

és aratott sikereket, mert nem rámaszkodott sem a szubjektív dogmákra, sem pedig a gyakorlat pusztá pragmatizmusára és empirizmusára, hanem a tudatos és alkotó szocialista forradalmi akcióra, amely előrelépést jelentett a munkásosztály jelenlegi és hosszú távú történelmi érdekeinek megvalósításában, és amely a maga céljainak és feladatainak helyénvalóságát szakadatlanul a gyakorlatban ellenőrizte és helyesbítette.” (231. oldal) A világ átalakítása forradalmi gyakorlatának egybekapcsolódó, egymást átítató dialektikus szakaszai tehát: a problémák tudatosítása, a megoldásnak az alkotmány, illetve törvény erejű megfogalmazása, a gyakorlat átalakítása a tudatos társadalmi tett által megtalált megoldások szellemében és a gyakorlat szakadatlan kritikai felmérése, a gyakorlat iránt következetesen kommunista tudatos viszony.

Ebben a szakadatlan folyamatban fejlődik az öngazgatás, haladunk a társadalmi tulajdon mint szabad termelők közösségének anyagi alapja felé. Erre az állandó folyamatra és soha nem lanyguló forradalmi gyakorlatra készíti fel és fegyverzi fel a jugoszláv kommunistákat Edvard Kardelj elméleti munkássága, amelynek néhány gyöngyszemét most a vajdasági magyar olvasó is kézhez kapta.

BÁLINT István

TOBB, MINT MŰVÉSZELETRAJZ

Molnár Gál Péter: *Emlékpróba*, Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1977

1.

Sajátos a színház és a könyvek kapcsolata. Nemcsak a drámákat tartalmazó könyvekre gondolok, sőt ezúttal elsősorban nem a színműkötetekre, hanem a színházról, a színház jelentős egyéniségeiről írt könyvekre. A színháznak szüksége van a vele foglalkozó, a róla szóló könyvekre — ezekben folytatódik az, ami két-három órányi létezés után szédületes gyorsasággal múlttá válik, este fél nyolctól tízig, fél tizenegyig él csak, hogy azután mindössze a nézők halványodó emlékfoszlányaiban, sárguló fényképeken, egy-egy leírásra is vállalkozó kritikában maradjon fenn. A pillanatnak élő művészet is igényli az örökkévalóságot, a maradandóságot. És ezt vállalják magukra a színházról írt könyvek, a színész- és rendezőportré, a stílus- és művelődéstörténeti dolgozatok — mindazok a munkák, amelyek az egyes előadások részleteinek leíró megörökítésére vállalkozva próbálják a maradandóságnak átadni a pillanat művészetét. És éppen ezekből a munkákból van a legkevesebb a színházi szakirodalomban. Nyilván azért, mert az élmények megörökítésének, az emlékek

megidézésének ez a legnehezebb formája. Meg kevés olyan szenzibilitású ember létezik ebben a szakmában, aki a színház és az irodalom világában egyformán otthonos, aki színházi szemmel nézi az előadásokat, rögzíti a beállításokat, a mozdulatokat, és ezeket az íróember hajlékony kifejező stílusával tudja az olvasónak továbbadni.

Ahogy a színház mindinkább megpróbál az irodalom gyámsága alól megszabadulni, önállósodni kíván, olyan mértékben kényszerül változásra a színházi kritika és a színháztörténet írása is. Mind a folyóprodukción méltató-mérő bírálat, mind pedig a pillanatot az örökkévalóságba átmentő történetírás szükségszerűen közelít a leíró módszerhez. Nem irodalmi, hanem színházi fogódzókat keres véleményének igazolására, illetve az élmény valóban színházi természetű megőrzésére. A modern színházi kritika és történeti szakirodalom nem az irodalom felől közelít a színjátszáshoz, hanem a színszerű részletek, jelenetek elemzésével mond véleményt, állít emléket, idézi meg az egykori előadásokat. Egy jelenet, egy mozdulat, egy ruha vagy díszletrészlet elemző bemutatása többet mond, pontosabban minősít a legerélyesebb kinyilatkoztatásszerű ítéletnél, a tetszést és értéket nyilvánító jelzők egész skálájánál. Ezt minden bizonyítási igyekezetnél beszédesebben igazolhatja, ha egymás mellé állítjuk egy régi előadás hagyományos, tehát inkább irodalmi, mint színházi szempontú kritikáját és ugyanannak az előadásnak egy színházi szemléletű, a játék részleteit rögzítő leírását. Az előbbi inkább a kritikus vélemény marandó nyomaként él, ami bizonyos esztétikai és történeti vonatkozásokban szintén jelentős és értékes, de amiben a színházi élmény csak másodlagos, járulékos mozzanat. Az utóbbi viszont a színjátszás művészetének a szellemét őrizte meg és éleszti fel. Az első változatba foglalt véleményt szinte szükségszerűen el kell hinnie az utókornak, lévén, hogy fantáziája és színházkultúrája segítségével bárki maga elé képzelheti az egykori előadás jeleneteit, néhány részletét, és így személyes élménnyé válhat az is, amit sohasem volt alkalma látni.

A múltidézés efféle könyvei a színjátszás művészetének felbecsülhetetlen értékű, elválaszthatatlan kísérői — igazi szellemidézők.

2.

Ilyen könyv Molnár Gál Péter Gellért Endréről írt színháztörténeti munkája, az *Emlékpróba*, amely a legszínháziabb jellegű irodalmi vállalkozása a magyar nyelvű színházi irodalomnak. A szerző előző könyvei, a nagyszerű színészportrékat tartalmazó *Olvasópróba*, a három jelentős magyar rendező (Major, Várkonyi, Marton Endre) részletesen megrajzolt pályaképe, a *Rendelkezőpróba*, az új színázi törekvéseket számba vevő-ismertető *Izgága színház*, a nézőket „színházul” látni tanító apró megfigyeléseket esszékké lényegítő gyűjtemény, a *Színházi holmi* és Molnár Gál *Népszabadság*-beli kritikusi ténykedésétől logikusan vezetett az út a

sajátos módszert, hozzáállást kiteljesítő, a múltat elevenné tevő, egyszerűen színháztörténeti és színházesztétikai munkának tekinthető *Emlékpróba*ig.

A színjátszásnak ez a fajta szemlélete Molnár Gál egész kritikusai, esztétikai és történetírói munkásságának a meghatározója, de mégsem holmi álszerénység, hanem az alkotó embernek a saját munkájában való kételye fogalmazza meg benne, éppen ebben a könyvében, az ilyen jellegű színházi irodalom művelésének az értelmét mérlegelő sorokat:

„Van-e értelme mindennek?

Kamaszkorban látott, negyedszázada leszerelt előadásokat papiroson megeleveníteni?

Sosem látott színházi estéket megkísérelni kitalálni és szavakból újraépíteni? Mások elejtett megjegyzéseiből, fakó és ügyetlen, sebtiben odavetett sablonjelzőkből vagy kritikusai elszólásokból, hírlapkritikák összehasonlításaiból kifundálni: mi miért ütköztette meg a kritikust vagy ragadta magával?

Érdemes-e apró emlékkövecskékből aprólékos és hosszadalmas munkával összeszerelni egy bizonytalan képet, ami sohasem lehet olyan, mint az eredeti? Még a legaggályosabb tárgyilagossággal sem fōsthető újra az illékony színházi tünemény...”

A kétkedés mondatai egyszerre mutatják a szerző maga vállalta múltidéző eljárását és a vitathatatlanul sajátos hozzáállását, színházi nézőpontját. Sőt még valamit, Molnár Gál Péter nemcsak egy kiváló színházi egyéniség művészi útját rajzolja elénk, hanem ennél sokkal többet — néhány évtized, elsősorban az 1945 és 1960 közötti színházi életet. Portrét ad, Gellért rendezéseit elemzi, főleg ott sikerült szavakkal „bekeríteni az előadást”, ahol tárgyi fogódzókat talált („...ki lehetett indulni a kellékekből, a korhű viseletek és korhű környezetek színpadi világából”, ahol „...segített a játéknak a fizikai cselekvésekben megjelenő taglejtés- és mozgásszöveve, vagy az értelmezés egyéni hangsúlyai vezettek el a hajdani előadás fontos pontjaihoz, lényegéhez”), de nem elégszik meg pusztán az előadások élesztgetésével, utal a konkrét szellemi, társadalmi viszonyokra — az előadás sohasem az adott pillanattól függetlenül születik —, és előremutat egészen a legújabb magyar színházi viszonyokig, a jelenig tágítja a múlt tanulságait. Ez nemcsak abból a felismerésből táplálkozik, hogy még az olyan jelentős színházi emberek, mint amilyen Gellért volt, sem zárhatók önkörükbe, hanem Molnár Gálnak abból az igényéből is, hogy a színház mindig jelen idejű, a múltból megidézett színház is. Némi túlzással talán azt is mondhatnánk, szerzőnk azért rajzolta meg Gellért Endre művészi arcképét, hogy közvetve egykor színháztörténetet írja meg. Gellért „csak” afféle fókusz, akinek rendezői pályája másfél évtized esztétikai, erkölcsi, sőt politikai változásait is egyesíti. A színháztörténetben nem ismeretlen az egy ember köré rajzolt környi szélességű tabló, a művészetrajzok nagyjából mind

ilyenek, de újdonság — legalábbis a magyar nyelvű szakirodalomban — az a forma, amit szerzőnk választott: Gellért legjelentősebb rendezéseinek rekonstruálásával, a hajdani látvány, az elfelejtett megoldások, mozdulatok megidézésével rajzolni fel a rendező művészi pályáját. Ehhez azonban a leglényegesebb feltétel, hogy az életrajzírónak olyan jó, biztos színházi szeme legyen, mint Molnár Gálynak, hogy legalább annyit tudjon a színházról, mint ő.

3.

És ez az „annyi” tulajdonképpen rengeteg, minden.

A könyv egyes fejezetei a legjelentősebb Gellért-rendezéseket idézik meg, de sohasem a globális élmény mindent öszemosó, a kivethetlenségig általános szempontok szerint, hanem az ellenkező oldalról, a részletek felől építve újra az előadásokat, az új társadalmi-emberi körülmények között készült első Gellért-rendezéstől, a Viharos alkonyattól a gazdag pálya megannyi jelentősebb állomását, Az elveszett levelet, a Kaméliás hölgyet, az Ármány és szerelmet, a Revizort, a Ványa bácsit, Peer Gyntöt, valamint a Háy-, a Móricz- és az Illyés-művek megjelenítéseit. S hogy a módszer, a mozaikkockák egységes képbe szerelése, valóban járható utat példáz, hogy a részletek egységes egészzé, az apró megfigyelések határozott körvonalú szemléletté állnak össze, azt az *Emlékpóba* olvasói számára elsősorban az a felismerés jelezheti, hogy egyszerre elevenedik meg előttünk egy-egy előadás és válik mindegyik Gellért-rendezés önmagán túlmutató színház-, kor-, stílus-, sőt magatartás-történeti jelentőségűvé. Molnár Gál elemzéseiben az is benne van, amit az előadások nézői csak érezhettek, de az élmény és az adott körülmények közelsége miatt nem láthattak mindig tisztán.

Amikor a Viharos alkonyat Kupriánov matrózának színésztől színészig való vándorlásáról tudósít, akkor pontosan rajzolja elénk egy kor társadalmi-politikai-művészi hőszemély-követelményét és ennek változásait. Amikor Priestley Veszelés fordulójáról írva egy nagy asztali öngyújtó játékbeli szerepét vizsgálja, a drámai feszültséget mutató, a detektívtvjáték résztvevőinek állapotát jelző funkciójára is figyelmeztet: az öngyújtó, amit lehet „felemelni az asztról”, lehet „felkattintani a fedelét”, lehet vele „tüzet csiholni”, lehet „visszakattintani a fedelét” s amit lehet „helyre tenni”, attól függően, hogy hangja „koppanó vagy lágyan bártortalan”, kézbevétele lehet „türelmetlen vagy flegmatikus”, a vele való rágyújtás lehet „ingerült” vagy „az időnyerést célzó hangsúlyozottan ráérős”, Molnár Gál elemzésében igazi színpadi kellékké lép elő, drámai szerepet kap. Amikor arról ír, hogy az Úri muri nem tudom hányadik előadásán egy jelentéktelennek látszó színészcsere történt, akkor ezt annak illusztrálására használja fel, hogy az előadásból kilógó színész milyen kárt okozhat, megtöri az előadás ritmusát, pedig mindent úgy csinált,

mint az elődje, csak annak fenntartás nélkül elhitték, hogy a fogadó nagytermén ment végig a húsz tojásból készült rántottával, az új színész pedig a színpadon ment végig, s egyszerre felborult egy jelenet ritmusa. Amikor az Ármány és szerelem Millernéjének kávézását írja le, akkor arra mutat példát, hogy a jó rendező — Gellért — hogyan tud a színésszel kibontatni egy egész jellemet, sőt világot megmutatóan a kétszavas írói utasításból „kávét iszik”. Millerné „pompázatos világhörbölést” végez, a „mindenséget befalni vágyó kozmikus étvágyat” produkálja, ami nemcsak rendezői ötlet, hanem több ennél: „... ezzel már be is indította a tragédia polgári végzettségének működését. Nem istenek, nem a sors, nem az öröklöttség meghatározásai teljesítik be Millerék végzetét, hanem a polgárlétük korlátaiból fakad mindaz, ami majd sújtja őket. Egy hatalmas étvágyú anya, aki ennyi szenvedéllyel tud magának kicsiny örömeikkel kedveskedni, az képes lányának kerítőtjévé lenni...” Amikor — ugyancsak az Ármány és szerelem emlékét élesztgetve — Miller Lujza és a hercegi szerető, Lady Milford jelenetét festi, nemcsak egy nyeles kézitűkör fontos szerepére figyelmeztet („Élesen fejezi ki a beállítás a kettejük között meghúzódó áthághatatlan különbséget: állnia és túrnie kell az egyiknek, amíg a másik elheveredve végigjárja rajta a szemeit. De kifejezi a lady bizonytalanságát, szorongását is. A hercegi kegyencnő nem mer a lány szemébe pillantani.”), hanem arra is, hogy a „jó színházban megszűnnek a hagyományos szerepkörök: Lady Milford nem intrika, hanem szerelmes, korosodó asszony, számára Ferdinánd nem gonosz szeszély, hanem az utolsó lehetőség a boldoguláshoz; Lujza sem drámai szende, vagyis naiva, hanem harcolni is tud, öntudattal teli polgárlány”. Amikor a „fotográf- és fonográf-naturalizmussal” való szakítás kérdéséhez érkezik, néhány mondatos tömör jellemzést adja az egész magyar színjátszás történetének: „A színészek és nézők — beidegződései egy évtizeden át a lélektani naturalizmus csavarjaira jártak. Előtte fél évszázadon át a vígszínházi természetesség, annak előtte száz évig meg a természetes szavalás tréningjén edződtek.” (Hasonló színház-történeti jelentőségű a leltári jegyzék alapján vont párhuzama a víg- és a Nemzeti Színház-i stílus között.) Amikor a Peer Gynt egyetlen sorát — „Mi az? Ki röhög a hátam mögött?” — említi, azzal a szándékkal teszi, hogyan „érhető tetten egy-egy rendezés koronként változó hangsúlyozása”, ugyanis ilyen apróság, mint egyetlen sor is árulkodó lehet. Ha nem 1957-ben, hanem előbb rendezi meg Gellért a Peer-t, akkor ezt az egy sort nyilván a színpad mélyében levő falu felé fordulva mondja ki a főhős, de 1957-ben, amikor „már szétrobbant Gellért számára az egységes világ illúziója”, Peer a közönség felé fordulva mondja el a kiemelt sort, „felelőssé teszi a nézőteret is az álmodozások kinevetéséért”. De nemcsak az előadások apró rezdüléseit vesszük tanulságos színházi szellemidézésként, hanem az elemzések közt elhullajtott apró, futó megjegyzésekre is fel kell figyelni. Míg a hanyagul kezelt Gellért-hagyaték

fölött kesereg, a figyelmeztetőablák szűkszavúságával állapítja meg: „bennünket művelődéstörténetünk, múltunk csak akkortól érdekel, amikor már nehéz — és majdnem lehetetlen — földeríteni az igazságot, elosztani a homályt s fölfejtteni a legendák szövetét”. Míg a bemutatásra került Háy-drámák körül vizsgálódik, két mondatban összefoglalja az újabb magyar drámatörténet kötetnyi elemzéssel sem különben kimutatható tévedéseit: „Folytathatatlan volt (ti. Háy Romok című drámája) — tehát ezt folytatta a magyar drámairodalom. — Az Isten, császár, paraszt folytatódnak lett volna, új dramaturgiát hozott volna a magyar színműirodalomnak — tehát nem szabadott folytatni.” Hasonló sommás megállapítása, amit a magyar színikritika bűneként ró fel: „Érdekes lemérni, mennyivel magasabba szöki a kritikák láza, ha tévelygő avangardistákkal kell elbánni, és mennyivel higgadtabb, ha a körüti szórakoztatások megszokottságai ellen kell kardot rántani.” Általános jellegű észrevételei mellett tisztán szakmai, színjátszói meglátásai is jelentősek. Mondjuk a színpadi csöndről: „Ma takarékoskodnak a színpadon a csönddel. Elavultnak vélik. Nem modernnek. Sajnálják rá az időt. És elfelejtik, hogy a színpadi csönd nem szünet. Benne tovább él a cselekmény.” Vagy a színészi próbatételről: „Művészetben nem helyes a mélyvízbe-dobás elve. Előbb meg kell tanulni úszni. A nézőt ugyanis nem elégítheti ki, ha a színész nem fullad meg a szerepben és kutyaúszással, kézzel-lábbal valahogy kivergődik a partra.” Nem hagyható említés nélkül, mert ránk vonatkozó érvennyel beszél Gellért utolsó rendezői korszakáról: „Mindenesetre ekkorra már eljutott — ti. Gellért — annak fölismeréséig, hogy az illúziószínpad a realisták nagy tévedése. Anyagszerűtlen elkalandozás a színház eredeti funkciójától és teherbírásától. Idegen területre tévedés. Hiszen egy színpadi ablakkeret mögött föltáruuló hegyi táj nem a képzeletet mozgatja meg, hanem lefokozza a művészi valóságot a papundekli és a furnér, a festett hegytető és a hamis perspektíva festőműhelyi fuserszintjére. S minél inkább hasonlít a háttér a valóságra, annál reménytelenebb. Minél jobb: annál rosszabb... Mi határozza meg akkor a színpad realizmusát? A színész. A színész a maga testi valójában. A színész fiziognómiája. A szemében megcsillanó könnyek. A mozgása, a taglejtése, a hangja. A színész jelenléte: ez a színpad realizmusa.”

4.

Az *Emlékpróba* — múltidézés és ma is eleven színházi tudósítás. Művészetrajz és élő tanulságokat kínáló színháztörténet. Egy módszer sikere és egy szemlélet létjogosultsága. A színház és az irodalom szerencsés találkozása. A legújabb magyar színházi irodalom kimagaslóan legizgalmasabb könyve.

GEROLD László