



Színház a megváltozott világban*

Ezek a tizenkilenc évvel ezelőtt írott sorok azóta sajnálatos módon időszerűvé váltak Nyugat-Európában is. Erre elsősorban németországi tapasztalataimból következtek. A kellemesség princípiuma itt többnyire a szépség, a gazdagság és az érdekesség halmozásával próbál védhető hadálásokat kiépíteni magának. Ez a folyamat szerintem az 1968-as remények meghiúsulására vezethető vissza, habár Nyugat-Európában lassabban zajlott le, mint Kelet-Európában. Lassabban zajlott le, de mindmáig tart, és nem látszik a vége.

Megváltozott világunk egyik ismérve ugyanis, hogy az eddigi átfogó társadalmi eszmerendszerek lehanyaglása után képtelen újabb nagy igényű filozófiát produkálni. Ezt a képtelenségét mostanság divat erénnyé stilizálni. Ady Endre 1909-ben még tragikus hangsúllyal panaszkolta el, hogy „Minden Egész eltörött”. Ebből a tragikus életérzésből Samuel Beckett még nagy drámai életművet hozott létre. Azóta olyan hangulat kerekedett felül, mely szívesen tagadja a Teljességnek pusztá létét is, és még inkább azt, hogy bármilyen ismeretnek, értékítéletnek lehet objektív érvényessége. Ez a han-

gulat a színpadot szellemes és kevésbé szellemes gegek terepévé változtatja, az önkény négyszögévé, ahol minden és mindennek az ellenkezője megeshet, csak úgy, vagy rosszabb esetben a mélyértelműség látszatát kelve. Csakhogy a dráma nem lehet meg szilárd erkölcsi értékek vagy ezek vágya nélkül, vagy a szenvedés nélkül, amelyet ezek hiánya okoz. A látszat ellenére az abszurd színház legnagyobb műveire is érvényes ez. Estragon és Vladimir nem szűnik meg Godot-ra várni. Berenger szemben egy egész világgal mindvégig harcol ezért, hogy ne váljon ő is rinocérosszá.

Nagy drámai korszakok íróit ösztönösen és olykor tudatosan is áthatja az a meggyőződés, hogy a személyes sors, amelyet ábrázolnak, példaértékű, mert összefonódott valamely közösség sorsával. Oidipus király ezt utolérhetetlen pontossággal fogalmazza meg, hogy neki nemcsak a saját szenvedése fáj, mint alattvalóinak, hanem mindenkié, külön-külön. Múltját is azért nyomozza, érdekei ellenére, mert nyomozása eredményétől nemcsak a saját sorsa függ, hanem a thébai népé is. Hamlet sem pusztán apja gyilkosán akar bosszút állni, hanem minden ízével érzi, hogy „Time is out of joint”, kibicsaklott az idő, és ezt szeretné helyreigazítani. Amikor Szatyin az Éjjeli menedékhely végén azt mondja, hogy nem szabad hazudni, akkor nemcsak szegény nyomoronc társaiba plántálna másfajta, lélekmentő életstratégiát, hanem egy hazugságokra épült társadalmi rendnek is hadat üzen. Vladimir és Estragon a valóságos perspektíváitól megfosztott, csodavárásra kényszerülő emberiség sorsát példázza. Olyan korokban, amikor az emberiség nagy eszméi a dolgozószobák és intézmények falain kívülre kerülve áthatják az utca emberét, felerősödik annak tudata, hogy az egyén és a közösség erkölcsi érdekei összefüggnek egymással. Sőt ilyen történelmi pillanatokban születik meg a közösség mint élmény. Ez az élmény az észak-amerikai és a nyugat-európai diákmozgalmak bukása után még tartotta magát egy ideig. A hetvenes évek végén még megszülethetett Klaus Grüber hatalmas Hölderlin-show-ja a nyugat-berlini Olimpiai stadionban – az eredményjelző villanyújságon a nagy költő németiséget ostorozó sorai, a sportpályán a jeges téli éjszakában versengések, világégés, a

küzdelem mint farce és céltalan mulatság, a tribünökön pedig a hideg ellen pálinkához folyamodó műélvezők.

Kelet-Közép-Európában a helyzet annyiban különbözött a nyugat-európaítól, hogy itt még a diktatúrák sem fojthatták el teljesen az individuális alkotás és a közösségi sors összefüggéseinek tudatát. A kelet-európai nyomorúság ezt néhány művészen mindenkor ébren tartotta. Gombrowicz szellemes megfogalmazása szerint egy lengyel és egy francia festő közt az a különbség, hogy a francia festő az francia festő, a lengyel festő viszont egy lengyel ember, aki fest. A francia festő e meghatározásból következően elfoglalja helyét a munkamegosztásban, és ösztönösen úgy érzi, hogy szociális szerepe a termékcsere redukálható. A lengyel festő viszont elsősorban citoyen.

Megváltozott világunkban a citoyenség – az eszmék már vázolt devalválódásának következtében – korszerűtlennek tetszik. A citoyen – például Molière Mizantrópja – az erkölcsi konformizmus ellensége. Ma a konformizmus elleni lázadásnak két elfogadott alaptípusa van: a bűnöző és a különc. Különösen a különcség – a bulvárdaraboknak ez az éltető eleme – divatozik. A különc szembezőkő extravaganciái ellenére sem szokta túlzottan megsérteni a filiszteri normákat és elvárásokat.

A '68-as fellángolást követő kiábrándulás színházi következménye a kellemesség princípiumának előretörése volt. Jelentős rendezőknél ez a lehető legmagasabb színvonalon ment végbe, a perfekcionizmus égisse alatt. A nagy Peter Stein, aki Gorkij némelyest csehovosított Nyaralók-jában még kifejezte, utolérhetetlen plaszticitással, a saját parazitizmusától szenvedő értelmiség öncsaló szelvelgéseit és hiábavalóságát, a nyolcvanas évek közepén a Három nővér éppilyen utolérhetetlenül bravúros színrevitele során szépséggel vonta ba a szereplők illúzióit, öncsalásukat nosztalgikusan megszépítette, miközben a színészi kultúra tökélyéhez technikai tökélyt társítva a maximumig fokozta a nővérek világának vonzó-szomorú esztétikumát.

A színpadon a tökéletesség igénye azzal a következménnyel járhat, hogy az ember, a színész, az indulatok és gondolatok hordozója, a konfliktusok kihordója hangszerré fokozódik le, melynek zökkenésmentesen bele kell simulnia az egyre káprázatosabb zenekar együttes hatásába. Ez művészi reakció a diákmozgalmak csődjére, melyek éppen az ember instrumentalizálódása ellen lázadtak fel. A perfekcionista rendező felszámolja a színész önálló, alakítói vágyát, hogy maradéktalanul beillesse egy átfogóan és felülről kitervelt öszképbe. Az emberi elem ily módon pusztá tényezővé válik az egyéb – vizuális és auditív – hatáselemek között. A rendező így minimálisra csökkenti az ember emberi mivoltával járó kockázatot.

A „kockázat” szót azért hangsúlyozom, mert nem szeretnék olyan látszatban feltűnni, mintha a dilettantizmus nevében érvelnék a perfekcionizmus ellen. Ennek nem az ügyetlenség és még csak nem is a tökéletlenség az ellentéte, hanem a művészi kockázatvállalás, mely az embernek és valóságos problémáinak radikális középpontba állításából fakad. Ilyen értelemben a kockázatvállalásban a legtovább Grotowski jutott el a maga szegény színházával, melynek középpontjába a lecsupasztott, a szó konkrét és elvont értelmében egyaránt lemeztelenített emberi testet helyezte. Mivel azonban ezzel a testtel – és a szintén lecsupasztott lélekkel – csak néhány (igaz: rendkívül fontos) dolog történhetett: kínzás, megaláztatás, megváltódás, vágyak és sóvárgások, a szegény színház lehetőségei a legmagasabb művészi színvonalon ugyan, de igen hamar kimerültek. Alapindulataink és alapszituációink – a történelmi-társadalmi

összefüggésből kiemelve – kevésbé variábilisak. A változatok színárnyalatait a konkrét tér és idő által előidézett körülmények végtelensége biztosítja. Grotowski lemondott erről, és mivel nem óhajtott önisméltésekbe bocsátkozni, inkább elhallgatott, váratlanul, egy befejezhetetlennek ítélt mondat közepén. Hasonló problémákkal küzdött – hogy visszaruccanjak Nyugat-Európába – Beckett is: egy eltört világ cserepei közül felemelte a porból az utolsót, és ezt növelte világnívóvá: a társadalmi-történelmi összefüggéseiből kiemelt ember, a végső pillanat előtt, amint várakozik: a csodára, a semmire, a halálra. Beckett ezt az állapotot öröknek élte át, olyan szituációnak, mely törvénytörően fakad az emberi létezésből. Drámai művei ezért, különbözőségeik ellenére, variációknak is fel foghatók. Nagyság-

kat az biztosítja, hogy Beckett a végszituáció kegyetlen komikumát és kárlehetetlen tragikumát egyszerre ábrázolta, játékosága híján volt a játszadozásnak, kétségbeeséséhez nem társult öntetszelgés. Egyebek közt ez különbözteti meg őt Nyugat-Európa legtöbb sikerszerzőjétől. Ezek a hetvenes években sorra végrehajtották a maguk különbejáratú fordulatát, és a depolitizálódás divatját követve hermetikus magánszférát építettek fel maguknak. A divat válasza a lázadásra. A lázadó nem akar belelöttyenni a társadalom által felkínált kész öntőformákba. A divatos ember akkor boldog, ha kitöltheti ezeket. Századunk egyik leguniverzálisabb drámai víziója, Gombrowicz Operettje korunk emberiségének elembertelenedett, halálos divatjain kalauzol át bennünket, hogy végül felmutassa gyönyörű utópiaként e divatokkal szemben a meztelen, fiatal női testet, a totális újrakezdés esélyét az Erosz és a Szépség jegyében. Ez az 1965-ben befejezett darab a tíz-tizenöt évvel később újraéledő drámaírói divattal is szembeállítható, mely érdeklődésének homlokterébe a társadalmi ember helyett a társasági embert állítja. Gombrowicz világtörténelmi távlatú gegjei helyett az ilyen darabokat étvágygerjesztően feltálatl poénok éltetik. A fizető néző örömmel ismer megköltőiesített önmagára a színpadon, a leleményes, pompázatos díszletek között, melyek fairül a szeme elé tárják, hogy mire is adta ki a pénzét.

Elnézést kérek ezért a minden bizonnyal egyoldalú általánosításért: aptendenciáról beszélek. Mindig újból születnek nagyszerű előadások is.

Ilyen volt az általam látottak közül Zadek Luluja, Jürgen Flimm Platonovja, George Tabori Othelloja. A keletnémet színház világából még több példát lehetne felhozni – csak a Danton halálát említtem meg, Alexander Lang rendezésében, a Heiner Müller rendezte Auftragot –, itt ugyanis sosem halt ki egy olyan színház igénye, mely menedékjogot kínál az élet más területeiről diktatórikus módszerekkel kiszorított igazságnak.

Ez is megváltozott világunk specifikuma: folyamatos tanúi vagyunk a borzalomnak, tragédiák tömegét szemlélhetjük naponta, mégpedig katarzis nélkül, hiszen még a legszonyosabb látvány sem zökkent ki hétköznapi életünkől. Megszokjuk mások tébolyító szenvedését és értelmetlen halálát. Tanúságunk ily módon cinkossággal határos. A naponta közvetített látványtömegekkel nem versenyezhet a drámaírói lelemény, sem az abszurditás, sem a hitelesség tekintetében. Ebből a színházak többnyire azt a következtetést vonják le, hogy nem is óhajtának versenyezni, hanem a borzalmas világgal egy kellemest állítanak szembe. Az ilyen színház nem hozzászoktat a – mondjuk így – bűnhöz, hanem kiment belőle. Megváltozott világunk így egyre inkább nélkülözni kényszerül a tükröt, amelyet a dráma tarthat elébe.

Ebben a nehézhely-

zetben a színpad művészetének, ha előre akar lépni, vissza kell találnia a nagy európai dráma klasszikusaihoz. Vagy másképpen: a drámai hőshöz, ahhoz a szilárd kontúrokkal rendelkező Valakihez, akit szenvedélyek, szenvedések, meggyőződések és hazugságok vezetnek. Ilyen ember – személyiség – legfeljebb csak felvillanhat a képernyőn, a meggyötörtek vagy harcosok tömegében. Megváltozott világunkban, konformizmusra készítő kényszerek présében a személyiség többnyire eltorzul, sőt bele is rokkan abba, hogy az akar maradni, ami. Felkutatása és felmutatása kifejezetten drámai feladat ma is.

„A háborús évek tapasztalataiból megtanultam: nem szabad csak azért tollat venni a kezünkbe, hogy közöljük másokkal a keserveinket és ziláltságunkat, mert ez olyan silány áru, amelynek előállításához nincs szükségünk különösebb erőfeszítésre, következésképpen nem is tisztelhetjük magunkat érte; aki látott már porba döntött milliós várost, több kilométernyi utcát, amelyen nemhogy ember, de még egy macska, még egy kóbor kutya sem található – az gúnyos mosollyal gondol a kortárs költőknek a nagyváros – de valójában saját lelkük pokláról írt verseire”. És drámáira, tehetném hozzá ehhez az idézethez, mely Czeslav Milosz 1953-ban kiadott könyvéből, *A rabul ejtett értelem*ből való. Manapság már az utcára sem kell kimenünk a borzalmakért. Ülünk a televízió előtt, pulykacombba harapnánk, kinyitjuk a szánkat, de mielőtt még becsukhatnánk, boszniai gyerekhulák bukfenceznek bele, vagy csecsen romvárosok, éhenhalókkal telipötytyintett sivatagok.

Az európai dráma bölcsőjénél a *Leláncolt Prometheusz* köszönt bennünket, melynek témája a rabul ejtett, gigászi személyiség szenvedése és daca. A legtagabb értelemben vett kritikai szemlélet és a művészség közös őse és hőse ez a Prometheusz: mindkét minőségében arra törekszik, hogy megőrizze magát, míg szét nem törheti a láncot, mely sziklájához bilincseli. Igen kevésbé hősi korunkban ez a prometheuszág nem látszik időszerűnek. Csakhogy a nagyság miatt érzett büszkeség és a vacakság miatt érzett gyász egy tőről fakad, és egyaránt összeegyeztethetetlen azzal a silánysággal, amelyről Milosz beszél: hogy beérjük saját ziláltságunk és nyavalyánk poétizálásával. Olyan eddig nem sejtett katasztrófák fenyegetik az emberiséget, hogy előbb-utóbb magunkra kell vállalnunk a megvalósíthatatlan programot, amely így foglalható össze: Előre Aiszkhüloszhoz!

EÖRSI ISTVÁN

KRITIKA ALAPÍTVÁNY

*

SZÁMLA-
SZÁMUNK
MHB 207-11290

Alighanem valamennyi olvasónk számára közismert az, hogy minden kulturális lapnak rendkívül nagy szüksége van a legkülönbözőbb formájú pénzügyi segítségre. A nemrég létrejött KRITIKA Alapítvány célja – miként a neve is mutatja – mindenekelőtt folyóiratunk megjelenésének támogatása. Hozzá bárki csatlakozhat, bármennyivel hozzájárulhat, s a befizetett összegek az érvényben levő jogszabályok szerint levonhatók az adóalapból. Nagyságától függetlenül minden segítséget köszönettel elfogadunk. Számítunk tehát lapunk olvasóira, barátaira, mindazokra, akik számára fontosak a KRITIKA által képviselt elvek és értékek. Mindazokra a személyekre és intézményekre, melyeknek nem közömbös a kulturális-szellemi élet nyilvánosságának sorsa.

KRITIKA ALAPÍTVÁNY

*

SZÁMLA-
SZÁMUNK
MHB 207-11290