

EGY SZOVJET DRÁMA ÚTJA ÉS PROBLÉMÁI

ROZOV ÚTON CÍMŰ DARABJA SZEGEDEN ÉS SZOLNOKON

A *Kritika* júniusi számában Szilágyi János tollából jegyzeteket olvashattunk a fiatal szovjet drámaírókról. A tanulmány írója megemlítette, hogy az „áruhás gyermekdarabok” sorát egy rutinos, sok sikert megért szovjet drámaíró, Rozov nyitotta meg Úton című darabjával, amely nagy hatást gyakorolt a fiatal írónemzedékre. A művet teljes egészében közölte régebben a Nagyvilág is, s így eléggé közismert a sorsa — hogy ti. filmforgatókönyvnek készült —, de ismert a cselekménye is: egy ifjú ember nem találja életcélját, összeütközik közvetlen és távolabbi környezetével, hogy aztán különböző kalandokon, hatásokon keresztül megtalálja a helyes utat, a munka és a tiszta emberi érzelmek, értékek megélésének és megtalálásának útját. A darab úgynevezett epikus dráma, sok képből áll, sok szereplője van, s a szerteágazó cselekményt a két főszereplő alakja abroncsolja egységes egészéssé. Rendezőinek izgalmas feladatokat ad: Hagyományos eszközökkel színpadra vinni nem lehet, mert menthetetlenül elnyúlóvá, unalmassá és szentimentalissá válik. Ki kell belőle tehát bontani a szocialista humánumot, világossá kell tenni, hogy ebben a műben is bezonyosodik a szocialista társadalom magasabbrendűsége, de — mutatis mutandis — a történetnek egyetemes mondanivalója is van, a világ valamennyi színpadán érdeklődést kelthet, a világ minden fiataljának mond általános tanulságokat az élet céljáról, a helyes életcél megtalálásáról. (Félreértés ne essék, tudjuk, hogy a mű kétségtelen szocialista eszmeisége önmagában véve is a legmagasabbrendű általánosság, egyetemes tanulság. Mindössze arra akartunk célozni, hogy Rozov művészi eszközei — minden darabbeli fogyatékoság ellenére — általános érdeklődést és megbecsülést válthatnak ki, azaz sikerült a cselekménysorozatot olyan jelképes szférába is felemelnie, amelyben egy más társadalmi rendszerben élő fiatal is megtalálja a tanulságot a maga számára. Nem kis jelentőségű dolog ez, s úgy érezzük, hogy ennek a ténynek mind eszmei, mind művészi szempontból nagy jelentősége van, mindenképpen a szovjet dráma fejlődését, pontosabban véve újabb fejlődését bizonyítja, s előkészíti az utat a jó értelemben vett világsikerhez. Hogy aztán ennek még olyan haszna is van, hogy az ilyesfajta eredmények lehetővé teszik a mi részünkről — a tőkés társadalmakba történő — eszmei behatolást, „fellazítást”, az már egy másik cikk fejtegetéseit igényli.)

A darabot először Szegeden mutatták be 1965 őszén, s mind a mai napig alig kapott — helyi gondos értékelésektől eltekintve — alaposabb kritikai méltatást. Bozóky István rendező világosan látta, hogy ezt a rengeteg képből álló, nagy belső feszültségtől villódzó epikus drámát újszerű eszközökkel, stílusban kell előadni. Azt is gondolhatta, hogy nem lehet csak félig korszerűnek lenni, hanem izzig-vérig modern produkciót kell csinálnia, az adekvát forma, stílus megtalálása érdekében. Az eddigi magyar színházi gyakorlat szerint két út állhatott előtte: vagy vetített-képes megoldással segíti elő a rengeteg színváltást, s így ybiztosítja az előadás kellő ritmusát, vagy forgószínpados megoldást választ, ami egyébként a Szegedi Nemzeti Színház adottságait tekintve kézenfekvő megoldás lett volna. Bozóky teljesen eredetien egészen más megoldást választott: statikusnak tűnő színpadi konstrukciót csináltatott a tehetséges fiatal diszlettervezővel, Székely Lászlóval. A színpad előterében az első síkban nagy barna kockákat, hasábokat helyeztek el, amelyek játssi könnyedséggel alakultak át az előadás folyamán (a színészek segítségével és a néző fantáziájával) asztallá, ágygá, teherautóvá, kunyhóvá stb. A megemelt középső sík volt az országot, ahol különben a cselekmény jelentős része lejátszódott, s amely egyúttal az útkeresést is szimbolizálta, minden felesleges részletezés nélkül. A harmadik síkban egy nagyméretű téglalap alaprajzú diszletelemet helyeztek el, szürkére befestve és hálóval beborítva. Ez pedig nyilvánvalóan a főszereplők világos fogalmak kialakítására, egyértelmű életcélokra történő törekvéseit, illetve az ezzel kapcsolatos akadályokat szimbolizálta. Látható volt még itt egy kb. másfél méter átmérőjű korong, amelyet hol fehér, hol sárga, hol vörös fénnel világítottak meg, aszerint, hogy a nap melyik szakában játszódik le a cselekmény. Mindezzel a rendező és a tervező a darab egyetemességét kívánta hangsúlyozni.

Ebben a korszerű, modern háttérben játszódott le a cselekmény, s dicséretére legyen mondva a rendezőnek, hogy ezt a szép, korszerű, statikus háttérrel hatatlanul modern, jó ritmusú játékkal kötötte össze. A színészek az első jelenettől kezdődően a darab végéig mindent jeleznek — tehát a kellékeket, kisebb, jelentéktelen cselekménymozzanatokat (cigarettazás, ebédbehozatal, evés stb.) —, s csak a

lényeges mozzanatokot, cselekvéseket játsszák el hagyományos eszközökkel. Ettől egyszerű az előadás megszabadult a hosszú időtartam, az unalom, a túlrészletezés fenyegető rémétől, másrészt a fentebb említett rendezési-játsszási elvnek megfelelően az egész előadás hallatlanul könnyeddé, szellemessé, pergővé vált. (Erdemes volt figyelni a nézőtér hangulatát, reakcióját az előadásra: Kezdetben sokat moccogtak, fészkelődtek a nézőtérben, itt-ott nevettek a jelzések furcsaságain, később azonban egyre érdekfeszítőbbé vált mindenki számára mindaz, ami a színpadon történt, s megindultak a találgatások, hogy mi mit jelent. S pontosan ez lehetett a rendező legfontosabb célkitűzése: Megtanítani gondolkodni a nézőket, megmozgatni fantáziájukat. Gondolati színház volt ez a javából, minden manír, felesleges bűvészkedés nélkül, s nem győzzük hangsúlyozni, hogy mindez a szocialista eszmiség, egy szovjet darab szolgálatában!

Dicsérhető még a rendező színészvezetése is. Nagy apparátust kellett mozgatnia, s ez az apparátus zömében megvalósította a rendező elképzeléseit. Mondhatni azt is, hogy igazi ensemble-játék kezd kialakulni Szegeden. A két főszereplő — Demjén Gyöngyvér és Szabó Kálmán — lendületes, őszinte, sallangmentes és kellő líraiságú játéka őszinte örömet keltett, s a mellékszereplők zöme is hús-vér alakot formált meg, átvéve a főszereplők könnyed, lebegő, természetes játéktípusát. (Igaz, nem minden szerepre jutott jelentékenyebb színészegyéniség, s így a produkcióban akadtak egyenetlenségek is, amelyek egyébként az összképet is befolyásolták.) Egészében véve azonban Bozóky rendezése és az együttes teljesítménye jelentékeny tett volt, megtalálták a darabnak megfelelő — egyik — rendezői elképzelést, játéktípust, kibontották a mű szocialista eszmei tartalmát, s művészi vonatkozásban sikerült egyetemes jellegűvé érlelni a produkciót.

A Szolnoki Szigligeti Színház ez év tavaszán vitte színre a darabot, Berényi Gábor rendezésében. Berényi más rendezői alkat, mint Bozóky, érezte, tudta, hogy nekik egészen más úton kell járniuk, részben adottságaik, másrészt a színjátszás örök törvénye, tendenciája, az „überolás” (meg ne feddjenek bennünket ezért a szakmai kifejezésért a nyelvészek!) megvalósítása érdekében. Kitűnő dramaturgiai érzékét és tudását a szolnoki színház egyik régebbi, emlékezetes előadásánál, Arbuzov Irkutszki történet-ének színrevitele alkalmával is bebizonyította, s ezúttal sem forgatta rosszul a húzó-átalakító ceruzát. Részben rövidítette a darabot, másrészt szerkezeti változtatásokat is eszközölt rajta, s mindennek eredményeképpen az egész történet racionálisabb, világosabb lett mind a cselekmény felépítését, mind pedig eszmei mondanivalóját tekintve. Ennek megfelelően bontotta ki rendezői elképzelését: Két olyan színészre bízta a főszerepeket — Kozák Andrára és Gyöngyös Katalinra —, akik alkatuknál, tehetségüknel fogva határozott kontúrokat adtak a figuráknak, s a meghatározottabban elkerültek minden szentimentális gesztust, hangvételt. (Ez a szinte racionális, egyszerű, természetes játéktípus volt jellemző egyébként az egész tehetséges színészi gárdára, amely bizonyos fokig mégis különbözött a szegediekétől: Az utóbbiak játékában a líraiság dominált — természetességgel párosulva, a szolnokiakéban pedig a ráció — ugyanúgy a természetességgel párosulva. Azzal is számot vetett, hogy a rengeteg szerepet úgysem tudja megfelelően kiosztani, s így ügyes ötlettel néhány kitűnő színészzel játszatta a szerepeket, mindegyiknek több szerepfőmálási feladatot adva a darabon belül. Így bizonyos értelemben egységesebbé vált az előadás stílusa, magasabb volt az egész előadás színvonala is. (Igaz, ez a megoldás némi túljátszásra is lehetőséget adott, de ezzel a lehetőséggel a színészek általában — a kitűnő karmester, Berényi jóvoltából — nem éltek.) Racionális koncepciójának megfelelően Fehér Miklós díszlettervező (akinek ragyogó díszleteire már a Salemi boszorkányok — ugyancsak szolnoki — előadásánál is felfigyeltünk) sokoldalúan alakítható, a főszereplők útját szimbolizáló forgószínpad-konstrukciót épített fel a szolnoki színház nem is olyan nagy alapterületű színpadán, kissé legyőzve a helyi nehézségeket is, hiszen a forgószínpadot kézzel kellett a műszakiaknak forgatniuk. A színpadkép tehát állandóan változott, a cselekmény kívánalmainak megfelelően, s igen érdekes ötletnek találtuk a változó színpadkép végébe illesztett nagyméretű vásznat, amely színhatásában, a rávetített elvont alakzatok segítségével a darab szereplőinek érzelmi világát, illetve a szereplők érzelmi világának fejlődését volt hivatva szimbolizálni. Így a szolnoki előadás is felemelte a darab cselekményét egy bizonyos egyetemesség szférájába, ha a szegediekétől elütő ötletekkel is.

Ha szabad egyáltalában valamilyen végső összehasonlítást csinálnunk, akkor azt mondhatnánk, hogy a szegediek előadása, Bozóky rendezése némiképpen elmélázóbb volt, a két generáció vitájában nem foglalt annyira állást, csak elgondolkoztatót, Berényi koncepciója fölényesebbnek, határozottabbnak tűnt, s ő már arra is gondolt — később is rendezvén a darabot —, hogy azt a bizonyos érdekellentétet, amely a két generáció között látszólagosan megvan, fel kell oldani, mert ezek az

ellentétek — filozofikusan szólva — szubjektív eredetűek, objektív alapjuk nem lehet, vagy legalábbis tartósan nem lehet szocialista társadalomban. Mindenesetre mindketten kitűnő játékmestereknek bizonyultak, s dicséret illeti meg őket a sajátos út, eszköz, stílus megkereséséért, amely már — ti. a megkeresés — egyikük esetében sem volt izzadságszagú, mesterkelt. A korszerű színpadi eszközök és a szocialista eszmeiség ötvözetének örülhettünk mindkét előadás nézése közben.

BÖGEL JÓZSEF

ABSZURDDRÁMA ÉS DRÁMAI ABSZURDITÁS

Abszurddráma, antidráma, ellenszínház: nem szeretem ezeket a kifejezéseket. Megírtam már — éppen itt, a *Tiszatáj* hasábjain —, hogy ezek a felkapott, divatos elnevezések félrevezetőek: a színházi, drámai lényeg tagadásának, megsemmisítésének bűnét varrják az ilyenfajta darabok nyakába. Azt mondják ezek a szerencsétlen terminus technikusok, méghozzá kategorikus határozottsággal, vitát, ellentmondást nem tűrően, hogy az ilyen drámák a dramaturgia, a drámai formálás *ev*-ezredes alapelveivel helyezkednek szembe, és egész egyszerűen nem törődnek azokkal a fő törvényekkel, amelyek eddig a színházakat, a színpadokat és a színdarabokat éltették.

Ez nem igaz. Az abszurdnak mondott drámák nem tagadják a dramaturgia alaptörvényeit: az abszurddrámák *nem drámai abszurditások*. Az persze igaz, hogy a XIX. század polgári színházának megmerevedett, tekervényes szabálygyűjteményeit elvetik. Színház azonban, tudjuk, volt, van, lesz és lehet ezek nélkül is. A commedia dell' arte például, amelyhez szívesen fordulnak az abszurddrámák szerzői; vagyis még a hagyományörzés funkciója is megtalálható ezekben a mindent tagadóknak kikiáltott darabokban.

Nyilvánvalóan az abszurddrámák formája, előadási módja, nyelvi-stilisztikai anyaga, tehát a drámai konstrukció, a struktúra legfelső rétege, *jelenségvilága* zavarta meg a kritikásokat és a közönséget egyaránt. Ennek szokatlansága, különlegessége, extremitása feledtette a drámaépítés alapjainak, szerkezetének, fundamentumának, tehát ilyen tekintetben a lényegnek, erőteljes — ha tetszik, valami képpen hagyományos — drámaiságát. Beckett *Godot*-ja például, ha csak jelenségvilágát mezzük, mint dráma egy helyben állónak, tehát valóban antidrámának, ellenszínháznak látszik. A főhősök, Beckett szerencsétlen csavargói, a darab elején és a végén is várnak valakire, aki nem jön. A valóságban azonban a darab cselekménye — a szerkezet, s nem a mondanivaló szempontjából — egyáltalán nem mozdulatlan. Ha nem a darab jelenségvilágát, hanem konstrukciójának lényegét vizsgáljuk, rögtön kiderül ez. A drámában a két csavargó a kezdeti állapotból eljut *egy másik, dramaturgiailag másféle, magasabb rendű*, bár emberileg mélyebb, kétségbeejtőbb állapotba: a reménykedő izgatottságból a vég teljesen reménytelen várakozásának sötétségébe. Ez a folyamat nemcsak egyszerűen drámai, hanem ha jól meggondoljuk, éppen azért, mert drámai, *hagyományosan* az. Ezen természetesen nem változtat, hogy, mondjuk, Ibsen ezt az alaphelyzetet nyilvánvalóan más-képp írta volna meg, ha egyáltalán megírásra érdemesnek tartotta volna.

Kritikáinkban, értékeléseinkben túlságosan eluralkodott a drámaépítés jelenségvilágának vizsgálata. A dramaturgiai konstrukció mélyebb problémáit az értékelések igen gyakran fel sem vetik. Jellemző példái ennek *Rozov Úton*-jának kritikái, a darab iszegedi és szolnoki előadásának fogadtatása. Ennek a darabnak a jelenségvilága, írói előadási módja, anyaga — mint ismeretes — vitathatatlanul hagyományos, tradicionális, még annak ellenére is, hogy eredeti műfajának, a filmforgatókönyvnek sok vonását a színpadi változat is megőrizte. Elég azonban egy összehasonlító pillantás, hogy kiderüljön, az Úton, szokatlan formai jegyei ellenére sem képviseli a drámai anyag különlegességének azt a fokát és végletességét, mint bármelyik abszurdarab.

Égészen biztos, hogy a dráma jelenségvilágának ez a megszokottsága, hagyományos volta okozta, hogy a kritikák és értékelések, anélkül, hogy megvizsgálták volna az Úton dramaturgiai konstrukciójának mélyebb rétegeit, kivétel nélkül elismeréssel fogadták a darabot. Nem figyeltek fel arra, hogy a dráma struktúrájának mélyeiben *egy dramaturgiai képtelenség rejtőzik*. Sajátos ellentmondás: ugyanaz a kritika, amely olyan érzékenyen figyel fel a darabok jelenségvilágában található minden szokatlanságra, különlegességre, „abszurdításra”, ezzel a mélyebb, tehát a konstrukció lényege szempontjából valódi, igazabb lehetetlenséggel nem

törődött. Pedig ez a struktúra mélyeiben bújkáló képtelenség valójában *jóval erőteljesebben képviseli* az antidráma és az ellenszínház tendenciáit, legalábbis e kifejezések szó szerinti értelmében, mint a dráma jelenségvilágának érzéki-képi, megjelenítésbeli extrémítása.

Nem is a kritika, hanem a *közönség* figyelmeztetett Rozov darabjának erre a sajátosságára. Mэгhözzá a közönségnek legegyszerűbb, legképzetlenebb része. Azok a nézők, akik – a darab több vitáján, ankétján, megbeszélésén volt alkalmam ezt tapasztalni – nem akarták megérteni, szemben a hozzáértőbbek értékelésével, hogy az Úton főhőse, Vova, a darab elején nem a közösséggel szemben álló huligán, aki a darab végére megjavul. Miért gondolták ezt így ezek a csakugyan egyszerű nézők? Az ő képzetlenségük, „naivitásuk” volt-e az oka, hogy félreértették a szerző szándékait? Vagy maga a darab? Nem kellett sokáig tэpelődnöm. Nyilvánvaló, hogy a nézők egy részének ebben a „naivitásában” a darab konstrukciójának említett képtelensége tükröződött.

Hogyan? A dramaturgia egyik hagyományos alaptörvénye az *emelkedés*. Vagyis az, hogy a drámai hősnek egy alacsonyabb állapotból a darab végére egy dramaturgiai értelemben magasabb rendű állapotba kell eljutnia. A dráma: hegység. Kezdetén a főhős a hegy lábainál áll, de mire a dráma véget ér, fel kell érnie a csúcsra. A Godot-ra várva hősei, ahogyan utaltunk rá, megmásszák a maguk hegységét.

Ez az emelkedés azonban természetesen csak dramaturgiailag érvényes. A drámának az a sajátossága, hogy amíg főhőse hegyet mászik, azaz dramaturgiai értelemben egyre magasabbra emelkedik, emberi, erkölcsi, társadalmi útja *fordított* lehet, sőt legtöbbször az is. Nem fölfelé, hanem lefelé vezet, s mély sötétségben végződik. Gondoljunk például *Shakespeare* felejthetetlen alakjaira, mondjuk *III. Richárd*-ra vagy *Lear király*-ra. Nem azt vesszük-e észre, hogy ezek a drámailag nagyszerű hősök, miközben emberileg, etikailag, társadalmilag egyre mélyebbre zuhannak, dramaturgiai értelemben annál magasabbra emelkednek, s egyre izgalmasabbá, egyre több feszültség hordozóivá válnak.

Mi történik ezzel szemben Rozov hőselvel, Vovával? Az ő útja éppen fordított. Dramaturgiailag nem emelkedik, hanem zuhan, *nem felfelé, hanem lefelé halad* a hegyen, sőt még az is kérdés, hogy – a látszat ellenére – emberileg, etikailag, társadalmilag emelkedik-e. Amikor elkezdődik a darab, mint ismeretes, Vova a szocialista társadalom eszméit, eszményeit – gondolatilag, igényeiben – igen magas, szinte az abszolútum fokán képviseli. Alakjának az a konfliktusa, hogy ez az abszolútum, melyet – hangsúlyoznunk kell – a fiú nem visz az abszurdumig, szemben áll a többi vagy a legtöbb ember valamilyen – etikai, politikai, emberi, társadalmi – igénytelenségével. Tulajdonképpen azzal tehát, hogy a szocialista társadalom nem az eszmények fokán és színvonalán valósult meg eddig. A továbbiakban a darab azt mondja el, hogyan alkalmazkodik Vova ehhez az etikailag, politikailag kétségkívül alacsonyabb szintű állapothoz, miképpen illeszkedik bele egy olyan helyzetbe, amely az ő tulajdonképpeni igényeinél *mélyebben* van. Rozov darabjában Vova alászáll. Az Úton-ban *összeomlik egy, a szocialista eszmék szempontjából támadhatatlan emberi-etikai magatartás*. Ez Rozov darabjának legfőbb baja, dramaturgiai képtelensége, lehetetlensége.

Ezt az alászállást, ezt a lefelé tartást azonban a „naiv” néző nem hajlandó elfogadni. Ő a hőstől emelkedést vár. Azt várja, hogy a hős a hegy lábától eljusson a csúcsra. Ha a látott darab nem ilyen, akkor elutasítja, vagy – mint az Úton esetében – átértelmezi, átalakítja. Vova nem emelkedő, hanem alászálló, lefelé tartó hős? Nem, ez nem lehet – mondja a „naiv” néző, s az emelkedést maga teremti meg: „átírja” a darabot, új értelmezést fűz hozzá. Eszerint Vova közönséges huligán, aki a többi emberrel azért ütközik össze, azért kerül konfliktusba, mert etikai, politikai színvonala alacsonyabb. A darab végére viszont megjavul: így az emelkedés tehát megteremtődik, Vova eljut a mélyből a csúcsra.

Rozov darabja nem abszurd dráma. De konstrukciója dramaturgiailag képtelen. Ezzel példa arra, hogy nem feltétlenül ott kell keresni a dráma, a színpad, a dramaturgia alaptörvényeit tagadó tendenciákat, amerre az abszurd dráma, ellenszínház kifejezések utasítanak. Vagyis az Úton is azt bizonyítja, ha negative is, hogy ezek a divatos, világszerte elterjedt, és sajnos, polgárjogot nyert kifejezések csakugyan rosszak, semmitmondók, félrevezetők. Végeredményben tehát azt, hogy se antidráma, se abszurd dráma, se ellenszínház nincsen. Csak jó és rossz drámák vannak.

ÖKRÖS LÁSZLÓ