

Monodrámák színpada

A színpadon egyedül beszélő színészt mint színházi jelenséget nem a mi korunk találta ki, de csak az utóbbi évtizedekben, pontosabban a század második felében vált a modern színjátszás általánosan elfogadott formájává az egyszemélyes színház. Ismeretes, hogy a lengyel és a jugoszláv színjátszás — hogy csak a hozzánk térben is közel levőket említsük — évenként megismételt fesztiválokon biztosít nagy nyilvánosságot ennek a műfajnak, s hogy a hazai és más szomszéd államokbeli színpadokon éppúgy feltűnik ez a műfaj egy-egy különleges adottságokkal rendelkező színész különleges produkciójaként, mint a világszínpadokon. A romániai dramaturgia színvonalának minőségét mutatója, hogy benne két olyan drámaíró is tevékenykedik, akik ennek a műfajnak európai mércével mérhető képviselői: Marin Sorescunak és Kocsis Istvánnak ebben a műfajban írott darabjait nemcsak hazai, de külföldi színpadokon is műsorra tűzték. Akár Sorescu Jónására, akár Kocsis drámáira, a *Bolyai János estjére* vagy az *Arva Bethlen Katára* gondolunk, minden túlzás nélkül elmondhatjuk róluk, hogy jelenkori drámaírásunknak éppen velük sikerült először a hivatalos kulturális kapcsolatok drámaeseréin túlmenően a külföld szakembereinek figyelmét és érdeklődését felkeltenie.

Érdekes, de sokatmondó, hogy e kézzelfogható siker ellenére mindkét szerző több ízben is arra kényszerült, hogy interjúban, nyilatkozatban, műsorfüzetben, sajtóban bizonyítványát magyarozza...

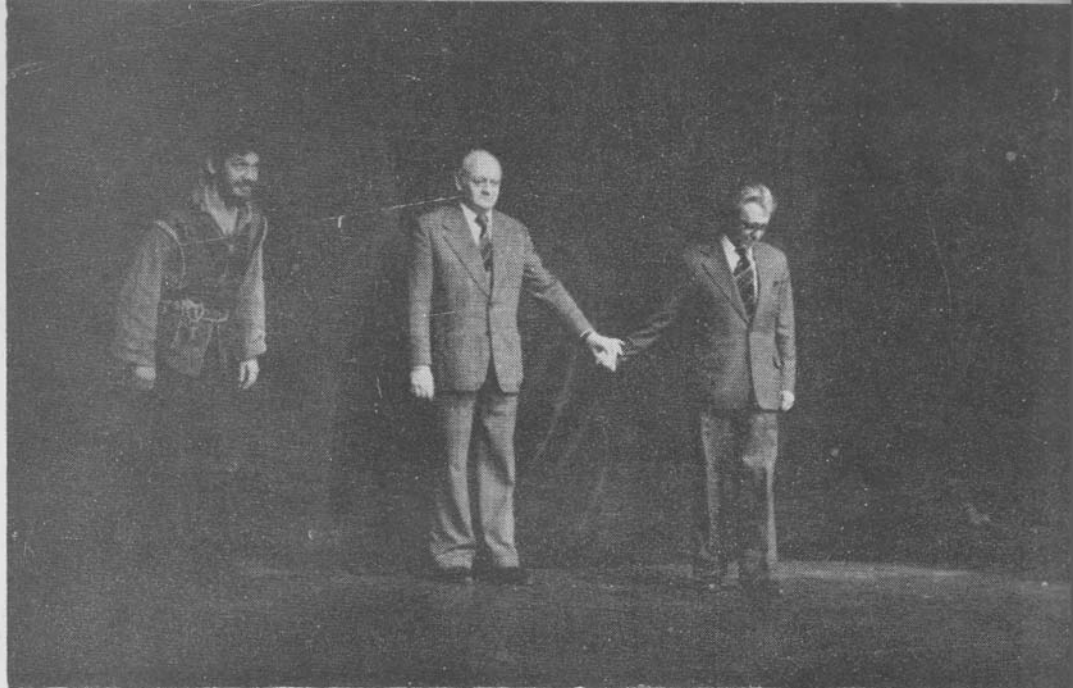
Nos, ennek a körülménynek az újságírói kíváncsiságon túl van egy másik oldala is. Nevezetesen, hogy az egyszemélyes darabok körül nemcsak a tájékoztatás nagy, de a hitetlenség is, amit érthetően az a beidegződés táplál, hogy a drámának a minden színpadra szánt műnek irodalmilag feltétlenül a dialógusra kell alapoznia, dramaturgiaiailag pedig a több szereplőre, érzékelhető konfliktusra, követhető cselekményre stb. Az olyan, színpadra szánt alkotás, amelynek alapja nem ezeken az örök időktől elfogadott pillérekre nyugszik, eleve gyanús, megkérdőjelezhető, tagadható, de mindenesetre magyarázatra szorul, szerzője, rendezője ki van téve lépten-nyomon a kételkedő fejcsóválásoknak, esetleg a támadásoknak is. Nem nehéz ebből a helyzetből kikövetkeztetni azt, hogy annak, aki az egyszemélyes dráma jelenségét, színpadjainkon való jelenlétének körülményeit, motíváltóságát vizsgálja, igen kevés fogódzója akad, mind az eddigi hazai színházelméletben, mind a drámaelméletben, s hogy nála nehezebb dolga csak annak van, aki ezeket a darabokat írja, illetve színpadra állítja.

Az egyszemélyes dráma ennek ellenére él, terjed, számottevően jelen van színjátszásunkban, s nemritkán annak éppen legkiemelkedőbb produkciói közé tartozik; nagyszámú közönséget vonz, versenyeket nyer, híres színészi alakításokat eredményez — megérdemli, sőt megköveteli tehát, hogy foglalkozzunk vele.

Jelen tanulmány arra tesz kísérletet, hogy az egyszemélyes darabok színpadra állításának sajátos problémáit megközelítse, keresve egyúttal nemcsak a helyét a modern színjátszásban, de azokat az okokat is, amelyek megszületését, elterjedését feltételezhetően indokolják. Olyan előadások után, mint a bukaresti *Iona*, *Lotte*, a szatmári, temesvári, marosvásárhelyi *Bolyai*, a szatmári, nagyváradi, marosvásárhelyi *Arva Bethlen Kata*, a bukaresti, kolozsvári, nagyváradi *Matca*, a sepsiszentgyörgyi *Dózsa* vagy a szatmári *Szókratész védőbeszéde*, hogy csak néhány, általunk ismert monodráma-előadást említsünk az utóbbi évek terméséből, szükségünk látszik szembenézni a kérdéssel, s megjelölni a modern színjátszás e jelenségének néhány specifikumát.

Mi a monodráma?

Drámaelméletileg az egyszemélyes darab, a monodráma a monológgal, a monódia jelenségével rokonítható, viszont ez a hasonlóság pusztán formai (egy ember beszél a színpadon), mert a színpadi megjelenítést tekintve már a színészi eszköz-tár felhasználásának lehetőségében is igen nagy eltérést mutat a monológtól. Ez az eltérés még nyilvánvalóbb, ha a színházról vallott mai felfogásunk fényénél vizsgáljuk. A mai színház ugyanis idegenkedik a klasszikus drámaíróknál még oly gyakran előforduló darabbeli monológoktól, de felkarolja a monodramát, ami látszólag egyetlen hosszú monológ. Ennek oka az lehet, hogy a színjátéktól joggal várjuk azt, hogy a darab úgy peregjen a szemünk előtt, mintha közönség nem



KÉPEK A BUDAPESTI VENDÉGJÁTÉKRÓL (Ilovszky Béla felvételei)

- 1. HÉJJA SÁNDOR, HARAG GYÖRGY ÉS SÜTŐ ANDRÁS MEGKÖSZÖNI A TAPSOT AZ EGY LÓCSISZÁR VIRÁGVASÁRNAPJA VIGSZÍNHÁZBELI ELŐADÁSA UTÁN**
- 2. SAJTÓÉRTEKEZLETEN (PAVEL PLATONA, A BUDAPESTI ROMÁN NAGYKÖVETSEG KULTÚRATTASÉJA, AURELIU MANEA RENDEZŐ, SERÓK KLÁRA ÉS HÉJJA SÁNDOR)**



VÍGJÁTÉKOK — ÚJ FELFOGÁSBAN (Csomafáy Ferenc felvételei)

1. BARKÓ GYÖRGY A TITANIC KERINGŐBEN

2. A NEM ÉLHETEK MUZSIKASZÓ NÉLKÜL AGYJELENETE
(TÖRÖK KATALIN, BERECSKY JÚLIA, OROSZ LUJZA ÉS SIPOS MARGIT)

is volna jelen, illetve mintha a cselekmény, a színpadi eseménysor tőlünk függetlenül, és nem értünk történe. A monológot, az olyan színpadi beszédet, amelyet a partner nem hall, de a közönség igen, az olyan kiszólást, amelyet egyenesen hozzánk, közönséghez intéznek, de úgy, hogy a partner nem szerezhet tudomást róla, ma természetellenesnek, illúzióröntónak érezzük. Ugyanakkor a színház funkciójáról vallott modern felfogás azt is elvárja, hogy a színpad pódiummá, szószékké, társadalmi fórummá váljék, s közvetlen kapcsolatot építsen ki a közönséggel, vagyis az író a közönséghez szóljon darabjával, ne csak előtte játsszák. Elegendő ezzel kapcsolatban Brecht törekvéseit említeni, aki minden eszközzel igyekezett ezt elérni, de a monológhoz nemigen fordult. A közönség előtt szólás és a közönséghez szólás tehát két különböző dolog, az egyik ábrázoló munkát követel, a másik előadót. Ezt a kétféle színészi megnyilvánulást, amennyire együtt lehet éltetni a színpadon, ugyanannyira lehet külön is használni a színházi hatás elérése érdekében, különösen akkor, ha a színháznak szüksége van a világos, közvetlen, ellenőrizhető kapcsolatra a közönséggel. Az előadó ugyanis egyenesen a közönségnek, míg az ábrázoló csak a közönség előtt játszik. Régen, éppen a klasszikus monológok korában ez nem jelentett problémát, mivel akkoriban a színház színpad is meg pódium is volt egyszerre.

Ne térjünk most ki arra, hogy a közönséggel való közvetlen kapcsolat, a közönséghez való direkt szólás igénye milyen vargabetűket íratott le a színházművészetel, míg eljutott a monodramáig, említsük meg csupán azt az általunk is átélt és jól ismert periódust, amikor ezt a feladatot egyszerűen a narrátorra bízta. A narrátor szólt egyenesen a közönséghez, a színész továbbra is csak előtte játszott. A narrátor viszont nem volt sem ábrázoló, sem előadó. Egyszerűen csak közlő volt, amolyan tájékoztató személy, akire azt is mondhatnánk, hogy idegen a színpadon, tehát színházidegen jelenség. Pedig a megoldás a színházzal szemben támasztott kettős igény kielégítésére, hogy a színész a közönséghez és a közönség előtt is szóljon egyszerre, hogy a színház megőrizze mind színpad-, mind pódiumjellegét — már kéznél volt, csak észre kellett venni. Ismertek voltak például az olyan monológok, mint a Hamleté vagy a Fausté, amelyekben a magára maradt ember nagy lelki feszültségének akcióiban vagy akciótlanságban enged utat, szóban és játékban egyaránt. Az ilyen monológ nem leírás, nem elbeszélés, tehát nem epikus elem, hanem nagyon is drámai, hiszen a magára maradt hős önmagával viaskodik, drámai akcióba kezd, s akár cselekszik, akár nem, a monológ akárhányszor elevenebb, izgalmasabb, tehát hatásosabb, mint egy dialógus. Amikor például egy színpadi hősből, azaz egy emberben az ösztön és az akarat küzd egymással, amikor az öntudatlan és a tudatos erők szembekerülnek benne, olyan konfliktusos állapot jön létre, ami közöl és ábrázol, jellemez és belevon a játékba egyszerre. Ilyen monológot írt például Molière is a *Fősvényben* Harpagonnak, amely nemcsak cselekményes és drámai, de amelynek fejlődő akciója is van.

A színpad és a közönség viszonya azóta sokat fejlődött, de legalábbis változott. A közönséghez való direkt szólást ma zavaró mellékhatás nélkül egyedül a monodráma teszi lehetővé. Az ember konfliktusos állapota ma is megmaradt, a közönségben pedig ismét feltámadt az igény, hogy a színpadon látottakhoz partnerként kapcsolódjunk, ne csak szemlélőként. Ehhez természetesen a színészi technika tökéletesedésére is szükség volt, olyan színésztípus kialakulására, aki a drámai erejű írói szót, a konfliktusos emberi helyzetet kiegészítő akciókkal kiteljesíteni, illetve saját kitalálásokkal, valószerű játékkal kifejezni képes. Ebben az esetben már nem lesz igaza Gottschednek, aki szerint „okos emberek nem szoktak hangosan beszélni, ha magukra maradnak, kivéve, ha nagyon indulatba jönnek, s ilyenkor is csak kevés szóval“. Nem lesz igaza, mert a monodráma hőse nem magára maradt emberként beszél egyedül, hanem a legnagyobb nyilvánosság előtt, a színpadról beszél a közönséghez. Játsszik előtte, és beszél hozzá, azaz partnerévé teszi a közönséget, újjáteremtve ezzel, természetesen modern formában, azt az állapotot, amikor a színpad: színpad és pódium egyszerre. Ebben a folyamatban eltűnnek a monológ indokai, és megszületnek a teljes értékű színjátszás feltételei. A monodráma hőse ugyanis nem monologizál abban az értelemben, hogy hangosan gondolkodik vagy töpreng, hanem hangosan beszél hozzánk, azzal a céllal, hogy fölidézzon előttünk, tudomásunkra hozzon olyan dolgokat vagy eseményeket, amelyeket ő átélt vagy tud, de számunkra még ismeretlenek. Ebben a folyamatban mindent, ami egy monológban epikai elemként, közlésként, elbeszélésként, mesélésként vagy egy lelkiállapot kivetítéséként hangzana, tehát mindent, ami már elmúlt, a színésznek bele kell kapcsolnia a jelenbe, abba a helyzetbe, amelyben a monodráma hőse van. A színész ezt egyetlen más műfajban sem tudja megtenni, csak a monodramában. Minden más drámai szerkezetben monológként hatna az ilyesmi, viszont a monodramában, akár a múltból van szó, akár a jelenről,

akár lelkiállapotról, akár történésről, rögtön akcióvá válik. Ez a monodrámák nagy előnye, dramaturgiai értelemben, minden más drámai műfajjal szemben, és feltételezően ez a lehetőség hozta létre a monodrámát. Ha ezek után a monodrámák meghatározását próbálnánk adni, akkor a következőképpen fogalmazhatunk:

A monodrámák olyan, színpadra szánt drámai alkotások, amelyeknek csak egyetlen szereplője van, aki egy bizonyos konfliktusos helyzetben önmagával élő drámai küzdelmet, azaz a hős önmaga énjének ellentmondásos rétegeit, életének döntő eseményeit tárja fel és idézi meg előttünk a színpadon.

E definíció-kísérletnek a műfaj lehetséges változatainak gazdagságát tekintve lehetnek hiányosságai, de van minden más drámameghatározástól eltérő pontja is. Az egyik, hogy a színpadon egyetlen színész lehet jelen egyszerre, ugyanannak a valóságos vagy képelt személynek a képviselőjében, a másik, ami ebből következik, hogy ez a helyzet kizárja a dialógust, aminek legfeljebb csak természetes (elváltoztatott hang használata) vagy mesterséges (magnetofon felhasználása) imitációját kaphatjuk a monodrámák színpadáról. Ebből az alapvető, a konvencionális drámától eltérő sajátosságából származtatható a monodrámák színpadra állításának igen sok lényeges problémája, de talán még a műfaj megszületésének és gyakorlásának motiválását is e sajátosságok körül kell keresnünk.

Miért írnak a drámaírók monodrámát?

A kérdés nem szónoki — megválaszolása a műfaj életrealitását, valamint a többi drámai műfajjal szembeni előnyeit is megvilágítja. Amennyiben jellemző századunk színjátszására az útkeresés, az újdonság nyílt vagy burkolt kíváncsi, könnyen elképzelhető, hogy a monodrámák születését, elterjedését is az újdonság, a szokatlanság szándéka magyarázza. Allani látszik a lábán ugyanis az az igazság, hogy a színház az évszázadok folyamán már mindent kitalált, mindent vagy majdnem mindent megmutatott, az apagyilkosságtól a revüsitett mutatóanyagokig.

Nos, talán ezt a visszakanyarodást az ókori Róma véres cirkuszi mutatóanyagokhoz igyekeznek elkerülni a legjobb drámaírók akkor, amikor a színpad érzéki és érzelmi lomtárának, az elkoptatott színházi közhelyeknek a helyébe a szellemet, az értelmes emberi szót és gesztust, a hiteles belső emberi történetet akarják állítani. Ehhez látszik jó lehetőségnek a monodrámák, még az olyan hagyományoknak éppen nem mondható írók tollán is, mint mondjuk Samuel Beckett — gondoljunk csak az *Utolsó tekerés* című monodrámájára.

Természetesen ez az állítás csupán a másságra való törekvés, az újat, szokatlanul nyújtani akarás szintjére szállítja le a monodrámák megszületésének és elterjedésének problémáját. Holott ennek más, ennél művészebb okai is vannak. Már Gordon Craig megállapított egy jelenséget a színjátszással kapcsolatban, ami a mai színházak is sajátja, nevezetesen, hogy „a színház mindig előre halad majd, a színészek pedig még hosszú ideig a színház fejlődésének útjában állnak”. E kegyetlen, de talán megállapításával azt akarta mondani, amit mi is nap mint nap tapasztalunk, hogy a színpadról színészi játék ürügyén sokszor csupán sablonokat kapunk, kész megoldásokat, amelyeknek sokkal több közül van a másoláshoz, mint az ábrázoláshoz, a színészi alakításhoz. A színész ilyenkor, tisztelet a ritka kivételnek, nem a figurát játssza, hanem SZÍNÉSZT játszik — elődei tapasztalatait utánozza jól vagy rosszul, nemcsak a kisebb szerepekben, de a főszerepét a leggyakrabban még a címszerepekben is. Holott a színészi játék művészet voltát, az alakítás alkotás voltát egyetlen dolog, a kidolgozottság, az eredetiség, a figura újratemtése, egyéni vétele, kiérleltége igazolja. A látás, a látatás forradalma, a filmen, televízióban terjesztett előadások összehasonlításra alkalmas adó tömkelege ezt az állapotot nem tűri el. A sablonos, egymást másoló megoldások, a megszokottá váló alakítások degradálják a színházat mint látványt, tönkreteszik a színházi élményt, torzulásokat okoznak az emberek izlésvilágában. Az a felemás helyzet áll elő, hogy a megszokott untatja őket (ezt már láttam, nem nézem), a szokásostól eltérő pedig bosszantja.

Nos, a monodrámák valamelyest ezen a bajon is segíteni látszik, mivel természeténél, sajátosságainál fogva kizárja a sablonosságot. A többszereplős darabok ugyanis a színpadi képek révén juttatják érvényre az írott szöveget, abból a gyakorlatból kiindulva, hogy a színház látványosság is. Nagyon sokszor ezek a színpadi képek szinte változatlanul kerülnek át egyik előadásból a másikba. Ezért legtöbbször a rendező okolható, aki ugyancsak másol, de igen gyakran a színészek is, akik nehezen fogadnak el új megoldásokat, s egy-egy újszerű beállításban „nem érzik jól magukat”. A monodrámában viszont különleges helyzet áll elő. Egy ember lehet ugyanis látvány, sőt látványosság is a színpadon, de semmiképpen sem lehet „kép”. Különösen sablonos kép nem, hiszen nincs mihez viszo-

nyitani. Az egyetlen személy jelenléte a színpadon a végtelenségig leszűkíti a képi dimenziókat, de ugyanúgy a végtelenségig megnöveli a lehetséges látvány dimenzióit. Az elfogadott színházi jelképrendszer segít ebben, éppúgy, mint a képeket sorjázó daraboknál, de a monodrámaiban a konvenció az újdonság erejével ható színpadi viszonylatban hihetetlen mértékben képes felfrissülni. Gondoljunk csak arra, hogy a világ drámairodalmának túlnyomórészt a keretes színpadon megszkott remekműveit milyen nehéz például körszínpadon elfogadtatni a közönséggel. A színpadi kép mint konvenció egyszerűen akadályozza a látást, tehát a darab élvezetét is. Egy személy viszont, mivel nem kép, hanem maga a látvány, nyugodtan játszhat akár körszínpadon is — minden pillanatban háttal a közönség egy részének, ugyanakkor szemben a másikkal, és így tovább, soha senkit nem zavar, mert mint képnek nincs kiterjedése, mint látvány viszont mindig élő, változó és friss, éppen ezért izgalmas is. Az ellentmondás, miszerint egy ember a színpadon nagyobb látványosság, mint egy több ember alkotta színpadi kép, csak látszólagos, mivel ez utóbbinak a gyakorlatban jelentős része passzív szerepű az akció kidomborítása szempontjából, míg a monodráma hőisének színpadi léte teljes egészében maga az akció, amit soha nem zavarhat meg a passzív elem. Nyilvánvaló, hogy drámaíróknak nagyobb vágya, mint az egész színpadot állandó akcióban tartani, nem lehet, éppen ezért azon sem kell csodálkozni, hogy jó néhányan szívesen fordulnak a monodráma felé, amely — így is fogalmazhatnánk most már — az állandó színpadi akció műfaja.

Nagyjából így alakul a helyzet a színészi munka minőségével is. A többszereplős daraboknak a színészek tudatából is kiirthatatlan szerepértékkendője — címszerep, főszerep, mellékszerep, epizód stb. — szinte csábítja a színészt a felületes munkára, a kész sablonokkal való gyors megbékélésre — különösen akkor, ha a szerepet rangján alulinak érzi —, amit viszont a monodráma szereplője nem engedhet meg magának. Az ő szerepének kidolgozottsága soha nem lehet felületes, de még az utánzást is kizárja, úgyannyira, hogy két színész ugyanabban a monodráma-szerepben, hasonló színpadi körülmények között sem tud hasonló lenni, mivel az egyéniségük egyedi, más az eszköztáruk, mások a tapasztalataik, dikciójuk, alkatuk stb., ami mind teljes értékében juthat érvényre, mivel nem takarhatja el sem a partner kedvezőbb helyzete, sem a rendezői önzés. Persze, mindez csak feltételezés, hiszen a monodráma éppenhogy a legerősebb egyéniségű, legigényesebb, legmunkabíróbb színészeknek való mulatság, akikkel kapcsolatban az itt vázolt művésziellen megoldások keresése fel sem merül. Tény viszont, hogy az igénytelen, rosszul dolgozó, sablonokkal is beéró partner a legjobb egyéni alakítás értékét is leronthatja egy sokszereplős darabban, míg a monodrámaiban ez lehetetlen. Természetesen a monodráma kiváló, igényes, áttűtő egyéniségű színésze is lehet rossz a szerepében, de kizárólag saját maga és rendezője hibájából.

Végül, de nem utolsósorban, még egy dolog, ami a monodráma mellett szól, s ami a színházzal szemben támasztott általános igényeink tökéletesebb kielégítését látszik mutatni: tudott dolog, hogy a színház legnagyobb vonzereje a jelenidejűség. Az az elidegeníthetetlen sajátossága, hogy a műalkotás — amennyiben egy előadást műalkotásnak tekintünk — a szemünk előtt történik. Azaz, míg a közönség a műalkotást szemléli, jelen van annak megszületésénél is. Ez a művészi tulajdonsága a színháznak a többszereplős darabok esetében némileg gyengül, míg a monodrámánál felerősödik. Ennek oka az, hogy amíg egy cselekményes, dialógusos darab akármennyire is mai tárgyú, mindig felidéz, megelevenít egy drámai pillanatot, amivel kissé távolságot is teremt a valósággal szemben, térben és időben a már megtörténtétség látszatát kelti, addig a monodráma történése mindig „jelenidejű”, akár történelmi személy, akár mai ember legyen is a hőse. Ez a tulajdonsága abból a tényből ered, hogy nincs cselekménye, csak belső történése, ami a színész jóvoltából a szemünk előtt megy végbe; az elmondott gondolat a szemünk előtt születik meg; s ami talán a legfontosabb, hogy a hőse megszemélyesítése maga a „valóságos” és a színpadi cselekmény. Ez akkor is így van, ha a monodráma a távoli múltban játszódik, egyszerűen azért, mert egy többszereplős darab szereplői felidézik, eljátszzák a múlt eseményeit, míg a monodráma hőse éli azt, s ezzel a látszólagos jelenidejűségbe transzponálja. Természetesen ez a tulajdonsága is roppant vonzó lehet a drámaíró számára, aki mindig küzd a mához szólás igényének kielégítésével.

E néhány sajátosság fejsorolása természetesen csak a könnyebb érthetőség kedvéért állítja ilyen merében szembe a monodrámat a többszereplős darabokkal, hiszen nem vitás, hogy az utóbbiaknak is rengeteg olyan tulajdonságuk van, amelyeket a monodrámaiban hiába keresünk.