

K. JAKAB ANTAL

AZ ÁTVILÁGÍTHATATLAN

Kétezeröttszáz év színpadképei — micsoda tobzódás. Elkényeztettek bennünket. Láthattunk királyi palotát és éjjeli menedékhelyet, templomot és bordélyházat, tüzvészt és tengeri csatát, reneszánsz házsorokat és homoksivatagot, mennyet és poklot, norvég gleccsereket és orosz sztyepeket és spanyol fensíkokat, lombokat, amelyek csaknem susogtak, és cirkuszt, ahol valódi vér folyt. Minden „valódi“ volt, vagy annak tűnt.

De láthattunk egyebet is. Aiszkhülosz színpadán a játéktér mindig ugyanaz maradt, noha a cselekmény színhelye változott. A középkorban a misztériumjáték mutatványos szekerein semmi sem utalt a bibliai helyszínrajzra, a passiójáték szimultán színpadán pedig naponta változó felirat mutatta, hogy ugyanaz a házikó pusztaság-e vagy tenger. Shakespeare csak jelmezeket használt, díszleteket nem. Macbeth éjszakájához és Falstaff éjszakájához ugyanazok a falak és ajtók szolgálnak háttérül, ugyanaz a fogadóudvar, ugyanannak a napnak a sugárzásában. A színpadkép szembeszökően különbözik a történet színhelyétől.

Azt szokták mondani: a színhelyet egy-két utalás alapján mindenki odaképzeltette, semmi szükség sem volt arra, hogy teljes részletességében *lássuk* is. De vajon nem idézhetné elénk ugyanígy néhány jól megválasztott részlet a cselekmény teljes ívét, a párbeszédnek teljes gazdagságát? Vajon miért kérjük számon a színésztől a teljes Shakespeare-szöveget? Miért nem érjük be — ha méltányoljuk is egy Grotowski kísérletezőkedvét — holmi szkeccsekkel, amelyek csak utalásszerűen tartalmazák az egészet? „A félelem és szánalom létrejöhet a dráma látványából, de magából a cselekményből is. Ez utóbbi az előnyösebb, és ez illik a jó költőhöz. Mert látványosság nélkül is úgy kell megalkotni a történetet, hogy a hallgatót maguk az események is megrendítsék és szánalomra indítsák...“ Mi jogosította fel Arisztotelészt arra, hogy a cselekményt elébe helyezze a látványnak? A középkoriaknak meg sem fordult a fejében, hogy valaha is előadták, és valaha is elő kellene adni az antik drámákat. Szerintük a régiiek legfeljebb felolvasásra szánták darabjaikat. Tájékozatlanság okozta ezt a balhiedelmet; de mi tette lehetővé? Azt mondjuk: a néző maga elé képzelheti a színhelyet. A kérdés azonban az: miért éppen a látvány tekintetében hagyatkozhatunk képzelőerőnkre? Hajlandók vagyunk trónteremnek, nyári égboltnak vagy folyómenti nádasnak látni egy sötét körfüggőnyt. Mi az alapja ennek a konvencionak?

Látjuk a vérvörös szőnyeget Agamemnon lába előtt, látjuk Philoktétész rettenetes íját, Desdemona lebbenő kendőjét, Malvolio képtelenül

sárga harisnyáját, az asztalt, amely alatt Tartuffe rejtezkedik, a kakukkos órát, amelyet Csebutikin összetör. Látjuk, de valahogyan keresztülnézünk rajtuk. A szőnyeg mintha Agamemnón véréből lángolna, az új idege Trója veszedelmét zengi. Rosaura kardja ismertetőjel, Hippolytosz kardja bűnjel, és néha vívni is a karddal. Ez a végtelen áradat, amely betemetéssel fenyeget bennünket, mindezek a kardok, gyűrűk, amulettek, levelek, méregpoharak, hajtincsek, szamovárok, köpenyek, török, főkötők, lantok, karosszékek, ékszerládikók, térdszalagok — valamilyen célt, legtöbbször nem is egy célt szolgálnak. Okkal kerültek oda, ahol vannak, és ez az ok: cél-ok. Azért rendelte őket oda a drámaíró, hogy emberi cselekedetek eszközéül szolgáljanak; ha egy darab első felvonásában megjelenik egy pisztoly, akkor annak a harmadik felvonás végére el kell sülnie, mondta Csehov. Még ha nem emberi munka termékei, a dolgok akkor is eszközként, tárgyként, indítékként kínálják fel magukat az emberi — vagy ami egyremegy: az isteni — cselekvés számára: egy mező alkalmas arra, hogy csatát vívjanak rajta, egy kiugró szirtfok: leküzdendő akadály; villámlás jelzi Oidipusz halálát Kolónoszbán, villám sújtja Don Juant; viharban bolyong az őrjöngő Lear, és vihart zúdít ellenségei nyakába Prospero.

Felgördül a függöny, füves térséget pillantunk meg. Ezt a füves térséget elkövetkezendő események színhelyeként szemléljük, olyan helyként, ahová valamilyen okból, valamilyen céllal emberek jönnek majd — az üres színpad már is azt az egyelőre még ismeretlen jövőt jelenti, amelyet emberek terveztek meg. Mindaz, amit a színpadon látunk, *mássa* válik, mint ami önmagában volna, mert a színpadon minden tárgy jelentést hordoz; teljesen mindegy, hogy egy dör oszlopsor márványból, gipszből vagy papondekliből készült-e, és éppígy akár körfüggönnyel is helyettesíthető, mert ez az oszlopsor a színpadon nem önmagáért-való. Nem pusztán csak itt-vannak a tárgyak; nem kétséges, hogy áthatolhatatlanságuk meg fog szünni, és itt-létük egyben feltárja itt-létük indoklását: bekerültek az okok és célok rendjébe. És az idő rendjébe is. Az üres színpadon néma jelenlétükkel — ezzel az ember-nélküliséggel — azt tanúsítják, hogy az ember, aki majd értelmet ad az ő itt-létüknek, pillanatnyilag még máshol tartózkodik, tehát *még nem jött el az ő idejük*; de az ember éppoly jó okkal érkezik majd meg ide, mint amilyen jó okkal most még máshol időzik. Éppen ez a naiv — bár soha meg nem csalatkozó — bizalom, ez az örökös szolgálatkészség fokozza le a szemünkben a tárgyak értékét; keresztülnézünk rajtuk, mert átlátszóak. Nem firtatjuk, hogy márványból, gipszből vagy papondekliből készültek-e, hogy „valódiak“-e, „élethűek“-e vagy sem, mert végtére is csak *eszközök*, és nem a díszlettervező, hanem a drámaíró vetette őket eszköz-sorsra.

Az ember idejön erre a füves térségre, ebbe a rokozó szalonba, ennek a hajónak a fedélzetére, kezébe veszi ezt a pisztolyt. Ha megtudhatjuk — márpedig bizonyosak lehetünk: a drámaíró gondoskodik arról, hogy megtudjuk —, miért jött ide ez az ember, miért vette kezébe a pisztolyt, akkor pisztolynak, hajónak, szalonnak, tájnak immár rendeltetése van, és minket már csak ez a rendeltetés érdekel. Magukért-való dolgokból számunkra-való dolgokká alakította át őket a szerző, mi pedig habozás nélkül elismerjük eljárásának jogosságát, mert hiszen nem tett egyebet a tárgyakkal, mint amit mi is naponta megteszünk velük. **Mi sem ter-**



Szabó Lajos és Bencze Ferenc
Mrožek Strip-tease-ében
(Szabó Dénes felvétele)

ben csak annyi történt, hogy a fogalmilag megragadható cél átalakul intuitív úton megragadható céllá, de ez a cél ugyanúgy áttetszik a tárgyakon; a dramaturgiai célirányosságot felváltja a képzőművészeti célirányosság, de ez ugyanúgy a mindennapi gyakorlaton alapul.

„A díszletezés is figyelemkeltő, de a legkevésbé művészi és legkevésbé tartozik sajátképpen a költészethez; a tragédia hatása ugyanis előadás és színészek nélkül is létrejön...“ Arisztotelész nemcsak a díszlet nélkülözhetetlenségében kételkedett, hanem a színészeiben is. Megint csak megkérdezzük: milyen jögon?

Megnyílik a palota ajtaja, a színre kerekese emelvény gördül ki, rajta két bábu: két halott: Aigiszthosz és Klütaimnésztra. A színen kívül történt eseményeket adják ezúton is hírül; a bábuk: szemléltető eszközök; de vajon maguk a színészek nem éppen szemléltető eszköz minőségükben adták át a helyüket bábuknak? S a tragikus vagy komikus álarc, amely *egyetlen* arca a színésznek, s mint ilyen: maga a színész — vajon nem szemléltető eszköz? Több mint kétezer év múlva — merőben más színpadtechnikai és közönségviszonyok közepette — Gordon Craig arról ábrándozik, hogy óriási marionett-figurákkal kellene helyettesíteni a szí-

mészetesebb annál, hogy a drámaíró jelképként használ egy szőnyeget: a szőnyeg számunkra is használati eszköz, ezenkívül jelkép is: tulajdon használatosságát jelképezi; és amikor — nagynéha — vívnak is a karddal a színpadon, akkor ez a kapcsolat nyilvánvalóvá válik. Miért ne bocsátanók meg a színpadi tárgyaknak, hogy „csak“ díszlet és kellék, ha az „életben“ is díszlet- és kellékszerű dolgokkal állunk szemben. A dramaturgiai konvenciók rendszere egy hozzánk nagyon közelálló, alapvetőbb konvenció-rendszeren nyugszik: a *mindennapi gyakorlaton*. Ezért engedjük át magunkat oly készségesen annak az illúzióknak, hogy a látóterünket lezáró körfüggöny: trónterem, nyári égbolt vagy folyómenti nádas. Tekintetünk átvilágítja a tárgyat, akadálytalanul hatol keresztül az eszközön a cél felé, s a célt a szöveg tartalmazza; ezért tarthatja előbbrevalónak a látványnál a cselekményt Arisztotelész. Ha pedig a színház művészetét a látványosság művészetévé változtatják — amint azt a római ókorban, a barokk színpadon vagy a modern rendezők közül például Tairovnál megfigyelhetjük —, akkor lényegében

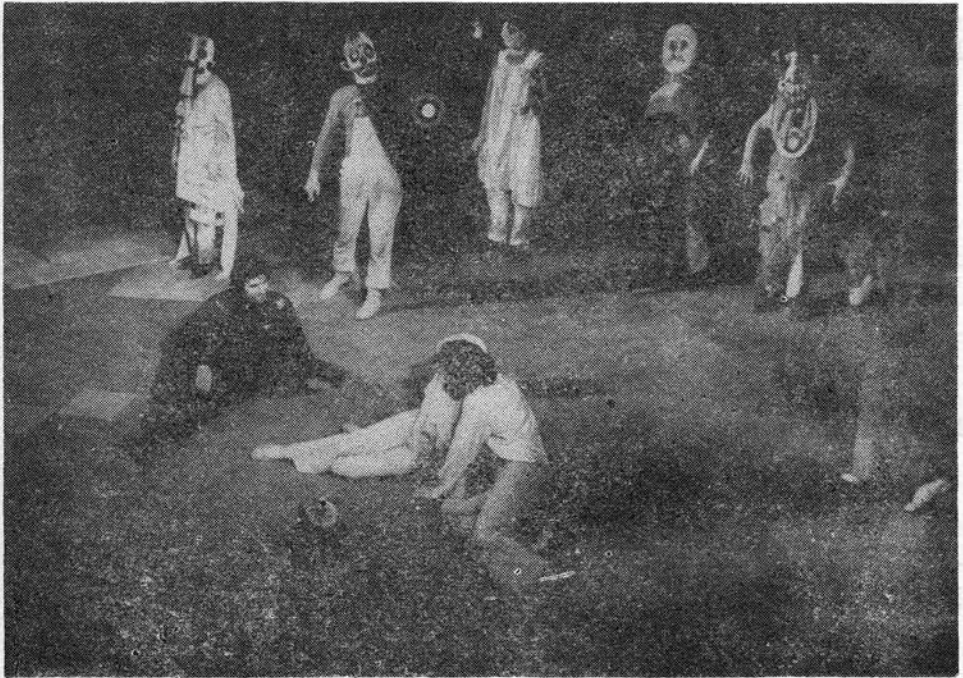
nészt; Mejerhold pedig — ez a kései karteziánus — bio-mechanikai szerkezetté gépesíti az embert a színpadon.

Jézust azonban „valóban“ keresztre feszítik; Judás „valóban“ felakasztja magát — ugyanazon a színpadon, ahol fölírat pótolta a díszletek tárgyi hitelét; Mary Tyrone „valódi“ morfiummámorba hull, Ljubov Andrejevna „valódi“ könnyek között búcsúzik a cseresznyeskerttől; koronként az embernek személyesen kellett megjelennie, hogy látványná tegye önmagát, hogy természeti létével álljon jót a fikcióért, hogy az ő arcára üljön ki a bánat meg az öröm, az ő teste töretessék meg és magasztaltassék föl, vagy — ha a pátosz történetesen időszerűtlen — ő legyen az, aki hangosan kifújja az orrát.

Jelzésszerűen vagy élethűen, vázolni vagy megtestesíteni — a színész ugyanolyan választás előtt áll, mint a díszlettervező. A színésznek át kell élnie a szerepét ahhoz, hogy az átélés benyomását kelthesse. A színésznek tartózkodnia kell az átéléstől, ha az átélés benyomását akarja kelteni. A színész ne keltse az átélés benyomását, ellenkezőleg: idegenítsen el bennünket a szerepétől. Nem az a kérdés, hogy melyik a *legjobb* elmélet. A kérdés az: mi a közös nevezőjük? Tántorgó léptek, elmerülő mozdulatok, szétfoszló arcvonások — nem kérdezzük, részeg-e a színész, vagy csak átéli, vagy csak mímeli a részegséget. És nem azért engedünk a megtévesztő hasonlóság csábításának, mintha ez a csábítás leküzdhetetlen volna, mintha ellenállhatatlan erővel kényszerítené ránk magát. Megtörténhet, hogy a járás biztonsága, a mozdulatok könnyedsége és az arcvonások fegyelme minden átmenet nélkül visszatér — és mi azonnal belemegyünk az új játékba. Ám az új illúzió csak fölváltja a régit, nem érvényteleníti; a színész „kilépett szerepéből“, de éppoly „hiteles“ maradt, mint azelőtt volt. Választhatja akár az átélést, akár a mímélést; szabadon rendelkezhet testével, de éppen ezen az alapon akár bábukkal, marionett-figurákkal is képviseltetheti magát — mert a színész teste *éppolyan eszköze egy célnak*, mint a díszlet, kellék vagy jelmez, és eszközként éppannyira átlátszó, mint az emberi test általában. Szabadkezet adhatunk tehát a színésznek; bármit tesz is, eljárása mindenképpen igazolt lesz, mert saját gyakorlatunkra emlékeztet bennünket, arra a vonatkoztatási rendszerre, amelyben itt-létünk: rendeltetés, az esszencia megelőzi az egzisztenciát. S ahhoz hasonlóan, ahogy az „életben“ vagy önmagunkat, vagy Istent te-



Csíky András
Jimmy Porter szerepében
(Marx József felvétele)



Jelenet a Vlad Mugur rendezte Szentivánéji álomból (a kolozsvári Nemzeti Színház előadása)

kintjük az esszencia foglatának, az elidegenítő és a szerephű színjátás között csak annyi a különbség, hogy amott maga a színész, emitt pedig a drámaíró jelöli ki a végső célt.

De vajon az, hogy itt-vagyunk, azt jelenti, hogy itt is *kell* lennünk? Itt állunk ennél a keresztútnál, ebben az albérleti szobában, ebben a csöbörben, ebben a létben — úgy értsük, hogy ez a rendeltetésünk? Jelent-e legalább annyit itt-létünk, hogy kell lennie rendeltetésünknek? Jelent-e valamit egyáltalán? A metafizikai tétel megfordítható: az egzisztencia megelőzi az esszenciát. Samuel Beckett azonban nem éri be ennyivel. Beckett-nél sem az esszenciából nem vezethető le az egzisztencia, sem az egzisztenciából nem vezethető le az esszencia.

Kiégett, füves síkságot látunk, felhőtlen eget, az előtérben földkupac, derékig belétemetve egy középkorú nő: Winnie. *Van* előlete, bizonyára van oka annak, hogy idekerült, üres dolgok veszik körül, amelyeket megtölthet értelemmel, tárgyak, amelyeket használhat — még minden lehetőség. De a mohóság, amellyel birtokba veszi a dolgokat, ez a túlhazbó módszeresség, ez a szédületes tempó — már gyanús: „Winnie leteszi a nagyítót és a kezét, kivesszi a blúzából a zsebkendőt, leveszi a szemüvegét, megtörüli, fölteszi a szemüvegét, megkeresi a nagyítót, felveszi, megtörüli, leteszi a nagyítót, megkeresi a kezét, kézbe veszi, megtörüli a nyelét, leteszi a kezét, zsebkendőjét visszateszi a blúzába, megkeresi a nagyítót, kézbe veszi, megkeresi a kezét, kézbe veszi, és a nagyítón át vizsgálja a nyelét.“ A magyarázat egyre késik; a jelen a múltra következik,

de nem belőle következik; a kiégett síkság, az üres ég itt-léte indokolatlan marad, mert Winnie itt-léte indokolatlan maradt; ég és föld *nem jelent semmit*, mert Winnie így idézi föl az utolsó arra vetődött emberpár órála folytatott beszélgetését: „Micsoda ötlet, azt mondja [tudniillik a férfi] . . ., hogy a rohadt földbe temetkezik egészen a didijéig... Mit jelent ez? Kérdezi . . . És te? Kérdezte a nő. Te mit jelentesz, te ugyan mi a fenét jelentesz?“ Így hát Winnie hasztalan kapkodja elő táskájából a fogkefét, a fogkrémes tubust, a tükröt, a rúzsot, a kalapot, a szemüveget, a pisztolyt, a zsebkendőt, a fésűt — a fésű annyiban való fésülködésre, amennyiben a földkupac arra való, hogy derékig beletemessenek egy embert, amennyiben az ember arra való, hogy derékig földbe legyen temetve. Megannyi „felismerhetetlen holmi“ ez immár — a dolgokról szemünk látára pattogzik le használati értékük máza. Mint ahogy a hagyományos drámában a tárgyak pusztá jelenléte még csak előlegezi azt az eszközszerűséget, amelyet a cselekmény kifejlése során nyernek el, Be-



*Ferenczy Csongor
az Egy örült naplójában
(Bortnyik György
felvétele)*

ckettnél ugyancsak folyamatosan megy végbe az ellenkezője — abban a folytonosan meghíúsuló reményben, hogy a földbe-temettetésre magyarázatot kapjunk, abban a fokozódó csömörben, amely a mind tömörebb és tömörebb tárgyak láttán tölt el bennünket.

Transzcendencia nincs; ember és tárgy nem eszközök többé, megteltek pusztá itt-léttel. A tárgyak súlyosak, átvilágíthatatlanok, megkövesedők, az emberi test csonkul, bűzlik, zöld legyek lepik — a felbomlás nyilvánvalóságával van jelen. Nem nézhetünk keresztül a dolgokon, mert ezen a színpadon nincsen mögöttük semmi: másfajta dolgok ezek, mint amiket naponta látunk. Beckett-nél megbomlik az összhang a dramaturgiai célszerűség és a gyakorlati célszerűség között.

Hogyan kell hát előadni Beckettet? Miféle lényeket lássunk, miféle díszletek között?