

## KÖZÉPFAJÚ DRÁMÁK, TOMPA FÉNYŰ ELŐADÁSOK

Amilyen sűrűn szerepeltek Csiky Gergely, Bródy Sándor, Móricz Zsigmond, Barta Lajos, Heltai Jenő színművei együtteseink játékrendjén másfél-két évtizeddel ezelőtt, amennyire emlékezetes színházi esteknek örvendezhettünk egyik-másik bemutató kapcsán, éppoly ritkán találkozzunk mostanában ezekkel a nevekkal a színlapon, s még ritkábban mondhatjuk el, hogy valóban friss, újszerű előadásnak voltunk tanúi. A színházak, ritka kivételektől eltekintve, rendszerint olyankor tűzik műsorra ezeket a színműveket, amikor a nagyon modernre és nagyon európaira tervezett játékrend nem váltja be a hozzá fűzött reményeket. Az ötletszerű, menet közbeni változtatások természetesen nem járhatnak megfelelő eredménnyel. Ha feltesszük magunknak a kérdést: hogyan hangszerelhető át a korszerű előadás igényei szerint drámairodalmunknak a népszínműtől a népi játékig terjedő vonulata — nyugodt lélekkel nem tudunk a kérdésre válaszolni. Nem, mert a színházak többsége rendszerint nem ilyen igénnyel nyúl a darabokhoz. Vagy valamilyen divatos kaptafára próbálja ráhúzni, vagy megelégszik a legegyszerűbb, legkézzelfoghatóbb rutinmegoldással.

A tétovaságnál és fanyalgásnál mindenképpen hasznosabbnak látszik, ha megpróbáljuk számbavenni, miben állt a másfél-két évtizeddel ezelőtti előadások sikerének titka, és hogyan lehetne ma hasonló hatásfokú előadások megszületésében segédkezni. Ha a dolgok mikéntjére összpontosítjuk figyelmünket, e színművek előadása nem föltétlenül jelenti a közönségigény előtt való meghátrálást, hanem átalakulhat az ízléspallérozás, a színházesztétikai nevelés mindenki számára kézenfekvő és hozzáférhető területévé. Ne felejtjük el, hogy Janovics Jenő sokszor — és joggal — idézett igazgatása idején sem csak Shakespeare-ciklusokat, Gorkij-, Ibsen- és Csehov-drámákat, Caragiale-vígjátékokat játszott a színház, hanem népszínműveket és operetteket is hosszú-hosszú sorozatban. A színpadi művek, melyekre célzok, körülbelül száz-százhusz év természetét jelentik. Mindjárt előljáróban azt is meg kell mondani: döntő többségben nem remekművekről van szó, nem világirodalmi mércével mérhető alkotásokról, a magyar költészet vagy próza csúcsaihoz sem mérhető munkákról, hanem a színháznak mindennapi kenyért jelentő darabokról. De — és ezt újra hangsúlyozni kell — épp a hagyományok mai szempontból való megítélése és láttatása révén e drámák előadása átalakulhat kiindulóponttá a minden ízében mai szemlélet és ízlés megalapozásához.

Az irodalmi és művészeti lexikonok a középfajú drámát, melynek kategóriájába az itt érintett művek tartoznak, a polgári drámairodalom

egyik rangos válfajaként tartják számon, s jellemző vonásaként azt szokták kiemelni, hogy a témát közelíti a mindennapi élethez, a hétköznapokhoz, cselekménye nem fennkölt és ünnepélyes, mint a tragédiáé, jellemei nem vagy nem föltétlenül kiemelkedő egyéniségek, nagy formátumú hősök. A természetesség igénye magával hozza a dráma nyelvezetének egyszerűsödését is, a színpadi nyelv közelebb kerül a mindennapi beszédhez. Vannak meghatározások, melyek a tragikus bukás elkerülését, a dráma szerencsés kimenetelét is a műnem ismérveként hangsúlyozzák, s vannak olyanok is, amelyek nem. A nemrégiben megjelent *Esztétikai Kislexikon* (Kossuth Könyvkiadó, Budapest, 1969) ezenfelül azt is kiemeli, hogy a polgárság „küzdeme a hatalomért — akárcsak áttételes formában is — minden középfajú drámában jelenlévő erő“, s hogy épp ez a vonás „gyakran leegyszerűsítésekhez, a közölt gondolat sémába merevítéséhez vezetett“, majd megállapítja: „... a középfajú dráma eredeti jelentésében véve ma már csupán művészet-történeti fogalom“.

Ha a középfajú drámát a lessingi és diderot-i meghatározás értelmében vesszük, amint az a *Hamburgi dramaturgiában* és *A drámai költészetéről* című tanulmányban olvasható, az *Esztétikai Kislexikon* meghatározása pontos és szabatos. Az is érthető, hogy eszerint a magyar drámairodalomból mindössze a népszínmű sorolható a középfajú drámák kategóriájába. Nem egészen indokolatlan azonban a fogalmat tágabb értelemben használni — mint ahogy a színházi szakirodalom használja is —, s a népszínmű mellett Csiky Gergely, bizonyos fenntartásokkal Bródy Sándor, azután Bíró Lajos, Barta Lajos műveit, sőt Móricz Zsigmond színpadi alkotásait, köztük remekét, az *Uri murit* is ide sorolni. Ez nem indokolatlan sem társadalmi-történeti, sem esztétikai szempontból. Az a vonás ugyanis, melyet az előző meghatározásokkal szemben épp az *Esztétikai Kislexikon* emel ki, hogy ti. a polgárság „küzdeme a hatalomért — akárcsak áttételes formában is — minden középfajú drámában jelenlévő erő“, a közép-európai fejlődés megkésett volta miatt, változott formában felfedezhető az említett drámákban is. A kérdés — jól tudjuk — a felszabadulásig napirenden szerepelt. Változott formában: azaz nem kimondottan a polgárság hatalomért folytatott küzdelmének, hanem a polgári-demokratikus eszményekért folytatott harcnak a képében, melyet ugyancsak a változott körülményeknek megfelelően, a munkás-és paraszttömegek vívtak, szövetségben a polgárság legjobb erőivel vagy ezek szövetsége nélkül.

És nem indokolatlan esztétikai vonatkozásban sem a középfajú drámák csoportjába sorolni az említett műveket, egyrészt, mert valamenynyinek jellemző vonása, hogy „a témát közelíti a mindennapi élethez“, hogy a cselekmény inkább színes, mint ünnepélyes, hogy a hősök nem föltétlenül a sorssal, hanem inkább egy-egy élethelyzettel küszködnek; másrészt azért sem, mert kedélyükben, téma-megragadásukban, néha ábrázolóeszközeikben is szerves rokonságot mutatnak a népszínművekkel, még akkor is, ha az írók szemléletmódja lényegesen különbözik a népszínműírókétól, főként a Szigligeti után következő második vonulat íróiétől, sőt többnyire egyenesen annak az ellentéte. Nemcsak ellentét

és tagadás van azonban a népszínművek és Csiky, Bíró, Barta, Móricz drámái alkotásai között, hanem magasabb szintre emelkedő folytonosság is. Néha a népszínmű helyzeteivel, fordulataival, hőseivel „vernek rá” a népszínműre. Azt bizonyítják, hogyan igazi, hogyan szókimondó a népeletnek az a színes, fordulatós ábrázolása, aminek kezdetét a népszínmű jelentette.

Csiky, Bíró, Barta és Móricz drámái a nyilvánvaló különbözőségek ellenére nemcsak abban egyeznek, hogy műveikben erőteljes vonásként domborodik ki az egykorú társadalmi állapotok bírálata — ez minden kritikai realista mű közös vonása —, hanem abban is, hogy minden műben egyéni módon és egyénileg meghatározott arányban jelen van a szatirikus szemléletmódnak és a profécianak valami különös vegyülete, s a szerzőnek vagy a színdarab rokonszenves hőseinek áhítózása a hősi tett, a hősiesség, az értelmes élet után. Közvetlen vagy közvetett formában, csöndes-szerény győzelmekkel és szakadékos bukásokkal.

Bródyt általában a magyar naturalista dráma megteremtőjeként tartják számon, Bíró, Bartát, Móriczot a realista, illetve a naturalista vonásokkal keveredő realista dráma különböző magyságrendű képviselőiként. De az előbb említett vonások tekintetében még Bródy is édesestvére — akár Móricznak is. Azok az elszórt publicisztikai vagy pamflet jellegű szövegek, melyekkel a részleteiben is kidolgozott ábrázolás hitelét rongja, s melyeket az irodalomtörténet a szemére vet, épp a fonák társadalmi fejlődés által reá kényszerítettek.

### Az ötvenes évek nagy előadásainak „titka”

Amikor e színpadi műveknek az ötvenes években született előadásaira gondolunk, mindenekelőtt az akkori Székely Színház *Ingyenélők-, Tanítónő- és Uri muri*-előadása jut eszünkbe, s a sort kiegészítjük a sepsiszentgyörgyi együttes 1952-es *Rokonok*-előadásával (ebből Király József Kopjáss-alakítására mai napig is emlékszem), felidéződik aztán Elek Emma kedvesen csicsérgő, ártatlanul röpködő legkisebb Szalay-lánya a *Szerelem* szatmári előadásából, a valamivel későbbi kolozsvári *Dada*-előadásból Dorián Ilona légiességet és kiváló poentírozó készséget egybeötvöző alakítása a címszerepben, s egy sor más kítűnő színészi és rendezői teljesítmény. A korszakot mégis a marosvásárhelyi együttes képviselte a legrepresentatívabban, ennek a színháznak az előadásai jelentették a többi együttes számára a példaképet, a művészi színvonal magasra állított mércéjét.

Mi volt a Székely Színház fénykorszakának titka? Az, hogy színész-és rendezői gárdája a legjobb volt — mondanák a pofonegyszerű választók hívei. Csakhogy a dolog mégsem ilyen egyszerű. Ha nem is volt akkoriban minden társulatnak Delly Ference, Kovács Györgye, Szabó Ernője, Andrassy Mártonja, jó, sőt kiváló színészekben másutt sem volt hiány, s azért Kolozsváron vagy Nagyváradon mégis csak ritka, kivételes esetekben születtek olyan előadások, melyek a marosvásárhelyiekének közvetlenül a nyomába léphettek volna. Nem melléjük, hanem a nyomukba. Amellett hányszor lehattünk tanúi annak hazai és külföldi előadásokon is (utóbb a marosvásárhelyi társulat előadásainak jó részén

is), hogy egészen kiváló színészek közreműködésével közepes előadások születnek?

Jan Kottnak, a világszerte idézett, és többé-kevésbé vitatott, de mindig gondolatébresztő lengyel színházesztétának egy vitathatatlan mondatát olvastam, s ez körülbelül így hangzik: nemcsak az a kérdés, hogy a klasszikus vagy mai szerzőnek mi a mondanivalója, hanem főként az, hogy a klasszikus szerző művének előadásával mi a színház időszerű mondanivalója. Azt, amit annak idején és ma is eszmei mondanivalón értettünk, illetve értünk, nem lehet csak a drámákra vonatkoztatni, hanem — színházról lévén szó — ki kell terjeszteni az előadásokra, sőt kiindulási alapul az előadást kell venni, a maga teljes komplexitásában. A tizenöt-húsz évvel ezelőtti marosvásárhelyi színház nagy bravúrjai pedig abban álltak, hogy ezekben a közelmúltból származó, közelmúltbeli állapotokat, embereket, jellemeket megelevenítő drámákban a kapitalista és a szocialista társadalmi berendezkedés és életesemény közötti különbséget a személyes tanúságtétel fokán szólaltatták meg. Társadalmi fejlődésünk akkor a döntő kérdésen, a hatalom megragadásán túl, az átmenet koránál tartott, és bár a drámák egy előző fejlődési szakaszt tükröztek, a színház előadásai nagy pátozzsal és erkölcsi-művészi elhitehető erővel tanúskodtak választásunk helyességéről, figyelmeztettek a múlt továbbélő kísértéseinek fenyegetéseire, az önvizsgálatra és az öntudat erősítésének szükségességére.

Sztanyiszlavszkij rendszerében a színház olyan kulcsot talált, mely a klasszikus, hagyományosan realista drámák minden szempontból hiteles előadásához vezetett. Felfogásában nemcsak az elvek elsajátítása, hanem minden más társulatnál nagyobb fokú konkrét és főként alkotóbb szellemű alkalmazása érződött. Minden előadás napiparancsszerűen időszerű igyekezett lenni, felmagasztosított vagy porba sújtott — annak ellenére, hogy nagy erkölcsi kérdésekről s nem kampányfeladatokról volt szó. Annak ellenére? Talán éppen azért. A drámák előadásán az érződött, hogy a magatartásnak és az életvitelnek azok a kérdései, melyek a színpadon megelevenednek, személyes erkölcsi kérdései rendezőnek, színésznek s a nézőtérben ülő munkásnak, parasztnak, kisiparosnak vagy értelmiséginek egyaránt. Nem volt olyan előadás, melyen a közönség (lett légyen az marosvásárhelyi, kolozsvári vagy bukaresti) ne ismerte volna fel például Szakhmáry tragédiájában legjobb szándékainak (vagy ismerősei, barátai legjobb szándékainak) egykori zátonyra futását, s ne merített volna erőt, hősi elszánást a küzdelem továbbfolytatására a megváltozott körülmények között. Nem volt olyan néző, aki az *Elveszett levél* Cațavencujában, Agamiță Dandanachéjában és a többi szereplőben egyik-másik személyesen is ismert vagy elbeszélésekből tudott múltbeli kisebb-nagyobb hatalmasság jellegzetes vonásait ne ismerte volna fel.

Ez a szenvedélyes alkotó légkör, melyben a beleélő készség jelentette a főtényezőt, de amely a józan ész válogató, rostáló, ismétlődéseket és egyhangúságokat kiküszöbölő funkcióját sem iktatta ki, szervesen megépített, fokozatosan felfelé haladó jelenetek során át bontakozott ki. A közvetlen hatásra törő szándék néha egy-egy különleges beállításban, egy-egy fojtogató, szembenézésre készítő pillanat éles exponálásában, a mondanivaló szempontjából legfontosabb szerepet játszó színész egy-

egy hangsúlyában vagy gesztusában érte el a tetőfokát, az fejezte ki a színház jellegzetes törekvéseit és stílusát.

Amennyire megragadó ez a játékmódor, mely élesen megformált képekben, szoborszerűen kidolgozott beállításokban és gesztusokban, a dolgok merész, kontrasztos exponálásában ragadja meg egy-egy drámai szituáció vagy figura lényegét, éppolyan nagy veszélyeket is rejt magában. Ha igaz az, hogy a fenségest a nevetségéstől mindössze egy lépés választja el, úgy ebben az esetben is egy lépésen múlik, hogy a megrázó hatású drámai pillanat át ne lendüljön didaktikus, szájbarágó, melodramatikus modorba. Ehhez elég egyetlen túlexponálás; elég, ha a rendező vagy a színész rádupláz, hogy értsék meg a gyengébbek is. Abban a pillanatban oda az egész hatás. A nagy előadások rendezői négyesfoglata — Tompa Miklós, Delly Ferenc, Kovács György és Szabó Ernő — biztos művészi érzékkel tapintotta ki a drámai jelenetek határait. Szakmai és szakmán kívüli körökben akkor is, ma is nyílt titokként emlegették, hogy Kovács György egyénien ironikus, néha bizarr játékötleteinek kifogyhatatlanságával, Szabó Ernő és Delly Ferenc az előadás-építés minden csínjának-bínjának tökéletes ismeretével járult hozzá a művészi fegyvertényekhez, s Tompa Miklós volt az, aki az utolsó fázisban, amikor a többiek — a dolgok természetéből következően — rendszerint már belevakultak, friss szemként lépett be, s adta meg az előadások savát-borsát, adagolta a fűszereket.

### Az újabb szakasz jellegzetességei

Bármennyire élményszerűen hatottak is azonban ezek az előadások, létfeltételeink megváltozásával (nemzetközi vonatkozásban a tudományos-műszaki forradalom egyre nagyobb méretű kibontakozását s az ebből következő összes politikai, gazdasági, kulturális és másfajta következményeket kell megemlítenünk, belpolitikai tekintetben pedig a szocializmus új szakaszára való áttérést, majd a sokoldalúan fejlett szocialista társadalom építésének kibontakozását), új, teljesebb igazságokra vágytunk, s feltűnőbbé váltak az előző szakasz merevségei, igazságainak részlegességei. Színházi vonatkozásban a valóság pontos látszatának megteremtésére törekvő előadások belső ellentmondásainak felfedezése előbb a nagy, nehéz, beépített színpadi képek jelzésekkel való helyettesítésére vezetett, majd az újító szándék hamar átterjedt a játékstílus felfrissítésére, magával hozta — jobb szó híján — a színház újra-teatralizálását, a repertoár kiszélesítését, a nem-hagyományos dramaturgia felfedezését; s ez egyben együtt járt azzal, hogy a drámai örökséget is, ennek keretében a középfajú drámákat is kezdtük más szemmel nézni.

A játékmódor szélesedésének jegyében a hatvanas években jelennek meg újra a színházak plakátjain Biró Lajos *Sárga Lilioma*, Barta Lajostól nemcsak a *Szerелеm*, hanem a *Zsuzsi* is, Heltai Jenő vígjátékának, a *Tündérlaki lányok*nak zenés változata, s a színművek mellett különböző kritikái realista regények dramatisztált változatai. Ugyanekkor találkozunk újra a közönség két olyan, egyébként semmi közös vonást nem mutató szerző színpadi műveivel is, mint Tamási Áron és Molnár Ferenc.

Hadd példázzam az új szakasz igényeit, eredményeit, tétovaságait és megoldandó feladatait először az *Úri murival*. A Székely Színház nagy és emlékezetes színháztörténeti momentumként számon tartott előadása után a kolozsvári Állami Magyar Színház — mint ismeretes — 1961-ben mutatta be a darabot Kovács Györgynek, Szakhmáry Zoltán egykori kiváló megtestesítőjének rendezésében. Az előadás, amint a sajtó-visszhangokból kitűnik, atmoszféra-teremtésben, színességben, a jellemekek kidolgozottsága és a színészi alakítások tekintetében majdnem állja az összehasonlítást a tíz évvel azelőtti előadással (főként Dorián Ilona Rozikáját, Vadász Zoltán könyvüagnökét, Márton János Csörgheő Csuliját, kevésbé egyértelműen László Gerő Szakhmáryját és a csugariak alakítóit emelik ki a cikkek), de a főhősnek, épp Kovács György egykori saját figurájának nem megkülönböztető, hanem a többi urakkal egyező vonásai ötlenek a néző szemébe. Mintha azt mondaná az előadás: kiváló, nagyot akaró ember ez a Szakhmáry Zoltán, de ő is csak a lép virága. A legillatosabb, de a lépé. Óvatosság? A romantikus hős-eszménnyel való leszámolás igénye? Az előadás nagy vitát vált ki, a vita azonban nem a régi hőszemély korszerű vagy korszerűtlen volta körül folyik, hanem az előadás „harcosabb” fogantatását dicséri, s a szerkesztőségi vitázáró ilyen értelemben ad igazat Kovács Györgynek. A vitától függetlenül azonban kétségtelen, hogy az előadás végén a Szakhmáry életét kioltó golyó süketen puffan, jelezvén egyben, hogy az *Úri muri* talán mégsem az a mű, amely — a jobbik esetet feltételezve — alkalmas az időszerűtlenné vált romantikus hőszeménnyel való polemizálásra. Vagy legalábbis nem alkalmas erre ilyen többé-kevésbé hagyományos formában.

Ezt érezte meg Szabó József is, amikor Nagyváradon 1964-ben Szakhmáryt újra az úri társaságtól külön álló drámai hősként játszatja. „... a váradi előadás rendezői koncepciójában érvényesül leghatározottabban a végső leszámolás-jelleg” — írtam az *Előrében*, célozván egyben arra, hogy a három évvel azelőtti kolozsvári előadásról különvéleményem volt, de nem szólhattam, mert épp az *Úri muri* bemutatójának napján léptem be dramaturgként a színház kötelékébe. Nincs az a többé-kevésbé felvilágosult néző, aki Szakhmáry kiütkeresésében, a gazdaság korszerűsítésére tett erőfeszítésében tényleges kiutat látna — tettem hozzá azok felé, akik nem Kovács György feltételezhető szándéka miatt, hanem egyszerűen óvatosságból, vulgáris leegyszerűsítésből nem értettek egyet Szakhmáry megkülönböztető vonásainak kiemelésével. — „Minden mai néző tudja azt, ami Szakhmáryban fel sem merül: ahhoz, hogy kiutat találjunk, nem egy gazdaságot kell mintagazdasággá varázsolni, hanem egy egész társadalmat kell megváltoztatni”. S hogy Szabó József szemléletének helyességét igazoljam, külön is hangsúlyoztam: a rendező „... sok olyan alkalmat is megragadott társadalombírálati szempontjainak és mai szemléletének érvényesítésére, amelyeket az előző előadások nem használtak ki. Gondolok itt elsősorban Ábel szatirikus, »urambátyámos«, »kérlekalássanos« ábrázolására (Gábor József játszotta) és sok-sok apró, ötletes játékra. Egyik mellékfigurát, a pincért, például eddig főként a tespedtség képviselőjeként szerepeltették, egyik-másik előadáson Lekenczeinek a fülébe kellett ordítania rendelését, hogy észbekapjon. A váradi pincér nem aluszékony, ő érdeklődéssel követi az adomákat, távolról és tiszteletteljesen megpróbál együttmulatni a ven-

dégekkel. Amikor azok heherésznek, ő is belekap a kórusba. De Csörgeő Csuli (Solti Miklós) egyetlen mozdulata elnémítja: „kuss, az adomákon csak az uraknak szabad kacagni!”

A váradi előadást követően Szabó József még ugyanabban az évben megrendezte az *Uri murit* Temesváron is. Az előadást a Bega-parti városban is úgy tartják számon, mint a színház legjobb Móricz-előadását (játszották még a *Rokonokat*, a *Légy jó mindhalálígot*, a *Sári bírót* és a *Nem élhettek muzsikaszó nélkül* is), a felfogás azonban lényegében ugyanaz volt, mint Váradon. Sokkal érdekesebb volt ilyen szempontból az az előadás, melyet az 1967—68-as évadban Cseresnyés Gyula rendezett Szatmáron, amikor is az *Uri murit* mint a szenvedély drámáját játszatta el. Ebben már, más formában, ott munkált az a fajta újrhangszerelési kísérlet, mely részleges formában bizonyára Kovács Györgyöt is foglalkoztatta. A rendező legfőbb igyekezete arra irányult, hogy a drámát hitelesen elevenítse meg, de egyben a benne ábrázolt világgal szembeni távolságunkat is éreztesse. Mindezek ellenére olyan előadás, mely más módon másfajta, maibb hatásesszűzőkkel nemcsak az érzelmekre, hanem az értelmünkre is hatva, a Székely Színház előadását feledtetni tudta volna — még nem született meg.

A játékrend szélesítésének jegyében az elmúlt évadokban, több mint húszévi szünet után, újra megjelent a színházi plakátokon egy-két népszínmű — Kolozsváron a legjobbak egyike, Szigligeti—Móricz *A csikósa*. Tegyük fel mindjárt a kérdést: nem eleve kudarcra ítélt vállalkozás-e ma egy népszínmű bemutatását másorba iktatni? Hiszen magára a műnemre, még a legjobb darabokra is, nagyon jellemző, amit Schöpflin Aladár egyik idevágó tanulmányában megírt: „Úgy indult, hogy vagy magyar vaudeville vagy magyar operett lesz belőle, ehelyett megmaradt olyannak, amilyennek egykor Szigligeti a maga kora hangulatából és a német Volksstückök mintájára megcsinálta.“ Problematikusak voltak a népszínművek már századunk elején, s azok ma is, de másféleképpen. A mai népszínműtől nem várunk már közvetlenül ható mondanivalót, mint a század elején. Társadalmi-emberi távolságunk az ábrázolt világgal szemben még nagyobb, mint a fennebb tárgyalt darabokkal, úgyhogy kívülről és felülről szemlélhetjük az akkori élet színes lenyomatait, mint ha csak gyermekkorunk egyik-másik hangulatos eseményét elevenítenénk fel. Így hát a felidézésnek azt kellene ábrázolnia, hogyan látjuk mi, mai távlatból azt a világot. Ez — paradox módon — könnyebbé és nehezebbé is teszi a feladatot, de egyben ezért hihetjük azt, hogy egy áthangszerelt népszínmű-előadás ma nem okvetlenül kudarcra ítélt vállalkozás.

Mindezzel — mint az előadás után megjelent kritikámban megírtam — szemmel láthatóan tisztában volt Bán Ernő is, a kolozsvári előadás rendezője. Őt leginkább a darab romantikus, antikapitalista elemei feszélyezték, melyek Móricz átdolgozásában különösen szembeötlőkké váltak („Felszántják alólunk a pusztát“ stb.). Tudta, hogy ezeknek a részeknek nálunk nemcsak aktualitásuk, de aktualizálható vonásuk sincs, ezért — helyesen — kissé háttérbe toltta őket. De feszélyezte őt a darab gyermekproblémátlansága is. A szerelmi bonyodalmat s az ebből következő nyomozást is minden jel szerint megkérdőjelezendőnek ítélte (erre vall, hogy a számadó-csikós mesterdetektívi bravúráját sem méltatta túl-



ságosan sok figyelemre), s nem békélt meg a darab naivul szerencsés végével (a jó elnyeri méltó jutalmát, a rossz pedig megkapja a magáét). Ehelyett — a dolgok bonyolultabb voltát s a happy-enddel szembeni ellenszenvét jelzendő — Rózsit odadobta áldozatként egy eltévedt golyó útjába. Hogy ez adta-e az ötletet a népi siratók beillesztésére és a színváltozásoknak a színpadon körbejáró menet háta mögött való megoldására, vagy pedig másvalami — nem lehet tudni, de nem is túlságosan érdekes. Mindenesetre így került sor *A csikós* romantikus és naiv elemeinek megkérdőjelezésére, a fiatalok most már szerencsétlenül végződő szerelmi históriájának előtérbe tolasására, így alakult ki az előadás hármasság tagolódása: a népi szokásrétege (Kallós Zoltán népköltészeti anyaga), erre épült rá a tulajdonképeni népszínmű mint az egykori népi élet ábrázolása, s végül a harmadik rétegecske képében a ma is érvényesen ható hangsúlyoknak kellett volna a tetőt ráilleszteniük az építményre. A rendező tudatosan elvetette a régi feszültségteremtő forrásokat, háttérbe szorította őket, de amit helyettük előtérbe állított, sajnós, nem tudta áramforrásként szétsugározni fényeit az előadásba. Nem azt jelenti ez, hogy ma már nem is születhet korszerű igényekkel mérhető népszínmű-előadás? Változatlanul azt hiszem: nem, s biztosan állítom, hogy elvileg a lehetőség nem kizárt, A kolozsvári kísérletnek nem az volt a fő hibája, hogy szemléletében túlságosan a darab fölé emelkedett, ellenkezőleg: túlságosan hozzátapadt, túlságosan viaskodott vele, amikor mindent a visszájára akart fordítani, amikor romantikus lebegés és naiv igazságérzet helyett a szomorúságot és a buta véletlen szerepét akarta hangsúlyozni. Vajon nem természetesebb lett volna ehelyett a darab keretei között maradva, az előadás hangulatával a romantikus lebegés és naiv igazságérzet pehely-könynyűségét érzékeltetni?

A sikeres áthangszerelési kísérletek egyik ritka jó példáját láthattuk az elmúlt évadban Temesváron a Cseresnyés Gyula rendezte Csiky Gergely-darab, az *Ingyenélők* előadásán. A produkciót a Székely Színház egykori előadásától eltérően nemcsak az élősdiség, az ingyenelés kiváltotta dühös leleplezés jellemezte, sőt nem is ez jellemezte elsősorban, hanem egy fölényesebb, ironikusabb szemléletmód, mely jobban előtérbe állította a figurák nevetségességét. Külsőségeiben a mostani előadás is — akárcsak a húsz évvel előbbi — korhú. Mivel azonban a játék nemcsak érzelmi töltésű állásfoglalásra, hanem racionális ítéletet is magában foglaló ítéletalkotásra ösztönöz, gondolatainkat elvezérli egyúttal az élősdiék másfajta megnyilvánulási formái felé is, így hatása komplexebb és általánosabb.

Téved, aki azt hiszi, hogy az effajta ábrázolásmód könnyebb, mert nem is kell hozzá más, mint nem egészen halálosan komolyan venni a dolgokat. Művészi érzék és tudatosság kell ahhoz, hogy a darab szövegétől való elszakadás ne jelentsen ridegséget, hatástalanságot, hogy a kisebb érzelmi ráhatást kiegészítsék az értelemre is apelláló másfajta ábrázolás színei és hangsúlyai. Nemcsak elvenni kell az előadás hőfokából, de mást is adni kell helyette. A mértéket és az arányokat pedig nem lehet általánosságban meghatározni, csupán esetről esetre konkrétan kidolgozni. Ez a korszerűbb rendezői vízió a hajtóereje a temesvári előadásban a kitűnő színészi alakítások sorának, ez kelti fel az ambíciót,



érezkelteti a színészekkel, hogy egyik-másik szerep eljátszásakor nem egyszerűen rutinfeladatról van szó. Paradoxon, hogy az az előadás, mely nem igyekszik mindenáron és minden eszközzel arra, hogy teljes érzelmi azonosulást váltson ki a nézőből, általánosabb hatású, a jelenségeket s a hozzájuk fűződő gondolatokat és reflexiókat szélesebb körben gyűrűztető, mint az, amely teljes érzelmi hódításra törekedett? Kétségtelenül. A színháztól azonban nem idegenek a furcsa, első látásra egyenesen feloldhatatlan ellentétnek tűnő paradoxonok. Képzelnék el ugyanis, milyen hamis lett volna az *Ingyenélők* optikája és akusztikája, ha Zátonyi Bencét, aki egyik monológjának tanúsága szerint azért halmoz szélhámosságot szélhámosságra, mert már gyermekkorában megszokta, hogy úgy is lehet, sőt úgy lehet igazán fényesen élni, ha a költekező életmódot más pénzeli — nos, képzeljük el, mi lett volna, ha ezt a Zátonyi Bencét Cseresy Gyula a figura aljasságának sokszoros kiemelésével úgy játsztatja és Fábíán Ferenc úgy eleveníti meg, mintha ma is élő, elevenen ható társadalmi veszélyt jelentene. Diderot a paradoxont a színészi alakítás egyik jellegzetes vonásaként emelte ki, de alighanem paradoxális jelenségeket kell számbavenni akkor is, amikor azt elemezzük: milyen hatással vannak a közönségre a megelevenítés különböző módzatai.

Vannak azután esetek — és még mindig a szerencsésebb válfajoknál tartunk —, amikor egyik-másik előadás jobb, mint a darab, de épp a színház vezetőinek már említett tétovasága, fanyalgása, közönye miatt az együttes csak félig aknázza ki a lehetőségeket. Jellegzetes példája volt ennek az 1972—73-as évadban Barta Lajos *Zsuzsijának* bemutatója Kolozsváron, Márton János rendezésében. A darabot drámai helyzeteinek átlagossága, jellemrajzának meglehetősen felszínessége, konfliktusának átlátszósága és megoldásainak kompromisszumos volta réges-régen hervadásra ítélte, az együttes nagy része azonban megtalálta a darabban a művi úton nagyraövesztett összecsapások, a népszínműves fogások ironikus és önironikus ábrázolásának lehetőségét. Ilyenformán nem a környezet és a figurák pontos életrekeltésével, hanem játékosan lebegő ábrázolásával érzékeltetett valami maibb szemléletmódot. (Vonatkozik ez Cs. Erdős Tibor díszletére és nagyrészt Márton János rendezői munkájára is, a főbb szerepek alakítói közül pedig Orosz Lujza, Márton János, Sebők Klára és Köllő Béla alakításának egészére vagy nagy részére.) A bemutaton azonban az előadás félig kész állapotban került a közönség elé, s a friss szemléletmód súlyos és fölösleges naturalista színekkel keveredett.

A kolozsvári előadás esetében újszerű hangvétel, a korszerű „magyar commedia dell'arte“ kapuin kopogtató játékmódor miatt gyanakodtunk a hibák és fogyatékoságok okaként az időhiányra. A két legnagyobb probléma azonban a középfajú drámák előadásával kapcsolatban általában is: a naturalizmus, a sablon, a rutin maradványainak leküzdése, s a frissebb, maibb szemlélet kissé félszeg jelentkezése. Hadd említsek egy-két példát arra, hogy a rutin mennyire kiforgatja s épp ellentétes irányba lendíti legjobb szándékainkat is. A színművészeti főiskola két évvel ezelőtt mutatta be a *Lámpást*. Gárdonyi regénye s a belőle készült dramatizálás (Szeghő Zsuzsa és B. Sós László munkája) köztudomásúan egy népért élő, meg nem alkuvó múlt századbeli falusi tanító kálváriá-

ját akarja bemutatni, összeütközését az elnyomást és sötétséget szentésítő reakciós papsággal. Gárdonyinál is, és a feldolgozásban még inkább, a frontok és a jellemképletek a szabályoknak megfelelően már az első pillanatban kialakulnak. Egyik oldalon áll a hófehér, makulátlan, nagy belső erkölcsi erőtől fűtött tanító — a hősiességre való vágyakozás —, akinek példamutatása ellenállhatatlanul hat környezete tiszta és jó szándékú tagjaira, a másik oldalon a képmutató, hatalomvágyó, kéjsóvár katolikus pap. Valahol középen az eszme vonzereje és a valóságérzék prózaisága között ingadozik, s menet közben természetesen elbukik a tanító fiatal, csinos felesége. (Ördög tudja, miért kell a csinos nőnek mindig és szükségképpen elbuknia?!) A drámában ez a valóságanyag ilyen formában, persze, nem sok bonyolítási, titok-felfedési lehetőséget hordoz, ezért aztán a darab cselekménye nem is befelé, a lélek, a gondolkozási forma és a magatartás mélye felé halad, hanem a külső színhelyek és körülmények cserélgetésével, az 1848-as forradalom előtti, alatti és utáni állapotok ábrázolásával igyekszik némi változatosságot hozni, ugyanannak a magatartásformának különböző körülmények között való megnyilatkozását bemutatni. Nem is ez annyira feltűnő, hanem inkább az, hogy ama hősiességre való vágyakozás, a hősi tett igenlése valóságos hősiesség-komplexussá alakul át egyik-másik mechanikusan gondolkodó rendezőnk, színházi szakemberünk tudatában. Nem számolnak azzal, hogy a hősiesség tartalma és fogalma a történelmi körülmények változásával maga is változott és változik. Petőfi őszinte, nyílt és többé-kevésbé problémátlan hősiességeszményével szemben Csikynél, Móricznál és a többieknél a kíváncsóság eléggé komplex. Úgy is jelentkezik, mint az értelmes, emberhez méltó élet feltétele, és nem mentes a bukás kockázatának belátásától sem. Meggyőződéssel vállalt muszáj-hősiesség ez a legtöbb esetben, mint Adynál vagy más változatban Babits Jónásánál. Nem föltétlenül abszolutizált, nem föltétlenül eszményített hősiesség. Vagy ha az is: többnyire tragikus. Ebből a komplexebb képletből a leegyszerűsítés folytán — s ennek az egyszerűsítésnek a mereven értelmezett szocialista realista hőseszmény is kedvezett a legutóbbi időkig — a patetikus ha kell, ha nem kiállás, fejfel falakat döntő hőseszmény született az irodalmi és színpadi közhelyeket kedvelők tudatában. És történik mindez ma, amikor elvárnánk, hogy mindenki tudja: a hősiességhez nem elég csupán az egyéni elszántság és hajthatatlanság. A dolog pedig úgy függ össze a Színművészeti Főiskola előadásával, hogy a rendező Nagy Imre épp a hősiesség-komplexus eredményeként az egysíkú történet egysíkúságát tovább fokozta. Ezáltal a romantika erőltetett és hamis hőseszményét addig abszolutizálta, hogy óhatatlanul ellentmondásra, belső vitára és tisztázásra ingerelt. Persze, akaratlanul. A *Lámpásban* szereplő tanító ugyanis nem a Petőfi típusú harcos forradalmiságot képviseli, hanem annak a maszkiát. Meg nem ingása, hajthatatlansága nem következetességet, hanem valami furcsa és gyerekes csökönyösséget rejteget. A nézőben óhatatlanul felmerül a kérdés: milyen forradalmiság az, amely nem tud számolni a körülményekkel, amelynek képviselője meg sem fontolja magatartásának lehetséges következményeit, hanem mindentől függetlenül csak fújja, fújja a magáét? Attól tart talán a rendező, hogy ha nem így ábrázolja a tanítót valaki, opportunistának minősíthetik? Főlősleges aggodalom. A színdarabbeli tanító magatartása — mai fogalmaink

szerint — nem a harcos, hanem az öngyilkosjelölt következetességét és kérlelhetetlenségét testesíti meg, mint ahogy oda is vezet, ha nem is a tanító, hanem az új élettársául szegődött nő öngyilkosságához. A rendezés meg sem próbálja a darab kapcsán a romantika hőseszményét mai fogalmaink szerint átértékelni vagy ennek lehetőségét valamiképpen megkísérelni — ami a darab minden gyengesége ellenére érdekes feladat lehetett volna.

Hogy a naturalizmus kölőncei, bilincsei mennyire lehúzhatnak egy előadást, vonalvezetését mennyire sárbaragadtá és szárnysegetté tehetik, arra legjobb példa a *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* című kedves, bájos Móricz-színműnek nemrég marosvásárhelyi bemutatója volt. Pedig ma már, az alapvetően naturalista rendezői koncepciójú előadásokban is van rendszerint egy-két „szabálytól eltérő” mozzanat, mely akár a színész ösztönös újatkeresése folytán, akár más okból, érzékelteti a lehetőségeket. Ilyen volt a vásárhelyi előadásban Kőszegi Margit színes, szép — de ezúttal nem kiemelkedő — Zsani néni alakításának egyik mozzanata. Amikor a harmadik felvonás elején az egy hete tartó danászás miatt dühödten kijön a színre, még mielőtt haragját szabadjárá eresztené, egy önmagáról megfélelmező pillanatában finoman, csak épp jelzésszerűen illeg-billeg a zenére. A véresen komoly murizás helyett ez a fajta mosolyra készítő viszonyulás jelenthetné talán egy korszerű Muzsikaszó-előadás alapját. A játékos ötlet azonban mindössze felvillanás marad.

A feladatokra igyekeztem néhány példa kapcsán figyelmeztetni, s többször is hangsúlyoztam, hogy egységes receptet előírni nem lehet, csak esetről esetre megtalálni az alkalmazható eljárásokat és módosításokat. Ne várjon hát senki tőlem sem receptet. Ahogy azonban a mai olasz színjátszás a commedia dell'arte stílusa feltámasztásának és ízig-veérg korszakú továbbfejlesztésének köszönheti egy-két világhírű előadása megszületését, ugyanúgy nyújthatnánk mi is valami emlékeztetést hagyományaink e sajátos területén. Amivel nemcsak azt bizonyítanánk, hogy a korszerű színjátszás leckéjét megtanultuk, hanem azt is, hogy a tegnapi és tegnapelőtti feladatokat is újragondoltuk. És főként: nem kitűnő, jó vagy közepes tanítványokként jelentkezünk, hanem olyan emberek-ként, akik valami sajátosra ráleltünk. Nem világot rengetően nagy dolgra, de olyasmire, ami a mi feladatunk.



Székely Dániel linómetszete