

A pár színre egyszerűsödött foltok, alakjainak, portréinak erőteljes vonalai, a tekintetek acélos keménysége, a felületek határozott kontúrjai arról beszélnek, hogy az élet ma sem játék, a munkának nemcsak szépsége van, hanem testet őrli nehézsége is, melybe a lélek bele is rokkanhat.

Képein valami újfajta, barbár egyszerűség jelentkezik, ezért nem fulladhat idillbe az élet, amely nála mindig súlyos problémáktól terhes. Még egyik leg-szebb képe, az *Eneklő lányok* késő gótikus szépségű kompozíciója sem kivétel ez alól. Embereit, legényeit (*Fiúfej, Legény*), asszonyait, leányait kemény fából faragta a történelem; erőt, ellenállást sugároznak, az izmokat takaró vonalak mögött olyan indulatok feszülnek, amelyeket nem lenne jó szabadjára engedni. Mindebből az is következik, hogy Szalay nemcsak megállapít, nemcsak rögzíti a valóságos helyzetet, hanem állást is foglal. Ezzel belőlünk is indulatot vált ki, ezért nem állhatunk képei elé pusztán esztétizáló várakozással. Ábrázolása hiteles tudósítás valamiről, ami ma történik, az életben, magában az emberben. Művészi öszinte-sége bizalmat vált ki belőlünk a művész további fejlődése iránt.

A budapesti Fényes Adolf-teremben, 1964 áprilisában, a megnyitón tolongó tömeget látva úgy éreztük, hogy egy nagy jövő előtt álló művésznk realista alkotásai találtak utat a magyar színekre vágó közönség lelkéhez. Mert igazat kell adnunk a művész vallomásának, amit katalógusa előszavában olvashattunk: „Nekünk is van magyar anyanyelvünk a képzőművészetben. Nem kell ezért a szomszédba szaladnunk, ha valamit közölni akarunk.”

SZÍJ REZSÓ

THÁLIA 65

A kezdet kezdetén, amikor a dráma és a színjátszás született, *Thália* még csak a komédia műzsája volt. A tragédia *Melpomenének* jutott. Kettőjük közül a színház számára már csak Thália létezik, ez a repkénykoszorús nőalak, kezében az álarcokkal és a pásztorbottal. Nemcsak műzsa ő: jelkép is egyben. A dráma és a színház, a színpad és a színjátékos mesterség jelképe. Ha a nevét halljuk, a színházra gondolunk.

Amikor a pesti *Thália Színház* megalakult, még nem lehetett látni, hogy ez a névválasztás mennyire szerencsés, és hogy mennyire kifejező lesz majd évek múlva. Azóta nyilvánvaló, hogy a Thália, ez az izig-vérig modern, nyugtalan, kíséreltező együttes, a szónak olyan *ösi és elemi értelmében színház*, ahogyan a neve ezt jelenti és ahogyan erre kötelezi is. A legjobb mai magyar színház lenne? Nem ezt akarjuk mondani. Inkább azt, hogy a Thália munkájában, mint egy len-sében a fény, úgy sűrűsödnek össze és fejeződnek ki nagy intenzitással azok a törekvések, amelyek a mai magyar színházakat foglalkoztatják.

ÚJDONSÁGÉHSÉG ÉS ÚJDONSÁGÉLMÉNY

Természetesen nem úgy gondoljuk ezt, hogy a Thália ugyanazt csinálja, mint a többi színház, csak jobban, magasabb színvonalon. A Thália mást csinál, s másképpen is. Arculatának markáns karaktere éppen ebből a másból következik és éppen ebben a másban mutatkozik meg az említett törekvések tömény sűrűsödése is. Nincs ebben semmi ellentmondás. A mi színházaink egy része — valljuk be — egy kicsit lusta. Nem akarják vagy nem tudják megérteni, hogy a mai közönség újat, újdonságot vár a színházról. A régiék éppen fordítva voltak ezzel. Olyan történeteket akartak látni a színpadon, amelyeket jól, sőt nagyon jól ismertek. Számukra az újította a legnagyobb élményt, ha ezeket az ismert történeteket újszerű feldolgozásban láthatták. Sok pesti és vidéki színház azt hiszi azonban, még ma is, hogy ez a régi közönség ül nézőterén. S ha új darabot választanak, gyakran azokból a drámákból tűznek műsorra, melyek könyv alakban vagy folyóiratokban évekkal ezelőtt már megjelentek. Az ilyen előadások újdonságélménye kicsi. Nálunk, sajnos, a közönség dráma-újdonságéhsége ezért nem elsősorban a színházakban, hanem a könyvekben és a folyóiratokban találja meg táplálékát.

A Thália viszont tudja, hogy a közönségnek újdonság kell. S nem elsősorban a színpadi fogalmazás — a Tháliában ismeretlen a felszínes és a formai bravúrokban kimerülő külsőséges modernkedés —, hanem a lényeg, a történet, a drámai cselekmény, a problematika és a mondanivaló újdonsága. A valóság megismerésének, színházi felfedezésének újdonsága. A mai néző kielégíthetetlen, ha egy színházi előadásról csak azt tudja megállapítani, hogy a produkció „szép” volt.

Az újdonság keresésének tudatossága, szenvedélyessége és következetessége: ez a Thália sajátos izgalmaságának egyik legfőbb oka. Még ha könyvből vagy folyóiratban megjelent darabot tűz is műsorára, mindig igyekeznek a lehető leggyorsabb lenni, hogy a dráma megjelenése és előadása között minél kisebb legyen az időbeli távolság.

A felfedezés élményét és izalmát nyújtotta a Thália egyik legrangosabb ideai produkciója, *Babel Alkony*-ának bemutatása is. Pedig a mű — éppen egy évvel az előadás előtt — könyv alakban már megjelent. Csakhogy nem váltott ki külföldösebb visszhangot. A Thália azonban látott benne fantáziát és — nyert. Az első magyarországi *Babel*-bemutató dicsőségén felül — sajnálhatjuk, hogy nem a szegedi színház vállalkozott az odesszai író Odesszában játszódó drámájának előadására — megszerezte az igényes nézők teljes elismerését is. A darab különös és varázsos atmoszférájú, számunkra már-már szinte mesebelien egzotikus, de azért mégis ízigvérig reális világot, az első világháború előtti Odessza zsidó lakosainak furcsa világát állítja színpadra. Az előadás még annak a nézőnek is teljes és zavartalan újdonságélményt nyújtott, aki olvasta már a darabot. Egyrészt életanyagának megdöbbentő újszerűsége, másrészt amiatt, hogy az előadás — érthetően — egész atmoszférájában, hangulatában és apró részleteiben is többet adott erről a világról, mint amit a néző a premier előtt olvasás közben elképzelhetett.

ABSZURD-E AZ ABSZURD-DRÁMA?

A Tháliának köszönhető, hogy ezt a kérdést egyáltalán feltehetjük. A színház Stúdiójában mutatta be Samuel Beckett *Godot-ra várva* című színművét, azt a drámát, amely faltörő kosa volt az úgynevezett *abszurd*- vagy *anti*-drámának, az ellenszínháznak. Amikor 1953-ban Párizsban bemutatták, nemcsak a darab világsikere született meg, hanem ez az új fogalomé is. Az előadásból most többek között az is kiderült, hogy ezek az elnevezések félrevezetők.

Elég egy pillantás Beckett drámájára, hogy megállapítsuk, *kiindulópontja, alaphelyzete egyáltalán nem abszurd*. A *Godot* a várakozás, a reménykedés drámája. Alapvető emberi magatartásforma ez, mindennapos és hétköznapi élmény, egész életünket átfogja. Az élet úgy telik el, hogy állandóan várakozunk és reménykedünk. Ebben az égvilágon semmi abszurd sincs. De — mondhatná valaki — nem is erről van szó. Ezt az alaphelyzetet abszurdnak is lehet ábrázolni. Csakugyan lehet. Beckett úgy is ábrázolná? A darab két főhőse, Vladimir és Estragon, két ágrólszakadt csavargó. Elhagyott, kopár vidéken egy országút mellett — rongyosan, éhesen — várnak Godotra, akiről nem lehet tudni egészen pontosan, hogy kicsoda. Számukra mindenestre a megváltást, a szabadulást jelentené, valamint, ami kiszabadítja őket nyomorúságos helyzetükből. De *Godot* nem jön. Vladimir és Estragon a darab elején még reménykednek, hisznek abban, hogy egyszer csak megjelenik. De mire a darab véget ér, már a két csavargó is tudja, hogy nem jön. Biztosak abban, hogy most már sohasem találkozhatnak vele. Mégis várnak rá. Reménytelenül és eszeveszetten várnak rá.

Világos, hogy itt nem egyszerűen a két csavargóról van szó. A két alak a modern emberi lét szimbólumaként jelenik meg a színpadon. Ilyenek vagytok, mondja Beckett, mint Vladimir és Estragon, ez a két csúszómászó csavargó, autóitok, pompás, fürdőszobás, központi fűtéses lakásaitok, kényelmes, civilizált életetek ellenére is. Ilyen mélyre zuhanva, ilyen nyomorúságban, ilyen kiszolgáltatottságban éltek. Ott álltok az elhagyott országúton, kietlen, sivár vidéken, s vártok a megváltásra, a segítségre, tökéletesen és teljesen hiába, reménytelenül.

Abszurd ez?

Századunk szörnyűségei, a második világháború, Auschwitz és a többi modern pokol után? A kiszolgáltatottságnak, a nyomorúságnak ilyen mélységei után? Tényleg teljesen abszurd ez?

Beckett drámája a *mai valóságra, századunk valóságára épül*. Amit mond, sajnós, semmiképpen nem abszurd. Bár az lenne!

De — mondhatná újra valaki — az említett terminus technikusok a formára, a drámaépítésre vonatkoznak. Hogy az abszurd- és anti-drámának — s a *Godot*-nak is — nincs se cselekményük, se konfliktusuk. Igaz lenne ez? Beckett színpada tele van akciókkal, játékkal, csupa mozgalmasság az egész. Hogy ezek apróságok? Cselekménymorzszák, epizód-értékű töredékek? Hogy az egésznek nincs átfogó, nagy íve? Hogy a cselekmény, mint a kör vonala, önmagába tér vissza?

A *Godot*-ban tényleg senki sem ránt kardot, szereplői nem rontanak egymásra, hogy a közönség gyönyörűségére lemészárolják egymást. De azért a *darab nem konfliktusmentes*. A *Godot* szereplői a Sorssal viaskodnak. Az összeütközés köztük

és a Világ között jön létre, amely az örök várakozás kegyetlenül nyomorult állapotába kényszeríti őket. Természetesen egészen más ez az összeütközés, egyáltalán az egész drámai hangszerelés, mint a hagyományos intonáció. Beckett dramaturgiája sajátos. De bármennyire *szélsőségesen és végtelenen* jelentkezik is benne a tradícióktól való elfordulás, a folyamat, amely ide vezetett, már jóval, évtizedekkel előtte megkezdődött; a drámai tradíciók felbontása nem az „abszurd”-drámaírásból indult ki.

A *Godot cselekménye* például nem önmagába tér vissza. A várakozás motívumának visszatérése a darab végén nem szimpla ismétlés. Ahogyan a szimfóniában is lényegesen különbözik a főtéma másodszeri megjelenése a főtéma bemutatásától, a darabban sem ugyanaz a két csavargó magatartása a mű kezdetén, mint a végén. Mint már mondtuk, a darab elején még reménykednek, hogy Godot eljön. A végén viszont már csak várnak rá, de tudják, hogy nem találkoznak vele. A várakozásnak ez a teljes reménytelensége egészen más, mint a kezdet reménykedő izgatottsága. A dráma tehát *egyáltalán nem ott végződik, ahol elkezdődött*. Cselekményének iver nem önmagába tér vissza.

De ha ez így van, mi marad abból, amit az anti-dráma, abszurd-dráma és elienszínház elnevezések jelentenek? *Nem marad semmi*. A Thália Stúdió előadásából éppen az bizonyosodott be, hogy a *Godot par excellence* színpadi mű. Olvasva nem annyira világos, mint színpadon látva, hogy se egészében, se részleteiben nem abszurd-darab ez. Ilyen elemek nincsenek is benne: tartalma, mondánivalója közvetlenül, nyilvánvalóan tárul fel a nézők előtt. Megírási módja sem abszurd; tökéletesen megszerkesztett, minden részletében kimunkált, bravúrosan komponált dráma. Hogyan lehet ezt az ízig-vérig színpadi alkotást ellenszínháznak nevezni?

Mindaz, amit elmondtunk, egyáltalán *nem* azt akarja jelenteni, hogy Beckett mondánivalójával teljesen és tökéletesen egyetértünk. Erről szó sincs. Az író filozófiája kegyetlenül és végtelenen pesszimista. Az emberi cselekvést, amely a szabadulást meghozhatja, *lehetetlennek* érzi. Az ember — mondja — képtelen az értelmű cselekvésre, csak a várakozás vagy a halál áll előtte, s a menekülést, az igazi szabadulást tulajdonképpen csak a halál jelentheti.

Mi tudjuk, hogy az emberen csak az értelmes cselekvés segíthet és segített is eddig mindig. Az ember tud és képes cselekedni. Beckett humanizmusa — kétségtelesen szereti és sajnálja az embert — éppen a cselekvés lehetetlenségének hirdetése miatt *valójában antihumánus magatartás*. Nem segít, hanem ront: a belenyugvás, a tehetetlenség érzését ébreszti fel és erősíti az emberekben. Pedig valójában csak a cselekvés segíthet: az szabadíthatja ki az embert nyomorúságából.

Aztán azt sem fogadhatjuk el, hogy Beckett csavargóiban az örök ember szimbólumát kell látnunk. A szituáció, amelyet az író drámájában felrajzol, *csak átmenetileg lehet valóságos*, s nem az ember örök sorsaként. De Beckett nem ennek az állapotnak átmenetiségét, hanem állandóságát, változatlanosságát, mozdulatlanosságát és mozdíthatatlanságát hangsúlyozza. A darab a kapitalizmus viszonyai között született, mondánivalóját ennek a világnak a brutális hatásai szülték. Beckett azonban tévedett, amikor ezeket a hatásokat és élményeket abszolútizálta, kozmikussá növesztette. *Csak az ember állapotának egy átmeneti szakaszát ragadta meg és fejezte ki. Nem az ember örök sorsát.*

NÉPSZÍNŰ — MAI SZÍNPADON

A népszínű körülbelül a század elején halt meg, abban az időben, amikor *Kacsóh* megírta a *János vitézt*, *Gárdonyi* pedig *A bort*. A halottat a magyar színház és az irodalom nagy alakjai közül senki sem siratta. Talán csak *Hevesi Sándornak* jutottak könnyei a népszínű számára. Ebben a műfajban — írta 1916-ban a *Pesti Naplóban* — a „népies Magyarország ideája” jelent meg a színpadon. Nem is tekintette véglegesnek a népszínű eltűnését; szerinte a műfaj csupán tetszhalott. „Elképzélhető — írta —, hogy a régi népszínű jelesebb darabjai újból feltámadhatnak a színpadon, s bár semmi esetre sem abban a stílusban, amely az élethűségnek és a realitásnak a bélyegét akarná rásütni a fantáziának és a szépségnek e kedves alkotására.”

Amikor a lapok hírül adták, hogy a Thália — *Örkény* István átdolgozásában — színre viszi *Tóth Ede* *A falu rossza* című népszínűművét, a műfajnak ezt a talán csakugyan legjelesebb darabját, melyet annak idején a Nemzeti Színház száz arannyal jutalmazott, a hir riadalmat okozott. *Göndör Sándor* és *Finum Rózsi* újra színpadra lép? Talán csak nem Hevesi intenciói szerint akarja a Thália színpadra vinni *A falu rosszát*?

Amikor a Thália bemutatóján az érdekes színházi élményre éhes és izgatott közönség előtt felment a függöny, még úgy látszott, csakugyan erről van szó. A díszletek mézeskalács stílusúsága, a galambdúcos, pirus cserepes parasztház, az ünneplős-sujtásos ruhában megjelent szereplők mind ezt igazolták.

Aztán kiderült, hogy nem „igazi” népszínmű előadás következik. Se az átdolgozó, se Kazimir Károly, az előadás rendezője nem ezt akarja. Hanem mit? A népszínműnek, mint színpadi, irodalmi alkotásnak a szatírját, karikatúráját? A szatíra akkor érdekes, ha élő, eleven célpontra lő. A népszínmű viszont több mint fél évszázada halott, azóta régen porrá omlott össze.

Hogy az előadás szándékait, tendenciáit megértsük, egy filmből, az érdemtelenül, de kétségtelenül csúfosan megbukott *Déliabáb minden mennyiségben* című filmből kell kiindulnunk. Miért is bukott meg ez a film? Azért, mert azt az „ünnepi magyarságot” karikírozta, amelynek éppen a népszínmű állított oltárt. Az „aranyló húsleves” és ennek az idealizált, hamis életérzésnek és izlésnek számtalan más rekvizitumát tette gúny tárgyává. A közönség egy része halálosan megsértődött. A film bukása furcsa módon azt bizonyította, hogy a film jó volt, s hogy csakugyan élő, eleven célpontra lőtt. *A népszínmű ugyanis csak mint színpadi produkció halt meg. Az az életérzés és izlés azonban, amely annak idején élte és sikereit táplálta, ma is él.*

A Thália Falu rosszá-ja mondanivalójában, filozófiájában a *Déliabáb színpadi variációja*. Nem a régen elporiadt népszínműre lövöldöz tehát szatírjának nyilával, hanem egy ma is élő izlést és magatartásformát tesz nevetségessé. Ez a tendencia teszi ezt az inkább valamiféle *különleges kabaréra*, mintsem egy szabályos darab előadására emlékeztető színházi előadást *jelentőssé és egy közönséges vidám estnél jóval figyelemreméltóbbá, jelentékenyebbé.*

A Tháliának ez az előadása arra példa, hogy egy színház, ha akar, *nagyon kanyargós és messziről induló úton is eljuthat a mába*. Ez talán ennek a produkciónak legfőbb tanulsága.

ÖKRÖS LÁSZLÓ

ÜTON

(V. ROZOV SZÍNMŰVE A SZEGEDI NEMZETI SZÍNHÁZBAN)

A sztori ismerős. Egy fiatalember lázadozik, majd megjavul. Ebben segítségére vannak: egy partizán nagybácsi, egy szerelmes kislány és a társadalom. Ahogy ezt már megszoktuk az 50-es évek filmjein és regényeiben.

Csak vannak különbségek is. Frissen érettségizett hősünk problémája: elsajátította a problémamentes szocialista társadalomról szóló tanítást, kitűnő logikával rendszert kovácsolt belőle, s mivel rendszere a tökéletességre épült, első adandó alkalommal összeomlott. (Vova már a darab elején vagy jó vagy utolsó gazember akart lenni, és fejlődésének egyik csúcsa, mikor egy motorkerékpár zötyögő nyergében megérti tökéletesség-igényének tarthatatlanságát.) Hiába próbálkozik azzal, hogy modern polgári filozófusoktól kapjon választ problémáira, s elfordul a tudománytól is, amelyről azt tanulta, hogy nem öncél, hanem társadalmi hatóerő, tehát felelősségre vonható a társadalom hibáiért. A sztálini idők alatt megroppant szüleinek nem sok tekintélyük van előtte, hisz a tökéletesség mértékén ők is jóval alul maradtak. Minden nevelést eddigi tapasztalataiból kiindulva szent cél érdekében történő kegyes hazugságnak tart. Így kergeti vissza Moszkva felé a transzszibériai vasútvonal mentén gyalog, pénz nélkül a partizán nagybácsi által szervezett inkább lelkes, mint okos expressz-nevelő kollektíva, és az utolsó ratió-ként kilátásba helyezett pofon.

Hogy Vova nem jut vissza a régi életébe, hogy nem süllyed még mélyebbre, ez mostoha unokatestvérének, a melléje szegődő Szimának köszönhető, aki előbb kötelességből, félelemből, majd kényszerből, végül szerelemből követi. Mikor Vova elveszti Szima vasúti jegyét, megfosztja önmagát korábbi „nem tartozom senkinek” álláspontjától: most már ő felelős érte. Szállást, ennivalót, pénzt kell szerezniük, a munka tehát már közvetlen célt kap. A társadalmi visszasságokon sem tud esztentül legyinteni, mert már saját bőrére megy. Szima minimális, de reális programot adott Vova fellengzősen kozmikus méretű céljaihoz. Szimának köszönhető, hogy majd nem tudják más székepszisbe visszarángatni a társadalom negatív jelenségei sem.

Szima funkciója még az is, hogy tanúja lesz Vova tragikus vétségeinek. Előtte lesz handabandázó, nyegle kőlyökké, amikor félvállról beszél a béke kérdései iránt érdeklődő bakterral (aki a háborúban vesztette el feleségét és gyermekét, és egy