

SZÍNHÁZ, DE NEM AZ EGÉSZ VILÁG

ERDEI JÁNOS

in memoriam Vidrányi Katalin

APANNONHALMI SZEMLÉBEN (1994 január) olvasható álmodat követő eszmélkedésem közben jól lehet zajos volt az út, és vezetőm elenyészett – mielőtt a trivialitások világába tévedtem volna vissza (mintegy a forgalmasabb útelágazásoknál elhelyezett tükrökben láthatóakhoz hasonlóan), számos már látott (s néhány, talán ezután majd látható) színházi előadást pillanthattam meg.

Jóllehet megállíthatatlanul csúsztam a köznapok szakadékába (beláthatatlanul mély volt és sötétebb, mint a gyász), és a tükörképek látókörömből kikerültek, nem csupán az előadások emlékei maradtak meg. Ha csupán nagyon rövid ideig is, de a tükrökben az előadásokat követő pillanatokot is láttam. Az előadások létrehozói mintegy lesminkelésük (de méginkább borotválkozás) előtt az előzőleg látottnál jóval apróbbra hasadt, de jóval számosabb tükröbe néztek. Ragyogásuktól el is vakultam egy pillanatra, de azután láthatóvá lett: a tükröket (pontosabban fókuszpontjaikat) az oldalukon levő gombokat csavargatva – a némiképp elbűvölt, és főként rettenetesen fáradt alkotóktól észre sem véve – láthatóan tanácstalan, mert folyvást egymás tekintetét kereső emberké, kritikuskok állíttgatták mind torzabbra.¹

Az alkotók sminkkel, sőt protézisekkel és bizony borotvával is arcukat sőt alakjukat is szánnivaló fegyellemmel, a lehető legkegyetlenebb módon igyekeztek megfelelőre szabni. Természetesen remény- és eredménytelenül. Hiszen nem csupán állandóan változott, de eleve torz volt a tükör. A normálisat felpuffedtnak, az erőtlent pedig még a normálisra valamelyest hasonlítóknak, de visszataszítóknak mutatta. Elnevettem magam: Michelangelo is vajh mire menne, ha kézmozdulatait csupán egy torz tükröből követhetné, és ráadásul saját húsa lenne az anyag. (Úgy tűnik, a legnemesebb szándék is egyszerűen nevetségessé válik, ha túlságosan kerülő és ráadásul kerülő mivoltában át is látható az út, amelyen mégoly nemes céljait elérni igyekeznek.)

Ha most a tükör torzítására, és főként annak hatására figyelünk egy pillanatra, úgy meglehetősen egyszerű dolgunk van. Még ez eredeti adottságokat illetően sem kell a tünékenynek hitt álomképekre hagyatkoznunk, hiszen elemi tapasztalatok és jól belátható racionális érvek szólnak igazsága mellett.

Hogy a köznapi szemlélet – miként egy fókuszát változtató tükör – a tragikus és a komikus között vibrál szüntelenül, azt nem csupán a tragédia és a komédia megléte (s főként az ezekre, és csak ezekre irányuló kitüntetett fogékonyságunk), de a tragikusnak és a komikusnak arisztotelianussá lett, mert eredetileg ugyan *Johannes de Sanctistól* származó, de *Julius Chlimachustól* explicit alakra hozott) definíciója is igazolja.² Ennek szellemében azok a pillanatok tragikusak amelyekben a test nem vesz tudomást a lélekről, és viszont. (Komikus tehát, amidőn a lélektől elfeledett test jelentkezik be.)

A szüntelen váltakozás (tehát tragikus botlásainknak komikummal való kompenzálása és ennek fordítottja) nem csupán az elme számára terhes (a bölcsesség belátásával vetélkedő) feladat, de veszélyes is, hiszen a tragikum (a saját nevetségességünket ellensúlyozni képes) birodalmába vezető kaput a tragédia halála óta előszeretettel nevezi bűnnek az önnön renyhességét normatívává emelő tudat. Szívesebben vagyunk nézői, semmint résztvevői a tragédiának, amelyek ezáltal át is alakulnak.³ (Ez a színház tulajdonképpeni forrása és eredetének magyarázata.) Node mit látunk? Ha csak elménk nem kíván a filozófusokéval vetélkedni, úgy először is célszerűnek tűnik nem az útra, mely csak nehezen fel-fedezhető és -ismerhető, hanem annak hatására figyelni. (A nevetségesség és a tragikum, ha már láthatóak jelei, könnyebben felismerhetőek.) És főként célszerű nem az úton, hanem a retteget tragédiától némiképp biztonságot adó távolságban menetelnünk. És főként nem illik nevetnünk. Illetlen nevetésünk ugyanis mindenkit veszélybe sodorna, aki a tragikumtól nevetségesen távol, csak saját biztonságával⁴ törődve rója az útját. Útvonalunk módosításával először az etikett lesz normatívva (és

BALOGH JÓZSEF KILENCVENHÁROM GODOT

egy
mondom; nem tudom kicsoda Godot, de nem mondhatom, mert Beckett azt mondta, ha tudná, kicsoda Godot, akkor azt írta volna meg aki, s nem Godot, akiről nem tudja, kicsoda.

kettő
így nem tudom, kicsoda Godot

három
Balzac egyik regényében szerepel egy hasonló (ugyanaz?) nevű figura, aki a regény elején Indiába utazik, ott hatalmas vagyonra tesz szert, aztán sohasem tér haza.

négy
pedig akik Franciaországban maradtak szüntelenül várják.

öt
szerintem a színház az utalás művészete, és nem a teljes ábrázolásé – írja Peter Brook.

hat
a teljes ábrázolás az irodalom szándékai szerint való dolog, a színházban a közvetlen cselekvés sűrített jelenvalósága utal a színházon kívüli valóság nehezen felfejthető, rejtett és időben egymástól távoleső eseményeinek összefüggéseire.

hét
Beckett nem azt akarja, hogy a színészei játszanak, azt akarja, hogy megtegyék, amit mond nekik – nyilatkozta Jean Martin színész, miután Beckett elmondta neki, mit kell tennie.

nyolc
úgysem csinálod úgy, ahogy mondom.

kilenc
csináld csak, ahogy tudod – mondta Sam.

líz
Vladimir az első felvonás elején egyik kérdésében arra keresi a választ, hogy Estragon barátja valóban arra célt-e, hogy ők ketten – tehát Estragon és Vladimir – rossz helyen várakoznak?

tizenegy
négy mondattal később ő maga válaszol – akkor holnap megint eljövünk.

tizenkettő
Beckett a második felvonás elejére a következőket írja: Másnap. Ugyanabban az időben. Ugyanott.

tizenhárom
a Godot próbáit 1991. november 5.-én kezdtük egy néhány négyzetméteres pinceteremben, és kilenc hónappal később egy több emeletes, hatalmas egyetemi előadóban mutattuk be.

tizennégy
mintha nem is mozdultunk volna.

tizenöt
országút mellette fa.

tizenhat
este.

kimondottan hamissá), végül a szemléletünk. Óvatos szemléletünk túlzónak látja a hőst, és hősinek a köznapit, sőt a tulajdonképpen mosolyogtatót is. Nevetni pedig csak akkor merünk, ha már röhögnünk elkerülhetetlen.

A tragédiák és a komédiák szövege ugyanakkor kötött, a színpadi valóság és köznapiság hamisság dihotómiájának feloldását csak a játékmód hozhatta meg. Ezt a feladatot két lépésben oldotta meg az európai színháztörténet.

Első lépésben a rendező lépett a színpadra. Általa lett rend és ezáltal esztétikum a színpadon. (Más kérdés, hogy ez a rend és ez az esztétikum, mint az látható, és láthatóvá is lesz, a köznapok rendje és esztétikuma.) Túl azon, hogy kezdettől ügyelt arra, hogy a köznapok világát csak akkor hagyják és hagyhassák el a dráma szereplői, amikor az már csakugyan elkerülhetetlen (ezt nevezzük építkezésnek, szabályainak összességét pedig mesterségbeli tudásnak) a rendező médiummá vált. A tragikus és a tragédiák médiumává. Olyan személy, aki (az írói nyersanyagból) saját tehetségétől és főképpen tehetségével vezetve tulajdonképpen létrehozója a tragédiának.

A produktum tehát, az előadás, ami eredetileg is csupán képe lehetett a véglegesnek, annak jelzésévé silányult. Azt a képet jelzi, aminek a rendezői szándék szerint valósulnia kellene. A már régen színpadra szelidült tragédia ezáltal imagináriussá lett. Adott jelekből következtet létére és (szándékolt formájára) a néző, és második lépésben a rendező létével megváltozott helyzetre reflektálva a kritikus. Így lett a színpad után, és az élet helyett az ő fantáziájuk a tragédiák tulajdonképpeni letéteményese.

Ennek az imaginálizálódási folyamatnak különösen súlyos és szomorú következményei mutatkoznak éppen ma, és éppen Magyarországon. A színházművészet megújulásai, apróbb és nagyobb forradalmi világszerte jelentős rendezői egyéniségek körül bontakoztak ki. Nem csupán azért, mert a drámához való viszonyunk mind áttételesebbé válásának következtében valóban a rendezők kerültek kulcs helyzetbe. Sokkal inkább azért, mert a kulcs helyzettel jóval egyszerűbb visszaélni, semmint élni vele. Kivételessé vált, mert kivételes emberi képességeket igényel, hogy szükségképpen mind militánsabb színházi struktúrában (a menedzser és az igazgató a színház működésének egészéért, a rendező pedig az egyes előadásokért felelős) létrejöjjön az, ami a struktúra kialakulása előtt ter-

mészetes volt: hogy a produkció ne rendezői diktátum, hanem színész és rendező együttműködésének eredményeképpen jöjjön létre. Ehhez kivételes rendezőgyéniségek szükségeltettek, akik képesek voltak kialakítani azt a színészi magot, amelynek tagjai nem kényszerként, hanem önnön képességeik felszabadításaként éltek és éltek meg a próbafolyamatot.

Magyarországon – nagyon hosszú szünet után – ez egy olyan időszakban következett be, amikor a produktum minősége és a produkálás lehetősége között csak nagyon-nagyon laza összefüggés volt, ha volt egyáltalán. Jellemző módon, az akkori kaposvári műhely tagjai közül csak néhányan, és csupán napjainkban indultak elő a sztárrá válás útján.

Az átalakult újkori színházstruktúra által létrehozott látszat, a rendező mindenhatóságának látszata Magyarországon (nem utolsó sorban a tökéletesen dilettáns színikritika hathatós segítségével⁵⁾ dogmává merevedett. Ennek két áldásos következménye van. A régebben a Városi és Megyei Tanácsok, ma az önkormányzatok által igazgatónak kinevezett (fél és egész) dilettánsok⁶⁾ sztár rendezőket szerződtetnek fejedelmi áron. Lévén döntő részben nem rajtuk múlik, sorra-rendre szerepelnek le, és vesztítik el önbizalmuk⁷⁾, és ezáltal képességeik maradékát. Ráadásul az anyagi kísértés is túlságosan nagy ahhoz, hogy szakmai fél- és egész kudarcaikat társulatszervezéssel, a megfelelő emberekkel való összecsiszolóddással kompenzálják. Immáron a rendezőkre is az a sors vár, ami az átkosban csak a színészeket kísértette. Mindazonáltal ezt, a struktúra molochja általi fölzáblatást nem elkurvulásnak, hanem ostobaságnak célszerű nevezni. Ráadásul nem is haszon nélküli. A magyar színházi előadásokat nézve mind valószínűbb, hogy nincs is tragédia. Valami antik babona nevezetetik annak.

Jegyzetek

1. Onnan tudom ilyen határozottan, hogy kritikusok voltak, hogy még hajdanán, színikritikus koromban, a premierek szünetében az előtér valamelyik zugában összegyűlő kritikusok közé vegyülve láttam egyedül ily határozatlan, és tétova pillantásokat. A földre sunyták tekintetüket, vagy egymás között révedtek el, mígnem az artikulálatlan heherészés és érthetetlen nyögdcselés olyan kórossá nem állt össze, melynek hangulata megszabta a másnap megjelenő kritikák mondandóját. Szociálpszichológusok, de egyáltalán, az élet finomságai iránt érzékeny lelkek számára sokszor a színházi előadásoknál is szórakoztatóbb premiereken az előterek ilyen kritikusoktól benépesített sarkát fölkeresni és megfigyelni.

2. A definícióból következően ugyanis normális az, amit a köznyelv is annak tart. A tragikum Skyllája és a nevettségesség Charybdise között ellavírozó. Még a mitológia sem sok ilyet ismer. Mert ha ez a normális, úgy valószínűleg helyzetünkre Kafka példázata igaz: a fű közé kifeszített madzagon kellene egyensúlyoznunk, de nem csupán túlságosan is kacskaringós, ráadásul észre sem vesszük. (A teherbírásról most ne essék szó.)

3. Az ilyen „kontextusban, azaz olyan mentalitás számára, mely csak a szokványostól való eltérés büntetésének példázataként hajlamos a tragikust (és ezáltal a tragédiákat) szemlélni, valóban a horror az adekvát. Első lépésben a köznapitól való eltérés nevezetett (igaz, még tragikusnak mondott) véteknek, majd egyenesen bűnnek, második lépésben azonban szinte szükségszerű, hogy minden a köznapitól való eltérés, a tragédiák reális világát is fölülmúló szörnyű büntetést vonjon maga után. Egyszerűen erős, a lehető legerősebb stimulánsokra van szükség, hogy önnön lehetőségeink szinte folyamatos alulmúlását, akár a realitás meghazudtolása árán is, de igazolva lássuk.

Mert a horrorok alapszerkezete roppant egyszerű, valaki letér a hétköznapok biztonságos, valójában kicsit mosolygatótató ösvényéről. Bemegy, nem értesíti a rendőrséget, hanem maga próbál a dolgok után nézni stb. S ennek következtében minél inkább a pokol szabadul el, annál inkább érvényesnek tűnik az üzenet: légy köznap!

Természetesen szó nincs arról, hogy a köznapiság (a normák követése) valami apriori megvetendő, és egy arisztokratikus magasságból lenézendő attitűd lenne. Egyszerűen csak arról van szó, hogy különféle normák léteznek, s ezek némelyikének a követése meglehetősen horrorisztikus következménnyel jár. Sajnos a legtöbbször nem, nem elsősorban a normákat követők számára.

4. Álom alapján megkockáztatom, hogy valójában erről van szó. Egy olyan (nem ördögien, hanem végtelenül bölcsen) berendezett világban élünk, amelyben az igazságtalansággal való kellemetlen, sőt tragikus ütközéseket elkerülhetjük ugyan, ám ezzel teret is nyitunk az igazságtalanság számára. És az így elfoglalt térben végül csakugyan és valóban – és a szó minden értelmében – tragikus módon csak a gyilkos és az áldozat szerepe között választhatunk. (Személyesen, vagy gyermekeink és szépukáink által.)

Az igazságtalanságot nem kell feltétlenül gonosznak nevezni, és aligha helyeselhető szubsztancializálása. A restség, és az ebből is következő hülyeség is bőven betölti ezt a szerepet egy olyan világban, ahol a konstrukció következtében az ember vagy az önmagához méltóan veszélyes szerepet, vagy a szerep elutasításával elkerülhetetlenül szenvedéssé fokozódó veszély között választhat csupán. Ha valóban keskeny az út, akkor hiába hazudjuk szélesnek.

5. A tökéletes dilettantizmus abban nyilvánul meg, hogy kritikák legfeljebb felsorolják a színészek egy részét és a rendezői koncepciót elemezzik. Ennek oka pedig a színházi alkotói folyamat teljes nem ismerete. Ami azt jelenti, hogy Magyarországon – elhanyagolható számú kivételtől eltekintve – a kritikusok a premieren találkoznak először a bemutatott művel. Nagyon jó érvek felhozhatóak emellett, ez egy kérdés. Egy másik kérdés viszont, és ez egyszerűen tűrhetetlen, mert maga a botrány, hogy az úgynevezett szakma túlnyomó többségének fogalma sincs arról, hogy a produkciónak jó ha 20%-a származik a rendezőtől.

Két eset van.

a. Bölcs és okos rendező használható, mert inspiratív instrukciókat ad s elragadottan szemléli, ami ennek nyomán megszületik. Félreértés ne legyen! A legtöbbször olyan ötletek és megoldások születnek, ami az eredeti koncepció sokszor teljes

tizenhét

Jeles András a kaposvári Godot előadásról beszélt az egyik Magyar Napló számban, és azt mondta – szabadon idézem –, hogy a gyerek megjelenéséig minden megrendítően hiteles volt, s aztán elkezdett hazudni minden, mert a képzelt és bejátszott színházi tér nem bírja el egy gyermek valódi jelenlétét.

tizennyolc

mielőtt olvastam volna az interjút eldöntöttem, hogy a mi előadásunkban nem jelenik meg a fiú.

tizenkilenc

Tompa Gábor Szolnokon úgy rendezte meg az előadást, hogy a színen mindvégig látható televízió közvetítette a fiú mondatait – a kép kivilágosodott, megjelent egy gyerekarca és beszélni kezdett.

húsz

azért nem jelenik, mert ő már nem létezik, mert nincsen, mert, ahogy Godot egyre erősebben van, úgy tűnik el mindenki más, és marad csak Estragon és Vladimir – Vladimir, aki utolsó reménységként hajlandó még eljátszani a fiút is, hogy jön a fiú, és beszél, és ő is beszél hozzá, és ígéretet is kap, hogy Godot ugyan ma nem jöhet, de holnap feltétlenül eljön, ezt az ígéretet kapja, és sugárzó arccal hinné el, csak Estragon nem, nem játszik tovább.

huszonegy

és ekkor a világgóság hirtelen eltűnik.

huszonkettő

felkél a hold, megáll, ezüstös fénnel.

huszonhárom

ez az előadásunk hatvanötödik perce, ez az ezüst, és ezt szeretem, ahogy ekkor a csend.

huszonnégy

szeretem, ahogy órákkal később Vladimir vagy Estragon vagy Pozzó vagy Lucky egy mozdulata, egy mondata visszatér, megérkezik, mint régen várt indiai utazó, és minden másképpen van, s mégis a mozdulat vagy mondat sugarában elkezd minden hasonlítani arra, ami volt és nincsen már, s aztán minden megy tovább a beckett-i balett ritmusa szerint.

huszonöt

tartalma szerint Beckett a felejtést írja, a persona kihullását az időből és iszonyatos erőfeszítést arra, hogy találjon valamit – mozdulat, mondat, fény, csend, sötét –, ami Ő, azok a szép napok szülte még, és megmaradt; de aztán Beckett ezt nem engedi, mert nem hiszi, hogy bármi is maradna, vagyis, ami marad, az éppen az erőfeszítés, a küzdelem, a szünet nélküli akarás algoritmus – sötét, mozdulat, csend, mondat, fény.

huszonhat

a Fiút Godot úr küldte.

huszonhét

Pozzó Godot nevét hol Godot-nek, hol Goden-nek mondja.

huszonnyolc

Estragon Godó-nak nevezi Vladimirt, míg Vladimir Didi-nek hívja Estragont.

huszonkilenc

a Fiú pedig Albert úrnak szólítja Vladimirt az első felvonásban, a másodikban viszont már nem ismeri fel.

felülvizsgálatát követeli meg. Ha van koncepció, úgy az a próbafolyamat alatt jön létre és döntő mértékben, 80%-ban a színészek jóvoltából.

Egy ilyen vibráló, állandóan és teljes felülvizsgálatot követelő világban viszont ember legyen a talpán, aki nem él vissza már-már militáns hatalmával. Ebben az esetben: b. Veszekedést anyázás követ. A produkciónak szétesik, s rendszerint a főpróba héten a rendező vagy befogja a száját és a színészek immáron kedvetlenül, de önnön becsületük védelmében úgy-ahogy megcsinálják a produkciót (ilyenkor a produkcióban való részarányuk meghaladja a 90%-ot), vagy erősködik, s akkor vagy annyit csúsztat a bemutatón, hogy kínkeservesen létrejöhessen az ímént említett 90%, vagy leváltják, és az igazgató, vagy egy beugró rendező segítségével történik meg ugyanez. Ennyit a rendezők koncepciójáról, egyelőre.

6. Figyelmet érdemel, hogy az utóbbi évek talán legteljesebb kudarca, és az egyik leghangosabb botránysorozata azokban a színházakban tört ki (a Nemzeti Színházban, illetve Szolnokon), ahol kritikusból lett igazgató. Amiként az sem véletlen, hogy az egyik legfigyelemreméltóbb produkciót létrehozó of-of-struktúra színház igazgatója színész, Mihályi Győző, bár azt is el kell mondani, hogy az általa vezetett és az utóbbi évtizedek legdinamikusabban fejlődő, mert a hagyományos színházi struktúra minden elemével szakító előbb DUNA-pART, majd NYITOTT SZÍNHÁZ évtizedeket veszített, mert sorsáról, eleinte pályamesterségből, biológiatanárságból, könyvelőségből előjáróságra vergődött „nagyágok kényszerültek dönteni.

7. Egyedül a Katona József színházból kitartorgott Székely Gábor ismerte (és ismeri) annyira a produkciók létrejöttének feltételeit, hogy elveszítve társulatát az évekig tartó hallgatást, kevésbé patetikusán szólva a kivárást választotta. Kivárta, amíg újra igazgató lehet (most az Arany János Színházban), ahol azután vagy jó színház lesz, vagy nem. Mindenesetre legalább nem apriori kizárt, hogy nézhető produkciók szülessenek.

Az ellenpólust a másik, ráadásul hatalmi szóval felrobantott műhely két vezéregyénisége Csiszár Imre és Szőke István képviselte. Csiszár szinte állandóan vemndégrende, s az alkotómunkára alkalmatlan helyzetekben (részben csak számára ismeretlen, részben adhoc társulatokkal) elkövetett vergődései lassanként visszaigazolni látszanak a hatalom egyébként valóban ostoba és pusztító döntését. Hiszen amit létrehoz, arra a kritika is csak fanyalogni tud. Más kérdés (de mit várjunk a kritikától?), hogy kudarcai okát az előadásban belül vélik felfedezni, holott ott valójában csak a kritikus számára láthatatlan bajok manifesztálódnak.

Ennél is tanulságosabb Szőke István esete. Ő egyszerre adta tanújelét tehetségének és annak, hogy milyen mélységesen átélhető a mindenható rendező újkori mítosza, hiszen a kőszínházi struktúrán való kívülkerülést felszabadulásként élve meg, elképesztő dilettantizmusok elkövetésére lett hajlamossá. Más kérdés, hogy fölötte felemás, és fölötte figyelemreméltó kísérleteinek kivégzéséhez a kritika a lehető legostobább, de ugyanakkor a lehető legárulkodóbb módon járult hozzá. Felemás produkciójának elmarasztalásához ugyanis az volt az ultima ratio, hogy a kritikus még napokig az előadás záróképevel álmodott. Roppant felemás módon ugyan, de épp ebből látható módon érvényes (a nézőkre erőteljes, drámai hatást gyakorló) előadás született tehát, de a produkció rendezetlensége (alulrendezettsége) döntő hibának mutatta azt, ami annak kivételes erénye volt.