

A TERMÉSZET — FÁK, KERT, ERDŐ — A DRÁMÁBAN ÉS A SZÍNPADON

GEROLD LÁSZLÓ

Különös, de igaz, hogy amennyire az ember életének, minden-napjainak elválaszthatatlan tartozéka a természet, a fák, a kert, az erdő, annyira hiányzik a természet a drámából és a színpadról. Abból a műfajból, amelynek alapját az embertől hasonlóképpen elválaszthatatlan konfliktusok, kapcsolatok, viszonyok jelentik, onnan, ahol ezek a konfliktusok, kapcsolatok, viszonyok emberek közreműködésével életre kelnek. Az irodalomnak, a művészetnek éppen abban a formájában jut legkisebb szerephez a természet, amely az élet — sűrített — teljességére esküszik: mint a dráma, s amely a valóság illúzióját kívánja nyújtani: mint a színpad.

Mi az oka ennek az érthetetlen öncsonkításnak, s valóban érthetetlen a természet mellőzése drámában, színpadon?

A kérdésre nincs egyetlen igaz válasz.

A dráma és a színjátszás történetének korszakai más-más választ kínálnak. Attól függetlenül azonban, hogy az író fejében, gondolataiban fogant irodalmi formáról, drámáról vagy pedig a megjelenítés térbeli lehetőségei szerint alakuló, formálódó színházi előadásról van-e szó, két tényező megkerülhetetlen, mindennél lényegesebb: a szó és a látvány. E kettő „hatalmi” küzdelme, bármelyik „győzelme”, még ha ez pillanatnyi is, határozza meg, dönti el a természet drámabeli és színpadi sorsát.

Az ókori görög arénatölcsérek mélyén levő színpadon egyetlen emelvény állt, ez előtt s ezen folyt a játék. A lelátószzerűen emelkedő lépcsősorokból a nézők láttak ugyan fákat, de ezek a fák a játéktéren kívül álltak, s annak ellenére, hogy a szkené tetejéről a távolba néző, a hírnököket leső, azok jövetelét, érkezését jelentő

szerelők is látták, láthatták az aréna körüli fákat, ligeteket, ezek nem tartoztak az előadáshoz, nem volt drámai szerepük.

A szavak, a keményen fogalmazott mondatok és a mitologikus lények, a nagy és a még nagyobb istenségek meghatározta konfliktusok, drámai kényszerhelyzetek világában nem törődnek a fákkal, az erdővel, legfeljebb úgy, hogy hozzájuk kötnek, lokalizálnak egy már lejátszódott eseményt, mint Szophoklész tragédiájában, ahol a hírnök közli Oidipusszal, hogy gyermekként „Kithaeron erdős völgyei közt” lelt rá.

A középkori dráma és játékformák, a misztériumjátékok, mirákulumok és a moralitások, melyek elsődleges feladata és célja az allegorikus szerelők és a didaktikus-vallásos történetek útján közvetített erkölcsi okítás, ugyancsak a szó erejére támaszkodtak, nem a szem, hanem a fül jelentette azt a kaput, amelyen át az értelemhez lehet férközni. Kivételt talán az ún. Ádám-játék jelentett, amelyhez nem nehéz hozzátársítani a paradicsom képzetét, az édent, ahonnan majd kiűzetünk, de éppen ezért vonzó, kellemes jellegét láttatni is kívánták, látsszék, mit veszítettünk, mit kell újra megszerezni: „Szerteszét helyezzenek el benne — a színpadra állított paradicsomba — illatos virágokat és lombokat; legyenek benne gyümölcscsel terhes fák”, azok is, amelyeken a „tiltott gyümölcsök” láthatók. Talán a csábítás ingerét és az éden elvesztésének kínzó, azóta is fel-felbőffenő felismerését kellett a pompázó, a színpadra varázsolt természetnek nyomatékosítania? Ha egy későbbi műre, amely több vonatkozásában is utóda az egykori erkölcsi tanításoknak, Madách Imre nagy drámájára, *Az ember tragédiájára* gondolunk, akkor kétségtelen, hogy az éden elvesztésének szépen kitalált meséje az emberiség örök kísérőgondolata, szívfájdalma.

A *Tragédia* paradicsomi színpadképének s ezen belül a megkülönböztetetten fontos fáknak, mindenekelőt a jó és a rossz tudás fájának színpadi kiképzése a mű immár egy évszázados megjelenítéstörténetét tekintve sem csupán egy lehetséges művészettörténeti bedekker érdekességével bír, hanem Madách drámájának értelmezésalakulását is kiválóan dokumentálja. A száz esztendő újabb és újabb inszenzációi *Az ember tragédiájának* különböző értelmezéseire mutatnak, a díszlet a rendezői koncepció hű tükré volt s maradt napjainkig.

Paulay Ede még a látvány segítségével kívánta színpadon elfogadtatni Madách Imre addig előadhatatlannak tartott drámai költeményét, érthető tehát, hogy a paradicsomkertnek vonzóan, sze-

met kápráztatónak kellett lennie, s lényegében néhány évtizeden át ilyen is maradt, mint egy megelevenedett Zichy-illusztráció, őrizte az ősbemutató emlékét. Természetes, hogy meiningenizmusában Paulay nemcsak a történelmi hitelességre ügyelt, hanem a bibliai színekére is, melyeket a közképzetnek megfelelő látvánnyá formált. Hevesi Sándor viszont, kinek negyven évvel későbbi rendezése gyökeresen változtat a Paulay meghonosította *Tragédia*-felfogáson, megjelenítéskoncepción, olyképpen, hogy szakít a pszudorealizmussal, s a műhöz legillőbbnek a szimbolikus kifejezőmódot tartja, hangsúlyos szerepet szán a bűnbeesést szimbolizáló almafának. A harmincas évek európai közhangulatát a Madách-mű rendezésével is közvetíteni kívánó Németh Antal az életről és a halálról — akkortájt ennél lényegesebb kérdés aligha foglalkoztatta az embereket — szóló tanításnak (Lucifer a halálra tanítja felkészülni Ádámot!) értelmezte és prezentálta a bölcséleti drámát, s ennek megfelelően helyezte előtérbe a paradicsomi jelenetben az öröklét fáját. Gellért Endre viszont, aki az 1955-ös felújítást rendezte Major Tamással és Marton Endrével együtt, így fogalmazta meg koncepciójukat: tartózkodni mindenféle misztifikálástól; következésképpen a paradicsomi színt a mennyországihoz hasonlóan reálisra tervezték. Így kívánta meg az az elv, amely a művel a remény realitását akarta a nézőkben tudatosítani. A modern, a hagyománnyal radikálisan szakító Major-féle rendezés (1964-ben) különösen ügyelt a látvány korszerűségére, a díszletelemek határozott, felismerhető mértani formákat követve segítettek ezt a koncepciót, a két fa két gömb volt csupán — így illettek a lecsupaszított színpadképbe. És a további átértelmezések során modernebb szemléletű *Tragédia*-előadásokban mindig a koncepciónak megfelelően alakult, változott a paradicsomi szín színpadi megjelenítése, megoldása is. De talán sohasem, sehol sem használtak élő fákat, sohasem próbálkoztak igazi paradicsomkert színre varázsolásával, s nem is a színpad gyors átrendezésének akadályát látták a paradicsom ilyen mód történő színpadra fogalmazásában, hanem az vezérelhette a rendezőket és munkatársaikat, hogy Madách művében a paradicsomi jelenet, benne az élet fájával meg a jó és rossz tudás fájával, mindenekelőtt jelképként fontos, a természetnek egy állapotot, az édenit, s ennek elvesztését kell szimbolizálnia.

És ez nem csak a *Tragédia*-előadásokra érvényes.

A drámára és megjelenítésére általában.

A művek olvasása persze sokszor félrevezethet, megtéveszthet bennünket.

Elég Shakespeare-t említeni. A *Szentivánéji álmot*, melynek varázslatos hangulatú erdejében négy fiatal szerelmes üdvözli egymást, tündérkirály és tündérkirálynő él, a mesteremberek műkedvelősdiznek, s Puck, a tréfacsináló erdei manó ügyeskedik, bonyolítja a szálakat. A *windsori vig nőket*, melyben egy zürzavaros erdei éjszaka eseményei is lejátszódnak. Vagy a *Macbethet*, melyben életre kel a harmadik boszorkány megjósolta „birnami erdő”, amely Dunsiane dombjára „kúszik fel”.

Csak hogy azt sem szabad elfelejteni, hogy Shakespeare dús képezelete nem jelent meg a színpadon, hiszen ott táblák igazították el a nézőket, feliratok utaltak a különböző színhelyekre, köztük az erdőkre, a ligetekre.

Majd a Shakespeare-t magához hasonlító romantika varázsolja csak színpadra az író elképzelt helyszíneket. A reneszánsz kori pástortjátékokhoz visszanyúló romantikus színpadi díszlet törekszik a természet minél teljesebb, hitelesebb színpadi megjelenítésére. Szegényebb, vidéki színházakban ez az igyekezet kasírozott kellékekben merül ki, kasírozott bokrok, fák lesznek a fundus tartozékai. Gazdag fő- és nagyvárosi színházakban pedig igazi fák, és bokrok teszik teljessé a színpadképet. Nem mellőzhetők azok a leleményes megoldások sem, mint a Wesselényi igazgatta kolozsvári színházban vagy Molnár György budai színházában történt — jegyezték fel —, hogy a fenékfal eltávolításával a játéktér a színház mögötti parkkal, erdővel bővült.

Hogy a romantika mennyire kötődött a természethez, bizonyíthatja egy jelentéktelen mozzanat is: Vörösmarty megírja az első magyar városi komédiát, amely nem másutt, mint a pesti ligetben történik.

De példánk lehet Vörösmarty nagy műve a *Csongor és Tünde* is, melynek kezdő és zárójelenete egyaránt az éjféλι kertben játszódik. Vagy Ibsen fenyvesek között is történő mesedramája, a *Peer Gynt*.

Csehov szakít ugyan a romantika konstruáltságával, de a természetet ő sem mellőzheti. A *Manó*, a *Sirály*, a *Cseresznyés kert* zömmel vagy részben természetben játszódó történet. Megjelenítésük azonban csupán napjainkban kap valós természeti keretet, színpadra ültetett fákból, cserjékből. Akárcsak Gorkij *Nyarálókja*, melyet Peter Stein háromszáz színpadra ültetett fa között rendezett meg. Vagy Turgenyev *Egy bónap falun* című műve, melyet Adam Hanuszkie-

wicz valódi pázsiton és csörgedező patak mellett, állatok szerepeltetésével kívánt hitelessé tenni.

Ez már az ún. ambientális színház újabban divatos megoldására mutat. A színjátszásnak arra a törekvésére, hogy ne utánozza a valóságot, hanem a valóság legyen maga.

A romantikával előretörő látványigény él tovább, újul fel újra és újra új divatként napjainkig.

S ennek Beckett klasszikussá vált művének, a *Godot-ra várva*-nak egyetlen fája sem mondhat ellent. Beckett-nél ez a fa, amely előbb csupasz, mint egy ágas ruhafogas, a második részben pedig egyetlen — jelképes szereppel bíró — levelet hajt, pontosan annyi, mint egy fénycsík, amely alig több a semminél, de mégis a sötétségből kivezető, vékony remény titkát rejti.

Térjünk vissza kiindulópontunkhoz: érthető vagy érthetetlen a természet mellőzése a drámában, a színpadon?

Koroktól, színjátszói stílusoktól függ.

S a drámának azzal az alaptulajdonságával hozható kapcsolatba, hogy a drámaiság zárt térben erőteljesebben jut kifejezésre, demonstrálódik, mint a végtelen képzetét keltő természetben.

