

A SZÍNIKRITIKUS LUKÁCS

P. MÜLLER PÉTER

„A kezdet kettős: kritika — már nyilvánosan: nem sikertelenül. Bródy. (...) Fontosabb — érettségi után — Thália” — írja *Megélt gondolkodás* című önéletrajzi vázlatában Lukács György. Bár közismert, hogy Lukács legelső publikációi színházi kritikák voltak, életművének vizsgálata mégis — ezt az időszakot zárójelbe téve — a „színházi korszakot” lezáró drámakönyvtől (*A drámaírás főbb irányai a múlt század utolsó negyedében* című 1907-es pályamunkától), de még inkább az 1908 elején megírt *Novalis*-tanulmánnyal induló esszékorszaktól számítja Lukács György működését. A „színházi korszaknak” a kritikák mellett másik területe Lukácsnak az 1904 őszétől 1908-ig fennállt Thália Társaságban végzett tevékenysége volt. Ebben az írásban azonban csak színházi kritikáiról lesz szó. A vizsgálat célja: rekonstruálni ezekből a cikkekből Lukács György színházról alkotott elképzeléseit.

Mint köztudott, Lukács György hetedikes gimnazista korában — családi kapcsolatok révén — a *Magyarság*, majd a *Magyar Szalon* hasábjain tette közzé első színházi beszámolóit. 1902. február 20-án jelent meg az első cikk, az e tárgyban utolsó pedig 1903 júliusában. Az alig másfél év alatt Lukács tíz színházi tárgyú cikket közölt, melyekben összesen negyven előadásról írt. Ifjúkori művei között később még három alkalommal foglalkozott színházzal, két ízben könyvkritikáiban, egyszer pedig a Thália Társaság kapcsán. Ez utóbbi cikkei azonban már az esszékorszak idején keletkeztek, ezért velük a továbbiakban nem foglalkozunk.

I.

Ha e negyven színházi előadáshoz, bemutatóhoz kapcsolódó tíz írást hosszmeteszében vizsgáljuk, akkor az első jellemző az, hogy Lukács kezdetben csak a bemutatott drámáról írt, a színházi vonatkozásoknak egyetlen sort sem szentelt. Így van ez *A kegyelemkenyér*, a *Berlin*

júliusban esetében (ez utóbbinak csak első három bekezdése színházi tárgyú), valamint a Magyar Szalon 1902. novemberi számában szemlézett bemutatók közül háromban. Ezt követően azonban kritikáiban megjelennek az előadásokról — elsősorban a színészi játékról — adott értékelések. Mivel a kor nem a rendezői színház kora, ezért Lukácsnál is az előadás (illetve a rendezés) csak csökevényesen szerepel a beszámolóiban, és a színházi vonatkozás jelentős — sőt szinte kizárólagos — mértékben a színészi alakítással lesz azonos. A színészi játék értékelése az első bírálatokban még csak egy-egy dicsérő vagy elmarasztaló jelző, illetve fordulat; időnként még az sem, csak egy közvetett utalás, célzás az alakítás minőségére. Az előbbi például ily módon fordul elő: „... akit különben Gál gyönyörűen játszott.” Vagy így: „A többi szereplőknek voltak jó pillanataik.” A célzások tartalma is könnyen feltárható, amikor Lukács így ír: „A többi szereplő — persze Gált kivéve — és az összjáték nagyon jellemző volt. Sajnos nem a darabra, hanem a Nemzeti Színházra.”

A kritikai fordulatoknak egy másik típusa a dráma és az előadás közötti kapcsolat értékelése. „Az előadás jó volt: teljesen a darabhoz simul” — írja egy helyütt. Másutt pedig ezt mondja: „Márkus Emília Bródyval kongeniális volt, és ez nagyon sok.” A későbbiekben felbukkan egy újabb megoldás, a bemutatónak a közönségre vagy a kritikusra tett hatásából való megítélése. A szerző itt egyfelől saját benyomását, a benne keletkezett hatást ismerteti (amit a nézők reagálásaival erősít meg), másfelől vitatja a nézőtérén keletkezett hatás autentikuságát. Az első esetben így ír: „Márkus Emília engem nem ragadott föltétlenül magával, mikor láttam. Talán a hiba bennem van. (...) Lehet. De mások is voltak, akik ezt találták.” A második esetben pedig ezt mondja (ugyancsak Márkusról, de egy másik bemutató kapcsán): „A közönségnek és a kritikának persze tetszett; ma ő mindent tehet, amit csak akar, de mi, a Márkus Emília *művészetének* bámulói, azt szeretnők, ha ő, aki képes a legnagyobbra, *csak* a legnagyobbat produkálná.”

Bár a másfél év során a kezdetben alkalmazott kritikus megoldások mindvégig megmaradnak, néhány alkalommal Lukács többre is vállalkozik, mint egy-egy jelző, fordulat vagy hatáselem megemlítésére. Megjelenik kritikáiban a színészi játék részletes elemzése, a színészek egyéni alakításainak és az előadás egészének az összekapcsolása, az értékelés mellett az interpretáció. Részlet egy ilyen elemzésből: „Jászai Mariban megvan a legnagyobbak tulajdonsága: a részletek, a nüanszok finom, aprólékos megfigyelése, de alárendelve, beillesztve a nagy, klasszikus vonalakba.” Majd ugyanitt Lukács példákkal illusztrálja kijelentéseit. A példákban gesztusokat elemez (a kéz játékát, s ennek eltérő funkcióját az előadás két különböző részében) és a hanghordozást.

Emellett szerepel kritikáiban egy olyan sajátos megoldás is, amikor vélemény és elemzés helyett azt fogalmazza meg, hogy a színészi játékban olyasmit tapasztalt, amit érzett ugyan, de nyelviileg, fogalmakkal nem képes megragadni. Impresszionisztikus módon kifejezve: „... ha olyan jól bírnék zongorázni, mint szeretnék, meghívnám önöket és eljátszanám, hogy játszott a Hannelét Somló Emma...” Másutt, pontosabban körülírva, a színészi játék lényegét megközelítve ezt mondja: „Török Irmának megvan az a képessége, hogy elsősorban a sorok közt levőt, a ki nem mondottat képes megjátszani, azt, amit a felületes olvasó észre sem vesz, de ami valójában az igazi, a költői, a megtanulhatatlan: a darab színe, illata, zenéje.” Ezekben az idézetekben, és a kritikáiban néhol máshelyütt is felbukkanó fejtegetésekben Lukács a színészi játék metakommunikatív természetére, nyelven túli jellegére utal.

A másfél év során kirajzolódó folyamat azt mutatja, hogy a 17—18 éves színikritikus írásaiban egyre nagyobb teret foglalnak el a színházi vonatkozások (amellett, hogy Lukácsnál a drámák mindig elsőbbséget élveznek az előadásokkal szemben), és az impresszionisztikus ítéletek mellett megjelennek az objektivitásra törekvő, megállapításaikat konkrét részletekkel alátámasztó okfejtések. Ez a folyamat azonban nem egy egyenes vonalú tendencia: az impresszionisztikus megoldások, az egy-egy jelzős értékítéletek a korszakban mindvégig jelen vannak.

II.

A negyven előadáshoz kapcsolódó kritikából kirajzolódó keresztmetszeti képről először is azt kell megállapítanunk, hogy ennek forrása nem lehet az összes cikk, Lukács színházi nézeteiről csak néhány kritikája alapján alkothatunk képet. Bírálatainak többsége ebből a szempontból használhatatlan (mindez azonban ugyancsak jellemzője ennek a korszaknak). Az írások jelentős részében — az impresszionisztikus napi kritika gyakorlatának és műfaji szabályainak megfelelően — kizárólag olyan értékítéletekkel találkozhatunk, amelyek (akár a produkció egészéről, akár egyes alakításokról) úgy mondanak ítéletet, hogy magáról az előadásról és a színészről nem mondanak semmit. Nincs bennük elemzés, bizonyítás, érvelés. Ez a módszer Lukácsnak ezt a korszakát alapvetően elhatárolja minden későbbi korszakától. Ezekben az írásokban (még a pusztán értékelőkről szólva) az életmű ismeretében szokatlanul nagy a személyes megnyilvánulások aránya, a szubjektív mozzanatok súlya. A fenti idézetekben is több ilyen szerepel.

A keresztmetszeti kép másik alkotórésze az, hogy a színházról vallott elképzeléseket meghatározzák azok a színházak, amelyekről a be-

számlók szólnak. Nos, a negyven előadásból a legtöbb — szám szerint 27 — a Nemzeti Színházé, a további alig tucatnyi bemutatón pedig a Vígszínház, a Magyar Színház, a Népszínház, valamint berlini és bécsi teátrumok és egy francia vendégtársulat osztoznak. A kritikákban a Nemzeti Színház kétharmados képviselőének eredménye az, hogy Lukács színházi elképzelései bizonyos értelemben inkább negatív oldalról kerülnek megvilágításra — írásaiban ugyanis a legtöbb esetben elmarasztalja azt a játékmódot és azt a színházfelfogást, amelyet a Nemzeti képvisel.

Színházeszményében az első követelmény az, hogy az előadás feleljen meg a drámának, legyen vele kongeniális. Lukács a színházművészettől nem egy interpretatív viszonyt, hanem egy prezentáló, közvetítő szerepet vár el. A produkció a darabot juttassa érvényre. Fel sem vetődik nála az a lehetőség, hogy a színházi megvalósítás egyben értelmezés is, valamint az sem, hogy a színház autonóm művészeti ág. Ebben a rekonstruálható koncepcióban a színház teljes mértékben a drámának, az irodalomnak van alárendelve, és társadalmi-művészi szerepe is az, hogy rajta *keresztül* a drámai mű, az írott szöveg megszólaljon. Ez tehát egy korai példa Lukács irodalomközpontú művészetfelfogására.

Színházképére jellemző, hogy elégedetlen kora színházi gyakorlatával, és csak néhány esetben fogadja el maradéktalanul a szemlézetet produkciót. Bár kritikusi gyakorlatában ő is egyes szerepformálásokról ír, eszménye mégis az a színház, amelyben az egyéni alakítások alá vannak rendelve az előadás egészének. „Az előadások rendes képe: egyptár hatalmas, zseniális alakítás, sziklaként kimeredve a lapos, néha a lapos alatt álló előadásból” — írja elmarasztalólag egy helyütt. Másutt ezt olvashatjuk: „Összjátékot és rendezést nem is kell külön említeni.” (Mivelhogy nem volt.) Ugyanezt a viszonyt követeli meg az alakításokat fölépítő részletek és a szerepfelfogás egésze között. A színész egyes gesztusai, hanghordozása hozzon létre összefüggő egészet, a rész megoldások épüljenek bele a szerep — és azon túl az előadás — egészébe. „A legfontosabb a színjátszásban: a stílus” — írja ezel kapcsolatban, és ezen a színészek és a rendező homogenizáló képességét érti.

A színészi munka lényegének azt tartja, hogy a szereplő *egészítse ki* az írott művet olyan nem nyelvi összetevőkkel, amelyek érvényre juttatják a dráma nyelvileg rögzített tartalmait. Lukács a színésztől azt várja el, hogy metakommunikatív eszközökkel építsen ki egy egész világot a megformált alak köré, és szerepében a legapróbb részleteket is úgy dolgozza ki, hogy azok a dráma egészének mondanivalóját fejezzék ki. A színészi játék metakommunikatív jellegével saját kritikusi gyakorlatában nemigen boldogul (s a kritika általában azóta se), mivel olyasmiket kellene megneveznie, amik még vagy már nyelvileg megfo-

galmazhatatlanok. Ezért zár így egy előadásismertetőt: „A színészekről írni vagy monográfiában lehetne, vagy csak a nevüket kellene fölso-rolni.”

III.

Lukács György színikritikáiból nem rajzolódik ki egy összefüggő színházkonceptió. A kritikák másfél éves időszaka nem alkot homogén korszakot, jóval erőteljesebb a változás, illetve az eltérő kritikus meg-oldások és nézetek egyidejű jelenléte. Ezt a korai — az egész pályát megnyitó — korszakot tehát nem szabad túlértékelnünk, de ugyanakkor kirekeszteni sem lehet Lukács György pályaképéből. A kritikákban fellelhető elszórt megjegyzésekből azonban nem volna szerencsés *meg-konstruálni* egy színházelméletet (mondjuk oly módon, ahogy azt ép-pen Lukács teszi majd a „realizmus diadala”-teóriával Engels egy ma-gánlevélben elejtett megjegyzése alapján).

Azt azonban látnunk kell, hogy ezekben az írásokban már feltűnnek — ha töredékesen is — azok a színházi elképzelések, amelyeket majd a Thália Társaság vall a magáénak, s amelyeknek egyik szószólója, megfogalmazója éppen Lukács György lesz. Ezek között a nézetek kö-zött ott található a sztárkultusszal szemben az együttes játék preferálá-sa, és a szakítás vágya a színészi játék addig uralkodó (és a kritikák-ban főképpen a Nemzeti Színház kapcsán bírált) módszerével, stílusá-val. „Igazság a drámaírásban, igazság a színjátszásban” — szól majd a Társaság jelszava, ahol Lukácsnak alkalma nyílik kritikus gyakor-latát és a színházzal kapcsolatos elképzeléseit egy közösségi tevékeny-ségbe transzponálnia.

A Társaság felbomlásával párhuzamosan azonban elfordul a színház-tól, amiben — sok egyéb mellett — az érzékiséggel szemben a fogalmi-ság, a részletekkel szembeni érzéketlenség következtében előtérbe ke-rülő koncepcionálás felé vonzódás megnyilvánulását kell látnunk. Az impressziókat felváltja a nagy rendszerek iránti vágy. A színikritikák a kezdet, a *Gyerekkor és iskola* cím alá sorolt időszak a *Megélt gon-dolkodásban*. Kezdet és átmenet a kibontakozás felé.

„A Thália kivezet a félig gyermeki kezdetekből.”