

ALKOTÓMŰHELY

LÉVAY ENDRE

HARMINC ÖSBEMUTATÓ

1.

A színház a drámairodalom alkotásainak első nagy próbaköve. Már a nagy görög triász idejében az volt, és marad is, amíg a közönségnek játsszák. Így a mű akkor válik élő és ható erővé — bármilyen színpadi műfajról is van szó —, ha hőse, cselekménye, szellemessége vagy gondolatísága a színpadon minden rezdülésével életre kel, és a nézőben a befogadás pillanatában élményt kelt, gondolatot ébreszt, érzelmeket támaszt az emberi lélekben: olyan érzelmeket is, amelyek a színművész hangvétele, modulációja, játéka, élő emberközelsége nélkül talán továbbra is rejtve maradtak volna. Aminthogy az üresen tátongó színpadot a leggazdagabb képzelet sem tudja élettel megtölteni, éppúgy az ember munkában eltöltött mindennapi életének kevéske szabad órái is kitöltetlenül maradnak, valamire várón tátonganak, akár az üres színpad.

Kár az üresen, velem némán szembe néző színpadért, kár a néptelen nézőtérért, amikor van, és mégsem él, mert nincs ki életre keltse, és kár a gondjaiba roskadtan, tétlenül otthon ülő ember tűnődésekben elmúló perceiért.

Nálunk színházat játszani termékenyítő erejű színházi múlt nélkül sokkal nehezebb feladat, mint a hazai és európai kulturális központokban, ahol több száz éves hagyománya van ennek a művészetnek, és sohasem szakadt meg olyan hosszú időre, hogy elvesztette volna gyökereit. Itt ilyen folyamatosságról nem beszélhetünk, legföljebb a keserves újrakezdésekről, ami minden korfordulóban azt jelentette, hogy előbb az alapokat kell megteremteni, s csak azután kerülhet fölébe Thália. Bár az igények megvannak, és sürgetően jönnek az új igények is, de kevés az erő ahhoz, hogy egy-két évtized alatt emberöltők mulasztásait behozzuk.

Valahonnan innen kell kiindulni, amikor egyetlen hivatásos színházunk játékaról, műsorpolitikájáról beszélünk, és arról, hogy ez a színház miként is viszonyul a hazai drámairodalomhoz: annak fejlesztéséhez, népszerűsítéséhez, vagy éppen az új drámaírók felfedezésére irányuló törekvésekhez.

Ha az indulás idejét vesszük kiindulóponttúl, tehát a Szabadkai Magyar Népszínház megalapításának évét, és az utána következő éveket, amikor még három félprofesszionális színház (Bácztopolyán, Zrenjaninban, Zomborban) működött, és mérlegeljük azokat a körülményeket is, amelyek között az említett színházak színészei sokszor emberfeletti áldozatokat hozva végezték munkájukat, ki mondhatta meg, hogy az ezernyi közül mi az elsőrendű feladat? Nem egyszer nagyot akartak, és nem egyszer úgy omlottak össze egy-egy dramaturgiailag összetettebb alak vagy kompozíció megformálásakor, mint ahogyan a szerző — ahogy Németh László mondta — írás közben majdnem megsemmisülten összeomlik, amikor alakját torzónak érzi, és a cselekmény szála megszakad: az elérhetetlenbe veszik.

Hogyan közelítsük meg akkor ezt a műhelyt?

Csak akkor közelíthetjük meg igazán a színház, a színművész munkáját, vergődéseit, visszaeséseit, újrakezdéseit — de közben játékám Regőcén, Csemyén, Temerinben, és hajnalban vissza, reggel pedig próbára! —, ha a nem is könnyen felmérhető feladataival való küzdelmeit a drámaírónak mint alkotóművésznek a küzdelmeivel vetjük össze.

A művészegyüttes — hogy úgy mondjam: két malomkő között — a drámairodalom követelménye és a közönség igénye között őrlődik. Mert mint igazi színház egyik nélkül sem élhet. Számára — bármilyen különösen hangzik is, s ezt Brecht is kimondta már — mind a két imperativus elsőrendű követelmény. A legnehezebben megközelíthető szöveget is úgy kell játszania, hogy a szerző mondanivalójának átélése és kivetítése megközelítően maradéktalan legyen, és ha egy művet a mi viszonyainkban nyolcszor, tízszer, vagy tizenötször is adnak csak elő — hatása akkor is maradandó üzenet legyen a néző számára éppúgy, mint a színész, a rendező, a drámaíró számára, mert csak e hármas művészi munkájának szintézise teremtheti meg a magasabb szintű színházi élményt.

Az arisztotelészi hármas egység mellett (vagy helyett!) ma — a modern idők formabontása, és a régi művek adaptálása korában — a művészi hármas törekvéseinek a szintézise ebben az együttműködésben termi meg, vagy hozza létre a könyvdrámából a színpadi játékot, nemcsak ilyen kis színházakban, mint a miénk, hanem olyan művészszínházakban is, mint amilyen Jean Villard-é Párizsban, vagy Friedrich Dürrenmatté Zürichben. És Varsóban szintűgy . . .

Ezeknek az elengedhetetlen követelményeknek szem elől tévesztésével — talán az egyénileg jóhiszeműnek vélt sugalmazás szándékával, és nem a »kioktatás« szándékával?! — nem egyszer elhangzott már olyan hozzászólás, s nem egyszer megjelent vitairat, hogy a Szabadkai Népszínház inkább kommerciális színház, sem mintnogy azzal sokat törődne (pedig hivatással), hogy a jugoszláviai magyar drámairodalom kifejlődését elősegítse.

A szabadkai művészegyüttes most múlt huszonöt éves. Ez egy új, korszerű színházi élet kiépítésében nagyon kis idő, főleg ha arra is gondolunk, hogy mindenekelőtt magát a társulatot kellett kiépítenünk, a kezdés éveiben színművészeti akadémiát végzett erők nélkül. És csak akkor vállalkozhattunk nagyobb feladatokra, amikor az együttes fiatal tagjai az áltauk nyújtott színpadi játékokban már egy olyan szintet értek el, hogy Shakespeare, Shaw, Csehov, Jean Paul Sartre és Bertolt Brecht műve is a színlapra kerülhetett.

Nem volt könnyű erőpróba, és sikertelennek sem mondható, mert például a *Tisztességtudó utcalány* és *A róka meg a szőlő* az ötvenes években olyan rendezésben és színművészi tolmácsolásban került a közönség elé, hogy a nagyobb és jelesebb centrumok színpadán is méltó visszhangot keltett volna. »Volna...!« — ... igen ezzel vigasztalódik a több elismerésre és megbecsülésre érdemesült rendező és színész, még akkor is, ha ugyanolyan áldozatossággal a »kommerciális« követelményeknek tesz eleget.

A feladatok számát itt sem minőségileg, sem területileg (hisz az együttes szezononként több ezer kilométert tesz meg a magyar nyelvterületeken) nem szükséges felsorolni, de mindezek mellett a Szabadkai Népszínház arra is időt szakított, hogy a jugoszláviai magyar drámairodalom fejlesztésével és népszerűsítésével törődjön.

Alig huszonöt év alatt harminc ősbemutatót tartott, és nem is olyan sikertelenül, mint ahogy azt a mai színikritika egyes művelői nem éppen tárgyilagosan (vagy inkább az ötvenes évek színházi életének ismerete híján) igyekeznek bemutatni, nem is gondolva arra, hogy ezzel többet ártnak, mint használnak a közös ügynek, mert hiszen — mint említettem — ma a »művészhármás« szoros együttműködéséről van szó.

A népi forradalom második szakaszában a politikai drámák éppúgy társadalmunk akkori igazi arcának megmutatói voltak, mint jeles poétáink politikai költészete: tehát az újjáépítés küzdelmes nagy zajlásának visszhangadói. Ezért nem lehet és nem is szabad sem Weigand József, sem Bogdánfi Sándor, sem Sinkó Ervin színpadi játékaikat elmarasztalni a forradalomnak attól a szakaszától elszakadt esztétikai mércevel. Ha nem lett volna — egyrészt az említettek elhallgatásával, másrészt a kimondott hibavadászással — szándékosság abban, ahogy az ötvenes évek ősbemutatóit egyes színikritikusok mérlegelték, nem emelném ki a legkiválóbb példát, amely ennek a szándékosságnak a bizonyossága. Ugyanis a lekicsinylő felsorolásban immár nem tudom hanyadszor Kvaзимодо Braun István *Tóparti ház* című színpadi játékának emlegetésével találkozunk, de ugyanakkor nem szólnak a szerző Magdics-ügy című első pályadíjat nyert drámájáról, amely akkor a legnagyobb visszhangot keltő ősbemutatónk volt, s minden mondatával 1953-as valóságunk húsát, véréát, verejtekét mutatta meg ...

De a színház, a színész és a rendező még ezek után sem hőkölt vissza riadtan, elkeseredetten, vagy kedveszegetten, hanem még na-

gyobb erőbetetéssel dolgozott tovább, küzdött a korszerű játéktílus meghonosításáért, és a hazai és külföldi szerzők új, merész hangvételű színpadi játékaiknak minél tökéletesebb kidolgozású színpadra viteléért. Elvitathatatlanul beszédes példa erre Deák Ferenc *Áfonyák* és *Légszomj* című drámája, Rade Pavelkić *Napfoltok* című musicalje (ugyancsak ősbemutató volt!) és ebben az évadban Tóth Ferenc *Jób* című verses színműve.

3.

Tóth Ferenc verses színműve kibontakozóban levő drámairodal-munkban a szó dramaturgiai értelmében irodalmi igényű alkotás; nyelvezete a műves költő lelkiismeretességével csiszolt, változón hullámzó, árnyalatokat finoman érzékeltető: művészi veretű. Verssorainak olvasása közben, és mindvégig egyre erősödő íveléssel érezhető az a hatás, hogy itt voltaképpen a zenei felépítésű és az ismeretlen lelki rezdüléseket felszínre hozó szövegen, tehát a kristálytisza szövegmondáson van a hangsúly. Kéziratban (az olvasónak van ideje, nem is egyszer, visszalapozni) biblikus drámája csaknem kimondottan olvasódráma, amelyet csupán beleszórt külső effektusokkal — zaj- és hangnyalábokkal, fény- és árnyjátékokkal — lehet úgy telíteni, hogy szövegbe ágyazott filmszerű cselekménye a rivaldafény előtt is életre keljen és — betöltse a színpadot.

Nem tudom, hogy a szerző ismeri-e Victor Hugo *Shakespeare* című művét, melynek első kötetében a nagy francia látnok, a »homme océan« ezeket a sorokat írja: »Jóbbal kezdődik a dráma. Ő az embrió-kolosszus. Jóbbal kezdődik a dráma negyven évszázaddal ezelőtt. Jehova szembekerül a Sátánnal; a rossz harcba száll a jóval: ez a cselekmény. A színpad, az ember a dráma küzdőtere; a szereplők csapások. A költemény zord fenségéhez tartozik az is, hogy a nap sötétlen tüzel benne.«

Tóth Ferenc vallomása szerint professzora, Sinkó Ervin tárta föl előtte a nagy bibliai hős csupán dimenziókban kifejezhető alakját. És elmondhatta azt is, hogy *Jób* jóval Mózes előtt költő volt, és vallomásait arabs versekben írta... Ezek után — és nem is kis mértékben — a szerző vállalkozása kivételes elismerést érdemel: mindenképp irodalmi elismerést. Ennek a nagy pozitívumnak az állandó jelenléte viszont megsokszorozta a rendező és a színművész feladatát, annál is inkább, mert ebben az esetben egy személyre épített drámáról van szó, mégse monodráma, s ezért a színpadon különleges és rendkívül sokrétű hangszerezést követel.

Ifjabb Szabó István rendező, a szerzővel való hasznos együttműködésben és az említettek ismeretében nagy körültekintéssel készítette el rendezői forgatókönyvét. Az ószövetség korába helyezett tablója *Jób* ősdramái alakját hitelesítette, a gondolati dráma követelményeinek híven megkomponált játék pedig a mába átható üzenetté erősítette fel a negyven évszázaddal ezelőtti drámai hős vívódásait. Ilyen transzformálással elérte azt, hogy *Jób* apokaliptikus megjelenése ne

csak felmérhetetlen távolságban, és ne csak víziószerű képekben éljen, hanem átlépve az időt, köbe vésett szavai visszhangra találjanak a közönség soraiban is, még ha kérdőjeleket is hagynak a befogadó szívében, és így ez az emberi színjáték a felébresztett gondolatokkal együtt a függöny legördülése után is tovább éljen.

Ennek a bemutatónak harmadik megalakítója a színművész volt.

Pataki László művészetét nem lehet pusztán dicsérő jelzőkkel meghatározni, s egyik vagy másik színpadi teljesítményének meleg hangú elismerésével lezárni csak úgy, hogy a következő mondatban (kötelességszerűen) már a partnerek munkáját értékeljük. Az általa megformált alakok — akár Tomori, akár Romulus, vagy Don Quijote — a színpadon túl is élnek. Olyan adottságai vannak, amelyekkel tartóssá tudja tenni az ábrázolt személyiségek jelenlétét. Szerepei már annyira benne élnek, hogy — olykor — séta közben is, arcán hol az egyik, hol a másik, hol a harmadik hős arcvonása jelenik meg.

De amikor Jób tragikumát végigszenvedte a szemétdombon, ehhez a mélyen arcába vésődő s változataiban szoborszerűen megkeményedő mimikához egy összhangba hozott játék is párosult, amelyben egy kézmozdulat, egy megtántorodás, összegörnyedés, utána egy kínna teli kiegyenesedés — hogy egyenesen az Úr szemébe nézzen, aki mindig megközelíthetetlen és elérhetetlen volt — szöveg nélkül is az ősdráma alakjának emberközelségbe hozása volt. Dikciója harmonikusan hozzásimult a játékához, mint a sebek Jób testéhez. Vívódásaiban azt érzékeltette velünk, hogy az időtlenné vált térben vergődő ember legnagyobb vereségei után is megbékél az élettel, mert az élet belső parancsa ez. Mindezeknek összhatásaként itt nem lehet kimagasló, vagy igazán erőteljes jelenetről beszélni, mert Pataki László az első jelenettől az utolsóig szervesen egységes volt annyiban, amennyiben ezt nem törte meg az őt fékező s játékszintjének folyamatosságát követni nem tudó színpadtechnika.

A verses színműben a társulat valamennyi tagja játszott. A többi szereplőt Victor Hugo »csapásoknak« jelölte meg. Tóth Ferenc szövegekönyvében a jöbi tragikum élő ómenjei voltak, akikben a bibliai történet háttére is életre kelt, minden mozzanatra rezonáló lényükkel azt érzékeltették: ha az ember ezernyi kudarc után is a nihil helyett megtalálja az önmagába vetett hitet, akkor — még vereségei ellenére is — újra élni tud.