

A MODERN SZÍNHÁZ KERESÉSE

GEROLD LÁSZLÓ

Koltai Tamás könyvének* tárgya a teljes színház.

Ugymint az író és a dráma, a rendező, a színész, a képzőművészeti elemek, a közönség és a kritika.

A komplett színházról ír a komplexitás igénye nélkül. Nem ad színháztörténetet, bár időnként történeti visszapillantásokat is sző tanulmányába, hanem a mai színház élő organizmusát vizsgálja. Szemléleti pontokat kínál a mai magyar színház iránt érdeklődők számára. Könyvét a közönségnek írja, de a szakma is tanulhat belőle, elgondolkodhat a Koltai jelezte összefüggéseken. Diagnózist állapít meg, s elváltozásokra, kinövésekre mutat rá, illetve egészséges jelenségekre akarja felhívni a figyelmet.

Szándéka „képet adni, azokról az erőteljes törekvésekről, amelyek kirajzolható vonásokkal járulnak hozzá a mai magyar színház arculatához”.

Nem a teljesség igényével, de a sokszempontúság szándékával készült a *Színházfaggató*. Koltai pontosan tudja: jól választani íróból, rendezőből, színészből többet jelent, hasznosabb, mint sok íróról, rendezőről, színészről írni.

És ő valóban jól választ.

A drámaíró nála csak Örkény István.

A rendezők: Ádám Ottó, Kazimir Károly, Latinovits Zoltán és egy sereg fiatal.

A színészek: Bessenyei Ferenc, Töröcsik Mari, Kállai Ferenc, Sulyok Mária és Gábor Miklós.

Róluk ír. Meg az előadás képzőművészeti részéről, a közönségről és a kritikáról általában, de érdekes szempontokat felvetve, dilemmákat kiélezve.

Koltai Örkény Istvánt Pisti a vérzivatarban című groteszk játékának egyik jelenete alapján — ebben Pisti „kilép a csónakból, sétálni kezd a

* Koltai Tamás: *Színházfaggató*. Tanulmányok a mai magyar színházról. Gondolat Kiadó. Budapest, 1978

vízen” — a vízen járók, azaz a csodára is képes drámaírók extra kategóriájába sorolja. És az Őrkény-opus legjobbjai — Pisti a vérzivatarban, Vérrokonok, Kulcskeresők, Macskajáték, Tóték — bizonyítják, nem véletlenül. Épp ezért érdemel megkülönböztetett figyelmet Koltai tanulmányának két mozzanata. Hogy a heterogénnek tartott drámai opus vizsgálatakor nem reked meg a formai egyenetlenségekkel való foglalatoskodásnál, hanem a kisebb dramaturgiai ficamok mellett, vagy még inkább ezek ellenére, az opus szerves belső egységét bizonyítja. Azt a szemléleti, alkotói utat vázolja, ahogy Őrkény eljutott a legjobb alkotásokig. S közben meggyőző elemzéssel tanúsítja, hogy az Őrkény-drámák — gyengébbek és sikerültebbek egyaránt — ugyanarról szólnak: a „vereség és győzelem alakváltozásairól, átfordíthatóságuk lehetőségeiről.” Az Őrkény-drámák ilyen megközelítése lehetővé teszi a „kudarcs-dramaturgia” egyes darabjainak ez ideig talán legautentikusabb magyarázatát. Elemzéssel bizonyítja be Koltai, hogy a Vérrokonokban a „szocialista magyar társadalomról” van szó, hogy a Kulcskeresőkben — a mű öt lehetséges olvasatát vázolja a tanulmányíró —, ebben a „közlekedési darabban” Őrkény „nemzetkarakterológiai” vizsgálatot végez, hogy a Pisti a vérzivatarban egyetlen személy különféle tetteibe és megnyilvánulásaiba tömnyített „kollektív önletrajz”.

Am éppennyire lényeges, hogy a gondolati értelmezéssel Koltai párhuzamosan az Őrkény-művek dramaturgiáját is vizsgálja, mert így juthat el a drámák színházi vonatkozásáig, a dramaturgia rendhagyósága kívánta megjelenítési rendhagyóságig. Így kap igazi értelmet a vízen járás csodája, búvészete. S természetesen, hogy kivált a kifejezetten szokatlanul építkező Őrkény-mű, a Pisti... esetében mondja ki Koltai a magyar színházakra érvényes, találó megállapítását: „A Pistinél semmire sem lehet menni lélektani pepecseléssel, atmoszférateremtéssel, komótos építkezéssel... A Pisti a maga dramaturgiájával a színház előtt jár...”

Koltai Tamás Őrkény-tanulmányának levonható leglényegesebb konklúziója: Őrkény drámái gondolatiságuk és formai jegyeik folytán egyaránt moderneknek tekinthetők, azzal a különbséggel, hogy amíg bölcséletük jellegzetesen magyar — bár játszhatóságuk elé nem állít korlátot az országhatár —, addig dramaturgiájuk, a magyar drámairodalomban leginkább nemzetközi, hazai kötődései a fél századdal Őrkény előtti avantgard drámairodalommal hozhatók kapcsolatba.

Ahogy az Őrkény-drámákról írva a színház szempontjait tartotta szem előtt a tanulmányíró, a magyar színház változásának sugallójaként elemmezte a vízen is járnivaló író opusát, úgy a további fejezetekben is a magyar színház korszerűsödési igényeit, lehetőségeit, szükségszerűségét és folyamatát figyelembe véve ír az előadások jellegzetes színházi tényezőiről.

A rendezőkről szóló rész négy fejezetre tagolódik. Ádám Ottó szép színháza és Kazimir Károly kalandozásai után következik a rendezőnek alig jegyzett Latinovits Zoltán két rendezése és a Rendezők új hulláma. Aki ma a magyar színházról, ennek válságáról elgondolkodik, annak előbb-utóbb tisztázni kell Ádám Ottó és Kazimir Károly rendezéseinek helyét és szerepét. A legtöbb színházi elemzés a magyar színházi eredmények hagyományosságának letéteményeseit látja Ádám és Kazimir színházeszményében. Koltai sem vélekedik másként. De ő egyrészt próbálja emberileg, alkotáslélektanilag megérteni ezt a két rendezői pályát, másrészt igyekszik megkeresni az Ádám- és Kazimir-rendezések egykori haladó, korszerű vonásait. Emlékeztet, hogy a merev hagyományosság okai közül a „két legfontosabbat — a bezárkózást és a szerkezet elavultságát — Ádám Ottó és Kazimir Károly, két tekintélyes budapesti színház főrendezője mondta ki elsőnek”. Cikkék, nyilatkozatok felidézésével bizonyítja a két rendező egykori színházeszményét, majd újabb rendezéseik elemzésével, hogy mivé, hová fejlődött az egykori ideál. Ádám színházáról elismeréssel állapítja meg, hogy „rendezői, színházvezetői és pedagógusi tevékenységével a felszabadulás utáni időszak egyik legegységesebb színházeszményét dolgozta ki és valósította meg a gyakorlatban”, de érzékelteti is, hogy ez a színház igencsak messzire került attól, amit korszerűnek, szellemileg izgalmasnak lehet nevezni. Megrajzolja az Ádám-előadások arculatát, s az olvasóra hagyja, ítéljen róluk. Kazimirral már kevésbé elnéző. Sorra felemlíti ugyan jelentős színház- és drámatörténeti rendezéseit (A tanítónő, Dada, Mario és a varázsló, Rozsdatemető), de eposzokat, regényeket színpadra erőltető népművelő színházat, a „színes mesefüzérré leporellózott folytatatólagos keleti revükhöz” hasonlatos turistaprodukciókat igen szerencsétlen kísérleteknek tekinti. Koltai tapintatosan, kevésbé közvetlenül, de közvetettségében annál egyértelműbben mond ítéletet az Ádám- és a Kazimir-féle színház felett — Latinovits és a feljövő, másféle színházeszményt hozó fiatalok rendezéseit méltatva. Különösen lelkesedik Latinovits két rendezéséért, „ez a két előadás — Győzelem, Kispolgárok — önmagában színháztörténet”, írja Koltai Tamás. Pontosan látja, mivel több és mivel kevesebb egy Latinovits-rendezés a színház műveseinek előadásaitól: „Latinovits a profi rendezők szakmai tudásával bakugrásos dilettantizmusokat szervezett a színpadra. Szakállas közhelyeket váltogatott irdatlan merészségekkel. Bohócosan mórrikált, provokált és rosszcsontkodott. Nem a szöveget tanította be, nem a mondatokat kérte számon, nem az irodalmi hangulatra ügyelt. A drámát bontotta elő a szavak mögül, a helyzeteket kereste meg, élni engedte a gondolatokat a színpadon” — írta Koltai a Győzelem rendezése után, s bár a bemutatót követően a hagyományvédő színház és dráma hívei (például Illés Endre) nyilvánosan is támadták a kritikust, Koltai teljes meggyőződéssel írja le könyvében Latinovits Győzelem-rendezéséről: „... irodalmi élményből színházi élménnyé emelte a Győzelmet, és

ezzel sikerre vitte a Németh László-dramaturgiát. Többet tett érte tiszteletlenül, mint a műveit fantáziátlanul agyontisztelők. *Színházi* sikerrel avatta. Nem a gondolkodó, nem a színész és nem a rendező sikerévé. A *drámaíró* győzelmévé." Ezért tartja Koltai, joggal, jelentősnek Latinovits rövid rendezői ténykedését.

Azonos, elsődlegesen színházi szempontok érvényesítéséért hozott lényeges újítást, frissítést a magyar színházi életben az a néhány fiatal rendező, akik kapcsán a tanulmányíró „új hullámról” értekezhet. S hogy Koltait a tények, az eredmények tisztelete dicséri, semmi sem igazolhatja jobban annál, ahogy a feljövő fiatal rendezők színházeszményének gyökereit mutatja ki. Mindenekelőtt az egyik legidősebb, de szellemében legfrissebb magyar rendező, Major Tamás, majd pedig a konvenciókkal nem kötött amatőrmozgalom előadásaiiban keresve azokat az előzményeket, amelyek a hetvenes években fellépő rendezőknek a hagyományostól eltérő színházeszménye előzményei lehettek. Koltai a magyar színházból addig többnyire hiányzó modernebb, európaibb formanyelv meghonosítóit látja a fiatalokban. Felismeri, mi a kiváltója, emberi-művészi igazolása ezeknek a rendezéseknek: a színházi értelemben jó előadások mindig úgy születnek, hogy a rendezők valami személyes emberi-művészi problémájukat, dilemmájukat, akarják közölni, próbálják a választott dráma színpadra fogalmazása útján elmondani, vitára ingerlő formában közönség elé vinni. Nem véletlen, hogy az „új hullám” két jelentős alkotója, Zsámbéki Gábor és Székely Gábor programnyilatkozatként Csehovnak a színházról szóló művét, a *Sirályt* rendezi.

Az újért lelkesedő tanulmányíró-kritikus azonban nem esik abba a hibába, hogy föltétel nélkül és minden előzmény tagadásával hirdesse a fiatalok művészetét. Mindig a kötődéseket is megkeresi. Három utat lát a követendő példák között: a Major-rendezte A luzitán szörny képviselte antinaturalista plakátszínházat, a klasszikusoknak a *Sirály* és a Molière-előadásokkal bizonyított elfogulatlan újraolvasását, illetve az intellektuális politikai színházat, amelyet Székely Gácsérfej-rendezése képviselt. Az elsőben Jancsó Fényes szelekjét, Marton László két vígszínházi musicaljét tartja jelentősebbeknek. A klasszikusok újraolvasásának legsikerültebb példái közül azokat tekinti fontosabbnak, amelyek a „színházi nyelv megújításával kapcsolódhat össze, s valamilyen módon arra kerestek választ, hogyan lehet kikerülni az anekdotikusság, a beszűkült kisrealizmus csapdái”, mindazt, ami a magyar színjátszást az európai törekvésektől elkülönítően jellemezte. Ruszt József Don Carlos-rendezésében felismeri a rendező Grotowski-korszakának, a pszichofizikai színház sajátos formanyelvi megoldásait. Az „új hullám” rendezői közül Koltai joggal a kaposvári műhelyben alkotóvá érő Ascher Tamás és Zsámbéki, illetve a hozzájuk társuló Szőke István és Babarczy László, a szolnoki színházból jelentős központot formáló Székely és az amatőrből profivá előléptetett Paál István rendezéseit méltatja figyelemre. Ascher-

nál a „látvány és a gondolat harmonikus” egységét dicséri. Ennek az elvnek követésével jutott el Szép Ernő Patikájától, Dosztojevszkij Ördögök-adaptációján át a „lírai vallomásként” rendezett Godot-ig és a minél nagyobb érdeklődést kiváltó szocrealista operett, az Allami áruház rendezéséig. A „kordokumentumként” rendezett operettbe olyan apró részleteket csempészett, mint amikor a harmadik felvonás „általános boldogsághangulatában... észrevétlenül laposra vertek egy toprongyos részegget, aki zavarta az összképet, miközben két bőrkabátos alak vigyázott mozdulatlanul a tartós jókedvre”. Ascherhez hasonlóan Szőke is a legnépszerűbb és leghagyományosabb formákban vállalkozott újszerű megoldásokra. Szőke egy népszínművet, a Piros bugyellárist vitte színpadra úgy, hogy az „ő, mértéket nem tűrő” teátruma szórakoztató intézményből „égiek és földiek” — égi és földi szenvedélyek — gyűjtőhelyévé próbál válni”. Szőkénél az „operett könnyed frivolitása erotikává sűrűsödik. A népszínmű magyarnótázása drámai érzelmeket szív magába, és az ekstázisig fokozódik. Vagyis az operett, a musical, a népszerű épp azáltal fordul ki a medréből, hogy az előadás komolyan vesszi.” Paál Caligularendezésében azt a szemléletet tartja Koltai jelentősnek, hogy a nézőket saját Caligula-énükkel szembesítette. „Föltette a két alapkérdést: ‚mivé fejleszthetjük önmagunkat?’ és ‚mit kezdünk belső szabadságunkkal?’” Színházi szempontból viszont Paál rendezéseiben a magyar színjátszásban elhanyagolt terület, a „gesztusok nyelve, az erőnlét, a hajlékonnyá és rugalmassá edzett test” szerepe fontosságának bizonyítását külön jelentős mozzanatként tekinti. Akárcsak az újnaturalista drámát rendező Babarczynál, hogy megmutatta, „a realizmus címkéjével futó előadások egyszerűen nem voltak ‚megcsinálva’, ezért untattak... felolvasószínpadi merevségükkel”.

Hogy az „új hullám” fiatal rendezőinek dicsérete nem eltúlzott buzgalom volt a kritikus részéről, az a kézirat lezárása óta született újabb rendezések alapján egyértelműen állítható.

A Koltai méltatta, kiemelte őt színész látszólag ellentmond a rendezőket tárgyaló fejezetnek. Elsősorban abban, hogy nem új, fiatal, hanem kizárólag beért színészekkel foglalkozik. S bár A színész arca című bevezetőben arról a színésztípusról ír, aki nemcsak mozgáskultúra tekintetében kész színész a főiskola elvégzése után, hanem abban is, hogy „tudja pszichikai és fizikai kifejező eszközzé tenni a testét”, tud vele gondolkodni, portréiban Koltai mégis a színész egyéniséggé válását kutatva határoz Bessenyei, Töröcsik, Kállai, Sulyok és Gábor mellett. Pályájuk változásait lesve keresi az igazi színészi ismérveket, amelyek talán mindig is bennük szunnyadtak, de csak sok színpadi sikerrel és kudarccal érlelhettek belőlük színészt.

Ahogy a színészet titkát az egyéniségben ismeri fel, ugyanúgy az előadások képzőművészeti elemeinek igazi funkcióját abban látja, hogy

mennyire képesek „nem reprodukálni, hanem újra teremteni a valóságot”. Az alkalmazkodás és az alkotás kettősségében fogant színházi képzőművészeti tervezés sokféle lehetőségét igyekszik bizonyítani egy egyszerű példával: a színpadi erdő tizennégy különféle változatát sorolja fel. Így jut el ahhoz a lényeges szemlélethez, mely szerint a kettősséget vállaló és maximálisan kihasználó igazi színpadi díszlet az, amelyik a színműpuszta képi illusztrálása helyett „önálló képzőművészeti látványban megfogalmazza” és „drámai értelemben” működteti az alkotás „belső tartalmait”. S ahogy a magyar színházi rendezést felfrissítették a hetvenes évek elején jelentkező fiatalok, ugyanúgy a színházi alkalmazott képzőművészetbe, a díszlet- és jelmeztervezésbe, „az egyoldalú táplálkozástól leromlott... tervezőművészetbe” — az időpont nyilván nem véletlen, s nem függetleníthető a rendezői „új hullámtól” — „egy szobrász (Pauer Gyula), egy építészmérnök (Najmányi László) és egy festőművész (Keserű Ilona)” vitt friss vért.

A szemlélet teljességére vall, hogy Koltai nem egymástól függetlenül, hanem szoros összefüggésben vizsgálja a közönség színházigényét és a színészek színházbeli közérzetét, valamint a színházi struktúrát. A különféle színházformák és rövid közönségtörténeti áttekintés utáni konklúziója Koltai Tamásnak: „Meggyszűnt a mindenki színháza, s átadta a helyét a rétegszínházaknak. Ahol ezt felismerték, ott sokkal harmonikusabban alakult a színház és közönség kapcsolata.” A magyarokat nem sorolja „e szerencsés színházi nemzetek közé”. S bár a színházi konjunktúra, jegyet előadás előtt pénztárnál csak ritkán lehet váltani, a néző és színház harmonikus együttélését látszik bizonyítani, a nézőstatisztika növekedése részint elmossa a határokat a „művészileg értékes és értéktelen” nézők között, csak nézőt, számot lát, részint viszont a statisztikai sikert a színész sínyli meg. Interjúrészletekből látszik, a színészt a követelmények agyonhajsolttá teszik, lelki, szellemi és fizikai kifosztottságot érez, előadásokat időre, kellő kiérlelés nélkül gyártó nagyüzem csavarjának érzi magát. Nem csoda, ha rossz közérzetre panaszkodik. Magától érthetően következik a kritikus ajánlata: „játsszunk más színházat!” Ennek elsődleges föltétele, hogy a színház képes legyen a tabuk lerombolására. Magyar példával, a hetvenes évek kaposvári színházával bizonyítja Koltai ennek fontosságát. A műsor- és szervezeti struktúrát Kaposvárott sem sikerült kikerülni. Ott is játszottak operettet, a próbaidőt sem növelték, de „bebizonyosodott, hogy operett rendezői leleménnyel beilleszthető a színház gondolatmenetébe, a próbaidő kis szervezéssel megnyújtható...” S ez mit eredményezett? „Létrejöttek jó előadások és kevésbé jók... De a kaposváriak eközben igyekeztek túl is lépni ezen az állapoton, hogy a színház színvonalát ne egy-egy kiemelkedő előadás..., hanem egy összetartozó csoport folyamatos munkája, esztétikai és ideológiai program, elkötelezettség a lényeges társadalmi kérdések iránt, határozott arculat és

stílus” jelentse. Az alapvető követelmény: a „tisztán látni és tisztán fogalmazni”. Ezzel győzhető le a rossz struktúra, a rossz közérzet...

S hol van ebben az összetett organizmusban, amilyen a színház, a kritikus helye, és mi a szerepe? Koltai erre is választ keres. A kritikusnak belülről kell ismerni a színházat, de „nem áldozhatja föl a maga külső, megítélő nézőpontját azáltal, hogy a produkción belülre kerül”. Ez minden független kritikai véleménymondás kiindulópontja. A kritika a szakma szava, de „társadalmi visszajelzés” is; „Nem lehet a színház érdekvédelmi szervezete”. Ezért „színház és kritika viszonya soha, a legjobb akarattal sem lesz harmonikus. Hiába dolgoznak ugyanazért a célért, a kritika mindig fog hibát találni a színház munkájában, és a színház ezért mindig megorrol majd”.

Ezt a színházaknak, vagy inkább egyes színházbelieknek, kritika iránti örök haragszomrádját ismerhettük fel azokban a reagálásokban, amelyek a néhány évvel ezelőtt Magyarországon szélteben-hosszában folyó színházi sajtóvita során hangzottak el: a magyar színházi élet válságáért nem a színházak, hanem a színházi állapotok eltúlzottan konzervatívnak, szűk körűnek hangoztatott kritika a hibás. Többen rosszállóan szóltak azokról az izgága kritikusokról, akik, mint Koltai is — a *Hogyan játszunk színházat a Royale Shakespeare Company vendégszereplése után?* című cikkével —, elkerülhetetlenné tették a vita kirobbanását.

Nem tudom, értő, alapos kritikával mentesült-e már Koltai az izgágaság vádja alól, nem is lényeges, mert *Színházfaggatójával* egyedülálló formában bizonyította, nem a vita és nem a fiatalos csak azért is kedvéért töprengett nyilvánosan a magyar színház sorsa felett, hanem épp a korszerűbb, az európaibb magyar színház érdekében.