

ha a színház technikai lehetőségei is megsokszorozódtak volna: minden élt, mozgott, olajozottan illeszkedett egymásba. Vámos László elsősorban prózai rendező - *Az ember* tragédiájának gyakorlott színpadraállítója -, pályafutásának egyik legvirtuózabb állomásához érkezett el a *Tragédia* operaváltozatának megvalósításával. A világ operaházaiban - hol jobban, hol rosszabbul - egyre nagyobb hangsúlyt szentelnek a rendezés, a színészi játék követelményeinek. S ha az éneklést nehezítő, olykor nyaktörő beállítások ellen lázadnak is a művészek, a rendezés mégis az ő kifejező erejüket fokozza. A színpadi ön-kény néha persze túlteng, s ez megengedhetetlen. Ám az igazán hatásos operai produciókhoz hozzátartozik a koncepciózus rendezői elképzelés megvalósítása. Vámos László talán éppen azért tudott ennyi friss levegőt beereszteni az Operaház színpadára, mert prózai gyakorlata segíthette, ugyanakkor saját operarendezői tapasztalata, jóízlése és mértéktartása megóvta a túlzásoktól. Megoldásai ha kell mozgékonyak, ha kell poétikusak, ha kell drámaiak. Kitűnő, tehetséges segítőársakra talált a díszlettervező Forray Gábor, az ugyancsak prózai területről átrándult kosztümtervező, Vágó Nelli, és a koreográfus Barkóczy Sándor személyében. Kvartettjük leleményes, eleven ritmusú, képzőművészeti asszociációkban bővelkedő előadást produkált. Ránki zenéjének legjobb jegyeit hangsúlyozták a képeskönyvszerű, néhol a revütől sem idegenkedő színpadon, s a legváltozatosabb módon vették ki részüket a Gesamtkunstwerk-ből. Rendkívül kifejezők s a művészi eszmetársítások láncolatát indítják el a vetített háttérű színpadképek. A kozmosz születését festő zene sejtostódást jelző látvánnyal párosul, a történelmi színtereket egy-egy - a korra jellemző - képzőművészeti ábrázolás rögzíti, s a közzenék mozgó, hullámzó (olykor Kandinskyt idéző) képei is a zene és a látvány összhangját sugallják. A színpompás kosztümök, maszkok felvonulása, a mozgáskórus vibrálása sehol sem válik öncélú látvánnyá: minden elem a fegyelmelzetten pergő rendezést szolgálja.

Két vonzó szereposztás énekesei vállalják a csöppet sem könnyű feladatot, s igen jól látják el mind énekszólamaikat, mind a modern szemléletű rendezés pompás színészi alakításait. A küszködő Ádám megszemélyesítője Bende Zsolt és Miller Lajos; Éváé az illúziókeltő Házy

Erzsébet és a szépen éneklő Laczó Ildikó; Lucifer szerepét sajátos karakter-rel formálja meg Udvardy Tibor, illetve Palcsó Sándor. Az Úr hangját Ütő Endre, illetve Kováts Kolos éneklé, s a fontos szerepet betöltő énekkar, valamint a seregnyi kisebb szereplő - a dramaturg Ránki kitűnő ötlete, hogy az azonos karakterű alakokat azonos szereplőkre bízta - mind felelősségteljesen vette ki részét a produkcióból. Erdélyi Miklós az első, Oberfrank Géza a második szereposztás élén vállalja a ráeső fontos feladatot, s biztosítja a betanítás munkáján túl a zenei irányítás fegyelmét.

Ránki György szerzői önvallomásában arról szólt, hogy zenéje „érthető, demokratikusan modern hangvételre törekszik”, és elsősorban „a szöveg és látvány szolgálatát igyekszik betölteni”. Az előadás pompás színházi élményt kínál a nézőnek. A közreműködői gárda aligha teljesíthetné ennél jobban az alkotó célját és vállalt feladatát.

Madách-Ránki: Az ember tragédiája (Operaház).

Rendezte: Vámos László; díszlet: Forray Gábor; jelmez: Vágó Nelli; koreográfus: Barkóczy Sándor; karigazgató: Oberfrank Géza és Németh Amadé. Szereplők: Miller Lajos, Bende Zsolt, Házy Erzsébet, Laczó Ildikó, Udvardy Tibor, Palcsó Sándor, Ütő Endre, Kováts Kolos.

MADÁCH-RÁNKI: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA (OPERAHÁZ)
HÁZY ERZSÉBET (ÉVA) ÉS BENDE ZSOLT (ÁDÁM)



fórum és disputa

HERMANN ISTVÁN

Rendezői stílus és rendezőegyéniség

Szállóigévé vált Louis Jouvet híres tétele, mely szerint „minden dráma megírja a maga rendezését”. S ez igaz is. Igaz annyiban, amennyiben nem helyes és nem kívánatos dolog a darab szellemétől idegenül vagy azzal szemben rendezni. De mindjárt kétséggé válik Jouvet tételének érvénye, ha elgondoljuk: eddig a színpadokon minden dráma többféle rendezését írta meg, néha egészen különböző felfogásmódok alapján. Ebből viszont éppen az következik, hogy a rendezés korántsem egyértelmű a darab egyszerű elolvasásával, a darab immanens és kizárólag immanens értelmezésével stb.

Még bonyolultabbá válik a helyzet, ha meggondoljuk, milyen hatalmas változás zajlott le a rendezői felfogások terén az utolsó évtizedekben. A rendező-központú színház egyre inkább tért hódított - ez azonban már a század elejének is egyik jellegzetes vonása volt. Ezen túlmenően azonban a múlt század végén és a század elején sokkal inkább lehetett rendezői stílusokról beszél-ni, mint napjainkban. Az, hogy a rendezői stílusok nemegyszer hozzákötődtek egy-egy nagy rendezőegyéniséghez, persze szerepet játszott mintegy ötven évvel ezelőtt is. Csakhogy abban az idő-

szakban még Brahmától Sztanyiszlavszkijon át egészen Vilarig, és tegyük hozzá, még három évtizeddel ezelőtt Elia Kazanig a nevek egyúttal stílusirányzatok jelzői is voltak. Egy-egy rendező legalábbis intonált játéksztílusokat, és akadtak, akik követték őket. A követők pedig nem egyszerűen epigonok voltak, hanem megtalált és fölfedezett stílusokat alkalmaztak, többé-kevésbé átplántáltak más közegekbe.

A rendezői egyéniség előretörése

Napjainkban a helyzet gyökerében megváltozott. Ha karakterizálni akarnánk e téren a mai színházi életet, akkor azt mondhatnánk: ma a rendezőegyénségek nagyon érdekes színházakat teremtenek, de módszereik teljesen egyéniségükhöz kötődnek. Olyan értelemben stílusirányzatok, mint ahogyan brechti stílus vagy sztanyiszlavszkiji stílus, vagy hogy a mai rendezőtípushoz legközelebb álló rendezőegyénséget említsek, reinhardti stílus létezett - ma stílusirányzatok nem lépnek fel. Félreértés ne essék, minden rendezőnek Efrosztól Brookon át Strehlerig megvan a maga sajátos stílusa. De aki másolni akarja vagy akár követni is ezt az egyedi és megismételhetetlen, nagyon is személyiséghez kötött színi-stílusalkotást, okvetlenül epigonná válik. Lehet ugyan beszélni arról, hogy Bergman és Strehler között fönnáll bizonyos kölcsönhatás, de ebből nem következik, hogy a két művész azonos vagy hasonló módszerekkel élne.

Mi ennek a sajátos jelenségnek az oka? Az egyik és legfőbb ok véleményem szerint az, hogy régebben igenis volt jelentősége annak, ha egy-egy szín-házi felismerés kisebb módosításokkal Párizsból elkerült Budapestre, vagy Velencéből elkerült Bécsbe. Ma azonban az ilyen kölcsönzéseknek, legyenek bár-mennyire művészi szándékúak is, sokkal kisebb kulturális funkciója van, mint a múltban. Ez belátható, hiszen a tömegkommunikációs eszközök, közöttük is elsősorban a film és a tévé - ami a külső stílusjegyeket illeti - napok, hónapok alatt közkinccsé teszik a felfedezett új módszereket. És még ha mi e téren nem is túl gyorsan követjük a fejlődést, azért például Zeffirelli Shakespeare-rendezései eljutottak már nemcsak a speciálisan színházi érdeklődésű emberekhez, ha-nem milliókhoz.

Ezzel együtt változott meg a színház helyzete és társadalmi szerepe is. Noha még mindig akadnak „lekoppintások”,

ezeknek egyre kevésbé van és lehet sikerük, viszont igazi sikert világszerte csupán azok a rendezők aratnak, akik valami teljesen újszerűt, teljesen egyénit hoznak a színpadra. A színház ugyanis, mely régen a kultúra terjesztésének és az esztétikai érzék fejlesztésének bizonyos területein privilegizált helyzetben volt, elvesztette ezt a helyzetét. Újra meg kellett lennie azt a területet, ahol privilegizált helyzetben lehet. Egyszóval a színháznak napjainkban határozott út-törő jellegű szerepe van, az új módszereket, az új lehetőségeket nagyon is pionír módon, speciálisan szakértő közönség előtt vizsgáztatja, próbálja ki és alakítja. S noha e fejtegetésnek ellene lehetne vetni azt, hogy amint egy rendezést áteszünk egy másik közegbe, tehát egy színpadi elképzelést filmre viszünk, akkor a megváltoztatandókat megváltoztatjuk, és a két produkció korántsem azonos, mégis a színpadon kipróbált gesztusok és effektusok vagy eredeti vagy áttételes formájukban meg fognak jelenni a filmen vagy a képernyőn.

Társadalmilag ez a jelenség hozza magával azt, hogy az azonos stílusban dolgozó kitűnő rendezők eltűnedeznek, és egyre inkább a rendezői egyénisége a szó akkor, amikor modern színházról beszélünk. De nem ez az egyedüli meghatározó erő. Magának a filmnek és a többi tömegkommunikációs eszköznek is - lévén azok nyilvánosságától elzártak - egyre inkább szükségük van a színház pionír szerepére. Ma már elhallgattak azok a sirámok, melyek szociológiai oldalról közelítve meg a kérdést, arról szóltak, hogy a színháznak befellegzett, mert a film és a tévé helyettesíti a szín-házat. De ez nemcsak a közönség szem-pontjából felmerült aggály volt, hanem művészi szempontból is. Nos, a művészi fejlődés bebizonyította, hogy a szín-házra a tömegkommunikációs eszközöknek szüksége van és *hogy* például olyan filmművészet, mely többé-kevésbé elszakad a színházról, legfeljebb a hollywoodi álmogyárvilágot produkálhatja és semmivel sem többet.

A felsorolt motívumok egyúttal azt is jelentik, hogy a film és a tévé továbbfejlődésének legnagyobb tartaléka és biztosítója a nagy egyéniségeket fölvonultató színház. Ezzel azonban még nem merült ki az okok láncolata, melyek a rendezői irányzatok helyett a rendezői egyéniségek kultuszát (néha már károsá váló kultuszát) hozzák magukkal. A régi színházi stílusok egységét nemegyszer a

szerezőgárda homogén volta biztosította. Sztanyiszlavszkij színháza éppen úgy épült rá a csehovi drámára és a gorkiji-ra, mint ahogy Brechté a brechti, illetve a Brechtrel rokon fogantatású pl. Becher- vagy Syngedramákra. Ma ilyen nagy drámaírói egyéniségek híján, mi-közben a színház iránti igény világszerte növekedőben van, nem is lehetséges az, hogy minden egyes nagy kísérlet homo-gén dramaturgiára alapozódjon.

Egyéniség és dramaturgia

Vizont ahogyan az egyre nagyobb igények következtében csaknem lehetetlenné vált egy-egy konkrét drámaírói dramaturgiához kapcsolódnia a rendezőnek, úgy egyre lényegesebb lett a régi művek önálló újraértelmezése. Az a jelenség, hogy a drámairodalom egészében képtelen lépést tartani a most már felnövekedett kulturális igényekkel, a másik oldalon abban jelentkezik, hogy dramaturgiatermés értelmében is a szín-pad művészei és főként a rendezők válnak középponti figurákká. S ha olyan kivételek akadnak is, mint pl. Dürrenmatt, Beckett vagy Miller, mégis egészében akár új drámákról, azok dramaturgiai formálásáról, akár pedig a drámairodalmi tradícióról van szó, kezdeményező szerepet kap a rendező. Ez is hozzájárul ahhoz, hogy a mai színház - részben kényszerből - rendezőközpontúvá lesz.

Nem szabad azonban azt sem elfelejteni, hogy egy-egy nagy rendezői egyéniség mindig a színpadi munkás kollektíva eredményeinek kristályosítója. Csupán a legismertebb példát említeném meg ebben a vonatkozásban. Brook vitathatatlanul egyike a legkitűnőbb rendezői egyéniségeknek, de Brook Shakespeare-rendezései nem léteznének Jan Kott nélkül. Függetlenül attól, hogy ki milyen véleménnyel van a lengyel esztéta teljesítményéről, ezt mint tényt mindenkinek meg kell állapítania. S itt tűnik ki, hogy habár Brook és Kott között személyes kapcsolat volt és van, de mindenesetre a hatás nagy része írásbeli - Brook elolvasta Kott elemzéseit, és ezek alapján teremtette meg a maga Shakespeare-színpadát. Ha a lengyel esztétánál a *Szentivánéji álm* lényege Titania és a számféj viszonya, vagyis egy orgiasztikus világ bemutatása - ez legott megjelenik Brook színpadán ugyanúgy, mint ahogy Kott *Lear-elemzésének* számos fontos gondolata is. Vagyis nem feltétlen követelmény az,

hogy a rendező maga is kitűnő dramaturg legyen, de igenis követelmény, hogy ha nem az, akkor kitűnő dramaturggal vagy dramaturgokkal dolgozzék együtt. Enélkül a produkció mesterségbeli fogások tárháza lehet ugyan, de valóban újat mondó soha.

Ezért nagyon helytelen az a szemlélet, mely a dramaturgot egyszerűen színházi lektornak tekinti. Van a dramaturgiai munkának lektori része, aspektusa is. De a dramaturgiai munka ebben nem merül ki. Illetve ha ebben merül ki, akkor szükségképpen szűk körre szorul, és korántsem tölti be valóságos hivatását. Azt mondhatnám, hogy minden színre kerülő darabnak vagy akár tervezett darabnak újra és újra meg kell adni a dramaturgiai elemzését, mégpedig a ma aspektusából. Ugyanaz a szó, ami irodalomtörténetileg 1830-ban valamit jelen-tett, és esetleg tragikai tartalma volt, 1971-ben komikusan hangozhat - és fordítva. Ebből kell kiindulni akkor, ha a dramaturgia és a rendező viszonyát helyesen akarjuk megfogalmazni. A dramaturg számára a kérdés sohasem irodalomtörténeti. A dramaturg az olyan irodalomtörténeti megállapításokkal, mint pl. az, hogy József Attila apja szappanfőző munkás volt és anyja mosónő, tisztában lehet ugyan, de semmi mást nem következethet belőle, mint ezt: a család tragédiája abban állt, hogy az apa által főzött szappanokat az anya vagy túl gyors vagy túl lassú ütemben mosta el. S a dramaturg ha ezekkel az adatokkal behatóan foglalkozik, kény-szerűl is ilyen következtetések levonására, hiszen különben nem dramaturg.

Ugyanígy nem ártalmas az sem, ha a dramaturg bizonyos történelmi tények ismeretében elemzi a színre kerülő darabokat. De a történelmi tények ismeretének mindenképpen csupán rugalmas szerep juthat a dráma elemzésében. Példaként említtem meg, hogy Shakespeare *Julius Caesarja*, illetve a *Julius Caesar* egyes mozzanatait kétszer is áldozatul estek már magyar színpadon a történelmi tudálékosságnak. Egyszer még a negyvenes években Németh Antal latin történetírók alapján megállapította, hogy Augustus császár vékony hangon beszélt. E megállapításnak megfelelően Lázár Gedeonra osztotta Octavius szerepét, és ez a dráma fontos dialógusait színpadilag talajjalanná tette. Hasonló történt azon számítások alapján is, melyekből kiderült, hogy Antonius 47 esztendő volt a *Julius Caesar* cselekményének

idején. Marton Endre ezért osztotta Bessenyei Ferencre azt a szerepet, melyet az amerikai filmváltozatban Marlon Brando játszott, és Bessenyei Antoniusa szereposztási tévedésnek bizonyult. Vagyis nem a történelmi tények, hanem a dráma szövedéke és e szövedék aktuális profilja kerülhet csupán a dramaturg és a rendező figyelmének centrumába.

Rendezői egyéniség és gondolatosság

Az irodalomtörténeti tények vagy a mű keletkezési körülményeire vonatkozó összefüggések adott esetben fontosak lehetnek, de a drámai egésznek, mozgás-nak alárendelten. Mi az, ami valóban lényeges? Ami meghatározza akár az ilyen kutatások felhasználásának mód-szerét és lehetőségeit is? Szerintem a valóban lényeges az, hogy a színházból sohasem teremtsünk múzeumot, a színpad ne váljon ősi értékek rezervátumává, ha-nem közvetlen aktualitása legyen. Az aktualitás kérdéséről nagyon sok mindent lehetne elmondani. De az aktualitásnak napjainkban van egy olyan nélkülözhetetlen vonása, melyet ki kell emelnünk. S ez a vonás nagyon szorosan kapcsolódik a színház utat törő jel-legéhez, a kulturális életben reá váró pionírszerephez. A pionírszerep ugyanis megköveteli a kontaktust a legelevenebb és legfrissebb koráramlatokkal, legyenek azok esztétikaiak, filozófiaiak, politikaiak vagy akár - horribile dictu - gazdaságelméleti törekvések.

Ilyen kontaktus híján viszont lehet virtuóz, lehet a szakma ipari szempontjából abszolút korrekt, de semmiképpen nem lehet aktuális.

Azok a rendezői egyéniségek, akiknek nevét említettem vagy nem említettem, de korunkban komoly szerepet játszanak, ilyen típusú mozgásokhoz kapcsolódnak. A Brook és dramaturgja példa esetében ez közvetlenül tetten érhető, már csak azért is, mert a lengyel dramaturg - jól vagy rosszul - abból a gondolatkörből növesztette ki Shakespeareelemzéseit, melyeket a lengyel elméleti viták, filozófiai, szociológiai stb. harcok mint anyagot nyújtottak számára. Strehlernél is félreismerhetetlen az az ezernyi szál, amely korának olasz és Francia marxistáihoz köti. (Nem véletlen pl. hogy Louis Althusser egyike Strehler leglelkesebb csodálóinak. És viszonylag kevésbé érhető, hogy Althusser részben Strehler előadásaira alapozott Brecht-elemzései miért kerültek el a magyar folyóiratok figyelmét.)

Egyszóval a nagy egyéniségek titka az, hogy állandó kontaktusuk van a modern szellemi élet egészével. Miközben előfordul, hogy igen sokan azt hiszik: a színházi megújulás vagy a jó rendezői munka főként a szakma belső fejlődésének a függvénye, addig a fentebbi példák bizonyítják: a színházi szakma beltenyészet jellege és legfeljebb az irodalomig terjedő horizontja nem tartható fenn. Így, noha nálunk az érdeklődés igen sokszor felébred egy-egy megjelent magyar novella vagy magyar dráma kapcsán - és ez helyes -, addig a színpadi művészet vagy nem figyel fel a nem irodalmi formában megjelenő szellemi áramlatokra, vagy ha felfigyel, nagyon külsőlegesen veszi azokat tudomásul. Rendezőink nagy része alapvető élményként kapta a harminc vagy huszonöt évvel ezelőtti, de esetleg tizenöt vagy húsz éves szellemi légkört. A problémák és a gondolatok, amelyek jegyében (tisztelet a kivételnek) rendezünk, ezt a néhány évtizedes lemaradást mutatják. Ha Mrožek egyfelvonásosai például úgy kerülhettek színre mint bírálatok a hitlerizmus felett és csupán a hitlerizmus felett, ha a hatalom elvont kérdését jeleníti meg a színpad, akkor azért nem lehet ez igazán hatásos, mert a régebbi problémákat mint egyszer átélteket és mint olyanokat látjuk viszont a színpadon, melyek elmúltak. Ha a negyvenes évek közepén még jogosult volt az elvakult zsarnokság anatómiájának ábrázolása a *III. Richárd* keretében, akkor ez ma már nem jogosult, illetve csak új mondanivalóval együtt az.

S ez az elmélettel való lépéstartás, a kor atmoszféráját betöltő gondolatok érzékelése véleményem szerint alapvető eleme a rendezői egyéniségek kialakulásának és fejlődésének. Az egyéniség mítosza elszakítaná az egyéniségeket a kor égető kérdéseitől. A valóságos egyéniségek azonban éppen azáltal egyéniségek, hogy a maguk módján, a maguk sajátos aspektusából az őket környező atmoszféra problémáit érzékelik. És hogy ez az atmoszféra korunkban ritkán ragadható meg közvetlenül és sokkal gyakrabban közvetetten, a gondolatok, a filozófia, a pszichológia és egyéb tudományos áramlatok figyelembevételével, azt hiszem, eléggé evidens. S ezért, ha a változáson végigtekintünk, ha a modern helyzetet értékelni és gyakorlatilag értékesíteni akarjuk, akkor fel kell ismernünk: a rendező egyénisége azonos a korszerű szellemi profillal.