

## Színházi csoportkép, 1980

A csoportkép, tudom, nem hálás műfaj: (szinte) mindenki szeretne az első sorban látszani rajta; s ha takarják vagy ha éppen fintorgott, amikor elkattintották a gépet, kész a baj. A színészek — és alighanem a rendezők is — különösképpen elvárják, hogy ők kerüljenek a fókuszba. Még ha a csoportképből kinagyítunk egy-egy részletet, talán megbocsátják a műfajtalankodást...

Jelen csoportképünk 1980 koratavaszán készült, Kolozsvárt. Minthogy a két évvel korábban Sepsiszentgyörgyön megtartott első nemzetiségi színházi kollokviumon felpanaszolt helyzet abban a tekintetben sem változott, hogy a romániai magyar színikritikusok továbbra is alkalmiak, azaz korántsem „foglalkozásúak”, tehát részvételük egy-egy más városbeli bemutatón változatlanul esetleges, színházaink vendégjátékai pedig ma is éppúgy kiszámíthatatlanok — e csoportkép természetesen hiányos. Hiányosnak minősíthető, jóllehet megpróbálunk rámosolni régebbi, illetve máshol készült felvételeket is — egy pillanat hitelesebb rögzítése érdekében. Mert nyilván nem hiányozhat e képről legrégebbi, legrangosabb színházunk 1980. januári, magyarországi hivatalos vendégjátéka, amely az oly sokszor méltatott „Sütő—Harag-trilógia” elfogulatlan megmértésére biztosította az alkalmat mindenekelőtt. A közvetlenül mögöttünk álló időszakot jellemző drámai művek és szerzők közül néhányan más nyelvi környezetben is bemutatkoztak: az *Egy lócsászár virágvasárnapja* például a marosvásárhelyi román nyelvű bemutatás után az ország (művészileg) első színpadára került: Sütő darabját Taub János vitte színe a bukaresti Lucia Sturdza Bulandra Színházban. Kocsis István *Bethlen Katáját* a finnországi Lahtiban fedezte fel és játssza sorozatban egy színésznő...

Innen nézve, hízogó a kép. És e napfényes oldalhoz számíthatnánk a különféle országos fesztiválokon a hat romániai magyar színházról, színészeitől szerzett I—II—III. díjakat, sikereiket más színpadokon, Harag György szakmai elismerését egyszerre három országban (a győri Osztrovszkij-, illetve az újvidéki Csehov-rendezéséről hitelt érdemlő színikritikusok és a közreműködő művészek egyaránt felsőfokban nyilatkoztak; mi pedig lépten-nyomon találkozhatunk a román kritikus-társak feltétlen tiszteletével, olykor egyenesen az országban legjobbnak mondott rendező dicsőítésével). Sőt, a fájdalmas veszteséget is dicsőnyibe lehet állítani: hiszen Péterffy Gyula budapesti halála valóban a művészi vállalás, az önfeláldozásig menő kötelességteljesítés, közösségszolgálat felemelően tragikus példája. (Itt volna az alkalom, hogy valamilyen díj-, oklevél-alapítás formájában ezt a nemes lobogást a mindenkori kolozsvári ifjú színészek számára emlékeztetésként tegyék a színház vezetői!) Más oldalról, kedvelt és becsült arcok egyre gyakoribb hiányát, ha nem is példaként, de a hazai magyar színjátszás rangjának elismeréseként is értelmezhetjük. A távozók helyébe fiatalok lépnek, s ez annak a jele, hogy színházunk képes a megújulásra.

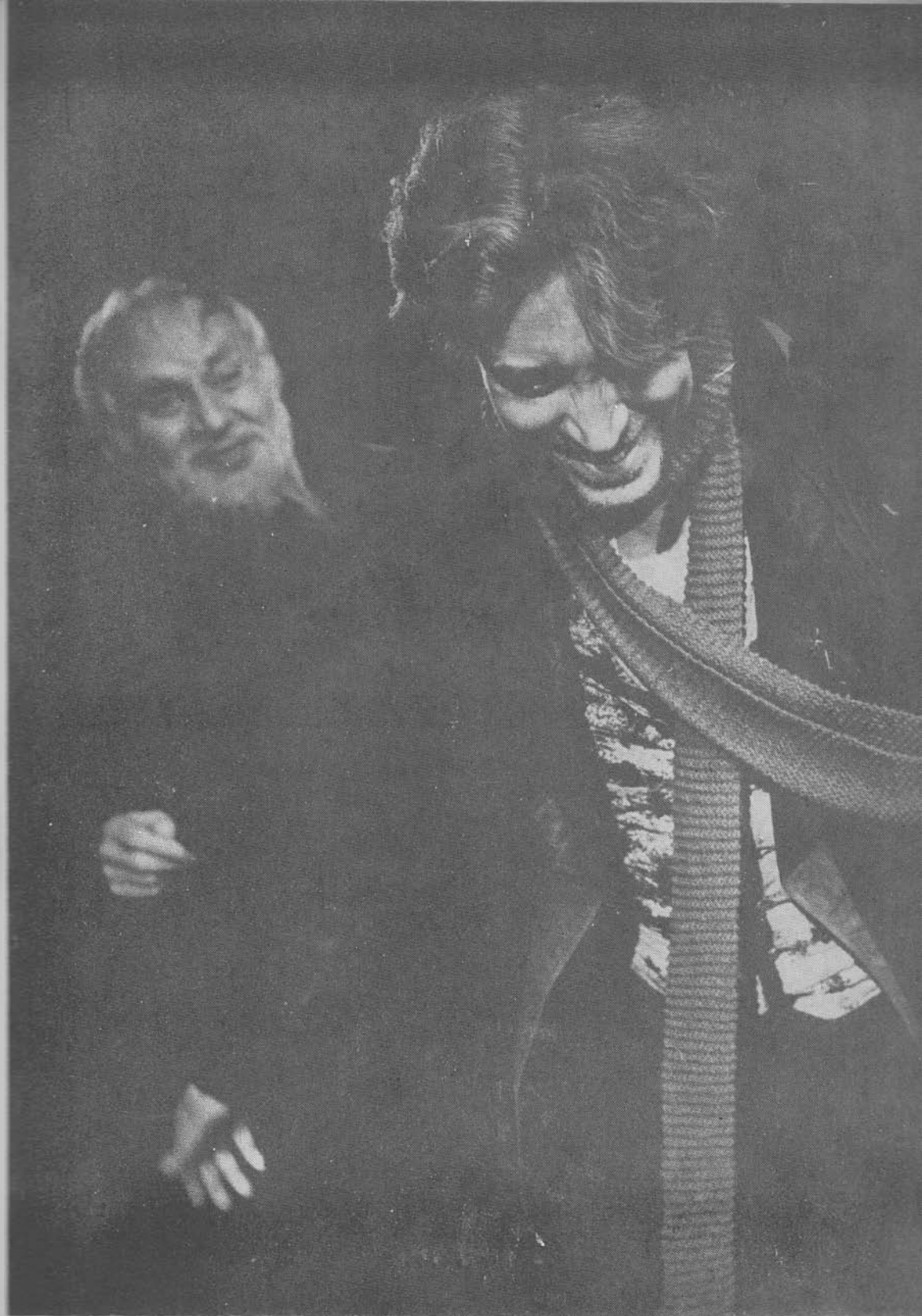
Részeire bontva a képet, kinagyítva egy-egy szegmentumot, a kérdések persze már másképpen mutatkoznak. A szentgyörgyi s a pár héttel később sorra került kolozsvári drámairolalmi kollokvium kérdései ugyanis korántsem avultak el: ahogy az érdekem, úgy látszik, a hibák és bűnök sem elévülők. Változatlan örömmel nyugtázhathatjuk, hogy a színház nálunk nem szűnt meg közösségi ügynek lenni, hogy Thalia papjai az anyanyelvi kultúra szertartásait népes közönség előtt celebrálhatják. (1978 tavasza óta épp a *Káin és Ábellel* kiegészült Sütő-trilógia bemutatása egymást követő estéken jelentette a legnagyobb színházi ünnepet Kolozsvárt.) De hasonlóképpen változatlanul időszerű szólni a megengedhetetlen-nagy „formaingadozásról” ugyanazon színházon belül — ami szorosan összefügg az adminisztratív és a művészeti vezetés, irányítás felületességével, ezen belül nem kis mértékben a rendezőkérdéssel. A repertoárgondok sem könnyebbedtek, sőt inkább súlyosabbá váltak, jóllehet nem csupán számbelileg növekedett a színpadképes művek listája a romániai magyar irodalomban. Elég talán az 1979-es *Utunk Evkönyve* utalni, amelyben olyan felfedezésszámba menő dráma is található, mint a Köntös-Szabó Zoltáné (*Lakon háza*). De szembetűnő adósságai vannak színházainknak a hazai magyar történelmi dráma terén is, hiszen a *Hugenották* szatmári sikere csak még inkább felhívta a figyelmünket Székely János előző történelemmagyarázatára, a *Caligulára* (néhány esztendeje már, hogy az *Igaz Szó*

közölte), a Sütő-trilógia pedig a *Perzásokkal* tetralógiává bővül, s a közönség természetesen igényli az új találkozást legszeretettebb szerzőjével; Lászlóffy Csaba színpadra szánt „apokrifjei” éppenséggel régóta várják a megszólaltatást.

Mégis, az elmúlt két évben valami lényegesen újnak a csírái mutatkoztak a hazai magyar színpadokon — és ez indokolja, hogy viszonylag rövid idő után újra megpróbáljunk szembenézni a romániai magyar színház jelenével és közvetlen jövőjével. A *Hálátlan színház, hálás publikum?* (Korunk, 1978. 6.) kérdés-feltevésében a társadalmi dráma háttérbe szorulása is szerepet játszott; ott még csak igényként hangzott el Székely János *Irgalmas hazugság* című darabjának eljátszása, s az *Óreg ház* előadása, Csiki László drámaírói bemutatkozása, az új Harag-rendezés sikere ugyancsak még a reménylistán szerepelt. Azóta egyik is, másik is megjárt a maga színházi útját. (Kányádi *Kétszemélyes tragédiája* viszont, sajnos, még stúdiójátékként sem került közönség elé.) A szakmai fogadtatás s a szélesebb közönség-visszhang eltérése, sőt ellentmondása külön szociológiai elemzést igényelne, ezúttal azonban maradjunk inkább a színházesztétikai vonatkozásoknál. Mert ama bizonyos „csírák” nem csupán a darabválasztásban mutatkoztak meg, hanem — néhány előadáson — egy új hang, más játéktípus keresésében is. Annak a felismerésében (vagy inkább megsejtésében), hogy a múlton felülemelkedni, attól a jövő, a kibontakozás érdekében elszakadni nem (csak) nemes pátoással lehet, hanem (elsősorban) ironiával (is). Sütő Andrásnak igaza volt, amikor ezt a lehetőséget védte a *Vidám siratót* bírálókkal szemben, hiszen az „eszközembereket” valóban jobb kinevetni, kinevethetni, mint rettegve vetni meg őket (lásd a *Lócsiszar* Müllerét). A „vidámság” is vághat, sőt az igazán — ha nem csap át mulatozásba. Vagy az ajakra fagyó nevetés már nem vidámság? Az ironia, a groteszk, az abszurd nem mint a valóságtól elvonatkozó intellektuális általánosság követeli jogait e század közepének-végének világirodalmában, hanem mint mélyebb realizmus, amely csakúgy a történelmet, a régmúltat s a jelenkorit segít megfejteni, mint a szintén sajátosan e századi parabola. Az ironia jogainak, megnövekedett szerepének a hangsúlyozása nem egyik látás- és ábrázolás- (illetve kifejezés-) mód kijátszása a másik ellenében, hanem a szükséglet felismerése. És ebben — úgy tűnik — a kritikus ma találkozik bizonyos színházi törekvésekkel (társadalmi igényvel), nálunk is. Ami korántsem zárja ki a történelmi példát, a — néha történelmietlennek tűnő, az anakronizmusokra rájátszó s éppígy a teljes anakronizmust kiemelő — történelmi szemléletet. Dürrenmatt császárdarabja, *A Nagy Romulus* ezzel lett világsiker. Marin Sorescu román történelmi színműve, a *Hidegletés (Ruceala)* hasonló nézőpontjával válik egy korszak reprezentatív drámai alkotásává — amely a Bulandra Színház előadásában hatalmas közönségsiker.

Ezt a látszólagos könnyedséget (ami nem jelenti szükségszerűen sem az ösök, a „Házsongárd”, sem a problémák lebecsülését) a romániai magyar drámaírók és színházak még nem tanulták meg. Illetve: talán már tanulják. Viszonylag korai jelként újra meg újra a nagyváradi *Bosszúálló kapushoz* térünk vissza, a Szabó József rendezte stúdióbemutatóhoz meg a kolozsvári *Strip-tease*-hez, Bence Ferenc és Szabó Lajos páros remekléséhez. Kár, hogy egyiknek sem volt szerves folytatása. Szabó Józsefnek azután következett, igaz, egy kitűnő szakasza Nagyváradon, és ekkor épp az ifjúsághoz, tehát a jövőhöz tudott közel kerülni (a legnagyobb siker: *Az ifjú W. újabb szenvedései*), az ironikus rálátás a korra jószereivel kimaradt azonban abból a pályaszakaszból is; az újabb periódust, némi történelmi malíciával s az 1974-ben érvényesnek tudott „Nagyvárad évadja” minősítés továbbgondolásával, „Várad romlása” címkével láthatnánk el — ha nem volna eleve igazságtalan, művészetellenes a kritikában mindenfajta címkézés.

Mert végül is szabad-e egy címszó alá besorolni oly különböző törekvéseket, mint amiket a *Bolondos vasárnap*, az *Úri muri* és a *Tangó* jelez csak a legutóbbi időben is Nagyváradon? Mert nem mindegy az, ha valaki egy koncepció kidolgozása, megvalósítása közben hibázik, illetve következtelen, vagy ha egységesen és simán nem akar semmit, csak jópofán-szórakoztatni. A Szabó József rendezte *Úri muri* — mint a pompás műsorfüzet (már-már önálló kiadvány) ígerte — méltó Móricz Zsigmond-ébresztésnek készült: „Diszletben, játéokban, térszerkesztésben, fényhatásokban, zenében minden eddigi *Úri muri*-előadásnál egyszerűbb, igazabb és színpadibb megoldásokra törekszünk” — nyilatkozta a rendező. A félelmetesség (nem monumentálissá! — hiszen az itt zavaró volna) növe egyszerűség győzött Szabó Lajos „csendes” Csörgheő Csulijában, s ez a művészi elképzelés szerveződött látvánnyá és látomássá a férfiak csendes, ám megállíthatatlan haláltáncában, a harmadik felvonásban. Sajnos azonban, idáig túlságosan is lassan — s részben hagyományosan jutott el az előadás; Szakhmáry Zoltán nem egy eszmét képviselt, hanem a középparasztságot (még csak nem is reformer-urat, változást



PÉTERFFY GYULA (A HÁTTERBEN SENKÁLSZKY ENDRE)  
AZ ÉJJELI MENEDÉKHELYBEN (1979)



**HARAG GYÖRGY — RENDEZÉS KÖZBEN**  
(Csomafáy Ferenc felvételei)



A kolozsvári Éjjeli menedékhely (Csofalfay Ferenc felvétele)

akaró dzsentrit), Rozika pedig kétségtelen bájával-varázsával inkább egy naturalista felfogású *Uri muriba* illeszkedett volna töretlenül.

Talán a Móricz-évforduló visszhangjának tulajdonítható, hogy különböző utakat járó két nagy tehetségű rendezőnk szinte egy időben jutott el a haláltánc színpadi megfogalmazásához, egy-egy Móricz-drámával. Ha Szabó József a csendes, Harag György a hangos-pompázatos-népes mulatozás-jelenetekkel játszattott rá a móriczi láttelepre, a kolozsvári *Nem élhetek muzsikaszó nélkül* bemutatóján. (A neves pécsi főrendező Sik Ferencről, a legutóbbi filmfeldolgozás rendezőjétől olvashattuk nemrég: „...a Nem élhetek muzsikaszó nélkül tipikusan közép-európai idill. Ez a műfaji meghatározása. Rendezni, játszani és nézni — felüdülés a sok nyakatekert »gondolati« darab után.”) És ahol a szöveg nem akadályozta ebben, Harag ismét emlékezetest alkotott felszabadultan, ám fegyelmesen játszó színészeivel. Aligha véletlen, hogy itt szintén a letűnő múlt, az öregek uralják (művésziileg) a színpadot: idáig szigorítható az idill, ez az, amit lehet és érdemes a mai nézőnek mint korszerűt felmutatni. (Az összkép szempontjából részletkérdés, a sikerhez azonban lényegi hozzájárulás, amit a színészek itt a maguk humorából, egyéni eszköztárukból hozzáadnak a Móricz Zsigmond megírta kitűnő szerepekhez: Orosz Lujza, Török Katalin, Bereczky Júlia, László Gerő nem hagyják ki a lehetőséget, ragyogó pillanatokat, jeleneteket köszönhetünk nekik — s a közös játékokat szervező Haragnak.)

Összehasonlíthatatlanul nagyobb lehetőséget biztosított Harag mai érett művészetének a megmutatására, sőt továbbépítésére a szintén Kolozsvárt színpadra vitt *Éjjeli menedékhely*. Nemcsak azért, mert ma már kétségbevonhatatlan, hogy Gorkij e műve a világ drámairodalmának egyik remeke, hanem azért is, mert egyszerű műltbelisége (a szegénység benne ábrázolt kiszolgáltatottsági formáinak lezárt-sága) ellenére a drámabeli helyzetek és viszonylatok továbbgondolhatók. Harag György eddigi legnagyobb vállalkozása egy zseniális színházi órával és egy jó második résszel ajándékozta meg a nézőket; az élmény közvetlen hatásának az elmúltával azonban már csak az első rész telitalálatai a lényegesek, azok maradnak fenn — a hazai színháztörténet számára is. Amit korábban, a Marosvásárhelyt

megrendezett *Tragédia*-előadásán kezdett történelmileg boncolgatni, az egyén és tömeg viszonyát, az emberi kiszolgáltatottság okait — és természetesen megnyilvánulási formáit — rendezte ezúttal hatalmas látványba, de úgy, hogy nem szorította háttérbe az egyén(ek) jellemzését sem. Az egész színpad játszott, szóltanul is (ebben Köllönte Zsolt mint díszlettervező és Doina Levința, a ruhák, rongyok megálmodója volt Harag segítségére), amikor pedig megszólalt a zenekar, a színeszi hangok értelmezték a látványt, egyéni tragédiáik sorával készítették elő a fortissimót: a már nem is emberi, de állati megnyilatkozást, a felejthetetlen ugatás-jelenetet. (Ez az az előadás, főképpen az első rész, amelyet pillanatról pillanatra kellene leírni, hogy minél több megőrződjék belőle az utókornak.)

Ha nem is ebben a nagyságrendben, bizonyos vonatkozásokban rokon gondolatokat és színpadi lehetőségeket villantott fel Harag tanítványának, a Marosvásárhelyi Kincses Elemérnek kolozsvári vendégrendezésében a *Negyven gatzfickó meg egy maszülített bárány*. Persze, Danek írói tehetségét (s még inkább: eredetiségét) nem lehet a Gorkijével együtt emlegetni, mégsem ezen múlt, hogy egy igazi lehetőség kimaradt: Kincses még nem tudta (nem merete?) annyira „átgyűrni” a játékban részt vevő színészeket, ahogy ezt Harag György teszi, így a „parancsra tettem” pszichológiája, a kiszolgáltatottság lélektanának ez a maibb megközelítése igényes és pontos, de nem magával ragadó előadássá sikeredett. Pedig kitűnő figurák voltak „kéznél”, mindenekelőtt Barkó György Zupása; Barkó ma az a színész, aki a groteszket talán a legjobban érzi (tragikus és komédiába oldott változataiban egyaránt), ez magyarázza, hogy pár év alatt nagy alakítások egész sorával hívta fel magára a figyelmet itthon s a város, az ország, az anyanyelv határain túl. És Sata Árpád, Katona Károly, Köllő Béla, akik ugyancsak ebben a műfajban bonthatják ki tehetségüket, nem pedig a szilveszteri cigányzenekar primásai-kontrásaiént...

Kincses Szatmáron tudott maradéktalanul jól dolgozni, ahol és amikor nem kötötte semmi, levethette a gátlásokat: az *Ég a nap Seneca felett*-ben szerzőként és rendezőként egyidejűleg mutatkozott be, s hogy ez a kettős-egy „szereposztás” milyen előnyökkel járt, mit kölcsönözhet az egyik minőség a másiknak, azt most először láthattuk igazolódni. Pedig Szatmáron nem kevésbé rangos színészekkel kellett szót értenie. Acs Alajos és Boér Ferenc, a kisebb szerepekben Kisfalussy Bálint, Benczédi Sándor, Fülöp Zoltán tökéletesen megértették, és igényesen, sőt teljes átéléssel tolmácsolták Kincses gondolatait, Néro és Seneca pillanatszerűen reménytelen, történelmi távlatban azonban rendkívül tanulságos harcát — határos színpadi játékba öltöztetve. Ebben a játékban a kevésbé veretes mondatok is különös energiával telítődtek, a rendező ötleteket adott az írónak, de kapott is tőle; így, igazán szerves együttműködésben sikerült sokadik előadáson is felforrósítaniuk a nézőt, mondhatni Sütő—Harag szinten.

Ez a szakmaiság, a színész belülről ismerése hiányzik teljes mértékben az *Irgalmas hazugságból*, s a mai tárgyú verses könyvdrama buktatóin sem a rendező Farkas István, sem a nagyváradi színészek nem tudtak úrrá lenni. Az ötvenes évek értékpesztitő, súlyos közéleti drámája helyett egy melodramába forduló, családi szintre redukált „Irgalmas hazugság” következményei kerültek középpontba. Pedig a könyvdrama nem eleve akadály, mint ahogy a vers sem az — bizonyos környezetben: a *Hugenották* költői szövege szárnyalni tudott a szatmári bemutatón (Kovács Ferenc állította színpadra), történelmi igazságai nem ködös általánosságban hangzottak el, fennkölt humanizmusuk tétje sűrűvé tette a levegőt. A szatmáriak nem csupán hittek Székely János drámájában, de több szinten is harcoltak érte — s nem utolsósorban művészi odaadásukkal. Így, a közönség mellett, talán Székely Jánost is meggyőzték, hogy mégis érdemes vállalni a kockázatokat, kilépni a könyvlapokról a deszkákra...

Ilyen dramaturgi-rendezői hit (a Székely Ferencé s a Hunyadi Andrásé) segítette életre a marosvásárhelyi új Kocsis-bemutatót. Ezúttal nem a szerzőt, hanem a színészeket kellett az ügy, a *Nem zárjuk kulcsra az ajtót* mellé állítani, legyőzni idegenkedésüket. És az történt, csak más oldalról, mint a *Hugenották* esetében: ott a XVIII. századi történelemhez kötött költői elmékedést kellett mai problémátásként elfogadtatni, Kocsis István napjaink riportőseit önmagukkal szembesítő, nagyon is a földön járó drámájában viszont a banális esetnél s a riporteri játéknál mélyebb, lényegibb — és költőibb — társadalmi igazságot igyekeztek és tudtak felismertetni. Legalábbis ezt érezhettük a premieren; nem a kiszólásokat, hanem az őszintén, egyensúlyozgatás nélkül kifejezett, a színészekől hitelesen ábrázolt igazságokat értékelte a vásárhelyi közönség. S ez ugyancsak biztatás lehet Kocsisnak (no meg a színészeknek), hogy érdemes e mostaninál nagyobb művészi igénnyel nekilátni ennek az útnak — olyan gondolati igénnyel és szerkezeti átgondoltsággal, stílári fegyverzettel, amely a legjobb Kocsis-drámákat, monodrámákat évek óta bel- és külföldi színpadokon éléti. (A legutóbb látott *Bolyai*-változatban Varga Vil-

mos sok játéköltéssel lazította fel a monodrámá szövegközpontúságát — igaz, gondolatiságát is. Mindenesetre újabb érvet szolgáltatott arra, akárcsak Farkas Ibolya az immár sokadik *Árva Bethlen Katával*, hogy a régebbi Kocsis-műveket sem játszották még le.)

Nem mellékes epizódok ezek az utóbbi két évadból, annak igazolására, hogy drámáiróban, dramaturgban, rendezőben, színészen él az igény (nem jár tisztelet a kivételnek!): felülemelkedni a bevételi szempontokon, a szórakoztatáson, a kockázatmentes színházeszményen. S nemcsak hivatalosan, de a közönségben is él az igény, a remény, hogy el lehet jutni, vissza lehet érkezni a mába. Történelmi dráma színrevitelével is persze, de közvetlenül is keresve, rátalálva az új konfliktusok lehetséges kifejezőmódjára, színpadi formáira. E tekintetben a nyitást Csiki László *Öreg háza* jelentette, Harag György rendezői víziójában, a kolozsvári Állami Magyar Színházban, 1979 januárjában. (Hiszem, hogy érdemes ezt ilyen krónikás pontossággal rögzíteni, mert az említett, sürgetett új szakaszt a romániai magyar színházban épp innen lehet majd számítani — ha lesz méltó folytatás.)

Máris elmondhatjuk, rendkívüli nyereség, hogy Csiki László felfedezte magának a drámát, a színházat, s hogy a színház felfedezte Csiki Lászlót. Irodalmi titkárként Kötő József lelkiismeretesen végzi Kolozsvárt az ajánló-felfedező munkát, ám hogy valóban színházi felfedezés lett az *Öreg házból*, az Haragnak köszönhető, aki ráértett, hogy itt „a szöveg mögött örvénylik valami”. Igaz, az ő rendezésében nem annyira ez az örvénylés kapott hangsúlyt, mint inkább a kisvárosi lomtár, a nosztalgiaival s a nosztalgia ironikus tagadásával előhívott emlékek egy letűnő erdélyi világból. A dráma eredeti szövegének ismeretében azt hiszem ugyan, hogy Csiki ennél többet akart, és többet is valósított meg: groteszk tükörben láttatta az átalakulás drámáját, hőseit és áldozatait (a realista feltétlen érdeme, hogy itt e két kategória nem választható szét); visszahozta a tett színhelyére a változások egyik elindítóját-megvalósítóját, az Apát, de elhozta a Fiút is, aki nem hálálkodik, hanem értetlenkedik, majd keményen szembeszáll apjával. Noha a szerző nem részletezi, hogy a Fiú milyen alapállásból bírálja szülőatyját (túl a családi elszámolvaólkon), e nemzedékinek mondható ellentét könnyen levezethető drámán kívüli ismereteinkből. Konfliktusukból az valósult meg a színpadon maradéktalanul, ami az „öreg ház” rekvizitumaihoz, korhadt, lábukon alig álló bútoraihoz, megsavanyodott borához és pókháló s nénijeihez-bácsijaihoz kapcsolódott. S ez nem kevés. Hiszen ebbe nemcsak a közelmúlt, hanem a közeljövő is beleértendő, Rebeka, Gizella meg Bandi bácsi versengése, sápirozása a lomokért, illetve a kufár Károly szélkakas sikere s a panoptikum új tagja, a pénzéért múltat vásárló Vevő undorító magabiztossága is. Az új metamorphosis Transylvaniæ metaforáját Tóth László foglalta egységes, pusztulást, egy életforma pusztulását jelző voltában is csillogó keretbe, önálló érték-ként is megálló, diszlektként sem kevésbé jó, határozottan funkcionális képzőművészeti látványba. Ezen a zsúfolt színpadon szervezte meg Harag a játékot, az öregek neveléséges látogatását, Károly üzleti ajánlkozását, a Vevő országhódítását, főképpen pedig a koporsóként rézsútosra állított ebédlőasztal körüli nagyjelenetet, melyben Apa, Fiú és Rebeka újrajátssza a visszahozhatatlan múlt egy epizódját. Nevetés és sírás egymásra-másolásának ez az a színházi pillanata, ahonnan új útra lehet indulni. (Bereczky Júlia, Vadász Zoltán és Héjja Sándor a szereplői e háttorzongató jelenetnek, az említett többi játékban pedig Török Katalin, Barkó György, Bíró Levente és Pásztor János vesz részt, ugyanilyen beleéléssel — és ironikus fölényel.)

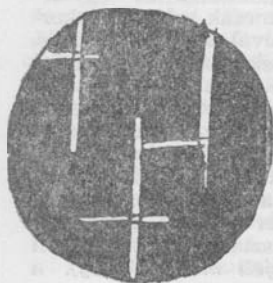
Az *Öreg háztól* akkor is a *Tangóhoz* kellene visszaugranunk, ha Mrožek abszurdja nem szerepelne a szatmáriak s most éppen a nagyváradiak műsorrendjében. Először is azt kell leszögeznünk, hogy a kétségtelen hasonlóságok ellenére Csiki darabja — s lényegében Harag előadása is — függetleníthető a *Tangótól*; az *Öreg házból* ugyanis másfajta események történnek, más törvényszerűségeknek engedelmessé; illetve csak annyiban rokonok, amennyiben a „lomtalánítás” egyetemes közép-kelet-európai probléma. Mrožek már a *Tangó*ban nemcsak sokkal gyakorlottabb drámáiról, mint az első drámáját író Csiki, hanem jóval kegyetlenebb is. Indokolt tehát, hogy a váradi *Tangó* ritmusa gyorsabb, a játék eszközei elrugaskodottabbak, mint a kolozsvári *Öreg házé*. Szerepe van ebben az eredeti látású fiatal román rendezőnek, Alexandru Colpaccinak is, aki idősebbeket megdöbentő, ifjabbakat magával ragadó, fergeteges előadást szervezett, s ehhez igazi partnerekre talált a több figyelmet érdemlő váradi magyar társulatnál Szabó Lajosban, Técsy Sándorban, Kakassy Ágnesben, Csoma Juditban, Miske Lászlóban, Darkó Istvánban és Bányai Irénben. Úgy látszik, mégsem érvényes hát az a vélemény, hogy a romániai magyar színészek nehezkesebbek, játékkézüik konzervatívabb, mint például legjobb bukaresti kollégáiké. Csak reális igényt kell támasztani — s tudni kell megkövetelni a koncepciózus munkát. Az *Öreg ház* (s az *Éjjeli menedékhely*), a

Tangó mellett ezt bizonyította a *Titanic keringő* váratlan kolozsvári sikere, Aureliu Manea irányítása alatt. Az ósdi Muşatescu-vigjátékból a történelmi parvenység karikatúráját, a társadalmi méretű önbolondítás abszurdját (haláltáncát) varázsolta elő Manea — „csupán“ azzal, hogy hihetetlenül felgyorsította a játékot, rájátszott a reális helyzetekre, s így már nem volt nehéz mainak, korszerűnek látni az átrendezett színművet — azaz kinevetni Spirache családjának, Sarmisegetuzáéknak a korszerűtlenségét. Mennyivel izgalmasabb, időszerűbb volt ez a Manea-féle *Titanic keringő*, mint a szemléleti és színházi sablonba végül csak beragadó *Ötödik hattyú*.

Elvárná az ember — a színházi ember, gondolom, különösen —, hogy az ilyen új törekvéseket támogassa a kritika. Ehhez persze nem csupán érzékenység, hanem elfogulatlanság is szükségeltetik — szerzőkkel, rendezőkkel, színészekkel szemben. Máig érthetetlen számomra például Szócs István bírálata az *Öreg házról* (*Előre*, 1979. január 25.), amelyben az olvasók tizezreit úgy tájékoztatta, mintha Csiki ebben a drámában denúciálta volna hőseit, illetve „a szerzőnek nincsenek saját eszméi vagy erkölcsi nézetei, ami alakjai fölé emelhetné őt”, egy újságphasábbal odébb „Csiki László azonban darabjában nem mert erkölcsi döntést hozni a világról”; Szócs szerint „Tóth László kéjelgő műgonddal szerkesztette meg” a színpadképet, az összeredmény pedig „a szilárd rendezői munka, a ragyogó színészi pillanatok és a jó írói részletvillanások ellenére lehangoló, mert hiányzott az »összhangzó értelem«.” (Szerencsétlen véletlen, hogy Láng Gusztáv irodalmi szempontú, teoretikus indoklású, a konkrét anyagtól lben irányában elvonatkoztató jegyzete az *Utunkban* Tóth László díszletéről — *Lomtár a színpadon* — fölerősítette Szócs igaztalan kritikáját.) Sajnos, nem bontakozott ki vita e bírálát, illetve a darab s az előadás körül, ki-ki maradt a maga hitével és véleményével. Szerencsére, a kritikustól vádoltpadra ültetett Csiki László (akárcsak a korábban hasonló hangnemből Szócstól megbírált próza- és drámaírók, költők, tudósok, kutatók, például Bálint Tibor, B. Nagy Margit, Farkas Árpád, Kányádi Sándor, Király László, Kocsis István, Páskándi Géza, Sütő András, Szabó T. Attila, Szilágyi Domokos és még sok-sok társuk) nem vette túlságosan a szívére e fogadtatást, s nem fordított hátat a drámaírásnak, a színháznak. Az őt vállaló színház pedig soha annyi díjat nem hozott még haza országos versenyről, mint éppen az *Öreg házzal* (többek közt a díszletért is!).

Idézhetnék újabb példákat. Jánosházy György az *Utunkban* nemrég a *Nem zárjuk kulcsra az ajtót* szerzőjét döngette el alaposan; ami azonban még feltűnőbb, hogy a tehetséges főiskolás Zakariás Klárától előre- és visszamenőleg tagadja meg a művészi erényeket, holott az ő szerepformálása legalábbis véleményem szerint megfelelőknek minősítendő (a negatív kritika viszont károsan hathat vissza a szerep alakulására); vannak kérdések, amelyek nem tartoznak egy színikritikába. (Csupán kiegészítésül: a bemutató Annája a jobb a két szereposztás közül.) Az egész értékelését illetően én inkább Oláh Tiborral értek egyet (*Riportalányok a színpadon*. A Hét, 1980. március 21.), különösen a nyiltszíni tapsok tekintetében: „Ilyen »rög-tönítelő« reagálásokban lemérhető, pozitív hatást csak igazmondással lehet elérni.” Azt hiszem, a kritikus sem vágyhat nagyobb tisztásra.

Végül, hogy e színházi csoportképbe Temesvár is bekerüljön valamiképpen (velük, akarattunkon kívül, sorozatosan mostohán bánunk — igaz, ők sem sietnek elhozni errefelé produkcióikat), szóval egy viszonylag friss temesvári színházi műsorfüzetből kölcsönzött idézettel zárom e nyilvánvalóan hiányos eszmefuttatást. Egyed Péter írja, a második számú bemutatott Csiki-darab, a *Nagypapa látni akar benneteket* nézőinek: ha „egy csoportképen lehetünk csak bölcsek, életünk kisvárosainak és formáinak élése közben akkor is gondolkodjunk. Ha abszurd, még akkor is gondolkodjunk.”



Domokos Péter tusrajza