémaérzékenységgel, hol a konfliktusok, a dráma megfogalmazásának készségével, illetve intenzitásával, hol – különböző adminisztratív, anyagi ösztönző gátak miatt is – alkotói kényelmességgel, a félmegoldások elfogadásával van dolgunk.

De nemcsak az írónál, a színháziaknál is. Roppant felelősséggel és alázattal kell a dramaturgnak, rendezőnek a kortárs szerző darabjaihoz nyúlnia. Nem elsősorban az alkotói érzékenység, netán a rang tiszteltetben tartása miatt, hanem mindenekelőtt az újnak kijáró figyelem okán. Észre kell venni egy-egy műben az újdonságot, a sajtóosat, akár a mondandóban, akár a dramaturgiai, szerkezeti megoldásban, akár a szövegkezelésben vagy

a figura jellemzésében nyilvánul meg. Ennek az újnak a maximális érvényre juttatása, az újdonság megkülönböztetése a blöffötől nem mindig könnyű színházi feladat. Nem ritka tehát, hogy a színház félrehallja az író szándékát, olyan motívumokat erősít fel az előadás, amelyek a műegész szempontjából zsákutcát jelentenek, a színi ötletek kedvéért megcsonkul az írói alkotás, a mondandó.

Nem felhőtlen tehát egy-egy magyar dráma megszületése. Még akkor sem, ha tudjuk, látjuk, hogy ebben a szezonban különösen nagy a magyar bemutatók száma. Ám az eddig játszott darabok túlnyomó többségénél van valami apró vagy nagyobb gikszer, ami miatt az előadások lehetőségük alatt maradnak, vagy meg sem születnek igazán. Korántsem a teljesség igényével, néhány előadásra érdemes utalni.

Senki sem vitathatja, hogy a Vig-színház alakította ki az írókkal a legszorosabb kapcsolatot. Az elmúlt évek szerzői listáján a mai magyar irodalom színe-java található: Örkény István és Csurka István szinte háziszíriói a színháznak, de játszották Bereményi Géza, Fejes Endre, Déry Tibor, Hernádi Gyula vagy régebről véve a példákat, Illyés Gyula, Páskándi Géza, **Eörsi István**, Szabó György, Szakonyi Károly darabjait. Mégis ritka a maradéktalan élmény, a darab és az előadás harmonikus megfelelése. Szerencsésen egymásra talált Csurka és Horvai István, mégis a Csurka-darabok – akár az *Eredeti helyszín*, akár a *Versenynap* vagy a *Házmestersírató* – dramaturgiailag egyenletlenek, s ezt általában a rendezés sem tudta vagy akarta korrigálni. (Közbevetőleg: a *Döglött aknák* Katona József színházi bemutatója után számos észrevétel hangozott el a Csurka-mű dramaturgiai fogyatékoságairól, a prózai előzmény és a színpadi feldolgozás közötti műfaj- és színvonalkülönbségekről. Azóta két színház is műsorra tűzte a darabot, ám minden maradt úgy, ahogy volt, sem az író, sem a színházak nem tartották fontosnak az átdolgozást. Részletesen szolt erről az elmúlt számunkban Budai Katalin.)

Berményi Géza *Légekőbmétere* a többszöri dramaturgiai átfésülés ellenére sem lett minden ízében dráma, Marton László rendezése pedig csak részleteiben volt képes a mű szimultanizmusát mint szerkezeti elvet megvalósítani. Örkény István legtöbb darabját Várkonyi Zoltán rendezte. Míg a pár évvel ezelőtti *Vérrokonok*

örkényi dramaturgiájához nem igazán találta meg a kulcsot, a *Pisti a vérzivatarban* előadásában a rendező az író társalkotójává vált. Többek között azokkal a dramaturgiai módosításokkal, szerep- és szöveg-átcsoportosításokkal, amelyek az adott társulat erőviszonyaiból, az adott színpadi szituációkból következtek, vagy például azzal, ahogy Pisti figuráját megsokszorozta, minek következtében nem „a” Pisti metamorfózisáról, hanem a több alakban és karakterben megjelenő pistiségről szolt az előadás.

Szakonyi Károly a *Hongkongi paróka* című darabját a miskolci bemutató után a pesti felújításra alaposan átdolgozta, bár az újabb verzióban is akadt megoldatlanság. Az idei szezonban a Madách Színházban előadott *A hatodik napon* című színművére is alaposan ráfért volna a dramaturgiai átfésülés. Mindezekről azonban az egyes előadások elemzése kapcsán részletesen szó esett már a SZÍNHÁZ hasábjain is. A következőkben viszont néhány olyan ideci bemutatóról szoltunk, amelyek különösen élesen mutatják az irodalmi mű és a színházi előadás diszharmóniáját.

#### Molnár kontra Eörsi

Molnár Ferencnek letagadhatatlanul hatása van a mai magyar drámaíráásra. Vannak, akik vállalják ezt a rokonságot,

vannak, akik tagadják, és vannak, akik tudatosan vagy tudat alatt harcolnak ellene. **Eörsi István** úgy akar túllépni e dramaturgiai hatáson, hogy egyben vállalja is. Erre utal a *Play Molnár* című, a kecskeméti Katona József Színházban bemutatott darabja, amely Molnár Ferenc *Az ördög* című színművéből készült parafrázis. **Eörsi** megtartja a Molnár-mű szerkezetét, legtöbb jelenetét, kis változásokkal a szöveg nagy részét is. Ám ahol szükségét érzi, ott tömörít (például a bőbeszédű, ismétlésekbe bonyolódó második felvonást maibb, a szünetekre, váltásokra, játékokra építő, szaggatottabb formába öntötte), jeleneteket csoportosít át (az első és harmadik felvonásbeli Selyem Panka-jeleneteket például), általában szerencsésen. Ez azonban még csak egyszerű dramaturgiai vagy átdolgozói munka lett volna. **Eörsi** azonban alaposan megváltoztatta a főhős, az Ördög figuráját és funkcióját. Az Ördög ebben a verzióban nem más, mint az Író, nagybetűvel. Az a művész, aki a körülmények szorításában vagy egyéni gyengeség miatt az ifjú költőből vén és cinikus érzelm- és eszmekereskedővé válik. Aki játszi könnyedséggel alakítja a történetet úgy, ahogy a kedves vevő, azaz a „sikervadász igazgató, a lakáj kritikusok, a kultúra hivatalnokai, vámszedői, kitarottjai és a tisztelt pénztárcás pub-

Jelenet Kopányi György Késői békülés című színművéből (Békés megyei Jókai Színház)



likum" elvárja. Aki, ha pár pillanatra elszundikál, kiereszti kezéből a cselekmény szárait, s ekkor elszabadulnak a szereplők indulatai, önálló életre kelnek a figurák, és élettel telik meg a színpad. Nagy adag irónia van az Ördög figurájában és az **Eörsi** megírta darabban. Ám ez a dramaturgiai csavarás kiérletlen. Az első és a harmadik felvonásban az Ördög elszundításai többnyire a többi szereplő színpadilag hazug viszonyait leplezi le, a második felvonásban viszont ezt a fogást nem használja **Eörsi**, ekkor a cselekményt a molnári dramaturgia viszi előre. Amikor az Ördög mégis kilép a szerepéből, akkor az Írónak a Színészről iránt táplált, előzmények nélküli magánérzeleiről szól a jelenet. Az eredeti szöveg és szituációk általában erősebbek, mint az **Eörsi** által bealkalmazott ellenpontozó jelenet-sor, így a darab furcsa kétarcúsága zavarólag hat, sem a Molnár Ferenc-i színmű csillogását, sem az **Eörsi**-féle szarkasztikus világlátást nem tudjuk igazán élvezni. Mindezeket túl bizonyos elidegenítő effektusokat is használ **Eörsi**. A darab kezdetekor az Író egy színigazgatóval beszél, aki szerepet szeretne. A második felvonásban aztán el is játssza az inasnak az állandó jelenlétével, kikacsintásaival és egy újabb, az Íróval való jelenettel megnövesztett szerepét. Az első és a harmadik felvonásban szintén egy inas szerepeltetése hat elidegenítőleg. Ezek a figurák az egésztől elütő játéktípus képviselnek.

Az apróbb logikátlanságok egy intenzív előkészítő és próbamunka során könnyűszerrel módosíthatók lettek volna. Ám a kecskeméti színház erre nem vállalkozott. Dramaturgiai közreműködés gyakorlatilag nem volt, az előadás azt bizonyította, hogy Szurdi Miklós rendező sem a Molnár Ferenc-i stílust, sem az **Eörsi** szemléletére jellemző ironikus, kifordított játék stílusát nem ismeri. Az egészében nehézkes előadásban nem különült el a kétféle jelenetezés, s az iróniának sem a diszletben, sem a játék megkomponálásában, sem a színészi alakításokban nyoma sincs. Az első és a harmadik felvonásban az Ördög elhelyezése kulcsfontosságú. Molnár Ferencel ellentétben – aki a szereplőt csak az első felvonás közepén, váratlanul, a nézőknek háttal álló karosszékből jelenteti meg – **Eörsi** rögtön az előadás elején szerepelteti, mintegy leleplezve a trükköt. A nézőnek tehát nem számít megjelentetésnek az Ördög színpadi jelenléte.

A szereplőknek viszont igen, tehát egy hintaszékbe ültetni, és sem világitással, sem más eszközzel nem érzékeltetni, hogy itt kettős játék folyik, súlyos melléfogás. Ugyancsak a darab félreértéséről és az irónia eltüntetéséről tanúskodik a befejezés: az Ördög és Elza, illetve a kimerült János és az életerős Jolán egymásra találása a darabban egyszerre groteszk és hazug. Ezt a rendező a Jolán–János pár esetében kabarékomicum-má fokozta le, az Ördög–Elza párnál melodramatikussá tette. Ami a Molnár Ferenc-i, **Eörsi**-féle szövegben sejtetés, elhallgatás, félig kimondás, azt a rendező rendre egyértelművé teszi, nyilván nem bízva a nézők képességeiben. Ugyanakkor – talán prudériából – sem Jolán átöltözését, sem a báli köpeny játékát nem tudták megoldani. Az első felvonásban a színészről a blúzát oly ügyetlenül próbálja levetni, hogy ez ellentmond a szituációnak. A második felvonásbeli epizód sutasága viszont az egész játék értelmét kérdőjelezi meg. Ha arról van szó, hogy senki nem tudja, van-e ruha Jolánon a báli köpeny alatt, vagy nincs, akkor nem lóghat ki a ruha széle a köpeny alól; s ha később arról beszélnek, hogy semmi sincs rajta, akkor nem lehet harisnyában. A szituáció ellen is lehetne játszani, de ehhez egyrészt némi szövegigazításra volna szükség, másrészt az ellenjátékot el kell tudni játszani. Figyelmetlenség, következtetlenség, stíluszavar – ez jellemzi az előadást, s ilyen körülmények között a színészi munkáról sem lehet érdemben beszélni. Egyedül a színházigazgatópincér szerepéből – az előadás egészétől kissé független – kabinetalakítást formáló Horváth József említhető. Nem tökéletes mű **Eörsi István** *Play Molnárja*, ám az előadás a meglevő értékekből sem mutatott semmit.

#### Munkások a színpadon

Egészen más szempontból érdemel figyelmet néhány a közéletünkről, vezetőkről és munkásokról szóló darab. Nem vitás, hogy olyan kérdések, mint a munkásvezérgazgatók történelmi változásokat is tükröző tevékenysége, a vezetők és a dolgozók közötti távolság növekedése, a munkások következtlen megbecsülése, a szocialista emberi közösségek vajúdo kialakulása társadalmunk fontos erkölcsi-politikai problémái. S az sem kétséges, hogy ezekről a művészet nyelvén szólni, ezek megoldásában a művészet eszközeivel is

segíteni, felelős és méltányiandó tett. Ám ezeknél a témáknál különösen lényeges a hogyan?

Mindenekelőtt egy műfaji probléma nehezíti e témák megközelítését. Manapság egyre csökken a fiktív történetek szerepe. Kikerülhetetlen tény, hogy a naprakész információk korában a rádió és főleg a televízió valóságfeltáró műsorai döbbenetes hitelességgel képesek megmutatni életünket. Nem véletlen továbbá, hogy a filmgyártásban előretört a dokumentalizmus irányzata, hogy a *Magyarország felfedezése* sorozatnak országos visszhangja van, hogy megsokasodtak a szociografikus riportok, elemzések. A mai embert jobban érdeklik a nyers valóság igazságai, mint a kiagyalt történetek valóságillúziói. Így vagyunk valahogy a közélet anomáliáit feltáró színművekkel is. Nem az irodalmi feldolgozás létjogosultsága kérdőjelezendő meg, csak az a fajta feldolgozás, amely csupán a jelenségek felszínét képes láttatni, s ezáltal érdektelenné válik. Ilyenkor ugyanis a néző, az olvasó a maga hétköznapjaiból sokkal többet tud a valóságról, mint az író, a színház. Nyilvánvaló, ha egy-egy író képes a jelenségek mögött az előidéz okokat, mozgató erőviszonyokat valós drámában, emberi sorsokban ábrázolni, ha rejtett, még fel nem ismert összefüggéseket tud megmutatni, egyszerűen megszűnik a néző jobban informáltsági érzete. Ám erről a közelmúlt bemutatói kapcsán ritkán beszélhetünk. Karinth Ferenc *Házszentelőjének* Thália színházbeli előadásáról, annak logikátlanságairól, konstruáltságáról, dramaturgiai és rendezői problémáiról már részletesen írtunk. Emellett e témakörben Szegeden Maróti Lajos *Közéletrajzát*, (amelyről ugyanebben a számban Földes Anna ír), Miskolcon Juhász István *Mázát*, Békéscsabán Kopányi György *Késői békülését* mutatták be. Mindegyikre jellemző az a becsületes valóságfeltáró és jobbító szándék, amellyel szűkebb témájukhoz közelítettek. Az sem tagadható, hogy mindegyikük jól észlelte társadalmunk egy-egy „kényes” kérdését. Ám végül is valamennyien megkerülték a témájukat, az elemző, feltáró munka elmaradt.

A sematikus ábrázolás kliséi kísértének a miskolci Nemzeti Színházban bemutatott *Máz* című Juhász István-darabban. Ebben a vezetők és munkások viszonyát boncolgató komédiában a munkás talpig becsületes, de kiszolgált

tott, a középszintű vezető fölfelé nyaló, lefelé rúgó, önző és hülye, a felső vezető pedig jószágos és igazságos. Bár a szerző ezt a sematikus rendszert egy abszurd szituációból bontja ki, és különböző effektusokkal időről időre elidegenít tőle, és itt-ott azt is megmutatja, hogy ez a hierarchia panoptikumba illő, lényegében mégis ezt a társadalmi viszonyainkat vérszesen leegyszerűsítő képet sugallja. A főhős egy kiváló festékipari szakmunkás, akit ki akarnak emelni, vezetővé akarnak tenni, csak azért, mert egy fő-fő elvtárs a minisztériumból egyszer kezét fogott vele és elbeszélgetett a közös inasévekről. De hő-sünk munkás akar maradni, makacskodása miatt elveszti az állását, munkanélküli lesz a szocializmusban, és sorsán csak a nyugdíj előtt álló fő-fő elvtárs – hatalmának utolsó percében – csellel tud segíteni. E kálvária során jópofa bekövéseket hallhatunk a szak-szervezet tehetetlenségéről, a tévéműsor unalmasságáról, a vezetők vasárnapi léha semmittevéséről, a reggel kilenc óra előtti szesztilalomról; csupa olyan demagógiagyánús közhelyet vonultat föl a szerző, amely biztosítja a közéleti tartalom mellett az olcsó sikert. Az apró jelenetekre szabdalt darab kabaréötletek, derűs életképek – lásd kocsmázás – és tanmesék sora, s azt az érzetet kelti, hogy a munkások és a vezetők között fellépő ellentétek, a vezetők elidegenedése a vezetettekől, a munkásérdek-védelem, a munka és a megbecsülés eltérő értékrendje s a többi társadalmi feszítő gond csupán csacsakáság. Ezt a tendenciát erősíti Nyilassy Judit rendezése is. A darabban levő gondolati és stílári rendtelenséget tovább növeli. Többek között azzal is, hogy Gyarmathy Ágnes színpada elvont teret ábrázol – seregnyi egymásra rakott festékes hordó, bödön, doboz alkotja az igazgatói iroda emelvényét, az íróasztalt, a műhelyt, a főhős kispolgári lakását, a minisztériumi főhivatalt –, ezzel szemben valódi targonca jár ki-be, ugyanakkor a munka csak imitált, azaz festékeverés helyett vörös műanyag garandátumot öntögetnek innen oda. Vagy például hatalmas kötőtűkkel végeláthatatlan vörös pamutból köt valamit a főhős felesége – ezzel a groteszkké nagyított effektussal szemben ládában a kis ládika, kis ládikában a nagy doboz, nagy dobozban a kis doboz, kis dobozban a boríték – mintha a régi Kazal-szám elevenedne meg –, így hozzák az értékes festékport a maszek munkához. A színé-



Rajhona Ádám (Kopjáss), Kátay Endre (Kardics bácsi) és Kun Vilmos (Polgármester) a Rokonok kaposvári előadásában (Fábián József felv.)

szek csak sémákat tudnak megeleveníteni, a rendező ezeket a sémákat karikatúrává tette, ezáltal az az érzésünk, ezeket a figurákat, ezt a konfliktust nem lehet komolyan venni.

Békéscsabán a szocialista brigádmozgalm formalitásáról, a szocialista ember-típus kialakulásának nehézségeiről szóló melodramatikus példabeszédnek lehet tanúja a *Késői békülés* nézője. Bár Kopányi György szerint nem lényeges az, hogy a darab munkások között játszódik, hiszen a jelenség bármely közösségben előfordulhat, mégis munkástárgyú és -témájú a darab. Egy kiváló, többszörösen kitüntetett szocialista brigád tagjait ismerjük meg, amint éppen újabb munkasikerüket ünneplik. Aztán egy-egy brigádtag magánéletének viszontagságaiba enged bepillantást a szerző, bemutatva, mennyire önzők, kisszerűek ezek az emberek, mennyire nincs összhang a szocialista módon dolgozni és élni jelzők tartalma között. A brigádvezető egyszer csak rákos lesz, és néhány nap alatt végez vele a betegség. Ez az esemény önvizsgálatra készíti a brigádtagokat, már-már úgy tűnik, megembe-relik magukat, és valódi közösséggé forrnak, ám végül is csak jó munkacsa-pat, de nem szocialista közösség lesz a brigád. Megint csak el kell ismernünk, hogy égető, valós társadalmi kérdés a szocialista közösségek kialakulása. Ám

Kopányi darabja – akárcsak az eddig ismertettek – csupán illusztrációja egy helyzetnek. Ahogy a cigány ember-magyar asszony házasságának nehézségeit, a munkahelyén megbecsült cigány férfi ösztönös kisebbségi érzését, vagy a magányosan maradt férfi cinikus, okoskodó pózát, vagy a tősgyökeres munkás, materialista brigádvezető és bigottul vallásos, gyermektelen felesége rossz szájízű együttélését, vagy egy másik családban a nemzedéki ellentéteket bemutatja a szerző, az mind egy-egy miniatűr dráma lehetősége, de együtt, kibontatlanul, a drámai magot csak jelezve, az együttélés torzulásai egymást gyengítik. Ezekről az önálló epizódoktól nem tud érvényesülni a tulajdonképpeni főkonfliktus sem, a brigád közösséggé válásának kísérlete. Ehhez az is hozzájárul, hogy eleve melodramatikus felhangot intonál, s így nem szerencsés, a brigádvezető halálos betegsége. A darab egészére a végig gondolatlan nyelvhasználat is jellemző: vagy elköptatott frázisok, közhelyek hangzanak el a munkások szájából, vagy olyan szóképek, kifejezések, mondatok, amelyek nem jellemzik a figurákat, sőt idegenek tőlük.

Ezúttal Jurka László is adós maradt a rá jellemző realista megközelítéssel. A forgatószínpadra szerelt diszletépítmény valódi – és álperspektivikus elemek ke-

veréke. A jelzett-festett díszletfalrészleteken belül valós tárgyak vannak – öltözőszekrény, konyhabútor, ülőgarnitúra stb –, a kétféle jelzésrendszer nem harmonizál egymással. A tér általában úgy van berendezve, hogy mindennek van helye, csak éppen a színész szorul ki és kerül hangsúlytalan vagy lehetetlen térbeli helyzetbe. Nem lehet tudni, mivel foglalkoznak, mit csinálnak ezek a munkások. Az egyik szereplő fényesre glancolt cipőt, vasalt nadrágot és köpenyt hord, a másik gumicsizmát, fején műanyag kobak, a harmadik nyűtt, kifordított szélű kalapban van, mint a kohászok, a negyedik micisapkában és overallban és így tovább. Lehet, hogy kicsinységnek tűnik e megjegyzés, de nem mindegy, hogy milyen hitelesnek érződik az a környezet, amelyben ez a történet lejátsszódik. Ha ennek a környezetnek hamis a tárgyi világa, kétszeresen hamisak lesznek a benne elmondott gondolatok. Mondhatnánk, hogy ez a társaság egy tmk-brigád, azaz mindenféle szerelő-javító munkához értő emberek közössége. Ám akkor is tudnom, éreznem kellene, ki mivel foglalkozik, kinek milyen a brigádban elfoglalt helye, szakmai, emberi presztízse. Mindezzel adós marad a darab is, az előadás is. Különösen bántó és illúzióromboló, hogy egy ilyen kisrealizmuson alapuló darabban egyik-másik szereplő sminkelve, festett-rajzolt maszkkal játszik, a többiek festetlenül, natúr arccal. A darab és az előadás számos megoldatlansága ellenére, sőt ellenében, néhányan igaz, hiteles alakot formálnak, így Lengyel István, Székely Tamás, Pintér Gyula, Széplaky Endre.

Ezek az előadások a közéletet foglalkoztató jelenségek felszínét borzoltatták. Igazán a dolgok mélyére még csak részleteiben sem mentek. Az utóbbi évadok legközéletibb, ha úgy tetszik, legpolitikusabb előadása – furcsa módon – viszont nem mai témájú volt.

### A Rokonokról még egyszer

Az elmúlt szezonban Kaposvárott mutatták be Móricz Zsigmond *Rokonok* című regényének új színpadi adaptációját. Ez az előadás jó példája annak, hogyan dolgozhat együtt eredményesen író, dramaturg, rendező, díszlet- és jelmeztervező, hiszen ez az előadás csak minden résztvevő együttes, alkotó munkája alapján születhetett meg.

A regényből először maga Móricz Zsigmond írt színművet, amit 1934-ben

a Nemzeti Színház mutatott be, megváltoztatott véggel: Kopjáss körül minden rendbe jön, ő lesz a nép boldogítására született polgármester, idillé laposodott a kemény móríci mő. 1951-ben Móricz Virág és Thurzó Gábor a regény szellemében készített egy négy-színés drámát. Minden felvonás önmagában zárt, életképszerű egység lett, exoziccióval, nagy jelenettel és hatásos lezárással. Thurzó Gábor 1954-ben filmre írta a regényt, 1972-ben pedig Móricz Virág az Állami Déryné Színház számára egy nyolcszereplős sűrített változatot komponált. Ezek után a dramaturgiai előzmények után került sor az újabb dramaturgiára, amit Móricz Virág a kaposvári színház művészeivel, mindenekelőtt Babarczy László rendezővel együtt végzett el. Ez a változat elválaszthatatlan attól a képtől, ami a színházi alkotók, a rendező és a díszlet-jelmeztervezők (Donáth Péter és Füzy Sári) képzeletében az előadásról, tehát a műről, a világról, a szereplőkről, az általuk képviselt mondandóról élt. Úgy is mondhatnánk, hogy az előadás mint végcél virtuálisan már akkor megvolt, amikor a konkrét dramaturgiai munka elkezdődött, s ebből a képből mintegy visszafelé haladva alakult ki az irodalmi anyag, illetve egymást kölcsönösen korrigálva jött létre a végeredmény.

Ilyenformán a műtől és a színműtől elválaszthatatlan a látvány. Hogy melyik miképpen határozta meg a többit, ez utólag szinte kielemezhetetlen. Az tény, hogy a mű felépítését alapvetően megszabta az az áthatolhatatlannak tűnő fal, amely a díszlet központi része lett. Ez a fal alig enged teret a magán és a hivatali élet szférájának. E fal előtt nem lehet felvonásnyi zárt jeleneteket játszani, nem lehet naturalista módon belsőket berendezni. De nemcsak monumentalitásával jelképszerű, illetve dramaturgiai meghatározó ez a díszlet, hanem áttörtségével is. A fal különböző kivilágosodó rekeszeiből, mint a szegénység odúiból Kopjásst pumpoló rokonok nem egy reális játéksíkot reprezentálnak, emiatt a rokoni hatás, mint Kopjáss megváltozásának egyik lelki és dramaturgiai előidézője, egyszerre lesz áttételesebb, és mivel időben bármikor bekövetkezhet, fenyegetőbb, erőszakosabb is. A régebbi dramaturgiák esetében a rokonok vagy levelet írtak, akkor egy szolgálnak, inasnak be kellett hozni a levelet, azt felolvasták, azaz teljesen leállt a cselekmény, vagy szemé-

lyesen jöttek látogatóba, akkor viszont a főkonfliktust gyengítő betétepiződok szaggatták meg a jeleneteket. Ebben az esetben hol itt, hol ott világosodnak ki a falban levő ablakok, és a rokonok szinte csak pillanatokra jelennek meg, de megjelenésük hallatlanul intenzív.

Ugyancsak ez a fal rejti azt a villát, amelynek oly lényeges a szerepe Kopjáss életében. A kétszintes csigalépcsős, pazarul kivilágított térrész egyszerre jelzi a falon túli ábrándképet és azt a szegény rokonokéhoz hasonló perspektívát, ami rossz esetben Kopjássékra is várhat, ha a villát megveszik. A fal előtti térrész utca, illetve hivatali folyosó; az itt lezajló jelenetek lehetővé teszik, hogy a regénynek azokat az epizódjait is megelevenítsék, amikről a régebbi drámai verziókban csak beszélhettek, például azt, ahogy Kardics és Kopjáss láthatatlan pocsolyákat kerülgetve, átugrálva találkozik, és így futtában derítik ki rokonsági fokukat. Ebben a térkompozícióban érthetően kis hely jut Kopjáss lakásának és hivatalának, csupán a színpad két szélén néhány bútor jelzi azokat. Az itt lejátszódó epizódok sem lehetnek olyan részletezők, bőbeszédűek, mint amilyenek az eddigi verziókban, éppen a zárt jelenetezésből adódóan, ez szükségszerű volt. Csupán a legfontosabb információk közlésére szükségesek ezek a helyszínek. A leglényegesebb pontja a térnek a színpad elején, szinte a nézőtérig előrchozott polgármesteri hivatal, minden manipulatív cselekvés színtere: itt találkozik Kopjáss a polgármesterrel, Kardicssal, de a hivatalos ellenzéki Martiny doktossal vagy az újságíróval is. Itt dőlnek el a dolgok. Itt alakul ki Kopjáss hivatalnokki jelleme.

Kopjássnak ebben a színpadi térben sokszor kell megtennie a lakásából a hivatalba vagy a polgármesterhez vagy a Boronkay-villába vezető utakat. Nem csak képletesen, hanem valóságosan is, a színpad egyik szélétől a másikig, az előtérből a második szintig. Ez a tér eleve megszabja, hogy csak epizodikus, tördelt szerkezetű, filmes hatású darab születhetett, amelyben mindenekelőtt Kopjáss „fejlődésének” stációit lehet és kell bemutatni. Ez a megoldás csak a színpad ismeretében születhetett meg, a színházi előadás és az irodalmi anyag tökéletes egységet képez. Az eddigi dramaturgiák elsősorban a panamisták leplezését ábrázolták. A mostaniban a regény egy másik fővonalát erősitették

fel, és ezt tették a színmű meghatározó dramaturgiai vonalává: egy embernek a szervezetbe való beépülési folyamatát. Mivel ez lett a darab és az előadás lényege, érthető, hogy a jelenetek úgy vannak szétaprózva, hogy azok csak a főszereplőt érő legkülönfélébb hatások kifejtésére, érvényesülésére adjanak alkalmat. Minél többször és több irányból hat ez a rendszer, annál inkább bekerített helyzetűvé válik a főhős. Ezért komponálják meg az alkotók úgy a jelenetek egymásutánját, hogy Kopjássnak térben is mint egy pingponglabdának kell ide-oda vetődnie, a hazai környezetből a hivataliba, a polgármestertől a rimánkodó rokonnak, Szenkálnay Magdalénától a kizsákmányolt sofőrig. (Ezt a folyamatot a társulat kitűnően ábrázolta, ahogy erről a SZÍNHÁZ 1978. júniusi számában olvasható elemzés beszámol.)

Ez a beépülési jelenség igencsak aktuális napjainkban is – nem mintha a panamizmus és utódjai kihaltak volna! –, hiszen a szervezet és az egyén kapcsolata szocialista közrendünk, etikánk egyik kulcsproblémája. Ez a dramatizálás ennek jobb megértését segítette elő, nem közvetlen maisága révén, hanem a lényegi mozzanatok felmutatása által.

Végezetül: kell-e külön is hangsúlyozni, hogy a bevezetőben, illetve a címbe feltett kérdésre mi az egyedül lehetséges válasz. Jó magyar drámát jól kell játszani. De azt mindenáron.

**Eörsi István: *Play Molnár* (kecskeméti Katona József Színház)**

*Diszlettervező:* Antal Csaba m. v., *jelmeztervező:* Szakács Györgyi. *Zene:* Döme Zsolt. *Rendezte:* Szurdi Miklós.

*Szereplők:* Forgács Tibor, Áron László, Andresz Katalin, Szirmai Péter, Szirtes Ágnes, Markovits Bori, Gáspár Antal, Horváth József.

**Jubász István: *Máz* (miskolci Nemzeti Színház)**

*Diszlet- és jelmeztervező:* Gyarmathy Ágnes m. v., *irodalmi konzultáns:* Deme Gábor, *kísérőzenéjét és a hanghatásokat összeállította:* Kalmár Péter. *Rendezte:* Nyilassy Judit m. v.

*Szereplők:* Varga Gyula, Máthé Éva, Kulcsár Imre és Dariday Róbert, Somló Ferenc, Matus György, Csapó János, Maróti Gábor, Máthé Eta.

**Kopányi György: *Késői békiülés* (Békés megyei Jókai Színház)**

*Diszlet- és jelmeztervező:* Zimmer Judit m. v., *rendezte:* Jurka László.

*Szereplők:* Lengyel István, Mátyás Jolán, Székely Tamás, Cseresznyés Rózsa, Pintér Gyula, Mezei Annamária, Bajka Bea és Máhr Ágnes, Kovács Zsolt, Széplaky Endre, Csiszár Nándor, Kárpáti Tibor.