kérdései, az én szerepem gyakran csak az, hogy figyelek, szabadjára engedem a színészeket, megérzem azt a pillanatot, amikor közbe kell lépnem, át kell lendítenem őket egy-egy akadályon.

– *A gesztikus és pantomimikus elemek gazdagságán, kimunkáltságán túl - rendezésének egyik legszembetűnőbb vonása, hogy változatosan és merészen keverednek benne a kifejezőeszközök. A pagoda ostromakor például hangszóróból halljuk a fegyverropogást, s megvonaglanak a papírfalak, Amikor azonban Galy Gay-t „kivégzik", fegyverekből dördül a sortűz. Vagy: a katonák csak „mímelik az evést, míg a félájult Galy Gay-t valóban megetetik. S bádoglavórból paskolja a vizet meztelen felsőtestére. Mi a funkciója ezeknek a stílusváltásoknak?*

– Amit itt észrevett, arra én nem mint stílusra gondolok. Amikor bizonyos események vagy folyamatok csupán jelezve vannak, annak az lehet az oka, hogy kevesebb hangsúlyt érdemelnek. A színpadi realizmus ezzel szemben akkor jelentkezik, amikor ki akarunk emelni valamit. Nincs jelentősége, hogy mit s hogyan esznek a géppuskások a kantinban. Ám amikor az alélt Galy Gay-t megetetik, az kiemelt gesztusként jelenik meg. Szája, mint kitátott madárcsőr, mozdulatlan. Csak vegetatív funkciói működnek. Itt nem szorítkozhattunk jelzésekre, be kell mutatni a dolgot. Ugyanez a helyzet a terrorista kommandó sortüzével is: a színpadi realizmusnak megfelelően kell eldörrenniük a lövéseknek, mert hiszen, ha nem is történt gyilkosság, tudnunk kell, hogy történhetett volna.

– Az Egy fő az egy fő *előadásából erősen emlékezetünkbe vésődik a mozgások karakterisztikussága, kifejezőereje. Különösen a főszereplő, Iglódi játékában érvényesül ez, aki Galy Gay átalakulását mozgásának teljes metamorfózisával teszi érzékletessé. Talán Soubeyran rendezői egyéniségét is itt érhetjük leginkább tetten.*

– Engem valóban a tánc és a pantomim vezetett el a színházhoz. Volt férjem, Jean Soubeyran is pantomimes volt, aki annak idején Franciaországban, az NSZK-ban, az NDK-ban vándorolt pantomimtársulatával. Bemutatókat, tan-folyamokat is tartott az NDK-ban, a Berliner Ensemble-nál is. Így kerültünk összeköttetésbe Bessonnal is. Sokáig fontolgattuk, hogy végleg leszerződünk Brecht színházához. Erre azonban sajnos már csak pár hónappal Brecht halála után került sor. Brecht nem élt, elevenen élt még azonban a Berliner Ensemble nagyszerű előadásaiban. Később Bessonnal én is átkerültem a Deutsches Theaterhez, ahol mint pantomimes közreműködhettem Besson bírnevessé váló rendezéseiben, nevezetesen Arisztophanész-Hacks Békéjében, Svarc *Sárkányában*, Szophoklész-Müller-Hölderlin *Oidipusz* tirannoszában, Hacks *Szép* Helénájában.

- *Most már mint a Volksbühne rendezője s színészpedagógus, mi az, amit legfontosabbnak tart Besson hatásában?*

- Teljes mértékben a tanítványának érzem magam. Mellette tanultam meg, hogy a színházi mesterséget mint egységet lássam. De mindenekelőtt két dologban érzem különösen fontosnak a szerepét. A maszkkészítés, a maszkban rejlő lehetőségek felfedezésében és a kórusnak a hagyományoktól eltérő használatában. Besson előadásaiban a kórus rituális funkcióját, ősi megnyilvánulási formáját kapta vissza. *(Az Oidipuszban* például egy afrikai táncos tanította be, irányította a kórus mozgását. Teiresziász ugyanitt mint afrikai varázsló, sámán jelent meg.) Ezeknek a hatásoknak bizonyára mostani munkámban is konzekvenciái vannak.

- *Egy kicsit Bessonnak köszönhető ez a mostani rendezése is. Hiszen az ő Szecsuánijának budapesti bemutatóját követően, baráti beszélgetés közben született meg első budapesti vendégrendezésének terve. Ami azonban, gondolom, nem első Brecht-rendezése.*

- Az első. A berlini rendezők kezét ugyanis furcsa módon megköti az a szituáció, hogy Brecht örökösei a Brecht-darabok berlini rendezési jogát kizárólagosan a Berliner Ensemble részére tartják fenn, ahol a félreértett hagyománytisztelet, a Modellbuchok rekonstrukciójával kívánja ápolni Brecht szellemét. Ez az állapot tette lehetetlenné egyéb-ként Besson helyzetét is, aki egyetlen Brecht-rendezését, a Szecsuánit, még Weigel személyes megbízásának köszönhette.

A népszínházi bemutatót követő búcsúztatón, ahol Soubeyran kis testületet jelölt ki az előadási fegyelem fenntartására, a társulat azzal válik el a rendezőnőtől, hogy első Brecht-rendezését továbbiak is követik.

GERVAI ANDRÁS

Beszélgetés Kertész Ákossal

- *Miért ír drámát?*

- „Hja, oly erő ez rajtam, testvér - el nem mondhatom."

Elnézést kérek, amiért Füst Milán-idézettel válaszoltam, de szebben úgyse bírnám megfogalmazni. Igaz, a kérdés, melyre Füst Milán IV. *Henrikjében az* öreg Fülöp ezekkel a szavakkal felel, nem az, hogy „miért ír drámát ?".

- *Milyennek látja a mai magyar színházat, mi a véleménye róla?*

– Ha komolyan venném a kérdést, csak több kötettel tudnék válaszolni. Emellett úgy érzem, nem vagyok illetékes. Előadták három darabomat, meg-értem egy tucat hazai bemutatót (a külföldiek nem tartoznak ebbe a tárgykör-be), hat-hét éve sűrűn előfordulok a szín-házak környékén, de ez nem elég ahhoz, hogy ebbe a darázsfészekbe belenyúljak.

– *Véleménye szerint van-e Magyarországon a drámaírásnak valamilyen akadálya?*

– Van. És ebben a kérdésben mint drámákat író ember talán illetékesebb vagyok.

Mindenekelőtt: az a körülmény (amire olyan nagyon szeretünk hivatkozni), hogy a mai magyar valóságból hiányoznak az éles drámai konfliktusok, nem akadály. Ha ez így van, akkor ez, a konfliktusok hiánya és a konfliktusok iránti belső igény közötti konfliktus a dráma. A magyar drámaírás tényleges akadályait viszont három csoportra osztanám.

- *Melyek ezek?*

– Az első és legfontosabb akadály színházaink, pontosabban a magyar színjátszás állapota. Minden író, ha bevallja, ha nem, azzal a céllal ír darabot, hogy azt elő is adják, tehát az író kénytelen a színház igényelnek megfelelően dolgozni. Minél járatosabb a szakmában, annál inkább. Mármost, ha semmi nincs, ami a színházakat megcsontosodott, el-avult játékstílusuk, korszerűtlen szemléletük állandó megújítására kényszerítené, ha egy-egy tehetséges és lelkes rendező egyéni ambíciói megtörnek a színház belső munkarendjén és munkamorálján, a színészek hajszoltságán és fáradtságán, a vezetés érdektelenségén és közönyén, a közönség törvényszerű igénytelenségén

(hisz a közönségnek nincs összehasonlítási alapja), akkor ez az állapot visszahat a drámairodalomra is, mert egy közösség drámairodalma mindig olyan, amilyen a színháza (és nem fordítva!). A dráma nem a drámaíró, hanem a színházi kollektíva műhelyében születik, és ennek a kollektívának csak egyik tagja a dráma-író, aki nem vonhatja ki magát a színházi kollektívában uralkodó viszonyok hatása alól még akkor sem, ha látszólag egyedül, az íróasztala mellett dolgozik.

A második akadály az a bizonyos ős-bemutató-szemlélet, amiről már Száraz György is beszélt a SZÍNHÁZ 1977. februári számában. Sokszor úgy érzi - mondta -, mintha a színházi dramaturgiákon kéziratira vastag vörös filctollal, nagy betűkkel ráírnák, hogy: Használat után eldobandó! Ez a szemlélet egy helyes művelődéspolitikai irányelvünk gyakorlati torzulása révén alakult ki. Támogassák a színházak a magyar dráma ügyét! - igényli a művelődéspolitika. Hát a színházak lebonyolítják azt az évi egy-két kötelező ősbemutatót, és meg-könnyebbülten kipipálják: ez is meg-volt - hogy aztán a darabot soha többé elő ne vegyék. S ez, sajátos módon, nem ösztönöz, inkább csüggesztően hat az írókra. Az írót az lelkesítené, ha legalább sansza volna rá, hogy amennyiben a darabja jó, más színházak - esetleg a fő-városiak - is átveszik. Erre azonban aránytalanul kevés példa akad, mert az utánjátszás már nem művelődéspolitikai érdem (csak a fölfedezés), az utánjátszás már nem tekinthető a „magyar dráma támogatásának". Még egy, talán a fent tárgyaltnál is nagyobb veszélye van ennek a szemléletnek. Ha ugyanis az ős-bemutató önmagában is érdem, akkor a színház hajlamos rá, hogy az íróval szemben igénytelenné váljon. Hogy az elő-adás rossz? Istenem! Abból - az író ki-vételével - senkinek sem származik anyagi vesztesége. A prémiumot nem a minőség után adják. Az erkölcsi veszteség is az íróé, mert ki tehet arról, hogy az író rossz darabot írt? A színház a maga részéről mindent megtett a magyar dráma ügyéért.

És ezzel már érintettük is a harmadik akadályt, az anyagiakat. Noha Magyarországon is mindenki a piacról él, erről a körülményről nem illik beszélni.

Művelődéspolitikánk nagy összegek-kel dotálja a színházakat. A színházjegy nálunk fantasztikusan olcsó. De nem-csak az állam dotálja a színházat a maga nagy pénztárcájából, hanem az író is, a maga sokkal laposabb bukszájából. Mert az író a maga honoráriumát a bruttó pénztári bevétel, azaz az eladott jegyek névleges árának alapján kapja. Így a tiszteletjegy, a kedvezményes jegy is az író zsebét terheli.

Ezek után érthető, hogy csak a színházért megátalkodottan és gyógyíthatatlanul rajongó író vállalja a drámaíró kétes helyzetét, amíg mást is tud csinálni.

- *Hogyan látja a drámaíró és az írott, illetve előadott dráma viszonyát?*

- Tudom, hogy amit mondok, sokak szemében szentségtörés: a drámairodalmat nem tartom a szó szoros értelmében vett irodalomnak. Persze azt is tudom, hogy a gondolat nem új. Magam nem teoretikus úton, hanem a saját írói gyakorlatom során győződtem meg a tétel igazságáról.

Az irodalmi műalkotás (regény, novella stb.) kész van abban a pillanatban, mikor az író a kézirat végére odateszi a pontot, vagyis az író késznek nyilvánítja. Ami azután történik vele, már nem érinti a mű ontológiai lényegét.

És a drámaíró? A drámaíró megálmodik (elképzel, kitalál) egy színjátékot, egy színházi előadást, azt „lelke színpadán" eljátssza, megrendezi, és ezt az elképzelt előadást próbálja írásban rögzíteni a kialakult konvenciók szerint. De az író nem holt betűket lát lelke színpadán, hanem élő beszédet hall. Ebből azonban az írott nyelv segítségével vajmi keveset képes rögzíteni, mert aki olvassa, az másképp hallja, és ha kimondja, másképp mondja ki, mint ahogy a beszéd elhangzott az író képzeletbeli színpadán. Továbbá a színjáték nemcsak dialógusokból áll, a színpadnak a beszéddel egyenértékű jelrendszere a cselekvés, a gesztus, a mozgás, az élő színész személyes jelenléte a színpadon, a látvány maga. Mindebből pedig a „szerzői instrukciók" csak morzsákat képesek rögzíteni, mert a szerzői instrukciókat is szigorú formai konvenciók szabályozzák, melyeket áthágni illetlenség, meg nem is érdemes, hisz a rendező és a színészek úgysem veszik őket figyelembe. Tehát a jelrendszer (az írásjelek), mely az írónak rendelkezésére áll, hogy színpadi látomását rögzítse, sírnivalóan tökéletlen, és az íróval azonos hullám-hosszon levő közreműködők csapata szükséges még ahhoz, hogy a holt be-tűkből kibontsák az írói látomás szín-padi valóságát. A dráma tehát nem kész műalkotás, csak tökéletlen híradás egy műalkotásról álmodott álomról; a mű-alkotás csak a színpadon jöhet létre az előadás során. A műalkotást a színész hozza létre, és a többi közreműködő (beleértve a rendezőt s írót is) csak előkészíti, hozzásegíti a színészt, hogy az a játék során a műalkotást megteremtse. Az író bizony csak másod-harmadrendű szerepet játszik ebben a struktúrában. Az a tény pedig, hogy darabot olvasni is szoktunk, nem mond ellent az eddigieknek. Ha szépprózát olvasunk, az írásjelek mint közvetítő és instrukciót hordozó jelrendszer alapján mindig a valóságot képzeljük el a maga végtelen sokneműségében és kiterjedésével, míg drámát olvasva mindig a színjátékot - jól-rosszul, ki-ki a maga fantáziája szerint -, és csak második lépcsőként asszociálunk a valóságra, az Életre, melyről a színjáték szól. Ez pedig döntő, ontológiailag is meghatározó különbség.

– *Térjünk át más témára ! Mi a véleménye a magyar kritika színvonaláról?*

– Ha jól ismerem a helyzetet, a kritikusnak (mióta ez a munkakör létezik) az a szakmája, a föladata, hogy bírálja a kulturális szféra és a szórakoztatóipar bizonyos produktumait. Szándékosan kerülöm a „műalkotás" kifejezést, hisz a kritika tevékenységi területe ennél sokkal szélesebb, egyébként sem döntötte el még megnyugtatóan a tudomány, hol húzódik a határ a szórakoztatóipar termékei és a műalkotások között. Viszont sose hallottam még, hogy produkciók létrehozóinak az volna a dolguk, hogy visszabírálják a kritikusokat. Ezért hát némi gyanakvással kezelem ezt a kérdést. Mert a vevőnek elidegeníthetetlen joga, hogy fitymálja az árut. A vevő érdeké-ben és nevében szót emelő szakértőnek még inkább. Persze fölmerülhet ezzel kapcsolatban is néhány probléma: mitől szakértő a kritikus? Attól, hogy elvégezte a bölcsészetet? Vagy az újságíró-iskolát? Attól, hogy megbízták, írjon kritikákat? Vagy egyszerűen attól, hogy kritikákat ír? Azt gondolom, a kritikusi rangot éppúgy ki kellene érdemelni, mint például az írói rangot. Egy másik kérdés: kinek a nevében bírál a kritikus ? A közönség (fogyasztó) nevében? A művelődéspolitikai vezetés nevében? esetleg a maga nevében? (Nekem ez az utóbbi például rokonszenves volna.) Azt, hogy kinek a nevében emel szót a kritikus, el kéne döntenie, és ha egyszer eldöntötte, konokul kellene ragaszkodnia a döntéshez.

– *Mennyiben hasznosítja a kritikákat?*

– Egy szellemes mondás szerint attól,

hogy valaki nem tud tojást tojni, még el tudja dönteni, melyik tojás büdös. Mélységesen egyetértek ezzel, s csak annyit tennék hozzá, hogy az, aki csalhatatlan biztonsággal meg bírja állapítani, melyik a záptojás, még nem biztos, hogy tanácsot is tud adni a tyúknak, hogyan tojjon frisset. Ámbár ki tudja? . . .

- *Beszéljünk most színházi tapasztalatairól, drámaírói gyakorlatáról ! Tizenkét éve dolgozik a filmgyárban. Hatott-e a filmes dramaturgia, látásmód darabjai megkonstruálására?*

- Igen. A filmtől szigorú kompozíciót, koreográfiát tanultam. A filmrendező legtöbb esetben pontosan meg kell határozza az egyes jelenetek beállítását és a kamera viszonyát a jelenethez. Vagyis a plánokat. Ez nemcsak technikai kérdés. A plánozás, a képkivágás, a gép-mozgás és a képen belüli mozgások összehangolt megkomponálása egyúttal azt a célt szolgálja, hogy a néző figyelmét az ábrázolt világ fontos, hangsúlyos pontjaira irányítsuk. Ez a technika tehát a hangsúlyok, a jelentések, a közlendő pontosításának az eszköze; ezzel növelhető a művészi üzenet hatásfoka. Ennek a filmes módszernek a megfelelőit megtalálhatjuk a színpadon is. Alapplánként adott a nagytotál - az egész játéktér -, a rendezésnek ebből kell szűkítenie. Mikor például a színpadon jelenlevő színészek közül egyetlen színészre irányul a figyelem, akkor a nagytotált fél-közelire szűkítettem. Ha a színész mozdulatlanul mond egy monológot, és a többi sem vonja magára a figyelmet, akkor a nézők tekintetét a beszélő arcára összpontosítottam: ez a nagyközeli. Ha két színész egymás mellett vesz részt egy akcióban: az kistávol. Ha közülük az egyik átmegy a színpadon, és a dialógus (vagy cselekmény) így folytatódik közöttük, az annyi, mintha varióval nagy-távolra nyitnék. Ha a két színész szövege (vagy akciója) hangsúlyosan elválik egymástól, tehát egyszerre mindig csak az egyik színész van akcióban, ez megfelel annak a filmi formának, amikor a dialógust egymásra vágott közelikre bontom és így tovább; szinte minden gépmozgás megfelelőjét megtaláljuk a színpadon. Ha darabot írok, eleve ebben a beállítástechnikában gondolkodom, ez viszont nagyon pontos színjátszást igényel; a gesztusrendszer és a koreográfia pontos megtervezését és begyakorlását, a gesztus és a szöveg, e két külön jelrendszer elválasztását és olyan együttes alkalmazását, hogy egymás hatását ne rontsák, hanem fokozzák; szóval a mozgás és a beszéd centiméterre és tizedmásodpercre kidolgozott ritmusát teszi szükségessé. Ez a színjátszás nálunk szokatlan, szinte ismeretlen, és aprólé-kos kimunkálására soha sincs elég idő.

– *Ön szerint mi jellemzi darabjai stílusát ?*

- Minden darabomban reális, sőt naturális cselekményt próbálok valamiképp megemelni, úgy, hogy az önmagán túlmutató többletjelentést hordozzon. Dialógusaimból tudatosan hiányzik mindenfajta költészet, hangsúlyozottan hétköznapi, naturális hatású nyelvet használok. Ezért sajnos gyakran előfordul, hogy darabjaimat naturalista színműnek olvassák, és a régi Vígszínház naturalista polgári színjátszásának hagyományai szerint állítják színpadra. Valamivel jobban járok, ha Sztanyiszlavszkij lélektani realizmusával próbálkoznak, de nem sokkal.

– *Mennyire elégedett prózai műveiből készített drámáival?*

– *A Makrát* gyönge adaptációnak tartom, színházi sikerét a regénynek köszönhette. *A Névnap* színpadi változata viszont, úgy érzem, egyenértékű az eredeti írással. Oka lehet ennek talán az is, *hogy* eredetileg drámai műnek, tévé-játéknak készült, így szerkezetében már ott lappangott a színmű, csak ki kellett belőle bontani.

– *Darabjai közül a* Névnapot *játszotta a legtöbb hazai és külföldi színház. Melyik hazai előadásra emlékszik vissza a legszívesebben?*

– A József Attila Színház ősbemutatójára és a miskolci Nemzeti Színház előadására. Így visszagondolva nehéz volna közülük választanom. Mindkét előadásnak megvoltak a maga különleges erényei, mindkét előadásból emlékezetes maradt számomra néhány kiemelkedő színészi alakítás. Miskolcon voltak már tapasztalataink, így a miskolci produkció szárazabb, szálkásabb, sprődebb lett, mint a pesti, s ez nagyon közel állt az elképzeléseimhez. A pesti előadás viszont talán elementárisabb, lendületesebb volt.

– *A külföldi előadások közül melyiket látta?*

– Egyedül a radebeuli Labdesbühne Sachsen úgynevezett Szász Tájszínház előadását. Sok hibája mellett akadt ennek az előadásnak erénye is: a színészi játék. Ezek a nem különösebben nagy képességű színészek a mi színészeinkkel összehasonlítva meglepő szakmai föl-készültségről tettek tanúságot például beszédtechnika, mozgáskultúra, pontos, kidolgozott, fegyelmezett játék terén.

- *Részt vett olyan hazai előadáson, amelyik nem tetszett?*

- Azokkal az előadásokkal voltam elégedetlen, ahol a *Névnapot* hagyományos magyar vígjátékra hangszerelték. A közönség ilyenkor tombolt, a színháziaknak csillogott a szemük a büszkeségtől - csak én szerettem volna a szék alá bújni szégyenemben. A színészeket, akiknek sok munkájuk feküdt az előadásokban, nem hibáztatom; az ilyen félreértelmezésekért mindig a rendező a felelős. Persze a színész is szereti a könnyű, be-vált eszközökkel elérhető sikert. Így hát azért a színész sem teljesen ártatlan. Hiszem, hogy másfajta, következetesebb és fegyelmezettebb játékstílus is közönségsikert aratna. Esetleg nem olyan heveset és látványosat, talán kevesebb lenne a nyíltszíni taps, de a nézők az előadás után mélyebb benyomásokkal mennének haza.

- *Az ön által sikerületlennek tartott bemutatókon sor került lényeges szöveghúzásokra?*

- Érdekes módon mindig olyasmit húztak, amit nem is lehetett volna megvalósítani hagyományos eszközökkel. Ezek a kihagyott szövegrészek pedig fogódzót jelenthettek volna a rendezőnek, hogyan kell értelmezni, játszani a darabot. Nálunk sajnos ez a gyakorlat: amit nem tudunk vagy nem szoktunk megcsinálni, azon nem tépelődünk (erre nincs is idő), azt egyszerűen kihúzzuk.

Áttérve a Névnap *után írott drámájára, a* Sziklafalra: *könnyebbséget jelentett-e, hogy ennek nem volt prózai előzménye, tehát rögtön „színpadban kellett gondolkoznia" ?*

- Úgy érzem, színműként minden eddigi kísérletemnél jobban sikerült, a hibák ellenére megtanultam „színházul". Mégis az a gyanúm, hogy mikor eleve színpadra komponálok, a forma elvisz a valóságtól, ami a prózánál ritkán fordul elő velem. A drámaírásnak ezzel a módjával mindenesetre még kísérleteznem kell, hogy megtudjam, járható-e számomra ez az út.

- *A* Sziklafalban - *eddigi munkáskörnyezetben játszódó és fontos közéleti problémákat tárgyaló műveitől eltérően - a privátszféra kerül előtérbe.*

- Minden munkámban ugyanarról: egy vagy néhány ember legszemélyesebb ügyéről beszélek. A közélet és a politika eseményei, erői elválaszthatatlanul összeszövődnek magánéletünkkel, és meghatározzák azt. Nem kerültem, nem is

kerülhettem meg soha azokat a hatásokat, amik hőseimet érik tágabb környezetükben, vagyis a társadalmi-történelmi, vagy ha úgy tetszik, politikai-közéleti hatásokat. Így lesz egy ember legszemélyesebb magánügye, mondjuk Makra Ferenc sorsa, közéleti kérdés. *A Sziklafalat* - ilyen értelemben - legalább olyan közéleti műnek tartom, mint *a* Makrát.

- *Mi késztette a* Sziklafal *átírására?*

- Az természetes, hogy a drámát minden esetben a helyi körülményekhez - Katona Ferenc terminusával - a játék-színi viszonyokhoz, az adott közönség fölvevőképességéhez kell adaptálni. De nem ez volt a fő ok. Három különböző előadás (az eger-miskolci, a szegedi, a Déryné Színház előadása) tapasztalatainak birtokában úgy éreztem, nem az valósult meg a színpadon, amit akartam. És nem tételezhettem föl, hogy kizárólag az előadásokban volt a hiba. A bajok gyökere az írott drámai anyagban is ott kellett legyen. Ezért mikor Berényi Gábor fölajánlotta, hogy bemutatja a József Attila Színházban a darabot, de szeretné, ha átírnám számára, örömmel vállalkoztam rá.

- *Milyen lényeges dramaturgiai változtatásokat hajtott végre?*

– Mindenekelőtt sokat húztunk. Az eredeti első felvonás színházi szokásainkhoz mérten elviselhetetlenül hosszúra, másfél órásra sikeredett. Az egri ősbemutatón negyedórát rövidítettünk, de rosszul, mert a kihagyott részre, Anyuska és Hanna darabnyitó kettősére szükség lett volna. Most tehát átgondoltan húztunk, emellett kigyomláltuk a szak-mai szlenget, az atelier jellegű utalásokat, részletkérdéseket. Kisebb jelenet-egységek átcsoportosításával (filmnyelven szólva: az anyag újravágásával) a cselekményt, illetve - meglehetősen cselekménytelen darabról lévén szó - a dialógusok gondolati-érzelmi ívét feszesebbre vontuk. És alaposan átírtam a darab végét.

– *Valamilyen új koncepció alapján?*

- Ellenkezőleg. Következetes akartam maradni a régihez. A darab fanyar, kesernyés, groteszk hangvételéből az első változatban valahogy kiestem, és a darab melodrámába fulladt. A második változatban megpróbáltam végigvinni a groteszk, tragikomikus látásmódot.

– Ki a darab tulajdonképpeni főszereplője? Kassai, akinek az arcéle alig rajzolódik elő? Vagy hozzátartozói - két felesége, szeretője, édesanyja - közül valaki? Esetleg a négy asszony, az „özvegyek" és a halott színész közötti viszony áll a dráma középpontjában ?

- Ezt kérdezte a kritika is. De újra csak azt tudom felelni: nem Kassai a főszereplő. Kassai egyáltalán nem szereplő. Ha ő érdekelt volna, róla írok darabot.

- *Tehát a darab a négy özvegyről szól?*

- A darab a négy özvegy ürügyén valami másról szól. Négy ember van a színpadon. Négy nő. Egyik a kispolgári-gyarapodó főpincérné asszony: Anyuska. Alapélménye a háború. Alapfilozófiája: túlélni! Aki meghúzódik, annak a feje fölött talán átviharzik a történelem. Nem belenyúlni kell a történelembe: megúszni! Megőrizni az életet és a vagyonkát. Lakást, bútort, ezüstöt, szőnyeget. Másodszor: Róza, a „tiszta forrás". A „fényes szellők" népi emberideáljának csodálatosan konzervált képviselője. A nem prostituálódó, munkából élő, gyanútlan, egyszerű és becsületes, ellenszolgáltatás nélkül is adni tudó, tiszta ember. (Naturális vágyálom forró-vizes lavórral. A ma ötven felé közeledő, a fölszabadulás utáni mozgalmi életben már aktívan részt vevő férfi kamaszálma.) Es ott van Hanna, a hatvanas évek lázadó értelmiségi magatartásával, aki megfáradva bár, de őrzi még az elmúlt évtized reményeit, a haladó értelmiség szellemi konjunktúrájának megkopott emlékét. Es a hitet, hogy most a szakemberek kora jön. Hogy csak dolgozni kell. Jól, szenvedélyesen, becsületesen. Végül Anna, aki a hetvenes évek fogyasztói szemléletű, harácsoló szellemű maszek-szocializmusát képviseli. Az újgazdagok sznob világát. Ennek a négy magatartásnak a hátterében kirajzolódik egy sors, aminek múltját, eredetét Anyuska jelenti, a hatvanas éveit Hanna, a hetvenes éveit Anna jelleme világítja meg. És Kassai nosztalgiái, melyek Róza felé lökik, kitöltik az űrt Anyuska és Hanna között. Az ív kifeszül. Persze ez a sors (vagy ha úgy tetszik: az elmúlt negyven év történelme) : képlet. Engem éppen a képlet érdekel, és ezt a képletet a markánsabb, egyénibb arcvonások zavarnák.

Mármost ez a négy magatartástípus a hetvenes években együtt él. Mivel ellentétesek, egymás ellen feszülnek - mégsem csapnak össze. Az ellentétekből nem lesz látványos összeütközés, véres dráma, megrázó tragédia, és nem oldódik föl megtisztító katharzisban. A darab patthelyzetben végződik. Senki sem okult. Mindenki tovább mondja a magáét. Egyedül Hanna hallgat. Ez nem írói ügyetlenség. Ez a mondanivaló.

Az is mondanivaló, hogy a háttérben ott mocorog valami, ami talán valódi közéleti-társadalmi probléma lehet: Kassai sorsa. De ez a probléma nem bír áttörni az összekuszálódott egyéni érdekek kisszerű szövevényén. Fölvillan, de a háttérben marad. Ez a feszültség nem oldódik meg. Mert ez jellemző napjaink-ra. A feszültséget akarom átadni, a kielégületlenséget. Azt az alapérzést, hogy a dolgok nem bírnak megtörténni, hogy nem bírnak eljutni a dolgok gyökeréig, a lényegig. Mint ahogy a lényeges kérdésekről a darabban sem tudunk meg soha megnyugtatóan biztosat. Öngyilkos lett-e? Szeretett-e igazán? Tehetséges volt-e? Ivott-e ? Közéleti vagy egyé-ni tragédia-e a halála? Ezt a kínzó bizonytalanságot akarom átadni a néző-nek. Mert jellemzőnek tartom, ezért tudatosítani akarom, és szeretném ki-hívni ellene a néző tiltakozását.

Lehet, hogy nincs igazam, rosszul ítélem meg a helyzetet. De akkor a kritika ezzel a téves ítélettel vitatkozzon, ne egy kvázi-darabbal.

- *Elégedett-e a József Attila Színház előadásával?*

- A körülményekhez képest igen. A körülmények pedig rosszak voltak. Az együttes Berényi vezetésével a kedvezőtlen körülmények ellenére kemény és eredményes munkát végzett. Tudom: kilométerek választanak el a korszerű színjátszástól. Ha úgy tetszik: a világszínvonaltól. De mindannyiunknak jólesett volna, ha azt a néhány szerény lépést, amit mi az Özvegyekkel megtettünk ezen a hosszú úton, észrevette és honorálta volna valaki.

- *Megint a magyar színjátszás általános helyzeténél tartunk .. .*

- Hát igen. Olyan ez, mint amikor az egyszeri ember elhatározta, hogy nem gondol a fehér elefántra... Azt hiszem, mindenekelőtt játékszíni viszonyaink gyökeres átalakítására lenne szükség. De talán még ennél is fontosabb lenne szemléletünk átalakítása. Színházkultúránkból szinte teljesen hiányzik a világszínház progresszív törekvéseit jellemző elkötelezettség, a szenvedélyes elégedetlenség és újat akarás. Mi állandóan ünnepeljük magunkat, és minimális eredményeinkkel is borzasztóan elégedettek vagyunk. Már attól is meghatódunk, hogy egy színház egyáltalán üzemel. Nem szeretném, ha félreértene: nem az extrém avantgarde kísérleteket hiányolom. Sőt! Az utóbbi időben egyre kevésbé hiszek az olyan műalkotásokban, mű-

vészeti irányzatban, ami csak egy szűk réteghez szól. Legyen az irodalom, színház, film, képzőművészet vagy zene. Az izgat, hogyan lehetne olyan színházat csinálni, amelyik a társadalom minden rétegéhez, osztályához, különböző korú és ízlésű emberekhez egyformán szól.

- *Min dolgozik jelenleg?*

- Regényt és drámát is írok, de nem merek még beszélni róluk.

- *Az utóbbi években keveset publikál. Egyesek szerint kifulladt. Esetleg bénítólag hat Önre a* Makra *és a* Névnap *sikere, s az ennek következtében kialakult olvasói és kritikusi elvárások?*

-- Aki hosszú távon fut, az kifullad, és kell egy kis idő, amíg összeszedi az erejét egy újabb hosszú távhoz.

Ugyanakkor senki nem tud állandóan azonos színvonalon dolgozni. A legegyszerűbb nyilván az lenne, ha gyengébb dolgaimat meg sem írnám: de hát ez is hozzátartozik az erőgyűjtéshez. De nem a színvonalra vonatkozó „elvárások" aggasztanak igazán. Aggasztóbbnak érzem azt, amit közönségesen „beskatulyázásnak" nevezünk. Tehát: aki szerette a *Makrát,* egy újabb *Makrát* vár tőlem. Csak hogy valamit azért megismételni, mert egyszer már bevált, fölösleges. Az olvasó nyilván nem kap újabb *Makrát,* ezért csalódott lesz. Csalódása ellenkezést vált ki belőle. És nekem először majd ezt az ellenkezést kell legyőznöm.

- *Ehhez sok sikert kívánunk !*

Következő számaink tartalmából:

Szántó Judit:
Kísérleti Nyulak Szigete

Tarján Tamás:
Egy fő az két fő

Csik István:
Beszélgetés Schäffer Judittal

Bécsy Tamás:
Az írott szövegek és a színjáték

Szekrényesy Júlia:
Drámák a színház körül

Koltai Tamás:
„Jobb életre vezet már szenvedésem"

György Eszter:
Győri játékszín

FÖLDES ANNA

Új magyar dráma - új magyar színház

Az idén szokatlan módon két évadvégi összefoglalót közöl a SZÍNHÁZ. Hermann István a budapesti színházakban megismert drámatermést, Koltai Tamás viszont az ország színpadain jelentkező új színházi törekvéseket elemezte. A kettősség - amit közvetlenül talán szerkesztési, gyakorlati szempontok indokolhattak - kimondatlanul színházi életünk legsúlyosabb gondját, konfliktusát tükrözi. A párhuzamos elemzések eo ipso kifejezik azt az aggasztó tendenciát, amely már évek óta érzékelhető, de az elmúlt évadban szembetűnővé lett: a legizgalmasabb, legprogresszívebb színházi törekvések és eredmények lényegében az új magyar drámairodalomtól függetlenül bontakoztak ki, azzal egy időben, de mégis elszigetelten fejlődnek. Érdemes ebből a szempontból újraolvasni Koltai Tamás alapos összefoglalását: a legbiztatóbb színházi, stílusbeli eredményként értékelt előadások szerzői névsora Csehovtól Dosztojevszkijig, Shakespeare-től Ödön von Horváthig és Büchnerig ível, a hazai drámaírók közül viszont kizárólag Füst Milán és Déry szerepel, az utóbbi egy fél évszázados avantgarde játékával. A „legfiatalabb" szerző is évtizede halott: Sarkadi *Oszlopos Simeonja* felújítás.

Könnyű dolgunk lenne, ha a tanulmánynak ezt a féloldalasságát a *kritikus* szemére vethetnénk. Hogy Koltai szűkkeblűen értékelte az itt mutatkozó eredményeket, elfeledkezett erről vagy arról a biztató színpadi találkozásról. Csak-hogy Koltai „mulasztása" mögött egy valóságos hiány tátong, a felelősség nem a kritikust terheli.

Az új magyar dráma és az új magyar színház találkozása még mindig csak ritka ünnep az évadok körforgásában, sőt, az utóbbi időben - éppen a konvenciókkal szakító, merészen új színházi nyelvet kereső fiatal együttesek megizmosodása idején - alig-alig tapasztalható. Akik elfogultan védik a mundér becsületét, természetesen belekapaszkodhatnak néhány emlékezetes kivételbe. Magam sem felejtem el, hogy a *Tóték* első bemutatója Kazimir Károly és Latinovits Zoltán színházi teljesítménye által lett színháztörténeti esemény. Székely Gábor nevét a *Macskajáték* szolnoki be-mutatója után jegyeztük meg. Sütő András első *hazai* otthona a kaposvári Csiky Gergely Színház volt, és a Zsámbéki Gábor vezette együttes nem utolsó-sorban az ő drámáinak előadásával kovácsolódott olyan keményre, feszesre: Vajda László, Koltai Róbert, Rajhona Ádám Sütő szövegén nőttek vezető színésszé. Iglódi István a *Cserepes Margit házassága* rendezésével szólt bele a be-mutató idején már élesedő színházi vitába. Ezek a kétségbe nem vonható, számon tartott eredmények azonban, véleményem szerint, nem takarhatják el előlünk a létező, mélyülő konfliktust.

Visszapillantó tükörben

Ha a magyar dráma és a magyar színház elmulasztott találkozására történelmi analógiát keresünk, találóbb és tanulságában elgondolkodtatóbb egy közelebbi példa - a Thália Társaság és a magyar dráma hamvába holt kapcsolata. Mert a modern, *a* való élet ellentmondásait is tükröző, másutt nem játszott darabok bemutatására szövetkezett haladó szín-házi társaság tragikus mulasztása éppen az, hogy műsorpolitikájában nem tudott magyarrá lenni. Történtek ugyan kezdeményezések, erőfeszítések, születtek pályázatok, de lényegében eredménytelenül. Négy esztendő repertoárján mindössze négy, azóta már feledésbe merült új magyar egyfelvonásos szerepelt, (Részletesen lásd: Katona Ferenc és Dénes Tibor: *A Thália története,* 1954.) Az egyetlen neves író, aki darabot adott a Tháliának, Lengyel Menyhért volt. De mivel a modern színház híveinek szűk körű társulása mindvégig helyiség és szerződtetett együttes nélkül való ad hoc társaság maradt, *A nagy fejedelme)* mindössze háromszor játszották. Ez a tény feltehetően nem vonzotta a kor íróit a Tháliához. Hevesi Sándor, ami-kor három évtizeddel később szembenéz az egykori repertoár hiányosságaival, mentséget keresve magyarázattal szolgál: „A magyar drámaírás akkor még a völgyek mélyén tapogatódzott, a budapesti színpadokat a francia darabok özönvize borította el, s az újjal kísérletező magyar írókat (Bródy, Gárdonyi stb.) mohón foglalták le a színházak. Mi tehát a színpadi reformot csak-is idegen anyagon vihettük keresztül." *(Miért kellett a Thália?)*

A napjainkban megújult fiatal színház