

## ILLÚZIÓ, BŰBÁJ ÉS MÁZATLAN VALÓSÁG

„Úgyis csak öt percig tart az egésznek a hatása — mondogatják a látvány ellenségei. — Felmegy a függöny, az ember megcsodálja a festett mennyorszögöt, aztán, mintha már ott se volna, megszokjuk. Nem éri meg a nagy költséget. A jó színész pedig egy hangszúllyal, egy mozdu-lattal egész világot varázsolhat maga köré. Összeborzong, és képzele-tünkben megjelennek a jégmezők, messzire réved, és a végtelenségig nyílik a szemhatár, suttog, és ott sötétlik a színen az éjszakai vadon.“

Igaz is ez — mert valóban van olyan színjátás, amelynél nincs szükség színpadképre, díszletre, kellékre; mint ahogy olyan is van, ahol még az sem szükséges, hogy a színészt lássuk: csak a hangjával hat ránk — s ez éppen a hangjáték, a rádiójáték. Csakhogy ez *másfajta* színjáték, úgy is mondhatjuk, hogy más színészi műfaj. Úgy viszonylik a „rendes-hez“, mint a festményhez a művészi rajz vagy egyáltalán a grafika. Ennek az egész kérdésnek a lényege itt van: a színjáték nemcsak aszerint osztható műfajokra, hogy például prózai (szomorú és víg) vagy zenés (ko-moly és könnyű) műfajok, hanem létezik egy lényegibb felosztás is; mint ahogy talán a versben hajdan egy-egy verselési mód már-már külön műfajt is jelentett.

Aszerint, hogy a színpadi *illúziót*, (vagy hogy az *illúzió*n *inneniek* fel-fogása se legyen kirekesztve) a színpadi *hatást* milyen eszközökkel akar-juk felkelteni: csak hanggal vagy hanggal és játékkal, vagy kellékekkel is, vagy díszletekkel is, meg zenével is és így tovább, beszélhetünk külön színpadi formákról, melyeknek más és más törvényszerűségeik vannak. Mást kíván a rímtelen szabad vers, mást a hagyományos szonett, mást a hexameter: *szemléletben*, fogalmazásmódban is. Egy régies szonett az-által nem modernizálható, ha a rímeit elrontom, és így tovább. Dési Hu-ber annyiszor idézett adomáját idézzük még egyszer; így szólt egy fiatal festő kollégájához: „Te jámbor, mit gondolsz, ha festesz egy naturalista arcképet, aztán veszel egy ollót, és az alak fejét körülnyírod szögle-tésre, attól az már mindjárt kubizmus lesz?“

Ha színházaink „díszletpolitikáját“ elemezzük visszamenőleg egy-néhány évre, mindegyre azzal a szellemmel találkozunk, amellyel az említett anekdota is élcelődik. Voltak rendezők, akik a *realizmust* azzal szerették volna biztosítani, hogy a színpadon ábrázolt vendéglő függö-nyébe valódi döglött legyet tűztek — és voltak rendezők, akik a *mo-dernséget* azzal szerették volna hitelesíteni, hogy a színpadon ábrázo-landó palota helyébe ugyancsak egy döglött legyet — építettek, amely azonban két emelet magas volt. És nézőink is vannak, akik azonnal világvárosinak érzik magukat — és a színpadot —, ha a jelenetben emle-

getett íróasztal helyén egy gyalupaddal egybeszerkesztett koporsó áll, amely időnként kékesvörös fényben villózik, vagy éppenséggel egy rosszul behangolt rádióállomás sípolását utánozza; és lesújtva ábrándulnak ki, ha rájönnek, hogy a színpadon látható szalma valódi.

Ugyanis ma is vitathatónak tartják, és vitatják, hogy *bármilyen* színpadra írt művet lehet *bárhogy* játszani. Azaz: mintha hegedűszónata tetszés szerint előadható lenne nagybőgőn vagy szaxofonon — ahogy a rendező egyéni meglátása és értelmezése ezt megkívánja!

Ezzel kapcsolatban egy évtizede divatba jött egy kifejezés: a „leporolás”. Ennek az értelme az, hogy egy régi darabot — sokak tudatában a régi azonos az unalmassal — hozzá sehogy sem illő színpadkép keretében játszunk: *Rómeó és Júliát* például acélkazamaták gépházlépcsőin adjuk elő.

Azaz: elutasítjuk a szerző, a drámaköltő tárgyi látomását. Igaz, Shakespeare nem ír elő, *nem ír le* határozott környezetet: a szó nála tökéletesen érezteti a színteret. Ez azonban csak azt jelenti, hogy Shakespeare-t *lehet teljesen díszletlen környezetben is játszani*, vagy lehet a cselekmény tárgyi világának megfelelő, *valószerű színpadképben*, többé vagy kevésbé részletezve. Nem jelenti azonban azt, hogy lehet olyan színpadon játszani, amely *hangsúlyozza a díszletektől és a konkrét formáktól való megfosztottságát*, vagy olyanon, amelynek csak többszörös áttételeken keresztül van a műhöz vágó jelképes értelme. (Mintha például az indulatok viharát egy hatalmas mellékvese-ábrával jelképeznénk, mert hiszen az termeli azt az adrenalint, ami a harag állapotában izmaink összerándulását kiváltja.) Bizony, az efféle jelképeség a legtöbbször nem más, mint — tudákosság!

De még csak nem is ez a főkérdés és a leg súlyosabb ebben az összefüggésben, hanem az, hogy a díszletet sok rendező és tervező önálló stíluskeremtő *eszköznek* és a *színpadi látvány* egyetlen vagy főtényezőjének tartja.

Vegyük csak konkrét példának a kolozsváriak legutóbbi Csehov-előadását. A kietlen sötétséget, baljóslatú rendetlenséget és lehangoló áttekinthetetlenséget sugalló, szürrealisztikusan kongó színpadkép, úgy mond, a szereplők lelki világát és a problémák hangulatát vetítette ki, érzékeltette látható formában. Ugyanakkor azonban a szereplők több-



Kakuts Ágnes és Czikeléi László a Varsói Melódiában a nagyváradi színház előadásán (Vilidár István felvétele)

kevesebb korhűségű, szabályos jelmezeket viseltek. Pedig, ha az előadás ehhez a fajta expresszionista szimbolikához nyúl, akkor azt nem lett volna szabad csak egyetlen szelvényben érvényesíteni, hanem a szereplők jellemét és cselekedeteik értelmét külsejükre is rá kellett volna *vetíteni*. Így például az egyik nővert jelmez gyanánt tetőtől talpig melltartók boríthatók volna, az orvos öltözhetett volna madárijesztőnek, az ezredes kandúrnak, egy másik szereplő túl stilizált csőréságban kellett volna hogy megmutatkozzék — és persze, mindennek megfelelően, játéuk, hangszínük, minden egyes mozdulatuk e jelkép szolgálatára lett volna megformálva. Magyarítani sem kell, hogy egy ilyen szerű előadást végig kidolgozni hihetetlenül nehéz — annyira nehéz, hogy igazán meg lehet kérdezni: érdemes-e? Nos, ezek a fél-, illetve negyed- és nyolcad-modernizálások azt szeretnék sejtetni, hogy ők ezt a hihetetlenül nehéz munkát elvégezték: pedig valójában ez csak kendőzés, amely a gyengébbek szemében felmentést ad a lényegi megoldatlanságokért.

Ha tehát ezek után azt a kérdést teszi fel valaki, hogy a látványos vagy a „meghitt“, a „száraz“ színház mellett tegyünk-e hitet, és hogy modern vagy hagyományos színpadképet kívánjunk-e, csak ezt felelhetem: ezek teljesen különböző dolgok, amelyek nem zárják ki egymást, — és főleg, egyik nem kárpótol a másikért. És keveredésük is csak bizonyos arányokban és bizonyos körülmények között képzelhető el.

Feladatban és erkölcsi súlyban az utolsó évtized legnagyobb színpadi vállalkozása nálunk *Az ember tragédiája* kolozsvári előadása volt. Sajnos, a rendezés nem tudott egyik vagy másik tiszta előadásmód mellett dönteni. A látványosságról olyan értelemben lemondott, hogy nem adta vissza a Madách megjelölte környezet-elemeket: a piramist vagy például a Towert. Ugyanakkor nyújtott egyfajta elvont formákból vagy hirdetésszerű ábrákból és világítási hatásokból kialakított látványosságot. Jelmezben viszont nagyjából a hagyományos öltöztetéshez igazodott. Egyes jelenetekben használtak kellékeket, másokban nem. Az a kérdés, vesztett-e ezáltal az előadás hatásossága, vagy nyert?

Mindenekelőtt: bár igazat adtunk azoknak, akik szerint a díszlet hatásosságának tartama általában néhány perc, mégis hosszú idő után valamely előadásra visszagondolva, leggyakrabban először a színpadkép jut eszünkbe, a díszlet, s azáltal tudjuk felidézni az egész előadást. Vannak előadások, amelyeknek részleteire rég nem emlékezünk, de a színpadkép vagy egy-egy jelenet látványa feledhetetlen marad. Tíz évvel ezelőtt mutattak be Kolozsváron egy új vígjátékot, elég sikerületlent, de mai napig is élénken él bennem néhány óriási maszkos alaknak a mozgása. Tehát a hatásos látványosság az élmény tartósításához, az emlék pregnanciájához járul hozzá, a jobb bevéődéshez. Visszatérve a kolozsvári Tragédia-előadásra, ha a néző emlékszik is egy-két erős benyomásra, az csak *egy-két* benyomás: semmiképpen sem idéződik fel benne a *sokféleség*, az ellentétes hangulatú látványok *gazdagsága*, emlékei — és már ebből is látszik, hogy benyomásai is — szegényesebbek a lehetségesnél.

A Tragédia és más előadások tanulságai azt vallják, hogy a színpadon a végletességek mindig igazolhatók. Nem tudunk egy olyan Tragédia-előadást összehozni, amelyen ezüstfelhők közt dörgő arkangyalok, forróégyi bujaszínű óriásszirmok közt álmétkodó Éva, műszer- és gépva-

Péterffy Gyula  
és Sebők Klára  
Băieșu Megbo-  
csátásában  
(Csomafáy Fe-  
renc felvétele)



donban ágáló tudósok láthatók? Rendezhetünk akkor olyan Tragédiát, hogy a színészek fekete ünnepi ruhában, kezükben könyvvel adják elő a szöveget, s a szerzői utasításokat a legszuggesztivebb hangú csak felolvassa a közömbös függöny előtt: hatásosságban — jó színészi színvonal esetén — közelebb fog állni az első „hiperlátványos“ előadáshoz, mint a lehetséges közbeeső fokozatok.

A fő követelmény ugyanis: az illúziót vagy legalábbis a léghört megteremteni. S ezt első fokon a viszonylag tökéletes látványossággal érjük el, vagy csak a lényegére sűrített színészi „munka“ útján: tökéletes szövegmondással. Az utóbbi kérdés körül megtaláljuk arra is a feleletet, miért keil a látványosság dolgát annyit vitatnunk.

Az elmúlt húsz év alatt nem volt ez mindig kérdés: az előadások többnyire egyensúlycsak voltak. Jó előadáson lett légyen jó vagy rossz a díszlet, különösebb gondot nem okozott: látványosság-szomjunkat kielégítette a színészi taglejtés, a színpadi mozgás koreográfiája. A rossz előadás magyarázatát pedig senki sem a rossz díszletekben kereste — nemigen tudunk olyan színházi produkciókat megnevezni, amelyek egyébként jók lettek volna, de rossz díszlet és jelmez tönkretették. Sokkal

jellemzőbb volt az az eset, amikor az egyébként kitűnő vagy önmagában színvonalas színpadkép sem menthetett meg a bukástól.

Bekövetkezett sorozatosan az, egy sereg gyenge darabnál, hogy a siker érdekében a legszántabb látványossághoz folyamodtak — díszlet, jelmez, álarcok, vetítések, fényhatások, koreográfia s minden lehetséges elem terén — s természetesen eredménytelenül. S ugyanilyen gyakran előfordult az is, hogy remekművek esetében, színészilag ki nem hordott vagy meg nem értett szerepek, vagy a zavaros felfogás mentése végett a rendezés látványossággal ködösített. Ilyenkor a látvány levált az előadásról, s öncélúnak tűnt, ugyanolyan problematikussá vált, mint az előző esetekben.

Talán a legtanulságosabb eset hazai színjátszásunk történetében erre nézve a marosvásárhelyi *Macbeth*-előadás. A rendező és a díszlettervező bravúros látványosságokkal szolgáltak: a hírhedten szűk és szegényes felszerelésű vásárhelyi színpadra monumentális, megrázó tömegjelene-  
teket állítottak, s a látványosság intenzitása mindig pszichológiai mély-  
ség és kényes esztétikum közege át valósult meg. A színészi játék azon-  
ban nem állt ezen a fokon: az előadás nem forrt fel, és sok néző önkén-  
telenül éppen azt okolta a kudarcért, ami a legszebb volt az előadásban:  
a szép színpadi látványt, mert szerinte ez elnyomta azt, ami valójában  
nem létezett: a színészi alkotómunkát.

Amíg általában csak gyenge darabok mentésére vetették be a többé  
vagy kevésbé hatásos látványokat, addig a néző és kritika nem is okve-  
tetlenkedett. Amikor azonban remekművek mondanivalóját rejtették így  
véka alá, vagy pedig a színpadi látvány mesterkélt sivársága vagy tar-  
talmatlansága által igazoló háttérrel akartak festeni a színészi munka  
sivárságához, mindenki méltatlankodni kezdett, és joggal. És egyszeriben  
szakértő kritikusa lett a színházi látványosság részletkérdéseinek is.  
Mindenkori pontosan felismerte, csak a díszletfestő nem, hogy a megvilá-  
gítás erőssége és a színek tónusa nincs egyeztetve, hogy a jelenetek vál-  
tozásaikor színes fényhatásokkal nem tudják „játszatni a díszletet“, hogy  
nincsenek tekintettel a látás élettani törvényeire, s különösen erős fehér  
vagy fekete foltokkal kimerítik a szemidegeket, hogy a fényhatások vál-  
tozásai nincsenek összehangolva a kísérezőzenével — a magnókészülék  
hangszórójának recsegése mindig csak a generálsötétet jár már együtt  
—, hogy amikor húsz emberrel sem tudnak tömeghatást kelteni a szer-  
vezetlen mozgás következtében, hattal is akarnak ... és így tovább. E  
megjegyzések általában igazak, de meglepő, hogy igazaknak kellett tartan-  
unk olyan esetekben is, amikor beláttuk, hogy a rendező mégiscsak job-  
ban ért e kérdésekhez, mert máskor, akárhányszor, ezt bebizonyította.

Mi lehet az oka mindennek? Szerintem csak az, hogy azokban az  
esetekben, amikor úgy tűnik, hogy a rendező *csak* a látványossággal törő-  
dött, akkor törődött vele keveset. Vagyis: valóban a látványosságra  
fordította figyelmét, de figyelme nem lehetett valamilyen okból elég  
éber és energikus.

Mi ez az ok?

Egy dogma a rendezői munkamódszerekről, amely még legjobb ren-  
dezőinket is súlyosan károsítja.

Régebb a színész otthon megtanulta a szerepét. Amikor tudta, meg-  
jelent próbára, s kezdődhetett a *beállítás*. A modern rendezés egyik alap-

elvé azonban az, hogy a rendezői elképzelés kezdettől hasson, s úgyszólván már a szöveg első sillabizálásánál is irányítsa a színészt. „A színész az első fázisoktól kezdve együtt építse fel a szerepet a rendezővel.“ E módszerrel azonban a próbák a végtelenségig húzódnak, részletekbe vesznek, és — óriási szerepet kap a sügő. A színészek delejes — és csak szerintük nem látható — pórázra feszítve keringenek a sügőlyuk körül, s ez minden felszabadult, lendületes színpadi mozgást megakadályoz. Márpedig ez volna a látványosság első tényezője. A szerepépítkezés legkezdetlegesebb fázisaiban elindított próbák unalmasak, kimerítőek, s az ölmisság befolyik az előadásokra is.

E jelenségnek súlyos műsorpolitikai következményei vannak. A könnyű műfajok sikere és túltengése annak köszönhető, hogy még ha szétesően is, de elemeikben „klasszikusabb“ színpadi látványosságok, mint sok olyan prózai előadás, amelyen klasszikusokat adnak elő. A könnyű műfaj diadala, akármilyen ellentmondásos is, a hagyományos színpadi látványosság diadalát hordozza — a „rendes“ színházzal szemben is.

Elsősorban azért, hogy nem mond le az illúzióról, illetve (mint ahogy sok intellektualista rendező teszi, amikor él vele) nem szégyelli, nem takargatja.

Az illúzió lényege nemcsak szemfényvesztés, nem az ítélőerő elhallgattatása, nem az érzelmi-indulati elemek uralomra juttatása az intellektualitás felett. Az illúzió mindig elvon, tömörít, s ezen keresztül eszményeket is hirdet. *Zavartalan* eseményeket.

Az illúzió jelen van a könnyűzene-énekesnő esetében is, tehát hatása már annak is *színpadi*, színházi. Mi a lényege ennek az illúzióknak? Az, hogy valamilyen érzést vagy érzéskomplexust olyan tisztán és zavartalanul kapunk, ahogy az az életben csak a legritkábban jelentkezhet. Vegyük a legegyszerűbbet, hogy ne mondjam, legközségesebbet, a színpadi erotika illúzióit.

A „földízített“ színpadi nő — akár operetténekesnő vagy táncosnő — olyan zavartalan vágyképzetet ébreszt, amiről az életben csak ábrándozik az ember, de része benne nincs. Mert az életben egy ilyen női vonzásnak például anyagi mellékgondja is van — mibe kerül mindez, bezárólag a gyermektartással; egészségügyi szorongások járulhatnak hozzá s a többi... a színpadról megkapja az érzékiségnek azt az illúzióját, amikor a kívánatosághoz, a sejtelmességhez, a temperamentumhoz nem setteng oda semmi prózai figyelmeztetés. A kezdetleges éneklésnek magát tüzzel átadó, „az egész testből éneklő“ nő a néző erotikai eszményeit idézi, egyáltalán a nőről való titkos képzetét igazolja.

A prózai előadások színésznője manapság azonban mint nő ezekhez az eszményekhez képest — kezdetlegesebb, s akármilyen meghökkentő ezt kimondani: erotikája is nemcsak kezdetlegesebb, hanem közönségesebb is. Erotikus vonzása csak a több-kevesebb meztelenségben nyilvánul meg, rendszerint a mellék és a combok ordináré kecsegtetésében. (Kevés olyan színházi fényképöszeállítást látunk ma, amelyen ne szánának nagy szerepet valamelyik színésznő lábának a művészi mondani-való hangsúlyozásában.) A női vonzóerő legerősebb eszköze, a szép járás, a szép mozgás és az őszinte s játékos hangmodulációk szinte teljesen kivesztek prózai színpadjainkról. Semmi sem kelt annyi illúziót a nőről,

mint ha „fenségesen“ jár — de ez ma már csak a zenés, főleg az olcsó, könnyű zenés színpad fogása.

Színházaink tehát abba a tragikus helyzetbe jutottak, hogy a színpad legnagyobb eszményeit — a pompázatos látvány, a mutatós mozgás, a játék, a tánc, a szó és az ének, a szöveg és a zene összhangját — legnagyobb ellenségeik, a „könnyű műfajok“, az operett, revü, esztrádformák képviselik.

Nagyjából az történt, hogy a rész kedvéért eladták az egészet, s ezt összetévesztették a művészet *pars pro toto* elvével. Mert mint bevezetőben hivatkoztam rá, léteznek olyan színpadi formák, amelyek, mondjuk, a rajzra emlékeztetnek (a teljes színpadi lehetőségekhez képest azt a viszonyt képviselik, mint a kevés vonalú művészi rajz a nagy festményhez képest). Ebből egyesek arra a következtetésre jutottak, hogy a korszerű színházi forma csakis ilyen, holott ez csak kivételes eset lehetett. A színpadi kísérletezésekre általában az jellemző, hogy — csupa kivételekből akarnak szabályt alkotni.

Óriási szerepe van ebben egyfajta kultúrshnobizmusnak, amely már a két háború közti időszaktól kezdve ajakbiggyesztéseivel iszonyatos rombolást végzett. E sznobizmus alapvető dogmái: az *egyszerűség*, amellyel a dísztelenséget azonosítják, a *stilizáltság*, amely a mesterkéeltséget igazolja; az, hogy a *díszesség ízléstelen*, hogy az *érmelmesség olcsóság* és így tovább. Ez a sznobizmus műfajokat degradált, illetve irtott ki. Ilyen volt például a népszínmű, főleg a zenés népszínmű. Miután elterjedtek bizonyos modoros, sablonos megoldások ebben a műfajban, ezt a műfaj lényegével azonosították, s a „népszínműves“ ugyanolyan becsmérlő jelzővé vált, mint mondjuk, a félműveltek száján a „szecessziós“. Márpedig semmiképpen sem tudom lenézni annak a legegyszerűbb színházi nézőnek az igényeit, aki elvárja, hogy az előadás keretében például valamikor valamiért énekeljenek, mert csak akkor teljes az ő színházi élménye. A sznob szétforgácsolás tovább tart: ma már sokszor a hangot is külön adják be, a színész csak tátog — joggal fordul el ettől az annyi gúnnyal emlegetett nagyközönség, és menekül a zenés műfajokba, az operettekbe (ahova, sajnos, szintén betört a sznobizmus, és már ott is „modernizálni“ kezdenek).

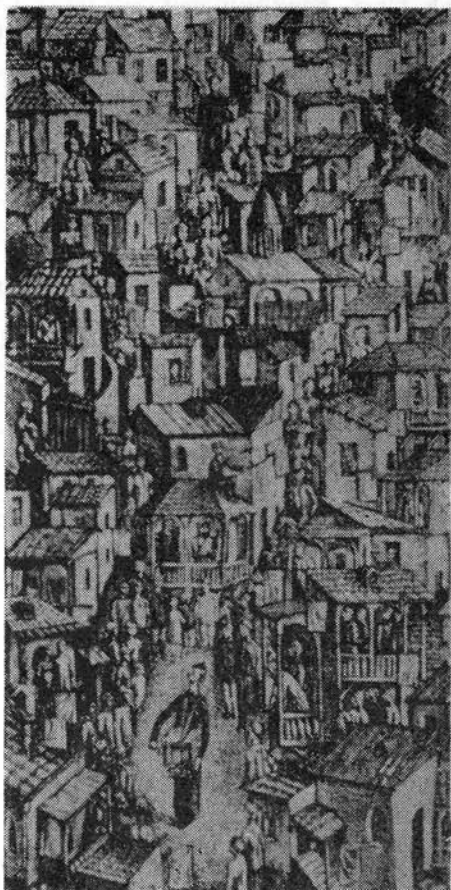
Jellemző arra a tehetetlenségre és színházi bürokráciára, amely „egy előadás az egy előadás és kész“ fogalmában gondolkodik, hogy manapság, amikor sok az olyan színmű, amelynek terjedelme nem töltené be az egész előadásidőt, nem gondolnak arra, hogy verssel, pantomimmal, énekel egészítsék ki a művet, hanem inkább nyújtják, vizezik a darabot a végtelenségig. Úgy amolyan „vidékiek“ dolog lenne, szerintük. A görögök nem érezték vidékieknek tragédiáikat szatírtjátékokkal köríteni. A kibontakozás útja azonban csakis ez lehet: a közönség igényeit és a közönségnevelés célkitűzéseit szüntelenül szembesítve, visszatalálni az eredeti műformák értelméhez.

S ebben az összefüggésben a látványos vagy mondanivalós színház dilemmája éppen olyan nevetségesnek fog feltűnni, mint egy híres középkori anekdota leányzójának a kísérlete. Abban arról van szó, hogy egy jámbor leány összeveszett a micsodájával (finoman kifejezve, esetleg mondhatjuk úgy, hogy a *szexusával*). Mind a kettő azt állította, hogy a másikat tulajdonképpen csak őmiatta szeretik, vagyis a szexust a lányért,



a lányt a szexusért. A végén elhatározták, hogy szétválnak, és külön kelnek vándorútra. De az emberek, amikor megtudták, hogy a lánynak nincs — szexusa, elkergették: „Menj innen, idétlen nyomorék!” Amikor pedig az önállóan lábrakelt szexussal találkozott: „Pfüj, utálatos pokolfajzatja!” kiáltásokkal leköpdösték, és követ dobálták. Végül kénytelen volt a lány és a szexusa egymással kibékülni.

Ennek a kibékülésnek rövidesen a művészetben is be kell következnie, s elsősorban a legnagyobb tömegeket érdeklő művészetben, a színházban. Ennek az útja, hogy nem a dilemmákat keressük, hanem a teljességet. S ha ez úgysem valósulhat meg mint eszmény, mégiscsak megold egy sereg álproblémát. Főleg megtanít arra, hogy a művészi munka *nehéze* alól nem ment fel semmilyen szellemes kérdésselvetés, semmilyen bravúros egyszerűsítés.



N. Ignatov:  
Reggeli  
dallam