

Víztorlót építenek a Tiszán, ahonnan csatornákkal a Jászság és a Kunság öntöző vizet kap: ennek építéséről fessek képeket, így szólt a megbízás. Éveken keresztül jártunk tanyahajóval, és szárnyas motorcsónakkal Kiskörére. S míg az épülő óriás képeit festettem évszokról évszakra, mindig viszontláttam a Tisza mindig új arcait, de festettem ezekben az években árvízi képeket is.

Más világ a Tisza medre a gátak között, a föld itt a hordott homoktól világos, a növényzet gazdag. Vízmosta partok játéka fogja össze a víz fényeit. Ha felmegy az ember a gátra, erre a természetes kilátóhelyre, szeme megfut a végtelenig. Míg ezeket az örök témákat láttam minden úton, elkészült a Tisza II.

A képeknek egy része — amiket festettem — ott vannak egy teremben.

## A Szigligeti a 70-es években

Tény, hogy szocializmust építő társadalmunk fejlődése újabb és újabb, a művészet számára jól gyümölcsöztethető feltételeket teremt, ezen belül azonban a szolnoki színház életében különösképpen nagy jelentősége van a vonzáskörzetében végbemenő, a hetvenes évekre kiteljesedő gazdasági-társadalmi változásoknak. Egy színház életének változásaihoz a szociológiai tényezők vezetnek el. A színház művészetének esztétikájához is kiinduló pont a társadalmi tényezők figyelembe vétele. Hogy tehát a színház olyan ma, amilyen, és éppen a hetvenes években vált olyanná, amilyen, annak egyik sajátos oka és magyarázata Szolnok megye, a Jászkunság társadalmában, gazdasági életében bekövetkezett erőteljes változások. (Jóllehet társadalmi és gazdasági folyamatok, valamint művészi folyamatok mechanikus kapcsolata nem törvényszerű.) Ekkorra értek be ugyanis az országnak ebben a részében — valamivel később, mint másutt —, a több mint két évtizedes fejlődés gyümölcsei — s ez megyei sajtóság! Az iparosítás eredményeként megnövekszik a technikával foglalkoztatottak, a középfokú és felsőfokú technikai érettséggel rendelkező, a legkülönfélébb információk felvételére alkalmas rétegek száma. Megváltozik az ember elhelyezkedése közvetlen környezetében és a társadalomban: változik személyisége, teherbíró képessége, társadalmi, szellemi, etikai, filozófiai szempontból egyaránt, változnak igényei az őt körülvevő és mozgató világban. Vagyis változik a színházi néző élete, információtelítettsége, szabad ideje, változnak szellemi, művészi igényei.

Ezzel együtt az egyre erőteljesebben kibontakozó, az üzemi demokrácia szélesedésével járó közéleti-politikai aktivizálódás olyan, az előző idők megyei viszonyainál előnyösebb feltételeket jelent a színház számára, amelyek ösztönzik, inspirálják a gondolatilag igényes, az önmagát korszerűbben kifejező, a valóságot összetettebben ábrázolni képes színház megteremtését.

A Szigligeti Színház hetvenes évek elején kibontakozó megújulása tehát korántsem tudható be egyszerűen a vezetésben beállott cserének, annál is inkább nem, mert Székely Gábor direktorsága, akinek a személyéhez általában kötik a színház korszerűsítését, csak 1972-ben kezdődik, viszont az a folyamat, amelynek kiemelkedő csúcspontjai a klasszikusok magas színvonalú előadásai, a mai magyar drámák országos hírű ősbemutatói, ez a kedvező folyamat már a hatvanas évek végén elkezdődik, sőt bizonyos szálai még előbbre nyúlnak vissza. Így például a Shakespeare-kultuszé, amit Berényi Gábor teremtett meg még a hatvanas években. Valamelyest tudatos színházpolitika is az ő igazgatói működésétől számítható, előtte, az ötvenes években ugyanis korlátlanul az operettek és a többnyire komersz vígjátékok terepe volt a színház műsora. Sőt az a

műhelymunka, amely majd a hetvenes évek közepére kiteljesedik, amikor a színház dramaturgiája szenvedélyesen elkötelezi magát a mai magyar drámának, a Jókai Anna regényéből készült Fejünk felől a tetőt (1969) ősbemutatójáig vezethető vissza, amikor először vállalta fel a színház egy kezdő író biztos sikerrel egyáltalán nem kecsegtető első darabját. A ma érvényesülő, igényes műsorpolitikai, dramaturgiai koncepció tehát a kontinuitás alapján egyrészt bizonyos előzményekre épül — Shakespeare, Csehov, Lorca, Brecht „kötelező” játszása —, másrészt a diszkontinuitás jegyében igyekszik megszabadulni a régi terhektől, így többek között az operett terheitől, szakítva benne azzal, ami általában érzéletes és izléstelenség, ami sértheti a ma embernek jó ízlését.

A kedvező társadalmi változások mellett azonban azonos hangsúllyal emlíendő — nem lebecsülve kihatását a színház új arculatának formálódására — a hetvenes évek elején bekövetkezett színházi, azaz színészi-rendezői megfiatalodás ténye. Szükségszerű „fiatalítás” ez, az eltávozottak helyébe — némelyek nyugdíjba mennek (Benyovszky Béla, Kaszab Anna) mások a fővárosba távoznak (Hegedűs Ágnes, Andaházy Margit) ismét mások más társulatokhoz szegődnek (Upor Péter, Gyöngyössi Katalin) — friss erőként többnyire fiatalok kerülnek, oly módon és számban, hogy ők alkotják a társulat gerincét.

1972-ben alig harminc évesen Székely Gábor foglalja el az igazgató-főrendezői székét, az ország akkor legfiatalabb színházi vezetőjeként, aki egyébként azzal az „új hullámmal” érkezik, amely több színház élére is fiatal vezetőt állít. Ez a periódus tehát minden tekintetben egy új együttes kialakításának is ideje, s ami a lényeg, egybekovácsolódási ideje olyan fiataloknak, akikben erős az igazságkereső szándék, akikben épp mert még „kezdők”, fokozottan van meg a képesség, hogy szükség szerint előadásban gondolkodjanak, azaz fontosabbnak érezzék a színpadon a gondolat kiteljesítését, mint a maguk személyes sikerét. S ez már korántsem csak etikai előnyököt jelent; esztétikailag jól értékesíthető tulajdonságokat rejt magában. Hisz olyan, többnyire a keresztútúzon most áteső vagy a tűzkeresztségen még csak átesett művészek alkotják a társulatot, akikről távol áll a régi iskolák deklamáló stílusa, másrészt akiknek az eszközei még nem kövültek meg.

A színházi nyelvről írott nyílt levélben Mihályi Gábor (Színház, 1976. június), hogy nevén nevezze a gyereket, más színházi műhelyekkel egyetemben „fiatal színháznak” kereszteli el a Szigligetit, s a jellemző tulajdonságot, az etikumot emeli ki; azaz azt a magatartásban megnyilvánuló erkölcsiséget, amely szerint „minden körülmények között meg kell maradnunk tisztességes embernek, elveihez ragaszkodó, ezekben megalkuvást nem ismerő művészek.” Jól lehet ez erkölcsi, nem esztétikai minőség, de ha minden etikai nem is művészi, minden művésziiben benne foglaltatik az erkölcsi, áttételesen, ezért ebben az összefüggésben a fiatalokban meglévő etikai szigor a művészi munkától is elválaszthatatlan. Ugyanis ebből az alapállásból fakad, erre a sajátos etikai principiumra épül a Szigligeti Színház eszménye. Színházé, amely elutasítja az öncélú látványosságot, amelytől idegen mindenfajta álizgalom és színpadi „lilaság”, amely esküszik rá, hogy a legtökéletesebben működő színpadi technika sem pótolhatja a gondolatot — bár a technika olykor lehet a színpadon szórakoztató.

Az általános megfiatalodásnak van egy másik nem elhanyagolható „kiszármazása” is a színházi profilra: nagy szerepe van az úgynevezett rendezői színház kialakulásában. Az a tény ugyanis, hogy a színház meglehetősen korlátozott számú, fiatal összetételű társulatra épül (28 színészi státusz van), és a társulat tagjai között sok a pályakezdő, ez a körülmény kifejezetten kedvez — a művészi hatás megteremtése érdekében — a fokozottabb, elmélyültebb rendezői

munkának, sőt igényli azt. A körülmények „kényszerítő hatalma” fokozott terhet ró a rendezésre, de fokozott eredményekkel is jár. Itt alig akad színész, akire a siker reményében csak rá lehetne bízni az előadás sikerét, itt csupán együttes erővel, az egyenetlen színészi erőket egyensúlyba hozó ensemblejátékkal lehet eredményeket elérni, s a rendezésben rejlő lehetőségek maximális kiaknázásával. Szigorú összhangban a drámai mondanivalóval, elkerülve a rendezői önmutatást, amire viszont ilyen feltételek között — igaz — megvan a csábítás. És arra is, hogy az előadás összetevői közül csupán az egyik abszolútizáltassék, a rendezés, mégha az a legfontosabbak egyike is, így adva azután lehetőséget esetleg az egészségtelen rendezői diktatúra kialakulásának, ami károsan a színészi öntudat eltorzításához is elvezethet. Hogy a színház munkáját az említett helyzet pozitíve befolyásolta, bizonyíték rá: rendezői egyéniségek nőnek ki az évek során, Székely Gábor, Valló Péter, még az idősebb Horváth Jenő is megújulni képes, és ugyanakkor a tudatos rendezői munka eredményeképpen kiemelkedő színészi alakítások születnek, s perspektívájában ami ennél is többet mond, időközben a fiatalok igazi színészi egyéniségekké fejlődnek, lásd Szombathy Gyula, Csomós Mari, Papp Zoltán, Piróth Gyula pályája.

„A politikus, lírai színházat szeretem. A politikum számomra a társadalmi meghatározottság vállalását jelenti, az állásfoglalást. A líraiság pedig — vallja az igazgató-főrendező egyik nyilatkozatában — a rendező önvallomása.” Elkötelezett fiatalok színháza, világnézeti színház. Az eszmei-ideológiai elkötelezettség hozza közös nevezőre a színház tevékenységét minden „számlálóbeli” eklekticizmusa ellenére. Ez a szellem járja át a megszólaltatott klasszikusokat éppúgy, miként ez „nyomja rá a bélyegét” a színházi dramaturgia mai szerzőkkel kialakított kapcsolatára s a közös munka eredményeire.

A klasszikusok bemutatása általában minden színházban kötelező, említetem, a színház a hatvanas években már határozott „játszási programot” alakított ki ebben a tekintetben. Csakhogy a hetvenes évektől kezdődően, épp az említett világnézeti alapállás erősödése következtében Shakespeare, Molière, Lorca színrevitelének egy, — a hagyományostól eltérő, más minőségű változatát produkálja a színház. Az újraolvasás — folytatni ugyan a hagyományokat, de magasabb színvonalon, a klasszikusok következetes újrafogalmazásával szándékával — nemcsak a mű értékeinek teljesebb feltárásával jár, ezzel együtt a múltban játszódó történetben a néző megérezheti azt is, hogy amit lát, „nemcsak valami a múltból, a mese nemcsak az elmúltról szól, hanem a jelenvalóról is beszél”. Molière, Shakespeare, Lorca, Gogol „népszerűsítésének” eredményesebb módja ez, mint a klasszikus mű egyszerű reprodukálása, korhű megszólaltatása, mégha az színészi magasan szinten is történik. A Dandin György (1973), a Bernarda Alba háza (1976), A revizor (1975), előadásának esetében nem a kortörténeti hűség a domináns; a kortörténeti adalékok ébreszthetnek ugyan érdeklődést a nézőben, de igazán érzelmet, gondolatot csak akkor válthat ki az előadás, ha — mint az például Molière esetében történt, amikor a Versailles-i rögtönzésben a szolnokiak nem a korabeli színházat reprodukálják, hanem a színház, a mai társulat jelenkori problémáiba vonják be a nézőt — ha tehát a múlt jelenné válik. Ez izgalmasabb mindenféle korabeli hűségnél. „Már a munka kezdetén eldöntöttem, hogy nem a klasszikus szöveg távlatait, nem a történelmet akarom felidézni, hanem saját, legégetőbb problémáinkba szeretném beavatni a közönséget.” (Székely Gábor)

Más példák, kevésbé kézenfekvő alkalmak, de az egyértelműen világnézeti gyökerű, nemes aktualizálás példái a kérdéses időszakból, amelyekben tükröződik a színház következetes elkötelezettsége. A Yerma bemutatásában (1975. február 14.) Valló Péter rendező napjaink férfi-nő kapcsolatáról kívánt szólni

— hangsúlyosan — az egymást keresés, az egymáshoz kapcsolódás lehetőségeit vizsgálva a tragédiában; s a humánumot magas eszményi síkon képviselő jellemekben, helyzetekben úgy szembesíti ezt a humánus eszmét a „líramentes világgal”, hogy figyelmeztetése nekünk szólon legyen egyértelmű: „Ha az emberek közönyösek maradnak, még a hozzájuk legközelebb állókhoz is, az előbbutóbb a nagyobb közösségek felbomlásához vezet.” A Három nővérben (1974 október 11.) sem holmi „csehovi üzenetet” tolmácsol a színház, hanem egy-egy kiemelt mozzanattal is „aláhúzva” azt szuggerálja, hogy az ember egyik lényeges fokmérője, mennyire tud hasznos lenni a másik ember számára. Kopkov Aranyelefántjának (magyarországi bemutató 1974. december 13.) „tanítása” is ebbe a gondolatkörbe kapcsolódik: az egyén és a közösség egymástól elválaszthatatlan boldogulásának eszméjét sugározza, olyan mai akcentussal a hangjában, amiből az előtérbe kerülő anyagiasság idején bárki szót érthet. A sor folytatható. Az Állítsátok meg Arturo Uit sem csak azért került műsorra, (1975. március 21.), hogy Brechtnek tisztelegjen a színház, vagy hogy a történelem, az 50 millió halott, azaz a darab vádló és figyelmeztető igazságát hangoztassa, hanem elsősorban azért, hogy egy a mai ember, a kor embere számára közeli, frissebb intelmet fogalmazzon meg általa a színház; hogy tudniillik ma is vannak olyan helyzetek, amikor egyes emberek a legalávalóbb képességeikkel tudnak érvényesülni (konkrét utalás a chilei fasizmusra is, Pinochet tábornok gaztetteire.)

A mához, szélesebben véve a hetvenes évek valóságához kapcsolódóan jutott el a társulat a román szerző, Gheorge Ciprianu szatírájához is, a Gácsérfejhez, hogy megfogalmazhasson egy közismert, de mégis oly nehezen érvényesülő igazságot; ha megvan az embereknek a lehetőségük arra, hogy megértsék egymást, sőt, hogy „ideális közösségben” éljenek, akkor miért nem rombolják le mindazokat a korlátokat, mesterséges akadályokat, melyek útját állják a természetes kapcsolatoknak.

A Bernarda Alba háza előadásának értékeiről szólva — felemlítve esetleges kidolgozatlanabb részleteit, meg-meg zökkenő tempóját is — a kritika épp az előbbieken is aláhúzott gondolati maiságot emeli ki legfőbb értéként, (Tarján Tamás: Színház, 1976. december) mondván, a hiányosságokért is „kárpótol az a tudatosság és érzékenységed, amely az eredeti művet meg nem sérte formál aktuális drámát a Bernarda Alba házából.” A címszerepre vendégként meghívott Horváth Teri ebben az előadásban azt ábrázolja, ellentétben más felfogású előadásokkal, hogy miként kényszerít rá a külvilág, a szokásrendszer egy szerepet valakire, aki önálló gondolkodásra, istennel és emberrel való szembenézésre képtelen.

Az Athéni Timon-t — állítólag Shakespeare „legslamposabb” drámáját — is azért vállalta fel *most*, 1976-ban a színház, jöllehet következetlenségeivel, esetleges gyengéivel kevés sikerrel kecsegtető feladat (színpadi útján több a kudarc, mint a győzelem), mert a fokozott konszolidáció éveiben az előtérbe kerülő, hangsúlyossá váló „morális problémák megoldásához akar hozzájárulni vele”. Ami szorosan beletartozik a színház világnézeti programjába, amellyel kapcsolódik általában véve is a szocializmus céljához, az emberi kapcsolatok kiépítésének, intenzív tartalmának megteremtéséhez, erősítéséhez. A kritikai elismerésben is döntő az előadásnak az az izgalmas gondolati maisága — más értékeiről *most* szó ne essék —, amellyel ez az Athéni Timon arra keresi a választ, hogy vajon kapcsolataink mennyiben igaziak, mennyiben igazán emberiek, vagy pedig csupán csak látszattartalmakat hordoznak, bennük csak „dologi kapcsolatok” jelennek meg emberi kapcsolatok alakjában.

A Szigligeti Színház emlékezetes előadásai ezek, melyekben a közös vonás: az emberi együttélés nyugtalanító képmásait tárják a közönség elé. Tele indulattal és feszítő türelmetlenséggel. Kemény kritikájaként is a mechanizált és fétisektől hemzsegő világnak, amely éppen az emberek közötti normális kapcsolatok kialakítását és fenntartását nehezíti meg végletesen. Az említett előadásokat nem a kellemesség szférája lengi be, a brechti felfogás szerinti „emberi együttéléstről készített képmásokkal” nem olyan világot tár nézői elé a színház, amelyben az együttélés fennálló formáit rendben levőnek tartaná, hogy megnyugtassa, a kellemesség illúziójában ringassa a közönséget, ellenkezőleg, hogy a meglévő változtatásra, megjobbításra ingereljen. Ami egyáltalán nem azt jelenti, hogy a színház kellemetlen, hisz a művészetben a kellemesnek nem feltétlenül a kellemetlen az ellentéte.

A „magasrendű konszolidációs szakaszban”, amikor olyan kézzel fogható, masszív társadalmi átalakulásról nem beszélhetünk, mint az előző évtizedben (mezőgazdaság szocialista átszervezése, új gazdaságirányítási rendszer bevezetése, stb.) az átalakulás, a fejlődés folyamatának közvetlenül kevésbé mutatózó konfliktusainak a felismerésével a színház megtalálja a helyét és mondánivalóját.

Egy klasszikus mű eljátszásának a színházban sokféle indítéka lehet — il domos emlékezés az évfordulón, jutalomjáték a színésznek, a rendező régi dédelgetett álmának teljesítése, és egyszerű divat is lehet az indíték —, az igazi okot azonban egyik sem helyettesítheti, csak mellékszempontként jöhetnek számításba a következetes programot megvalósító színházban, és ez a drámában rejlő gondolatok és érzelmek adott társadalmi pillanatban maximális visszahangoztatási szándéka, ez az alapja a mit mikor játszunk gyakorlatának; ami viszont csak tudatos felismerés eredményeként születhet meg, amikor mindenkinek előbbrevaló a színház „társadalmi megbízatása”. A klasszikus hagyományok ápolása általában minden színházra kötelező, ha csak speciálisan el nem kötelezi magát egy bizonyos feladatra, mint a veszprémi színház, amely egy időben csak magyar szerzők műveit játszotta, de a mit mikor és miért játszunk határozott koncepciója a hagyományápoláson belül már világnézeti kérdés ideológiai vetülete van.

„Nálunk még mindig hat a megkülönböztetés: vidéki színház, pesti színház. Holott a vidéki színházak érdekesebbek tudnak lenni — mint a pestiek. Több az „ájer” Kecskemét, Pécs, Szolnok, Debrecen, Veszprém művészi életében, mint némely centrumbéliben” — mondja Illyés Gyula egy, a Forrásnak adott nyilatkozatában. Soraimmal igyekeztem — csak bizonyos szempontokra szorítkozva — arra keresni a választ, hogy merről is fúj, és milyen erősen fúj ez az „ájer” — elsősorban a színház eszmei-világnézeti magatartásának, „gondolkodásmódjának” jegyeit kutatva, tapogatva — a teljesség igénye nélkül.

VALKÓ MIHÁLY