

Visszhang

Magyar színház — Világszínház

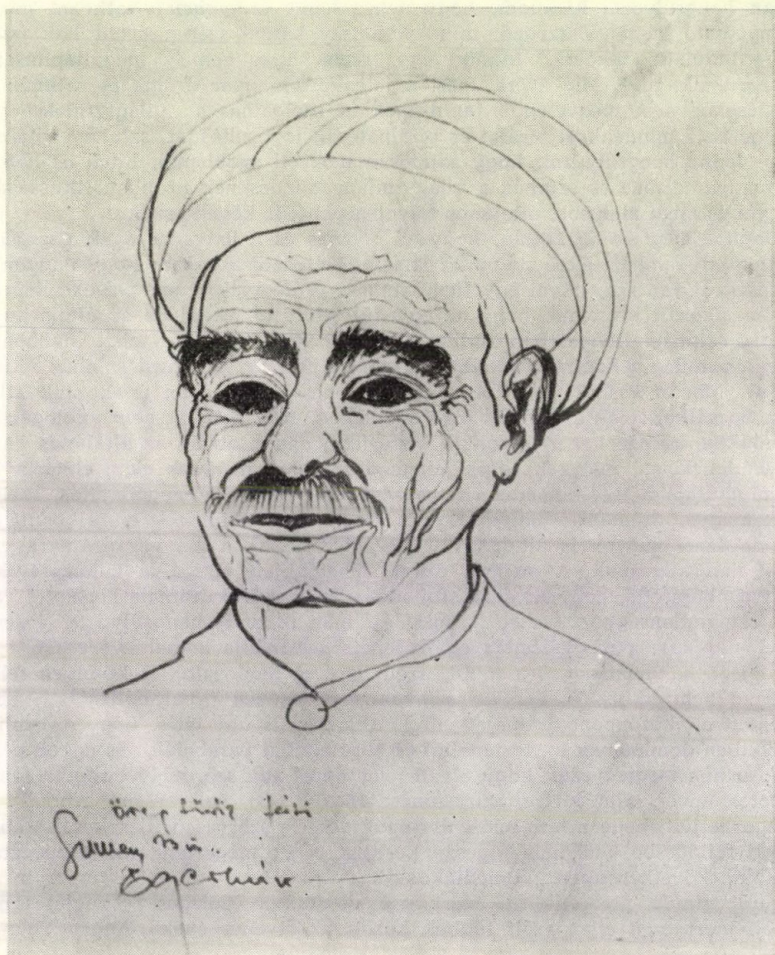
Előjáróban hangsúlyozni kívánom, hogy nehéz lenne *érdemben* vitatkozni mind Simon Zoltán lényeglátó módon összegző, mind Ablonczy László szép, „érted haragszom, nem ellened” – indulatú cikkével.* Inkább úgy érzem, hogy némely megállapításaik *kiegészítésre* szorulnak, mégpedig azért, mert a jelenkori magyar dráma és színház helyzetének elemzésekor nem megvetendő tanulságokkal szolgálhat a „világszínház” perspektívája. Elismerve a mindenkori bíráló és bírálhatóság jogosultságát, színházi vitáinkban azt is érdemes lenne hangsúlyozni, hogy sajátosan nemzeti problémái, hibái és hátrányai ellenére a magyar dráma és színház a világszínház fejlődésének problematikusságát is tükrözi, erényei és hibái mélyebb, általános folyamatokból is következnek.

Joggal állapítja meg Simon Zoltán, hogy az ötvenes és a hatvanas évek pezsgéséhez képest a közelmúlt színházi élete stagnálni látszik. Feltehető azonban, hogy nagyon is ideiglenes jelenségről van szó, mivel egyetlen színházi prófétának, vagy par-excellence teoretikusnak sem sikerült igazolnia, hogy az egyedül üdvözítő megoldás az általa aposztrófált dramaturgiai-színházi irányzatban rejlik; az irányzatok lendülete tehát alábbhagyott, és jelenleg valószínűleg a kontraszelekció korszakát éljük. Az „abszurd színház” kiemelkedő teoretikusai (Martin Esslin, Jan Kott, Eugène Ionesco) általában óvakodtak attól, hogy jóslatokba bocsátkozzanak a színház jövőjét illetően. Irányzatukat nem apologétaként vették védelmükbe, csupán helyet kívántak biztosítani annak abban az általános XX. századi fejlődési tendenciában, melynek egyik jellemző vonása a groteszk elem előtérbe kerülése, és jellemző műfaja a tragikomédia. Kétségkívül helyénvaló a megállapítás, mely szerint „napjaink magyar drámáin – nagyon kevés kivételtől eltekintve – eluralkodott a hangulatiság”; de ezzel nagyon is általános, s korántsem csak a magyar drámára vonatkozó felismerést hangsúlyozunk. A modern dráma lehetőségeit vizsgálva Lukács György már 1909-ben megállapította, hogy a „drámafejlődés útja a „külső drámaiatlanságtól” a „belső, alapvető drámaiatlansághoz” vezet”. Amint ezt már akkor is hangsúlyozta (Ibsen és Csehov művei alapján): a megvalósítás egyik lehetséges módja a cselekvésvesztést markáns módon kifejező hangulatiság, s a többi, azóta is divó módzatok is könnyen fellelhetőek a XX. század nemzetközi- és magyar színházi fejlődésében („parabolizálás”; konfliktusdráma helyett a „közepont drámája” stb.). Ablonczy is úgy látja, hogy az említett „Rivalda”-kötetben dominálnak a „történelmi és áltörténelmi parabolák” és egyéb példázatok, de itt sem ártana megjegyezni, hogy olyan jelenségről van szó, melyet régóta fémjeleznek olyan alkotók nevei, mint Sartre, Dürrenmatt, Max Frisch, Peter Weiss, Anouilh stb. Bizvást leszögezhetjük, hogy a közelmúlt drámatermése is szervesen illeszkedik abba a színháztörténeti fejlődésbe, melynek kapcsán kezdjük végre megérteni, miért nevezte Csehov saját darabjait következetesen „komédiáknak”.

Az „abszurd színház” teoretikusai azért is óvakodtak a végleges és végletes megfogalmazásoktól, mert ezek ellen szólt többek között az ötvenes évek „Angry Young Men”-

* Örömmel adunk helyet kritikai számunk első visszhangjának, és várjuk azokat a további írásokat, amelyek komolyan szólnak hozzá színházi életünk helyzetéhez.

mozgalmának látványos kudarca. Ha ezenkívül még előre bocsátjuk, hogy a „kegyetlenség színháza” inkább dramaturgiai-technikai változásokat implikál (ahol a korigényeknek megfelelően keverednek a brecht-i és artaud-i elemek), s a „happening-színház” a szuperavantgarde törekvéseknek kijáró elnézéssel figyeljük – nagyjából előttünk állhat a jelenkori színház útjainak és tévútjainak labirintusa, ahol még mindig vezérfonál lehet a „pro- vagy kontra-realizmus” álláspontja. Mint egyéb területeken is, az ábrázolás helyett inkább a kifejezés dominál. E látszólagos holtponton, napjainkban, a színház állandó változásának folyamata úgy látszik inkább „belülről”, s nem kívülről, az irodalomból vezérlődik. Azért kevesebb ma a nagy dráma, mint akárcsak tíz évvel ezelőtt, mert a feldolgozáshoz is idő kell: a „nagy drámák forradalma” maga után vonja a dramaturgia forradalmasításának igényét. A tragikomédia mégoly determinált „pattern”-jén belül is számtalan a variációs lehetőség: napjaink színháza – érzésem szerint – azzal küszködik, hogy megteremtse azokat a dramaturgiai-szenikai, s nem utolsósorban esztétikai vezéreket, melyek segítségével megvalósítható a sokféle (brecht-i, shakespeare-i, beckett-i,



dürenmatt-i, weiss-i stb. drámamodell. Az irodalom szükségképpen előjáró és forradalmibb, mint a – többek között – intézmény jellegű színház.

A magyar színház és dráma éppen a fejlődésnek ebben a duplán ellentmondásos korszakában került szinkronba a korigényekkel. Amikor a *Nagyvilágban* a „Godot-vita” zajlott, az illető író már-már élő klasszikusnak számított. Amint megtört a jég, az események felgyorsulva követték egymást. A születő új, magyar dráma már hovatartozását is jelezni tudta azáltal, hogy mestereként nemcsak a nyugat-európaiakat (Beckett, Ionesco, Dürenmatt, Sartre stb.) tartotta számon, hanem Mrožek-et, Rozewicz-et, Havelt, Krležát is, és joggal fedezett fel sajátos, a maga számára alkalmazható vonásokat az amerikai modellben (a késői O’Neill, Williams, Miller majd utóbb Albee és Kopit). Megszülettek szinte az összes létező formulák közép-európai, sőt magyar kolorittal gazdagodott verziói. A groteszk, történelmi vagy ál-történelmi játékok (Dürenmatt: *A nagy Romulus*, Giraudoux: *Trójában nem lesz háború*; Sartre: *Az ördög és a jóisten*) vonzották Görgey Gábort (*Komámasszony, hol a stukker, Rokoko háború*) és Hubay Miklóst, aki színpadára idézte Freudot, Ferencz Józsefet és Nérót, többszörös történelmi tanulságok okán. A mítoszok újravizsgálása izgatta Gyurkó Lászlót. A kis- és nyárspolgári mentalitás abszurditását poentírozó drámák (Ionesco: *Kopasz énekesnő*; Albee: *Az amerikai álmom*; Mrožek: *Tangó*) szintjétől nem maradtak le a hasonló magyar művek (Eörsi István: *Sirkő és kakaó*; Szakonyi Károly: *Adáshiba*). A két modell elemeinek szintézise is meggyőző sikereket hozott (Örkény István: *Tóték*; Fejes Endre: *Vonó Ignác*). Az avantgarde eszközeit sajátos módon beépítő amerikai dráma (pl.: Albee: *Nem élünk a farkastól*, *Kényes egyensúly*; Miller: *A bűnbeesés után*; Williams: *Beszélg mint az eső, haad hallgassalak*) is hatékonnyá vált, természetesen nem szolgai utánzását, hanem felhangjait érezhetjük az olyan művekben, mint Csurka István: *Ki lesz a bálánya* vagy Karinthy Ferenc: *Négykezes* (Bösendorfer, Dunakanyar) c. drámái. A magyar szerzőknél ritkán beszélhetünk szándékos modellválasztásról – ám a hangulati egybeesések közös atmoszféráról, a „világshínház” közegéről árulkodnak.

Más területeket vizsgálva sem egyértelműen negatív a magyar színházi életéről alkotott kép. A színházelmélet és színházkritika terén elméleti igényességével és mondanivalójának egységességével, aktualitásával tűnik ki Székely György, Bécsy Tamás és Koltai Tamás. Latinovits Zoltán *Ködszurkáló* c. könyve is jól felzavarta az állítólagos „állóvizet”.

Színházi életünk egyre lényegesebb tényezőjévé válik a magasszintű, amatőr színjátszás (pl. Szegedi Egyetemi Színpad, Universitas, Szkéné stb.). Igen jó példával szolgál a szegedi egyetemisták színpada (vezetője: Paál István); s e jó példa több említést, kritikai méltatást érdemelne, mivel a kritikai összefoglalók általában megfelelnek arról, hogy pl. Sarkadi Imre: *Kőműves Kelemen* és Fekete Sándor: *Hőség hava* c. drámáinak, a nagyszínházi előadásokat jóval megelőzve, Szegeden volt az ősbemutatója. Egyéb jellemző produkcióik (*Petőfi-Rock*; *Dimenziók*) is úttörő jellegűek. Teljesebbé válhatna az értékelés, „utólréhetnének önmagukat”, ha az igényes kritika észlelné, hogy a „kísérleti színjátszás” nemcsak a Huszonötödik Színház és a Thália privilégiuma. Miután a nagyszínházak „kamara-színházai” szükségképpen „kiegészítő repertoárral” dolgoznak, az elméleti vitáknak túl kellene már jutniuk azon, hogy etimologizálják és ideologizálják az „amatőr” és „profi” fogalmát. Ehelyett inkább az egységes mércék kidolgozása, az esztétikai és dramaturgiai kérdések lennének fontosak.

Végül marad a csattanós kérdés: Hol van a munkás a színpadról? Ha ezt kiegészítőnek egy másikkal: Hányan vannak a nézőtérben? – netán megsejthetnének azt is, hogy mintha túl keveset beszélnének mostanában a színház nevelő, művészetet társadalmasító, popularizáló funkcióiról. Ilyen szempontból még mindig van mit tanulunk a brecht-i vagy Piscator-színházról. Kétségtelen, hogy a *Háború és béke* színpadi adaptációja nem ér fel az eredeti regény élményével, de mégis elgondolkodtató, hogy egyes könyvek népszerűsége mennyire felszökik egy-egy TV-műsor, film- vagy színházi előadás után. Ezért a regényadaptációk (kiváltképpen azok, melyeknek eredeti anyaga is munkás-problémákkal foglalkozik, mint pl. a *Rozsdametető*, *Makra*) drámaszerűsége és műfaji értéke lehet vitatott, de az is világos, hogy nagy hiányt igyekeznek betölteni: a *népszínház* hiányát. Ilyen szempontból érdemelt volna több kritikai megértést a *Cserepes Margit házassága*. A heorikus nekirugaszkodás önmagában véve nem esztétikai érték ugyan, de morális tar-

talma figyelmet érdemel. Nagy drámai korok (Simon Zoltán meghatározását kiegészítve) ugyanis akkor is létezhetnek, ha vannak olyan apriori elfogadott etikai és esztétikai premisszák, melyeket mind az író, mind a színház, mind a közönség hajlandó elfogadni, és megsértésüket konfliktusként értelmezni. E premisszák létrehozása megér néhány színházi „feketemisét” és néhány sikeres vagy sikertelen „műhelytanulmányt” is.

Még egy szó „népszínház” ügyben: elgondolkoztató a *Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról* sikere. Az *Egy szerelem három éjszakája* óta nem volt hasonlóra példa. Walter Felsenstein „zenés népszínház” elvét eddig Amerikában valósították meg a legsikeresebben. Ilyen szempontból sem ártana felzárkóznunk a fejlődéshez. Van hozzá olyan közismerten szép népzeneink, Bartók- és Kodály-örökségünk is, mely éppen az utóbbi időben kezd örvendetes divattá válni.

Bata Imre szavával (Alföld, VII.): ez az írás nem törekedhetett átfogó igényre, „lexikon-szerűsége”. A választott példákon kívül még számtalan lehetőség kínálkozott volna. A látogat ellenére: a magyar színházi élet apológiáját sem kívánta adni. A komparatív igény azonban eljuttatja az embert oda, hogy megtanulja felfedezni hibái mellett saját, nemzeti értékeit is: nem minden, de néhány szempontból a magyar színház és dráma feladata az, hogy utólérje saját legbátrabbjait, újítóit, elhivatottjait.

SZILASSY ZOLTÁN