

ERWIN PISCATOR ÉS A POLITIKAI SZÍNHÁZ

MILAN TOPOLOVAČKI

Halk, szerény, szinte észrevétlen In memoriam-ok emlékeztek meg nemrégén Európa-szerte Erwin Piscator német rendező, színházpedagógus és író halálának évfordulójáról. A világ első politikai színházának megalapítója volt; epikai irodalmi akkordok következtetéses álmodója, az alapvető szocialista doktrínák művelője, rohanó technikai századunk haladó gondolatának költője.

Erwin Piscator abban az időben jelentkezett, amikor különböző utakon Sztanyiszlavszkij, Craig, Copeau és mások irányították az európai színházi történéseket. Egyrészt a színpadi elmélet és gyakorlat, másrészt az irodalmi irányok, a realizmus, a naturalizmus, az expresszionizmus, a szimbolizmus, az illuzionizmus és az antiilluzionizmus ellentétében, az esztéta-írók haladó nemzedéke (Brecht, Toller, Rehfisch, Sternheim, Hasenclever, Friedrich Wolf és Georg Kaiser), Erwin Piscator vezetésével, megkísérli, hogy a politika és a politikai harc szintézise által, új színpadi eszmék konstrukciójában és ez epikai közlés formakeretében megteremtse a teljesen elkötelezett színházat.

Abban a pillanatban, amikor úgy látszott, hogy a háború utáni Németországban (századunk húszas éveiben) az expresszionizmus teljesen leszorítja a színpadról az illuzionista realizmust és a naturalizmust, az októberi forradalom hatása és benyomásai alatt jelentkezik Erwin Piscator, azzal a szándékkal, hogy az expresszionizmust és az illuzionizmust (vagyis a módosított expresszionizmust és illuzionista realizmust!) új színházi logikával váltsa fel, amelyben a gondolat, a tartalom és az új forma összhangja lesz a legfőbb program az új, haladó eszmék szolgálatában; az alig felsejűlt, fiatal szovjet Oroszországban látott tömegelőadások s a proletár színház kialakítása körüli próbálkozások átvett elvei alapján.

Ifjonti programjához híven, Erwin Piscator megalapítja a *Proletár Színházat* (1919-ben Berlinben), azzal a legfőbb feladattal, hogy misziós tevékenységének drámai és művészeti mechanizmusát forradalmi céloknak rendelje alá, vagyis hogy munkájának programját és esztétikai dogmáját szembeállítsa a neoromantizmus polgári irányzataival. A színtérnek, persze, bővülnie kell, és nagyobb területre kell kiterjednie, funkciójával fel kell ölelnie a korszerű architektúrát és ki kell jutnia a szabad tájra. Legfőbb dramaturgiai újítása ennek a színháznak, hogy tényezőit a tömegben kereste, s többé már nem egyedek a hordozói a hősi cselekményeknek, hanem az idők és a sorsok összes-

ségében rokon, rendkívüli harcosok csoportjai, egész közösségek részei. Aktor az egész tömeg: a színészek is, a közönség is, a drámai mű alapvető episztolája pedig az időszerű-irodalmi, politikai szcenáriumon alapszik.

Habár Piscator eszméi inkább a mechanikus, mint a dialektikus materializmus felé hajlottak, a neoromantizmus és az expresszionizmus polgári individualista-anarchista irányzatainak sikerült elfojtani ezt a jól indult munkát, és végül 1921-ben meg is szüntetni a Proletár Színház tevékenységét, megalapítóját pedig visszavetni ugyanarra a helyre, ugyanarra a pozícióra, ahol két évvel azelőtt volt.

Piscator nem adta fel, s a következő néhány évben még bővítette is alapeszméjét a politikai színház megteremtéséről és életlehetőségéről. A véres kor parancsoló követelményeinek megfelelő színházi elképzelése abban fogja megelni logikáját és értelmét, hogy váltakozva átveszi Bertold Brecht epikai drámájának (vagyis az epikai színház építésének) és (válaszul a politikai színház elkötelezettségére) a politika totális irodalmi elkötelezettségének koncepcióját, s az ilyen filozófiai megfontolások eredményét beleszövi a színház hangsúlyozottan szociális és eszmei repertoárjának arábeszkjeibe. Rendkívüli politikai érzékkel már akkor színpadra vitte Romain Rolland-t (*Eljön majd az idő*), Gorkijt (*Kispolgárok*) és Tolsztojt (*A sötétség hatalma*).

Ezt az időszakot Piscator kutatómunkája jellemzi az előadások megformálásában, mind dramaturgiai, mind pedig formális műszaki-szín-padi tekintetben. Drámai szövegek és filmbetétek váltogatásával (irodalmi szöveg és dokumentáris vetítés kombinálásával!) Piscator fokozza a színpadi hatást, tanítja a nézőket, kommentálja az időszerű politikai eseményeket. Voltaképpen ez a kezdete Piscator kutatásainak a dinamikus színpadi tér meglelésére a statikus helyett.

Erwin Piscator epikai (vagyis politikai) színháza egyazon pillanatban tanít és szórakoztat, politizál és etizál, filozofál és esztétizál — ez a színház korának tükre, és szuggesztív kulturális és politikai összehatások hatalmas eszköze ugyanennek a kornak a megváltoztatására vagy javítására. Az ilyen időszerű (politikai, epikai) színházban nincs helye az individuálisnak, vagyis a szubjektívnek, az expressziónak, hanem a magyarázás, a bizonyítás, a meggyőzés és a szuggerálás egyetlen tézisében van összefoglalva minden. Ez és a tézis voltaképpen felhívás a kollektív (a tömeges!) játékra — a nézők és az interpretálók játékára —, ez a tézis a színész nézete és annak politikai szuggerálása. Továbbá, a színész figyelme a közönség felé irányul, amelynek azért játszik, hogy meggyőzze, tanítsa és szórakoztassa, ebben az esetben a színész teljes jogú alkotó, s nem pusztán eszköz a drámaíró kezében. A színésznek el kell érnie az érzelem és az értelem, a szubjektív drámai hatás és az objektív játék egységét. A dramaturgiai séma alapja a politikai mondanivaló.

Hitler hatalomra jutása után Erwin Piscator elhagyja Németországot, a Szovjetunióba, majd Párizsba megy, végül New Yorkban telepedik le, megnyitja színésziskoláját, az úgynevezett *Színházi Műhelyt*, s óriási tapasztalatait átviszi a fiatal színészekre, rendezőkre és drámaírókra. Nem adja föl ifjúkori eszméjét, 1951 végén visszatér Németországba, s ott új, modern koncepciókat visz a régi drámai szövegekbe (Tolsztoj *Háború és béke* című regényének adaptálása), új írókat fedez

fel és angazsál (Hochhut: *A helytartó*, Kipphardt: *Az Oppenheimer ügy*, Weiss: *A vizsgálat*, Hans Hellmut Kirst: *Tisztek lázadása* stb.), s végül igazolja fiatalkori esztétikai tézisé, nevezetesen azt, hogy a színház és a dokumentum egybeolvadt, és létrehozta azt a politikai színházat, amelyért ő harminc álló esztendeig harcolt.

Piscator szerint a színpadra vitt ember társadalmi funkciójában jelentős számunkra. Nem önmagához való viszonya, sem az istenhez való viszonya áll a figyelem központjában, hanem a társadalomhoz való viszonya. Ha fellép, egyúttal osztálya is fellép. Erkölcsi, szellemi vagy ösztönös konfliktusai a társadalommal való konfliktusok. Egy kor, amely napirendre tűzte az egyetemesség kölcsönös viszonyait, megszakította az összes emberi érték revízióját, valamennyi egymás közötti társadalmi viszony rétegződését, nem láthatja az embert más-ként, mint kora társadalmához és társadalmi problémáihoz való viszonyában, vagyis mint *politikai lényt*.

A politikai színház koncepciójáról Piscator egy helyen a következőket mondja: „A Proletár Színház óta mind a mai napig, különféle forrásokból táplálkozva, voltaképpen arra törekedtem, hogy megszüntessem a polgári formákat, s a helyükbe olyan formát állítsak, amelyben a néző nem lesz többé fiktív fogalom, hanem eleven erő. Minden technikai eszköz ennek az irányzatnak lesz alárendelve, amely eredeténél fogva, természetesen *politikai*.”

I.

„Politikai színház” elnevezésen rendszerint tartalmukkal napi politikai mondanivalót propagáló színházi szövegek szintézisét értik, szatirikus collage-t vagy múlt polgári humort, amely egy akut vicc, gondolattársítás vagy politikai allegória általánosításának, szimbolizálásának vagy prezentálásának időszerű szükségletéből aznap született. S mindebben roppant kevés a művészi emelkedettség.

Politikai színházat létesíteni (Piscatorig) rendszerint egyet jelentett bizonyos színházi elképzeléseknek, az „elkötelezett színház”, a „szatirikus színpad”, a „kabaré”, az „allegorikus vagy asszociációs színház” formáinak rekonstruálásával, miközben figyelmen kívül hagyták a dramaturgiai mágiának, az adott kor és az adott társadalom drámai bemutatásának alapját, a drámairodalmat. Továbbá a politikai színház fogalmán értették (és értik) az élő színházak aktív részvételét és közreműködését politikai tömeglátványosságok, alkalmi nemzeti ünnepségek (politikai célzatú) művészi akadémiai, szavalókórusok, mítingek és mindennemű politikai előadások szervezésében és létrehozásában — továbbá műkedvelők tömeges részvételét látványos kulturális mítingeken, politikai tüntetéseken, alkalmi társadalmi rendezvényeken, pamfletista irodalmi körökben, tábortüzek mellett, mindenféle ifjúsági „délutánokon” és mindennemű népi ünnepeken és nemzeti ünnepeken.

A politikai megfigyelés és a drámai szuggerálás programja keretében Európában (és az egész világon is) — amely a szocializmus hajnalán meglegelte az esztétikai (tehát drámai) közlés és etizálás új formáit — azt akarták, hogy kollektív előadás ürügyén egy új szellemi és érzelmi

állapotot mutassanak be, és mindenáron drámai formában tükrözzék az új ember életének egy részletét a korszerű társadalmi viszonyok között.

A színház (a realista dogmák parafrázisában) az élet hű tükre, közreműködő szerepet vállalt az új ember nevelésében, és megkísérelte, hogy az új közlési forma útján kimondja korának és annak a társadalomnak az üzenetét, amelyet szolgál. Az ilyen regisztrálásnak egyik kiemelkedőbb formája kétségtelenül a kor modern színháza, a *politikai színház* megalapítására irányuló törekvés értelmének és logikájának megeléje.

Mindezek a régi keletű kísérletek (hogy csak néhány színházi nagyságot említsünk meg a közelműltből, akik a politikai színház eszméjét is belefoglalták esztétikai programjuk alapjába: Beaumarchais, Antoine, Rolland, Hauptmann, Reichardt, Brecht stb.) megtalálják elgondolásaik eredményét Erwin Piscator személyében és az *epikai, proletár* és *politikai* színház formáinak megeléjehez vezető hosszú útjában, korunk politikai színházi megfigyelőinek, az elkötelezett dráma íróinak (Hochhut, Kirst, Kipphard, Joane Litwood, Peter Brooke, Iszaak Babel stb.) s közelebbi és távolabbi történelmünk kapitális drámai témáinak akkordjaiban (*A helytartó, Tisztek lázadása, Mi és Eichmann, Joel Brandt, Milyen kedves háború, Mese Vietnamból, Vörös lovasság* stb., stb.); egy igazságszerető álláspontban és haladó drámai eszmében, de különféle drámai formákban és konstrukciókban is. Mindezek a kísérletek egy időbeli követelményt eredményeznek és egy esztétikai lehetőséget a forma megeléje, közös politikai érdeket és egységes üzenetet az emberiséghez.

Két világhégés és a proletár forradalom győzelme között, a társadalmi formációk két pólusa között a szocialista eszmék (és a fiatal szocialista állam, Oroszország is) kedvező légkört teremtenek a proletár és politikai színházak létesítéséhez. A megöszült vén Európa új társadalmában az ember helyzete is változik. Személyiségének megjelenése, az egyéniség teljes erejével a forradalmi makro-közösségen belüli funkcióját is megváltoztatta. Az ilyen emberben változnak az érzések és az emóciók, változik benne mindaz, ami magánjellegű, amit az idő hagyott rá örökölni; s minden helyzete és minden (pszichofizikai) állapota, valamint megfigyeléseinek és élményeinek egész világa társadalmilag meghatározottá válik. Az irodalom s vele együtt a színház is arra törekszik, hogy kinyilvánítsa politikai programját — hogy megmutassa politikai arculatát. (Mert a színház mindenkor a legszorosabb kapcsolatban volt a néppel, s a nép forradalmi lelkiületével.) Vagyis a színház társadalmilag meghatározottá, a tömeg vezetőjévé és etikai fegyverévé válik. S mint ahogyan a vörös október eszméi által vezérelt néptömegek (vagy munkások) beolvadtak Európa politikai életébe és az állam, a társadalmi funkció meghatározásába, ugyanúgy (követve) ezek a haladó erők, politikai lényegük erejével (az idők parancsával) megkövetelik a színháznak, a színház formájának és tartalmának átszervezését, formai (esztétikai) és minőségi, eszmei (etikai) értelemben egyaránt; annál is inkább, mert a forradalommal és a háborúkkal úgyszólván teljesen eltűnt a polgári individualizmus, a polgári drámai irodalom s a „kiválasztottak”, az „esztéták” színháza. E dramatikának és az ilyen dramaturgiának fő szereplői a tömegek

mellett a kor és az elkerülhetetlen forradalmi események, s a drámai formát tekintve kivételes irodalom fő motívuma és filozófiai tárgya pedig a tömeg sorsa (tehát a tömeg kettős sorsa: a drámai cselekmény tárgyát képező tömegé és a történelem játékában aktívan közreműködő tömegé.) Ledőlt a dramaturgiai híd, amelyet az álliberalizmus láncai tartottak, a néző saját szerepét játssza a világ színpadán. Eltűnt a hős egyén, a korszak lépett a helyébe — kezdetben ösztönösen, később roppant szervezeten. Háttérbe szorítván ezen a módon a színházi, irodalmi individualizmust, ez a feltartóztathatatlan tömeg a saját kezébe veszi teljes egészében az irodalmi és színpadi mechanizmust, s megteremti a népi, nemzeti, általános emberi színpad bizonyos fajtáját, harcos jelleget ad neki és a politikai színházzal egyértelmű nevet, azzal az alapvető feladattal, hogy kiindulópontként vegye át a valóság regisztrátorának szerepét, fokozza a társadalmi egyenlenségeket és viszályokat, rámutasson anyagi és esztétikai lényegének fogyatékosságaira és ellentéteire, írott, színvonalas drámairodalom által összehangolja a történelmi egyenlenségeket, s új embert neveljen, a rohanó civilizáció és a haladó eszme fáklyahordozóját.

A huszadik század viharos eseményeiben élő, haladó szellemű Erwin Piscator szintén haladó erőnek tekintette a munkásosztályt, a hullámzásba jött tömeget; mélységes tisztelettel az októberi forradalom és a fiatal szocialista Oroszország eredményei iránt, térben elválasztva az orosz színházi újítók kísérleteitől, munkásságával és a politikai színházról vallott eszméjével óriási mértékben elősegítette ennek az eszmének megérlelődését, s magára vállalta teljesebb, totálisabb megvalósítását és érvényesítését. A nép erejéről (vagyis a tömegről, a haladás politikai potenciáljáról) egy helyen a következőket írja: „... Habár távolról sem képviselték azt az embertípust, aki nem előfeltétele — mint azt olykor tévesen feltételezik —, hanem célja a szocializmusnak, az olyan embert, aki elvtársi módon viselkedik, kollektívan érez, gondolkodik és cselekszik, mégis az 1918-ban a Rajnán át hömpölygő katonai menetszlopok saját vezetésük alatt, önfegyelméleten és harsány vezényszavak nélkül vonultak vissza, s azzal a szabad akaratukkal léptek Németország földjére, hogy — ha kell, akár puskával a kezükben — új, jobb és igazságosabb rendet vezetnek be, s már ennek a típusnak volt valamilyen előzetes formája. A nagyipar olvasztóiban öntött, a háború tüzeiben edződött és acélosodott tömegek 1918-ban és 1919-ben fenyegetően, és követelözve álltak az állam kapui előtt, többé nem mint csoport, mint szedett-vedett gyülekezet, hanem mint saját életüket élő új élőlények, akik többé nem egyedek összességét képviselik, hanem egy új, hatalmas, osztálya iratlan törvényei által mozgatott és meghatározott Ént.” Ilyen eszmével áthatott társadalmi alakulatban az ember már nem egymaga éli meg sorsát, nincs is valamilyen saját, külön sorsa. Az őseredeti tragizmus (mint drámai elem) most átmegy az egész közösségre, az emberek így felépített és megszervezett alakulatára.

A dramaturgiai elvek összeegyeztetésében és a drámai eljárások kiértékelésében Piscator szembeállítja a klasszikus színpadi művet a korszerű drámával (helyesebben, azzal a drámával, amely alapjában a szociális dráma jellegét viseli). Vajmi nehezen hihető, hogy az óriási méretű mindennapos politikai változásokban, az egész emberiségre

éjjel-nappal feltörő problémák közepette bárkit is igazán érdekel Hamlet klasszikus problémája és neuraszténiája. Tehát az így, reálisan előadott Hamlet kétségtelenül senkit sem hozhat izgalomba. Azonban a társadalmival és a politikával párosítva, a klasszikus drámai műnek már kilátása van arra, hogy a nézőben egy hasonló kort idézzon fel, amely egybevág annyira neuraszténiás korunkkal. A korszerű színpadi műnek túl kell tennie magát bármilyen etimológiai érdeklődésen, fellette kell állnia a száraz történelmi faktográfiának, azt a nemzedéket kell kifejeznie, amelyért létrejött, s e nemzedék korát kell tükröznie. Ha klasszikus drámai művet vesznek elő, azt mindenképpen át kell alakítani, és új dramaturgiai formába kell önteni, hogy megfeleljen a modern színház szükségleteinek; vagyis minden drámai menetével együtt azonos drámai formát képezzen. Ebben nincs helye színtimentalizmusnak, mert (a szociológiai dramaturgia szemszögéből, amelyet Erwin Piscator képviselt és ápolt!) a klasszikus dráma nem képvisel számottevő muzeális értéket (mint egy ősrégi festmény vagy szobor), a klasszikus dráma folytatja életét a kérlelhetetlen időben; transzponált formájában új minőséget kap, s egyúttal megtartja időbeli (fundamentális) jellegeit — az ősrégi dimenziókban elnyeri terünk egy új, fejlődő érzékét és mindennapjaink ismertetőjeleit. Éppen azért, hogy az ilyen drámai (vagyis színpadi) mű közelebb kerüljön a modern nézőhöz, s egyúttal a korszerű filozófiai gondolat eredőjévé váljon, ha nem is irodalmi, de legalább formai dramaturgiai beavatkozást vagy dramaturgiai újítást kell elszenvednie. A dráma anyaga sok tekintetben függ a társadalomtól, a mindennapi élettől, a fizikai környezettől és a gazdasági problémáktól, s hogy a színház időszerű legyen (főleg ha időszerű drámáról van szó), számolnia kell ezekkel az elemekkel. Egy mű, amely nem tart lépést az idővel, lehetővé teszi valamelyiknek ez elemek közül, hogy reális minőségbe menjen át, de rendszerint megbukik, vagy megmarad célszerűtlen csenevész mennyiségnek. Az elmúlt idők minden százada talált valami közöset, ezek rendszerint azok az elemek, amelyek az életnek és a valóságnak közös vonását jelölik. Vagyis a klasszikus dráma nem áll az idő fölött; körül van határolva korával (amelynek hossza is van — a tartama), de ha ezt a kort úgy rekonstruáljuk (korszerű irodalmi és dramaturgiai adalékok összehatásával), hogy nem bontjuk meg egy kor keretét és minőségét, korszerű és egyúttal klasszikus drámát kapunk. Azonban ha megmarad az archaikus dramaturgiai elemek kompozíciójában, egy patina lepte kor hideg képét kapjuk — parányi és láthatatlan faragványát réges-régen elhalványult és elmúlt problémáknak és naiv drámai eszméknek. Újító módszerekkel (főképpen ha tragédiáról van szó) megkapjuk korunk realitását és tragizmusát, a korszerű és klasszikus tragédiát, korunk realitását és rég feledésbe merült idők asszociációját. (Mert az eszme és az emóció nem konzerválja a klasszikus prózai drámát, mint a lírai költeményt, a klasszikus prózai dráma lényeg és anyag, amely az idő és az élet által fejlődik!) Ebből következik, hogy (ha régi drámai módszerrel elemzik) Hamlet neuraszténiája ma éppenséggel senkit sem érdekel, de ha ebbe a neuraszténiába (azaz a klasszikus minőségű drámába) beleviszik századunk modern tragikusságának elemeit, elemzőbb asszociációkkal tetőzik be ezt a neuraszténiát (ha a neuraszténia jelenvalóságát korbéli tipikussággá változtatják!), az ilyen Hamlet a mo-

dern ember tüdejével fog lélegezni, mai józan szemmel fog nézni, szenvedni fog és eltűnni a modern tragikus valórben; álmogni fog, győzni, és legyőzetik, mint korszerű mása — egy szempillantás alatt túl fogja nőni klasszikus példaképét, és bitorolni fogja szenvedő kortársaink arculatát, szinonimája és filozófiai gondolata lesz a jelen kornak, világos utalással arra a korra, amelyben de facto keletkezett. (A fentiekkel kapcsolatban Piscator a következőket írta: „... Egészen egyszerűen, pátosz nélkül, ellenségeskedés, előítélet, pártosság nélkül, a fegyverszünet egy pillanatában: hát mi is az a művészet? Hát nem elemi óhaja-e az emberi szívnek, s nem követelménye a tiszta észnek? Hát minden nappal, amit át kell élni, nem növekszenek-e az óhajok és a követelmények? Hát nem növekszik-e kielégíthetetlenül az, ami az elmúlt évtizedekben nem nyerhetett kielégítést? Hát fennállhat-e egy bálvány, amelyet az élet reális követelménye megtagad?”)

Ebből következik a rendezőnek a műhöz (a politikai és időbeli események illusztrációjához) való viszonya is; a rendező (Piscator szerint) ne legyen a mű eszméjének és tartalmának hű tolmácsolója (vagyis a „mű szolgája”), új álláspontot kell találnia a műben, térben, időben, filozófiában és politikai mérlegelésben. Az így életre bocsátott drámai műben új irodalmi tartalmakat és politikai értesüléseket kell találni, mert a mű, a téren és időn keresztül a tudat új tartalmait asszimilálja. Vagyis a rendezőnek (és a többi interpretátornak) mint társadalmi-politikailag meghatározott lénynek az illető drámai műben rögzítenie kell egy (általános-társadalmi) álláspontot, közös álláspontot azokkal a társadalmi erőkkal, amelyek a korszakot, a sajátos kort kialakították, és alapot adtak az új filozófiai nézetekhez. Mint az íróknak, ugyanúgy a rendezőnek is számolnia kell annak a társadalomnak az érdekeivel és esztétikai szükségleteivel, amelyben él, és amelyet tudatosan és önfeláldozóan épít. Ennek az álláspontnak meghatározója és differenciálója az a mélyen emotív ösztön és érzék a környezet iránt, s az az esztétikai szelekció, amely a dramtikus és lírai elem etikai felépítményét biztosítja az életben és a színpadon egyaránt. Az ilyen dramaturgiai eljárásban és a drámai műhöz való ilyen viszonyban megtalálható az a művészi mérték, amely megfelel a jövődó erőinek. A politikailag differenciált drámai műben és korszerű, megfelelő interpretálásban rejlik a teljes értelme annak a színháznak, amely a tömeget és a tömeg érdekét szolgálja. (Kiderült, hogy a legerősebb politikai-propagandahatás a legerőteljesebb művészi alakítás vonalán halad.) „... Virágzása idején a színház mindenkor mélyreható kapcsolatban volt a népi közösséggel, s éppen ma, amikor a széles néptömegek ráébredtek a politikai életben való részvételre és joggal követelik, hogy az államformát eszméik szerint átrendezzék, a színház sorsa — ha nem a felső néhányszáz részére való drága mulatság —, a színház sikere vagy bukása, összefügg a tömegek szükségleteivel és fájdalmaival. Végeredményben, feladata csak az, hogy az embereknek, akik a színházba mennek, érthetővé tegye mindazt, ami többé-kevésbé zavarosan szunnyad tudatuk alatt...” — mondja Piscator *A szociológiai dramaturgia alapjai* című művében. Olyasmi volt-e a háború és a forradalom, ami keresztül-kasul megváltoztatta a tömegek élményeit, tapasztalatait és világnézetét? Ha nem olyasmi volt, akkor a művészet elveszti igazoltságát. „Bármilyen kísérlet egy emberi kultúra felemelésére, bár-

milyen kísérlet, hogy az ember közeledjen az emberhez, az ember közeledjen a világhoz, haszontalannak látszana...” — szögezi le Erwin Piscator.

II.

Három évszázadon át (egészen 1917-ig) állandó fikcióban élt a színház; mint szűk körű „kiválasztottak” kiváltsága egzisztált, távol az igazi nézőktől, alapvető rendeltetésével és eredeti feladatától eltérően. Még azok az előadások (vagyis irodalmilag értékes művek) is igen hamar feledésbe merültek, amelyek annak idején forradalmi fordulatot jelöltek a színházban és általában a történelemben. Az általános irodalmi szürkeségben, a „felső réteg” merev drámai programatikája mellett, az „alsóbb rétegnek”, tehát az elnyomott osztálynak soha nem is volt színháza (s egyúttal drámairodalma sem), mert egészen az októberi forradalomig nem is jutott abba a helyzetbe, hogy ne csak szellemileg, hanem strukturálisan is felszabadítsa, gyökeresen megváltoztassa, és politikailag irányítsa a színházat. Csak az első világháború és a vörös október után, a világ új társadalmának kialakításában és tevékenységének meghatározásában bekövetkezett gyökeres változások, valamint a társadalmi-gazdasági viszonyok váltották ki, és serkentették, hogy kedvezőbb adottságok jöjjenek létre a színháznak mint kulturális és politikai intézménynek a felszabadításához, előbb a fiatal szovjet Oroszországban, azután részben a haladóbb társadalmi alakulatokban vagy az ilyen alakulatok részeiben, s elkerülhetetlenül változásnak kellett bekövetkezni a színház funkciójában, egyben az embernek a színház kialakításában való közreműködésében, a színház mondanivalójának jellegében és megfigyelésének, illetőleg objektívizálásának tárgyában. Az ember magánjellegű vagy társadalmilag meghatározott kapcsolatainak, a természetfeletti erőkhöz való viszonyának, ismereteinek és emócióinak, álmainak és akarásainak felülvizsgálaton és fundamentális esztétikai-etikai átépítésen kellett átesniük. Ily módon meghódítván a színházat, kiindulópontul egy egészen új dramaturgiát kellett teremteni (amely általában a szociológiai drámának, a politikai propagandának alapját, a szociológiai dráma posztulátumát fogja építeni!), gyökeresen meg kellett változtatni a színész és a rendező helyét és szerepét a dráma lényegében, s végül egy roppant szubjektív és politikai irodalmat kellett teremteni (amely gondoskodni fog arról, hogy szuggesztíójának és művészi mágiájának körében vonzza a széles néptömegeket!).

A pedantériáig elemző, politikus és korának parancsszaván elgondolkodó Erwin Piscator, mélyen tudatában annak, hogy ki kell tárnai a színházi kapukat a széles néptömegek előtt, egy helyen ezt írja: „... Ha létezne nemzedék, amely tudatában van korának, akkor túlhaladott nemzedék is léteznék. Valamennyi előző korszak élete, enyhén szólva, olyan mélyen áthatná a mait, hogy senki semmit sem akarna tudni a »klasszikusok renoválásáról«, mint ahogyan Shakespeare-nél is megfeledkeznek mindenről, ami őelőtte volt. Akkor az élő alkatrészek felszívódnának, a többi elhullana, és kialudna. Korunk eléggé erős, hogy az új élményeket szembeszegezze a dolgoknak, hogy a klasszikus da-

rabnak nemcsak a rekonstruálása, hanem tartalmának legnagyobb része is fölöslegessé, üressé és szinte nevetségessé váljon. (Mekkora a haladás a postakocsitól a repülőgépig, a hetekig utazó levéltől a rádióig és a televízióig, mekkora a haladás a hadviselésben 1814-től 1914-ig, a kispolgári rezidenciától a kapitalista és a proletár világinternacionáléig.) Mi azonban belesüketültünk a valóság ordítózásába. A bennünket megelőző nemzedék a szarajevói lövések eldőrdülése napján elvesztette eszményeit, a mai nemzedéket pedig az események nyomása a falhoz szorította. Az ütés roppant erőteljes volt. Fokozatosan újra lélegzethez kell jutnunk, hogy megfogalmazzuk az acélnál keményebb felismeréseket, amelyek az ágyúdörgés idején kiállták a próbát. Időközben (belső és külső szükségletekből) „a színházi moloch” megköveteli, hogy zabálnivalót adjunk neki, és görcsösen kutat a múlt irodalmában, nem találna-e táplálékot . . .”

Abban a szándékában, hogy elkerülje a klasszikus színházi viszonyt: színpad a nézőtér (a láda régi formája) ellen, Piscator tömegjelenetekkel, azáltal, hogy a nézők és a szereplők aktívan kiegészítik egymást az élő szó előadásában (és parciális, pátosszal hangsúlyozott játékkal), elveszi vagy a lehető legkisebb mértékre csökkenti az individuális rendezés autoritását — tehát a tömeg veszi át a rendezést! —, s ezáltal egy új esztétikai-etikai egységet nyújt az irodalmi műnek és tükröződésének abban a korban, amely kitölti — eléri, hogy az egész színház (a színpad is, és a nézőtér is) egyetlen egységes csatatérre, egyetlen egységes analitikus és politikus lényvé váljon; egyetlen egységes tüntetéssé, egységes impulzussá a mű eszméjének vérkeringésében, politikusságában, agitálásában és politikai prezentálásában. Mindazok, akik részt vesznek az ilyen játékban, átélnek a darab (vagy a drámai szcenárium) irodalmi szuggesztívóját és tartalmát, mint életük részét, mint annak részét, amit átéltek vagy átélnek, mint részét saját sorsuknak: saját tragédiájuknak, saját akarásaiknak, reményüknek és hitüknek. (Vagyis a művészeti szempont nemcsak távolabbra kerül, hanem el kell tűnnie az önkényes, a korrallal meghatározott kombinációkban; a drámai mű vagy drámai szcenárium alapján a rendezőnek csak a *tipikust* kell rögzítenie, az irodalmi, filozófiai és politikai álláspontot, ami egyértelmű a társadalom döntő, haladó erőivel, a társadalomnak azzal a részével, amely az egész korszakot kialakította, és amely feladatául tűzte ki, hogy művészi rekonstruálja, megfesse vagy bemutassa e korszak életének meghatározott részeit.) Ezzel kapcsolatban és az októberi forradalom idején proletár színházi együttesek megalkotására tett ösztönös próbálkozások alapján, Erwin Piscator magára vállalta az újító szerepét, nemcsak abban a tekintetben, hogy megállapította a szociológiai dramaturgia alapelveit, hanem abban is, hogy a színház technikai megreformálását is a kezébe vette. Hogy megfeleljen a politikai színház és a politikai tömegszuggesztívó szükségleteinek, a színházban a technikai segédeszközöket is meg kellett változtatni, az előadás vizuális és művészi kialakításának módjában egyaránt. Ha totális politikai szuggesztívóról s az új ember (illetőleg az új társadalmi lény!) nevelésében való oktató közreműködésről van szó, akkor az ilyen intézménynek, igazolt politikai és irodalmi mondánivalójának egész pazarságában, erőteljesen, mindent átfogóan és kompletten kell hatnia, a technikai és az anyagi természetű eszközök

megválogatása és kímélése nélkül. Mindazt, amit az idő örökül hagyott a kultúrának, s ami javára válna a színházi előadás minőségi javításának és bemutatásának, az ilyen céloknak a szolgálatába kell állítani. Helyesebben, valamennyi pszichofizikai művészeti eszköz összehatására van szükség, hogy az illető előadás alakot öltjön, s ezzel igazi és célszerű élménnyé váljon. Vagyis ha filmet (fényképet, vetítést, pannót, plakátot, dokumentumot, gúnyiratot, brosúrát vagy röpiratot!) kell felhasználni az előadás művészi színvonalának emelésére, ezt igen ésszerűen és pontosan kell összekomponálni az élő jelenettel; a különféle művészetek (kép, film, árnyék, illuzionizmus és naturalizmus, zene stb.) kellő elhatárolásának szintézisében és az alapvető drámai eszme és dramaturgiai jellemzés szerkezetében. Csakhogy ezeket a kísérő művészeti ágazatokat alá kell rendelni az élő jelenetnek, a párbeszédnek és monológoknak, vagyis ki kell hangsúlyozniuk a dráma élő szavát és a drámaíró politikai eszméjét (az előadás eszméjét). Mégpedig fokozatosan; szolid esztétikai és politikai intervallumokban.

Az ellentétes elméleti megfontolásokkal szemben áttörő hatásával (dokumentációval vagy művészi imaginációval) a filmmágia azt mutatja, hogy csak akkor egészíti ki az ilyen előadást, ha érthetőbbé és filozófiailag egyszerűbbé kell tenni a politikai és társadalmi viszonyokat, nem az előadás szövegbeli, tartalmi kialakításával, hanem egy magasabb szintű esztétikai élmény, politikailag felelősebb és megfontoltabb szuggesztív viszonylatában — vagyis maga a művészi forma és annak oszthatatlan tartalma viszonylatában. A meglepő mozzanatok (az ilyen színpadi konstrukciókban) roppant fontosak és célszerűek; a játszott jelenetek és a film kiszámított váltakoztatásával olyan hatásokat lehet elérni, amelyek lekötik a néző figyelmét, a drámai cselekmény fejleményeire összpontosítják érdeklődését, idejekorán állásfoglalásra készítik a darab pozitív hősei mellett, meghökkentő katarziszokat, fejleményeket, retardációkat készítenek elő, s előkészítik a darab megoldását. Filmbetétek és drámai jelenettöredékek váltakoztatása elkerülhetetlen, új folyamatosságot hoz létre; egy új, s annyira ismert életet (a néző életét), fokozza a drámai feszültséget és a játékban való végső közreműködést, elemzi a dráma alapeszméjét, és felfokozza a drámanak, a színpadi játéknak és az egész nézőtér jelenlétének meghatározott légkörét. A film lesz a drámai előadásnak és a színpadi játéknak az az esztétikai mozgó eleme, amely a színházba való készülődés pillanatában még hiányzik a nézőből, ahhoz, hogy fogékony legyen egy drámai játék iránt és mélyrehatóbban, tartalmasabban felfogja a mű eszméit (tehát általában az irodalmi felkészültség, az általános kulturális és politikai fogalmakban való bizonyos jártasság!). Szuggesztív erejének teljével a film plasztikusabban és szemléltetőbben (rugalmasabban) vezeti be a nézőt saját világába és problémáiba; a film az életszín képében megvilágítja azokat a személyiségeket és történelmi eseményeket, amelyek még nem rögződtek eléggé a néző tudatában, elemzéseiben és politikai állásfoglalásában; a filmbetétek elősegítik, hogy a színpadi játék híven ábrázolja életét, s a nézőt bevezesse a politikai aktivizálás, állásfoglalás és elemzés bűvös világába. (Piscator 1924-ben tette az első ilyen kísérletet, amikor színre hozta Paquet *Zászlók* című darabját, s hogy anyagát minél közelebb vigye a nézőhöz, hiteles szövegmontázsokat, feliratokat, újságcikkeket, kiáltványokat, röpirato-

kat, képeket és filmrészleteket vetített.) A film és más technikai eszközök igénybevétele azt bizonyítja, hogy ez nem durva technikai montázs vagy holmi technikai apróság, hanem színházi forma, amelynek alapja a közös történelmi-materialista világnézet; ez voltaképpen a bizonyítékok (vagy az igazság) kitergetésének módja arról, hogy lényegének és korának mélyén, az egész világ jórészt politikussá vált, és ha ebben a korban valami általános emberi érdekre vezethető viszsza, az csakis a művészet és a művészetnek bűvös jelenvalósága a földnek, az időnek és a haladó gondolatnak a körforgásában (a színház olyan művészet, amely összefűzi a színpadi cselekményt és azokat a nagy erőket, amelyek csak történelmileg hatnak). A film (ilyen színpadi alkalmazásában) dokumentum; kiegészítheti az előadást csataterokról, tájakról, házakról készült betétekkel, a film, a mozgás által, új dimenziót varázsol a színpadra, s különleges logikát és más értelmet ad a színpadnak. (Például ha valaki sikeresen végrehajtott rohamról beszél a színpadon, a néző pedig ugyanakkor sikertelen rohamot lát a vetítőlámpán, nyilván sokkal gyorsabban megérti, felfogja a darab dramaturgiai cselszövését stb.). Azonban a filmet (a vetítést s a hanghatásokat is) még ebben az esetben is esztétikai mércékkel kell felmérni, mert az újonnan keletkezett színpadi kontextusban (hiteles beszédek, újságcikkek, feliratok, kiáltványok, röpiratok, fényképek és filmek egységes montázsának felhasználásával) csak így gyakorolhatnak helyes hatást a nézőre és szuggesztív hatást még elégtelenül fejlett pszichéjére — vagyis csak igazi művészettel lehet az ember személységére hatni. Kiderült (s napról napra beigazolódik), hogy a legerőteljesebb politikai-propaganda hatás éppen a legerőteljesebb művészi alakítás vonalán halad.

III.

Híven ahhoz az éleleteszméjéhez, hogy a politikai színháznak életlehetősége van, pedagógiai és rendezői munkássága mellett Erwin Piscator aktívan közreműködött olyan drámák megírásában is, amelyek egyesítették magukban színházának esztétikai és politikai programját. Az utolsó darab, amelyet rendezett és amelynek megírásán társszerzőként közreműködött, az 1944. július 20-i németországi tiszti lázadás tragédiáját dolgozza fel (Hans Hellmut Kirst: *Tisztek lázadása*). Ebben a dramaturgiai konstrukcióban, a politikai színház programjának illusztrálásaképpen teljes mértékben kifejezésre jutottak mindazok a színpadművészeti előnyök és hangsúlyozott irodalmi (drámai) értékek, mindazok az esztétikai-etikai elemek, amelyeknek alapjára helyezte Piscator elméleti fejtegetéseit a tömegeknek való színház tartalmáról és programjáról, a proletár, az epikai és politikai színház megkülönböztetésével. A *Tisztek lázadása* című tragédia híven megvilágítja Piscator színházának azt a másik oldalát is; szintézise a drámának és a tragédiának, a történelmi dokumentumnak és a politikai elkötelezettségnek — színéről igazság, visszajáról célzatos politikai okoskodás; igazság és legenda egyszerre.

Formai részéről tekintve a *Tisztek lázadása* nem a klasszikus drámai fordulatok és az ismert realista drámai felépítés drámája; elsősorban

színi irodalmi szcenárium vagy rendezőpéldány, írott vagy, a jelen esetben, tetszőleges és változtatható drámai cselekménybe iktatott irodalmi motívum. (Ez a rendezőpéldány vagy irodalmi szcenárium tág lehetőséget nyújt a szereplőknek és a rendezőnek, hogy külön tanulmányok és addig fel nem fedett történelmi anyag felkutatása után, ezt a teljes anyagot közvetlenül belehelyezzék a kész drámai formába.) A drámai alapszöveg realista és naturalista színpadi alakítások között vibrál; egyébként is szaggatott drámai lényege szétömlészi a politikai eszmét számtalan irodalmi mellékágba, hullámvázisba hozza a dramaturgiai episztolát, s az életértékelés és az esztétikai értékelés inerciájában kifaragja az eredeti tragizmus portálját, és kihimezi a nemzeti heroizmus pompás, díszes szötteését. Telis-tele részleges dramaturgiai konstrukciókkal és irodalmi igényekkel (mindennemű magyarázatások, útbaigazítások áradatával!), drámai lényegének kontextusában sok az új és drámai közjátékokra és utólag beiktatott részletekre fenn tartott szünet, tekintet nélkül arra, hogy ezek film, pantomim vagy zenei jellegű betétek, tekintet nélkül arra, hogy a művészi összehatás az élet ilyen mágikus játékanak rendezőjétől, szereplőitől, vagy közreműködő nézőjétől erednek-e.

Az ilyen töretlen drámai sémához híven, a dráma tartalma is aláveti érdekeit a fekete-fehér drámai cselekmény szűk partjai közé. (A III. Birodalom alkonyán, pontosan 1944. július 20-án Ludwig Beck vezérezredes, gróf Klaus von Stauffenberg ezredes, Friedrich Olbricht gyalogsági tábornok és mások vezetésével szociáldemokrata érzelmű német főtisztek utolsó kísérletet tesznek, hogy merényletet kövessenek el Hitler ellen, katonai államcsínnel kiragadják az amúgy is demoralizált hadsereget a náciisták karmaiból, és a „szent Németországot” megpróbálják megmenteni a teljes vereségtől és az öngyilkosságtól. A merénylet után Himmlernek és az SS-osztagoknak sikerül meghíúsítaniuk és meggátolniuk a lázadást. Újra hatalmukba kerítik a Bendlergassét, és az államcsíny szervezőit a rögtönítélő hadbíróság ítélete alapján a helyszínen agyonlövöik.)

Összhangban a politikai színház alaptételével (a tömegek színháza a tömegeknek!), Erwin Piscator és Hans Hellmut Kirst szó szerint a közönségből való személyekkel kezdik darabjukat. Mintha az előadás nem is lenne előkészítve (s a nagyobb hatás kedvéért!) a „személyek” „spontán” felállnak a nézőtéren, bemutatkoznak a közönségnek, felmennek a színpad félig megvilágított rivaldájára, izzó szempárok százai előtt átváltoznak, és „természetesen” beolvadnak a drámai játék menetébe és az előkészített légkörbe („...Beck tábornok alakítója: ...Hölgyeim és uraim, mi most korunk történelméből játszunk el egy darabot. Többségükben önök is átérték; mindazok a személyek, akiket emlékezetükbe akarunk idézni, már nincsenek életben. Erőszakos halált haltak 1944. július 20-án vagy röviddel azután. Miért kellett meghalniuk, és miért mentek a halálba, az már le van tárgyalva. De vértanú áldozatuk nem váltható meg semmivel... Helyettük mi, színészek lépünk a színpadra. Lényegében a fennmaradt tanúvallomásokhoz, dokumentumokhoz és jelentésekhez tartjuk magunkat. Sok párbeszéd, amelyeket ma este itt hallani fognak, idézet. Dramaturgiai okokból bizonyos változtatásokat eszközöltünk az időben és a személyekben... Hasonlóképpen hisszük, hogy azok az események, amelyek

1944. július 20-ához vezettek, jóval korábban, évtizedekkel *korábban*, valahogy 1918 táján kezdődtek.”)

A *Tisztek lázadása* című tragédiának dramaturgiai szerkezete két különálló drámai körön nyugszik; az első tágabb és az a feladata, hogy szélesebb körben előkészítse a léghört (és kiterjessze a nézőterre), a másik pedig dominál ebben a légkörben, azzal a céllal, hogy érvényre juttassa a mű eszméit, és az egész előadás eszméit. Az első körben a darab összes személyei mozognak, a másodikban viszont csak a „láza-dóknak” vagyis az előadás színészeinek van mozgási lehetőségük. Az első (fényhatásokkal és színpadtechnikai fogásokkal alátámasztott) kör szimbolikus, a másik reális (célzata a szöveg logikus prezentálása, a mű eszméinek és az előadás eszméinek következetes végrehajtása). A darab vizuális keretei is logikusan kapcsolódnak e két dramaturgiai körhöz. (A színpad nyílt. Óriási félgömb áll rajta. A sápadt megvilá-gításban sűrke visszfénye van, mintha betonból volna, s tömör bun-kerra hasonlít... Ez a félgömb voltaképpen az 1. számú projekciós felület.) A film és a vetítés, néhány bemondó és hiteles történelmi fel-vétel pillanatnyi összehatásában szintén roppant ügyesen és funkcionálisan van bekomponálva az első, illetőleg a második dramaturgiai körbe. (Amíg a vetítés szünetel, megy a film és a magno-dokumentum, amikor a vetítés veszi át szerepét, az élő jelenet kerül előtérbe; a mű-vészi és műszaki eszközök váltakozásának ilyen játékában tükröződik a totális politikai elkötelezettség igazi értelme: ... Egy hadsereg elvesz-tette a háborút. Megverten menetelt vissza az éhező hazába. Tizen-három millió halottat hagyott hátra. A császár külföldre szökött. A császár tábornagya nyugdíjba vonult. Nem egészen öt évvel később ugyanaz a vezérkari főnök egy Hitler nevezetű ember oldalán látható. És végül még a „nagy háború” tábornagya, Hindenburg is. Újjáala-kulnak a régi hadsereg részei. Önkéntes osztagok alakulnak. Titkos rögtönítélő bíróságok halálbüntetéseket mondanak ki. Meg kellett hal-niuk azoknak, akik másként gondolkodtak, áldozatul estek Liebknecht, Rosa Luxemburg, Erzberger, Rathenau. A fasizmus kezdeti jelei mu-tatkoztak. Legendát bocsátottak szárnyra a Birodalom hátbatámadásá-ról. A Reichswehr (a hadsereg) állam lett az államban. Az elvesztett háború főparancsnoka lett a Birodalom elnöke, és Hitler a kancellárja. A Reichswehr Wehrmachtta alakult át, és néhány év leforgása alatt milliárdokat meghaladó összegekkel felszerelték a háborúra. A tábor-nokok követték führerjüket, és tudatosan jó munkát végeztek. Bukni hagytak mindenkit, akit Hitler megdöntött (Fritsch, Blomberg, Brau-chitsch). Tétlenül szemlélték, hogy Hitler leszámol ellenségeivel, még saját híveivel is (Röhm), — egyszóval mindenkivel, aki nem volt haj-landó feltétlenül engedelmeskedni neki. Ezáltal a tábornokok büntár-sai lettek a vérontásban, amely tizenkét évig tartott s előbb Német-országot árasztotta el, azután Európát. Hűséget esküdtek Hitlernek. Hitlerrel bevonultak Bécsbe, Memelbe, Prágába. Hitlerrel együtt el-indították a háborút. Követték Hitlert Lengyelországba, Hollandiába, Belgiumba, Franciaországba, Dániába, Norvégiába, a Balkánon át, mé-lyen Oroszországba, egész Afrika földjéig. Hitlerrel — Hitlerért! Ekkor azonban bekövetkezett Sztálingrád. A német városok üszkös romokká változtak. Nyugaton megkezdődött az invázió. Kelet felől előzőnlötte Németországot a Vörös Hadsereg. Kirajzolódtott a vég... Ebben az

időben erősödött az ellenállás Hitlerrel szemben, főleg a tisztek egy csoportjában. Már csak egyetlen lehetőséget láttak Németország összeomlásának feltartóztatására: a gyökeres rendszerváltozást. A végső kétségbeesés készítette őket erre. És 1944. július 20-ának napján katonai államcsínnyel kellett volna ezt kibontakoztatni . . .)

A „merénylők” alakját, habár túl hangsúlyozottan és eltúlzott nemzeti széinezetben, teljes politikai erővel, fennkölt szellemben és rendkívül árnyalt (és romantikusan lelkesült) légkörben vitték a színpadra. A közismert náci fanatizmussal ellentétben, a végletekig racionálisan és politikusan hatnak. A személyek: Ludwig Beck vezérezredes, Klaus Staufenberg ezredes és Friedrich Olbricht tábornok teljességükkel és élethűségükkel a mai európai drámairodalom jól megrajzolt alakjainak galériájába sorolhatók. Ezen felül prototípusként szolgálhatnak azoknak a mai szerzőknek, akiknek irodalmi elképzeléseik egybevágóan a politikai színház programjával.

Véres századunk historizmusához való felelős politikai viszonyulással és a társadalom öröklött ellentéteiben rejlő tipikusan drámáinak gondos szelektálásával a filozófiai és irodalmi értékelés alapján, a föld saját értelmetlensége körüli örökös keringésében, Erwin Piscator és Hans Hellmut Kirst a *Tisztek lázadása* című tragédia dramaturgiai sematizmusán és drámai eszmei mechanizmusán keresztül kifejezték a korszerű politikai színház egész ideológiai programját és esztétikai-etikai logikáját; utat törtek a „tömegek színháza” előtt, és biztosították a politikai drámai szöveg vezető szerepét, áramlatait bevezették a világ drámairodalmának elsekélyesedett deltájába, és növelték az érdeklődést szerkezeti dramaturgiája iránt . . .

És még valami: az ilyen drámai prezentálás logikájában biztosították a politikai színház elsőbbségét a világ egyéb színművészeti „eseményeivel” szemben, s rámutattak korunk szükségletére és követelményére — a politikai lényegre.

Kollin József fordítása