

MARTIN ESSLIN

A DRÁMA TERMÉSZETRAJZÁHOZ

ELSŐ RÉSZ

Előszó a magyar fordításhoz

Ez a rövid könyv egy 1976-ban elhangzott rádiós előadás-sorozaton alapul (amelyet hangfelvételtől színészek illusztráltak). A sorozat része volt egy szabadegyetemi színházi kurzusnak; ennek keretén belül más előadók is megszólaltak a rádióban, a televízió pedig klasszikus drámák előadásait közvetítette.

Nos, ez az oka, hogy a szöveg alapvető ismeretekre szorítkozik, nyelvezete pedig igen egyszerű.

Amikor Angliában, az Egyesült Államokban, Németországban és Japánban könyvformában is megjelent, tudomásom szerint eredménnyel alkalmazták a drámaépítés alapismereteinek és kritikai terminológiájának középiskolai és egyetemi oktatásában.

A tárgyalt fogalmak oly elemiek, hogy a könyvecske keletkezése óta eltelt idő véleményem szerint aligha csorbította érvényességüket. Igaz, hogy a színpadi előadás terén fontos fejleményeknek lehettünk tanúi; gondolok elsősorban a Robert Wilsonhoz hasonló nagy performance-művészek megjelenésére - ám joggal tehető fel a kérdés, hogy vajon színház-e még ez a szó elfogadott értelmében vagy pedig új műforma.

Egy fejlemény azonban kétségtelen: a drámai jellegű kifejezési formák mint az emberi kommunikáció eszközei robbanásszerűen terjeszkednek, mivel a televízió, a videokazetták és a film révén soha nem látott mennyiségű drámai anyag kerül a legszélesebb közönségrétegek elé. Másutt már kifejtettem, hogy a dráma legegységesebb és leghatékonyabb formája a tévéreklám, amely egyre inkább dramatizált formát ölt - harminc másodperces minidramákat látunk, amelyekbe gyakran határtalan technikai szakértelem - és rengeteg pénzt - fektetnek.

A legtágabb értelemben vett drámának e hatalmas és robbanékony terjeszkedésén belül az „élő” színház immár csak szűk szektorba szorul. Mindazonáltal továbbra is ez a szektor marad a legfontosabb, mivel ez az igazi, a jövő számára dolgozó kísérleti laboratórium s egyszersmind továbbra is az a terület, ahol a színészek, a rendezők, a tervezők és az írók tanulhatnak, fejleszthetik tudásukat, anélkül, hogy a tömegkommunikáció irtalmatlan költségeit vállalniuk kellene.

Ugyanakkor nincs arról szó, hogy csak az „élő” színház hatna a médiára; a média is nagy befolyással van a drámaírás és a színházi előadás technikájára. És ami a legfontosabb: a drámai jellegű produkciók hatalmas mértékben megnövekedett közönsége egyre járatosabb a dráma kifejező eszközeinek dekódolásában; gyorsabban követi a cselekményt, s egyre bo-

nyolultabb eseménysémákat képes befogadni. Ha ez a kis esszé gazdagítani tudja a fent említett befogadói készséget, és valamelyest jobban megismerteti az előadókkal a rendelkezésükre álló kifejezési eszközök skáláját, úgy minden biztonnal betöltötte a maga szerény célkitűzését. London, 1992. október

Fordította: Szántó Judit

Előszó

Tengernyi írás jelent meg a színházról és a drámáról, s többségük bővelkedik éles eszű meglátásokban, pompás elméleti fejtegetésekben, tanulságos felismerésekben - ami a darabok szerkezetét és jelentését illeti. Ugyanakkor egy alapvető kérdés általában mégis nyitva marad: mi indokolja, hogy valaki, aki művészettel foglalkozik, éppen a dráma, mintsem az emberi kommunikáció bármely más formája felé fordul; miben rejlik a dráma legfőbb titka, mi az, amit a dráma a kommunikáció bármely más formájánál jobban kifejez?

Erre a kérdésre igyekeztem választ adni ebben a tanulmányban. Miközben írtam, megkíséreltem kitörölni agyamból azt a számos esztétikai rendszert és teóriát, amellyel oly gyakran találkozottam színháztudományi és kritikus munkám során. Minden erőmmel azon voltam, hogy

Jelenet a Godot-ra várva Madách Színház-i előadásából, 1967 (MTI-fotó)

amennyire csak emberileg lehetséges, gyakorlati munkám tapasztalataira támaszkodjam. Egy dolog ugyanis kutatóként kijelenteni egy drámáról, hogy érdekfeszítő, s egészen más dolog konkrétan eldönteni, hogy ezt a bizonyos darabot előadjuk-e, bemutassuk-e a nagyközönségnek. Természetes, hogy jómagam, mint egy olyan produkciós egység vezetője, ahol évente vagy ezer ilyen döntésre kerül sor (a BBC drámai osztályáról van szó), ezt a második, gyakorlati és pragmatikus szempontot részesítem előnyben. És mint gyakorló rendező szintén arra kényszerülök, hogy a drámákról, amelyekkel találkozom, ne elméleti, hanem nagyon is gyakorlati módon gondolkozzam: hogyan tehetem őket működőképessé? Az ilyesfajta gyakorlati és pragmatikus döntések a tapasztalaton alapszanak, s ez szinte az ember második természetévé vált, jó-formán Tudatalatti szinten működik. Ennek az ösztönös, tapasztalati tudásnak a lényegét igyekeztem a tudatosság szintjére emelni és - remélhetőleg sikerrel - közlésre alkalmassá formálni.

Nem állítom, hogy erőfeszítéseim eredményeképpen olyan felismeréseket fogalmaztam itt meg, amelyek lényegesen különböznenek a tudós doktrínáktól. De az érvelés módja - vagyis azon múltbéli tapasztalatok felidézése, amelyek révén a szóban forgó felismeréseim eljutottam - talán új megvilágításba helyezi ezeket a régi, elfogadott nézeteket; talán még új szempontokkal is szolgál megértésükhöz. Ahol pedig következtetésem eltérnek az akadémikus elméleti rendszerben megszokottaktól, ott feltehetőleg arra sarkallnak, hogy bizonyos aspektusokat



újólag vizsgálat alá vegyünk; az elméleteket időről időre amúgy is alá kell vetnünk a gyakorlat próbájának.

Ugyanakkor - miután igyekeztem az egyszerű és alapvető megállapítások szintjén maradni - remélem, hogy munkám hasznos bevezetőül szolgálhat a drámai műfaj elméleti tanulmányozásához és gyakorlatához egyaránt.

Az első impulzust egy ilyen bevezető jellegű mű megírásához akkor kaptam, amikor a BBC Szabadegyeteme részéről fölkertek, hogy tartsak néhány előadást drámakurzusuk számára. Hálás vagyok dr. Helen Rappnek, aki ezen adások producereként észrevételeivel és kritikai megjegyzéseivel oly sokat segített.

London, 1976. április

1. Meghatározások és elhatárolások

Több ezer kötetnyit összeírtak mára drámáról, s úgy tűnik, még sincs e fogalomnak tökéletesen elfogadható meghatározása. „Olyan prózában vagy versben megfogalmazott, színpadi előadásra szánt szöveg - írja az Oxfordi Értelmező Szótár -, amelyben a történet párbeszéd és cselekvések által bontakozik ki, s amelyet gesztusok kíséretében jelenítenek meg, jelmezben, díszletek között, mint a való életben; színjáték.” Nem csupán körülményesen és ügyetlenül van megfogalmazva ez a definíció, de határozottan pontatlanul isprózában vagy versben megfogalmazott szöveg” - ez vélhetőleg előre megírt szöveget feltételez, vagyis a meghatározás nem alkalmazható improvizált drámai előadásra; „...amelyben a történet párbeszéd... által bontakozik ki...” mi történjék azokkal a nagyszerű pantomim-előadásokkal, amelyekkel a tizenkilencedik századi Párizs néptömegeit szórakoztatták, vagy amelyeket a Marcel Marceau formátumú művészek jóvoltából manapság élvezhetünk? „...színpadi előadásra szánt...” - mit kezdjünk a televíziós, rádió-, illetve filmdrámával? „...gesztusok kíséretében jelenítenek meg, jelmezben, díszletek között...”- gesztusok kíséretében, idáig rendben van, de láttam én már nagyszerű drámai előadást jelmezek, sőt, díszlet nélkül! „Minta való életben...” Na, ez aztán már tényleg túlzás! Mintha csak minden drámának szükségszerűen realista drámának kellene lennie! Vajon a Godot-ra várva vagy éppenséggel a Vig özvegy olyan-e, mintaváló élet? Pedig mind-kettő kétségtelenül drámai mű.

A többi szótári meghatározás, amelyet elolvastam, ugyanilyen félrevezetőnek és pontatlannak bizonyult. Az ugyanis az igazság, hogy az a tehetség, aktivitás, belső kényszer vagy ösztön, amely a drámai alkotásban ölt testet, oly mérték-

ben része magának az emberi természetnek, olyannyira egybefonódik számos tevékenységgel, hogy szinte lehetetlen határt vonni, meddig tart valamilyen általánosabb jellegű tevékenység, s mi az, ami már maga a dráma.

Tekinthetjük példának okáért a drámát a *játék*-ösztön megnyilvánulásának: amikor a gyerekek papás-mamást vagy indiánosdit játszanak, bizonyos értelemben drámát improvizálnak. Vagy tekinthetjük a drámát az emberiség egyik elsődleges társadalmi szükségletének, a *ritus* megnyilvánulásának: a törzsi táncok, a vallási szertartások, a nagy állami megmozdulások, mind tartalmaznak igen erős drámai mozzanatot. Tekinthetjük úgy is, hogy a dráma valami olyasmiről, amit az ember elme *megnézni*, valami, amit azért szerveznek és adnak elő, hogy az emberek lássák, azaz: látványosság. A *színház görögül* olyan helyet jelent, ahová az ember azért megy, hogy *lásson* valamit, a győztes császár római bevonulása drámai elemeket is hordozott, csakúgy, mint a keresztények küzdelme az orszlánokkal az arénában, a nyilvános kivégzések, illetve minden olyan sportesemény, amelynek nézője van. Ezen tevékenységek egyikét sem tekinthetjük drámának a szó valódi értelmében, de a határok, amelyek ezeket a drámától elválasztják, valóban igen elmosódóak: vajon a cirkuszi előadás, amelynek során az akrobaták merészségét csodálhatjuk, sporteseménynek számít? Mit kezdjünk akkora bohócokkal, akik akrobatikus mutatványaikait bohóctréfákkal kísérik? Mit kezdjünk a lovasokkal, akik egy postakocsi elleni szimulált támadás során és ürügyén mutatják be képességeiket? Johann Wolfgang von Goethe, a német költőfejedelm azért mondott le a weimari udvari színház művészeti vezetői posztjáról, hogy tiltakozzék egy előadás ellen, amelyben idomított kutyát léptettek föl. Meglehet, nagyon is igaza volt; nem volt-e mégis kicsit túl szűkre szabott az ő drámafelfogása? Vajon a dráma szükségképp megszűnik dráma lenni, ha nem minden szereplője emberi lény? Mit mondjunk akkor a bábszínházról, az árnyjátékról (például a jávairól) vagy a rajzfilmről, amelynek szereplői pusztán rajzok?

Megközelíthetnénk a dráma definícióját talán ebből a szempontból: nincs dráma *szereplők* nélkül, legyenek azok akár hús-vér emberek, akár vászonra vetített árnyképek, akár bábok. „Előadott kitalált történet,” ez rövid és velős meghatározása lenne a drámának, ha eltekintենék a dokumentumdrámától, amely előadott valóságos történet. „Olyan művészeti alkotás, amely mimetikus cselekvésen alapszik” - ez talán jobban megfelelne? De akkor meg ott az absztrakt balett vagy ismét a rajzfilm, amelyekben a cselekvés szigorú értelemben véve nem mimetikus. Vajon ezek drámának számítanak-e még? Bizonyos tekintetben igen, más szempontból nem.

A definícióknak - és a róluk való gondolkodásnak - megvan a maga értelme és haszna, de sohasem szabad végleges és merev kategóriákat alkotni, mert azok az új formák szerves kialakulásának, a kísérletezésnek, az újításoknak gátjaivá válnak. Épp mert ilyen bizonytalanul körülhatárolható, azért képes a dráma műfaja minduntalan felírni olyan forrásokból, amelyek addig a határain kívül lévőeknek számítottak. Valójában nem túl lényeges, hogy a cirkuszt, a varietét, a politikai tüntetést vagy a popkoncertet szigorúan véve drámai műfajnak tekinthetjük-e. Egy bizonyos: a dráma művészete fontos, néha leírhatatlan jelentőségű ösztönzéseket és impulzusokat kapott tőlük. Hasonlóképpen kifejlődhetnek a dráma szigorúbban körülhatárolt formáiból olyan új jelenségek, mint a happening vagy a multimedia-show. Lesznek, akik majd vitatják, hogy ezeket drámai alkotásoknak tekinthetjük-e még, s ezek a viták a nézetek és mód-szerek tisztázásának szempontjából értékesek is lesznek, de kimenetelük - hogy tudniillik a szóban forgó alkotás dráma-e vagy sem - viszonylag csekély jelentőségű.

Van azonban egy alapvető, meghatározó jelentőségű tény, amit hangsúlyoznunk kell, mert - bár nyilvánvaló - rendszerint figyelmen kívül hagyják, legfőképpen azok, akik kritikusként vagy egyetemi oktatóként a dráma hagyományainak és tanainak legfőbb őrői: nevezetesen az, hogy a színház - a színpadi dráma - a huszadik század második felében a drámai kifejezésnek csak az egyik - s viszonylagos kisebbségben levő - kifejezési formája; és hogy a tömegkommunikáció, a mozi, a tévé és a rádió mechanikusan reprodukált drámai művei - technikai vonatkozásaik bármennyire különbözőznek is - alapvetően szintén drámák, lévén, hogy a befogadás és a megértés pszichológiájának ugyanazon törvényszerűségei érvényesek rájuk, mint amelyekből a drámai kommunikáció egyéb technikai erednek.

A dráma mint az emberek közötti kommunikáció eszköze fejlődésének valóban korszakos jelentőségű, tökéletesen új szakaszába érkezett abban a korban, amelyet Walter Benjamin, a nagy német teoretikus „a műalkotások technikai reprodukálhatósága korának” nevez. Azok, akik máig az élő színházat tekintik a dráma egyetlen valódi formájának, Gutenberg azon kortársaihoz hasonlatosak, akik csak a kézzel írott könyvtfogatdák el igazi könyvnek. Az elektronikus média révén a dráma az emberi kommunikáció egyik leghatásosabb eszközévé vált, sokkal hatásosabbá, mint a pusztán kinyomtatott szó, amely a Gutenberg-féle forradalom alapja volt.

Ez az oka, hogy a dráma természetének ismerete, alapvető szabályainak és módszereinek megértése, a drámáról való gondolkodás és a kritikai elemzés képességének kifejlesztése oly

fontossá vált világunkban. És ez nem csupán az emberi szellem olyan hatalmas alkotásaira vonatkozik, mint Szophoklész vagy Shakespeare drámái, hanem a televíziós vígjátékokra, sőt a legrövidebb drámai alkotásra, a tévé- vagy rádióreklámra is. A világ összes ipari országában záporoznak ránk a dramatikus formában megfogalmazott közlések; meg kell értenünk őket, elemeznünk kell ránk - és gyermekeinkre - gyakorolt hatásukat. A drámai kifejezési formák robanásszerű előretörése mindannyiunk számára magában rejtli a veszélyt, hogy személyiségünk alattomos, tudatalatti befolyásoltatásának kiszolgáltatottjává válunk; de ugyanakkor hatalmas kreatív kibontakozás lehetőségét is hordozza.

2. A dráma természete

A *dráma* szó görögül egyszerűen cselekvést jelent. A dráma mimetikus, az emberi viselkedést imitáló, illetve jelképező cselekvés (leszámítva azt a néhány szélsőséges esetet, amelyről fentebb szóltam). A döntő, hogy a hangsúly a cselekvésen van. A dráma tehát nem csupán irodalmi mű (jóllehet a darabban elhangzó szöveget, ha le van írva, irodalomnak tekinthetjük). A drámát éppen az teszi drámává, ami benne a szavakon kívül és túl van: s csak a cselekvésben - eljátszva - teljesezhet ki mindenestül.

Egy művészeti ágat tanulmányozva - illetve amikor azt várjuk, hogy a lehető legnagyobb gyönyörűségben, a leggazdagabb élményben részesüljünk általa - alapvető jelentőségű, hogy felismerjük: vajon mi az, amivel éppen ez a műnem képes gazdagítani az ember kifejezőeszközeinek tárházát, sőt, hozzájárulni általában a gondolkodáshoz, a fogalomalkotáshoz. Ha a zene a hangokra, a különböző hangzásokra építve teremt újja az emberi érzelmek hullámzását; ha a szobrászat és az építészet a tömbök és anyagok térbeli elrendeződésében rejltő lehetőségeket használja kifejezőeszközékként; ha az irodalom azzal foglalkozik, hogyan, miféle módokon alkalmazzuk a nyelvet és a fogalmakat - s ezek hogyan hatnak vissza ránk -; ha a festészet tárgya végső soron az adott síkon megjelenő színek, formák és textúrák kapcsolata, s az ebből létrejövő hatás; nos mi lehet akkora dráma sajátos tartománya? Miért jelenítsünk meg például egy eseményt, ahelyett, hogy egyszerűen elmeséljünk?

Hadd kezdjem egy személyes példával. A negyvenes-ötvenes években a BBC európai adásainak osztályán dolgoztam forgatókönyvíróként. A tőlünk megrendelt műsorokat arra szánták, hogy az angolul nem beszélő hallgatóság általuk valamelyes fogalmat alkothasson, milyen is az élet Nagy-Britanniában. *Dokumen-*



Zsádok Andrea és Harsányi Frigyes a Vig özvegyben (Fővárosi Operett Színház, 1988) (Ikládi László felvétele)

tumműsorokat kellett készítenünk, vagyis a lehető legközelebb kellett maradnunk a valósághoz. De ha például azt akartuk megmutatni, hogyan működik egy munkaközvetítő iroda, az angol hétköznapi élet és hallgatóink nyelvismerete közötti szakadék miatt nem vonulhattunk ki egyszerűen egy magnetofonnal, hogy részleteket vegyünk föl a helyszínen zajló eseményekből. Emlékszere, irattak egyszer velem egy ilyen anyagot. Elmentem egy munkaközvetítő irodá-

ba. Nagy hatást gyakorolt rám, ahogyan a tisztviselők magatartásában a bürokratikus merevség kedves előékenységgel keveredett.

Hogyan érzékeltethetem, adhattam tovább benyomásaimat a leghatásosabban? Írhattam volna irodalmi jellegű tájékoztató szöveget, valahogy így:

„A hivatalnok megkéri a jelentkezőt, hogy dik-tálja be lényeges adatait. Viselkedése nem barátságos, bár van benne valami szigorú távolságtartás; hangja színéből ugyanakkor mégis az derül ki, hogy őszintén igyekszik a másik segítségére lenni...”



Laurence Olivier és Jean Simmons a Hamletben (1947)

És így tovább. Az ilyesfajta leírásnak azonban nem lett volna túl nagy meggyőző ereje: úgy hangzott volna, mint valami elfogult propagandaszöveg. Ráadásul rendkívül körülményes és hosszadalmas lett volna - amolyan vég nélküli pszichológiai elemzés. Ezért inkább úgy döntöttem, hogy dramatizálom a kis jelenetet:

HIVATALNOK Üljön le, kérem!
JELENTKEZŐ Köszönöm.
HIVATALNOK Lássuk csak. Neve?
JELENTKEZŐ John Smith.
HIVATALNOK Legutóbbi állása?
JELENTKEZŐ Gépközlelő.
HIVATALNOK Értem.

És így tovább. Ha ezt a rövid kis párbeszédet megfelelő módon adják elő, a hanghordozás, a cselekvés, a játék összehasonlíthatatlanul többet árul el, mint az a néhány mondat, amely elhangzik. Sőt a szöveg (e drámai töredék irodalmi összetevője) másodlagos. A valódi információ, amelyet e kis jelenet előadása hordoz, a két személy kapcsolatában, kölcsönhatásában rejlik - abban, ahogyan egymásra reagálnak. Ez még a rádióban is érvényesül, csupán a hanghordozás által. Annak, ahogy tekintetük találkozik - vagy épp kerüli egymást -, a gesztusnak, ahogyan a hivatalnok helytel kinnálja ügyfelét, színpadon ugyanilyen jelentősége volna. A papírra rótt rövid

párbeszéd csak nagyon kis töredéke annak, amit az előadott jelenet kifejezni képes. Ez jól illusztrálja, mekkora a színészek és a rendezők szerepe a drámai műalkotásban. Egyben arra is rámutat, hogy az igazán jó drámaíróknak minden tehetségét latba kell vetnie, hogy a leírt dialógusokban érzékeltesse, milyen gesztusokat és hanghordozást vár el a színészekről. De ez már összetettebb és inkább technikai jellegű kérdésekhez vezet. Maradjunk egyelőre az alapvető fogalmaknál.

A művészetek világában, akárcsak a filozófiában, örök érvényű Occam borotvájának alapelve: a gondolatok kifejtésének leggazdaságosabb, legidőtakarékosabb, legegységesebb formája közelíti meg leginkább az igazságot. Az egzakt módon nem mérhető lelkiállapotok, a rejtett feszültségek és rokonszenvek, az emberi kapcsolatok és kölcsönhatások finomságainak kifejezésére a dráma messze a leggazdaságosabb kifejezési forma.

Gondoljunk csak bele: a regényíróknak le kell írnia, hogy néznek ki a hősei. A színdarabban a szereplő külseje azonnal megjelenítődik a színész teste, jelmeze, maszkja által. Ahogyan azonnal megjelenik a dráma többi vizuális eleme is a díszlettel, a világítással, a színészek színpadi elrendezésével. (Ez ugyanígy áll a filmre és a tévéjátékokra is.)

Ezek a legszembeötlőbb vonások. Sokkal mélyebbre ható, sokkal finomabb az a mód, ahogyan a dráma egyidejűleg több szinten is képes működni, hatni. Az elbeszélő irodalom - a regény, a novella, az epikus költemény - adott pil-

lanatban mindegyik csupán egyetlen dimenzióban képes, mivel az a lényege, hogy a történetet lineárisan elmeséli. El tud érné természetesen olyan bonyolultabb hatásokat is, mint az ironia vagy a késleltetett reakció, de csak úgy, hogy a fokozatosan kialakuló teljes képhez pillanatról pillanatra gyűjti az új elemeket. Minden ilyen módon előadott történetben eleve megjelenik egy egész magas szintű absztrakció: szünet nélkül látjuk a munkálkodó szerzőt, amint anyagát rendszerezi, s válogat, hogy melyik elemet vegye sorra a következő pillanatban. A dráma - amely a cselekményt konkrétan, lefolyásában ábrázolja - képes arra, hogy e cselekmény különböző aspektusait párhuzamosan mutassa meg, és a cselekvések és érzelmek számos szintjét érzékeltesse egyazon pillanatban. Egy párbeszédben például az a mondat, hogy „Jó reggelt, kedves barátom!” végtelen sokféle hanghordozással és mimikai kísérettel hangozhat el. A közönség ennek megfelelően elgondolkozhat azon, vajon az, aki ezt mondta, komolyan gondolta-e, vagy némi szarkazmust, esetleg rejtett rosszindulatot kell keresni a szavai mögött. Regényben a szerzőnek valami ilyesmit kellene leírnia:

„Jó reggelt, kedves barátom» - mondta a férfi, de Jacknek az volt a benyomása, hogy nem gondolja komolyan. Szarkazmust érzett-e a szavak mögött vagy netán valami el-fojtott rosszindulatot, nem tudta eldönteni...”

A drámai kifejezésforma meghagyja a nézőnek azt a szabadságot, hogy maga döntsön a szöveg mögötti rejtett tartalmak felől - más szóval: ugyanabba a szituációba helyezi, mint azt a szereplőt, akinek a mondat szólt. A közönségnek ezáltal lehetősége nyílik rá, hogy közvetlenül élje át a szereplő érzéseit, s nem kell beérnie azok pusztá leírásával. Mi több, az, hogy maga kénytelen eldönteni, miként értékeli a cselekvéseket, növeli a belső feszültséget, amellyel mint néző a történetet követi. Ahelyett, hogy elmesélnének neki egy helyzetet - ahogyan ez a regény olvasójával törvényszerűen történik -, a dráma közönsége ténylegesen behelyeződik a szituációba, közvetlenül szembesül vele.

Elmondhatjuk ezek szerint, hogy a dráma a legkonkrétabb forma, amelyben a művészet újja tudja teremteni az emberi helyzeteket és kapcsolatokat. Ez a konkrétasága pedig abból ered, hogy míg a kommunikáció bármely narratív formája a múltban történt és mostanra lezárt eseményeket beszél el, addig a drámai cselekmény a mindenkori jelen időben zajlik, nem ott és akkor, hanem itt és most.

Van ez alól egy látszólagos kivétel: a belső monológ mint narratív forma modern technikája, amikor is a regényíró behelyez bennünket a

szereplő agyába, és úgy követi nyomon a születő gondolatokat. De már maga a monológ-elnevezés, amely a drámából ered, rámutat, hogy a belső monológ valójában ugyanannyira drámai forma is, mint amennyire narratív. A belső monológ lényegében dráma, így elő is adható - s valóban, gyakran elő is adják, főként a rádióban. Beckettet például, akinek legtöbb elbeszélő műve belső monológ, valójában mindenekelőtt kiváló drámaíróknak kell tekintenünk, ezt igazolja színpadra és rádióra írt műveinek óriási sikere is.

A dráma közvetlenségéből és konkrétságából, valamint abból, hogy nézője rákényszerül az előtte több szinten bonyolódó események értelmezésére - vagyis ő maga kénytelen eldönteni, vajon a szereplő hanghordozása barátságos volt-e, fenyegető vagy szarkasztikus -, mindebből nyilvánvaló: a dráma rendelkezik a való világ, az életben elének kerülő valódi helyzetek minden tulajdonságával. Van azonban egy meghatározó különbség: az életben azok a helyzetek, amelyekkel szembekerülünk, valóságosak; a színházban - vagy a dráma egyéb megjelenési formáiban (rádió, tévé, film) - mindez tettetés, alakoskodás, *színjáték*. A valóság és a színjáték között pedig az a különbség, hogy a valóságban a történések visszafordíthatatlanok, míg a színjátékban mindent újra lehet kezdeni. A színjáték a valóság utánzata. Ez a tény nem azt mutatja, hogy a játék holmi léha időöltés volna: ellenkezőleg, kiemeli, milyen óriási jelentőségű mindenféle játéktevékenység az ember jó közérzete és fejlődése szempontjából.

A gyerekek azért játszanak, hogy megismerkedjenek azokkal a viselkedésmintákkal, amelyeket majd alkalmazniuk kell, illetve amelyekkel majd találkozni fognak életük során a valóságban. A kis állatok azért játszanak, hogy megtanulják, hogyan kell vadászni, elmenekülni a vesztély elől, tájékozódni. Minden ilyesfajta játéktevékenység lényegét tekintve dramatikus természetű, mert a mimézisen, a való élet szituációinak és viselkedésmintáinak utánzásán alapul. A játékostón az egyik legalapvetőbb emberi sajátosság, kiemelkedő jelentőségű az egyén és a faj fennmaradása szempontjából egyaránt. Eszerint a drámai tevékenységet is többnek tekinthetjük egyszerű szórakozásnál: szorosan össze-függ az emberi alkat lényegével.

Igen, vethetik ellen, ez igaz lehet a gyerekek és az állatok játékaira. De igaz-e vajon egy Noél Coward-vígjátékra vagy egy Broadway-komédiára is?

Azt állítom - bármilyen furcsán hangzik -, hogy a dolog valóban így áll, akármilyen közvetett módon mutatkoznak is meg ezek az összefüggések.

Vizsgáljuk csak tovább a kérdést. A gyerekek játék közben kipróbálják és megtanulják azokat a szerepeket (vegyük észre, hogy ez a megnevezés a színházból jön!), amelyeket majd felnőttko-

rukban fognak játszani. A női egyenjogúságról szóló jelenkori viták során például számosan igyekeznek kimutatni, hogy a kislányokat gyakran eleve alacsonyabb rendű személyiséggé idomítják: gyerekkorukban bizonyosfajta női szerepet sajátítanak el velük, jórészt azáltal, hogy a fiúktól elkülönítve kell játszaniuk. Ha ez igaz, ugyancsak magától értetődik, hogy a társadalom a későbbiekben is nevelni (vagy ha úgy tetszik: idomítani) kívánja tagjait, hogy elsajátítsa velük azokat a különböző szerepeket, amelyeket életük során be kell tölteniük. A dráma az egyik leghatásosabb eszköze ennek az oktató vagy idomító folyamatnak, amelynek során - a szociológusok így mondanak - az egyén internalizálja társadalmi szerepeit.

A drámai típusú közlésforma megnyilvánulásainak mindennapi hatása alól, a tömegkommunikáció jóvoltából, társadalmunk egyetlen egyede sem vonhatja ki magát. E forma elsődrendű eszköz a társadalom kezében, amelynek segítségével viselkedési normáit közvetítheti tagjaihoz. Kétféle módon érvényesíti ezt a hatást: egyrészt az utánzásra való ösztönzéssel, másrészt olyan viselkedésminták bemutatásával, amelyeket éppen hogy kerülni kell. Ezen a ponton a szálak összegabalyodhatnak: egy gengszterfilm, amely azt hivatott megmutatni, hogy nem kifizetődő dolog bűnözőnek lenni. egy potenciális gengsztere: megtaníthat arra, hogyan kell gengszterként viselkednie. Így vagy úgy, ezek-

nek a - jó vagy rossz értelemben vett - mintáknak jelentős része a másodlagos játéktevékenység által és során (és felnőttek számára a dráma ilyen játéklehetőség) kerül átadásra.

A Noél Coward-i típusú szalonvígjáték szintén egyértelmű magatartásmodelleket közöl a bemutatott erkölcsök, társasági formák, szexuális normák révén. Ugyanezt teszi a hálószoba-komédia is: amikor kinevetteti a bordélyban rajta kapott pap súlyos erkölcsi botlását, a helyes viselkedés szabályait erősíti meg. A nevetés a tudatalatti szorongások feloldásának egyik módja. A komédia - ahogy ezt a későbbiekben igyekszem kimutatni azoktól a szorongásoktól szabadít meg, amelyeket a különböző kísértéseknek kitett ember bármikor elkövethető lehetséges botlásai miatt éhez.

De mindezekon túl a dráma több is a társadalom viselkedés(normáit közvetítő eszköznél. A gondolkodást, a megismerési folyamatot is segíti.

Hiszen a dráma nem csupán a valóságos emberi viselkedés legkonkrétabb - vagyis legkevésbé elvont - művészi utánzata, de egyben az emberi helyzetek végiggondolásának, elemzésének legkonkrétabb módja és formája is. Minél magasabb fokú az absztrakció, annál távolabb kerülnek a gondolatok az emberi realitástól. Egy dolog arról vitatkozni, hogy teszem azt, a halálbüntetés hatásos eszköz-e vagy sem, és megint más ezeket az elvont elveket - amelyeket akár statisztikák is alátámaszthatnak - a valóságos ember szituációk síkjára transzponálni. Az utóbbi csakis úgy tehetjük meg, ha beleképezzük magunkat annak az embernek a helyébe, akire halálbüntetés vár -- és ennek legmegfelelőbb

Máté Gábor (Hamlet) és Jordán Tamás (Claudius) (Kaposvár, 1983) (MTI-fotó)





Kállai Ferenc (Mefisztó) és Cserhalmi György (Faust) a Nemzeti Színház előadásában, 1977 (Ikládi László felvétele)

módja, ha megírunk és bemutatunk egy színdarabot, ami erről a témáról szól. Nem véletlen, hogy azokban a stratégiai központokban, ahol jövőbeni váratlan események - járványok, atomháború stb. - kezelésére igyekeznek akciótervet kidolgozni, forgatókönyvekben vázolják föl az események lehetséges menetét. Más szóval: a statisztikákat, számítógépes adathal-

mazokat lefordítják a dráma nyelvére: konkrét helyzetekre, amelyek lejátszásakor figyelembe kell venni az olyan, nem mérhető tényezőket is, mint például a döntéshozók egyéni pszichológiai reakciói.

A komoly drámai művek többsége - a görög tragédiáktól Samuel Beckettig - lényegileg ilyen természetű. A filozofálás egyik lehetséges formája; de nem elvont, hanem konkrét - mai filozófiai szakszóval élve: egzisztenciális - kategóriákat alkalmaz. Figyelemre méltó, hogy Jean-Paul Sartre, a jelentős egzisztencialista filozófus belső készletére drámákat és regényeket is írt.

Elvont filozófiai rendszerének egyes konkrét elemeit csak drámai formában tudta kifejezni.

A marxista Bertolt Brecht hasonlóképp tekintette a drámát tudományos eszköznek, a színházat pedig kísérleti laboratóriumnak, amelyben megvizsgálható, hogyan viselkedik az ember adott helyzetben. „Mi történne, ha...?” - többnyire ez az ilyen típusú darabok kiinduló tétele. Az utolsó száz év fontos társadalmi problémái közül a legtöbbnek nem csupán felszínre hozatalában, de kifejtésében is döntő szerepet játszottak az olyan írók darabjai, mint Ibsen, Shaw, Brecht; számos mélyfilozófiai kérdés köszönheti ugyanezt Strindbergnek, Pirandellónak, Camusnek, Sartre-nak, Beckettnek.

Csakhogynem - vethetik ellen - egy színdarabban e kérdések a szerző kénye-kedve szerint vetődnek fel, míg a laboratóriumban objektív vizsgálódás folyik.

Meg vagyok róla győződve, hogy a színházban ugyanúgy fennáll ennek lehetősége, hiszen a színháznak is megvannak az objektív eszközei arra, hogy értékelje az emberi viselkedéssel kapcsolatban végzett kísérleteket.

3. A dráma mint kollektív élmény, illetve szertartás

A drámát tekinthetjük tehát a gondolkodás, a megismerés eszközének, olyan módszernek, amelynek segítségével absztrakt elképzeléseket konkrét emberi viszonyokra fordíthatunk le, vagy fölvezölhetünk egy adott helyzetet, és megvizsgálhatjuk a következményeit (például: mi történne, ha minden házasságon kívüli viszony egyszer csak főbenjáró bűnnek számítana, mint a Szeget szeggelben).

Mégis: vajon nem tartja-e a drámaíró, a rendező, a színész olyannyira kezében az ilyesfajta drámai kísérletet, hogy annak kimenetelét kénye-kedvére alakíthatja, végeredményét tetszése szerint határozhatja meg? És ha igen, vajon hogyan tekinthetjük alkalmasnak a drámát egy adott helyzet sajátosságainak és következményeinek vizsgálatára?

A darab szerzője és előadója csak egyik oldalát jelentik a teljes folyamatnak: a másik fél a közönség, illetve annak reakciói. Közönség nélkül nincs dráma. Az előadatlan színdarab csupán irodalmi alkotás. Előadva egy színdarab vagy működik, vagy sem, azaz a közönség vagy elfogadja, vagy nem. Ahogyan azt az előző fejezetben igyekeztem megmutatni, a dráma arra ösztökéli a nézőt, hogy pontosan ugyanúgy dekodolja a színpadon látottakat, mint ahogyan azokat az eseményeket és helyzeteket kénytelen értelmezni, amelyekkel személyes életében kerül szembe. Ő is látja a Szellemet, és hallja, amit az Hamletnek mond, s neki is - csakúgy, mint

Hamletnek magának - el kell döntenie, vajon ez a Szellem valóban az-e, akinek mutatkozik vagy csak egy gonosz lélek, akit azért küldtek, hogy Hamletet megkísértse. Így a nézőnek is át kell élnie mindazt, amin a szereplő a színpadon keresztül megy, és e tapasztalatok hitelességét mintegy belülről ítélheti meg. Más szóval: mindaz, amit a szerző és a szereplők bemutatnak a közönségnek vagy elég meggyőző, vagy nem az.

Ez nem jelenti azt, hogy minden nézőnek egyet kellene értenie, mondjuk, Nórával, hogy akkor dönt helyesen, ha elhagyja a férjét, de azt kétségtelenül mindenki érezni fogja, hogy a helyzet, amelyet Ibsen föltár, lényegét tekintve valóságos-e vagy sem. Még azok is, akik hevesen ellenzik Nóra lépését, kénytelenek lesznek módosítani a házasságról alkotott elképzeléseiket, újragondolni őket annak a problémának a fényében, amellyel Nóra és férje néz szembe. Mi több - és ez a dráma egyik legfeltűnőbb és legrejtelmesebb vonása - a színházteremben gyakran egyfajta kollektív reagálás, valamilyen konszenzus jön létre, amely a színpadi előadás során a színészek és a nézők számára egyaránt kézzelfoghatóvá válik. Bárki megerősítheti, aki valaha is színpadra lépett, hogy a közösségi reakció, amelyet az előadás kivált, kitapinthatóan valóságos. A közönség bizonyos esetekben megszűnik elkülönült egyének gyülekezete lenni: kialakul a kollektív tudat. Nincs ebben semmi titokzatos. Végül is ha a nézőtérben ülő emberek ugyanazokra a szemük előtt lezajló eseményekre összpontosítanak, s közben azonosulnak a cselekménnyel és a színen mozgó figurákkal, elkerülhetetlenül hatnak egymásra is: azt is mondhatjuk, mindannyiuk fejében azonos gondolatok járnak (azok, amelyek éppen megelevenednek a színpadon), és mind nagyon hasonló érzelmeket élnék át. Egyformán megrémülnek, amikor Drakula váratlanul kikel a koporsójából, egyként elborzadnak, amikor Jean megöli a kanárit Strindberg *Júlia* kisasszonyában, és ugyanúgy nevetnek, amikor a színész elsüt egy poént. S ha mind egyazon pillanatban kapnak rémülten levegő után, sóhajtanak elborzadva vagy kacagnak fel hangosan, ezt a színészek az ezerfejű, de egyetlen lelkű „szörnyeteg” erőteljes reagálásaként élik meg. Jól érzékelik a feszültséget, amikor a nézőtér feszülten figyel, mint ahogy nagyon is jól érzik az unalom jeleit is, ha a közönség soraiban lanyhul a figyelem és köhögni, fészkelődni kezdenek.

A pozitív reakciók nagy hatással vannak a színészekre - csakúgy, mint a negatívak. Ha a nézők nem nevetnek a poénokon, a színészek játéka ösztönösen túlzóvá válik, jobban kiemelik, feltűnőbben jelzik, hogy amit mondanak, mulatságos. A közönség reakciói inspirálják a színészeket, ami viszont egyre erősebb és erősebb reakciókat vált ki a közönségből. Ez a híres-nevezetes visszacsatolás a színpad és a nézőtér között.

De létezik egy további, hasonlóan erőteljesen működő visszacsatolási rendszer is: mégpedig a közönség egyes tagjai között. A nevetés például - tudjuk - ragályos. Elég a közönség soraiban néhány ember, aki a többiekénél hamarabb ért meg egy poént, hogy a harsogó nevetés áradatát indítsa el az egész nézőtérben. Ha az ember azt látja, hogy a szomszédja majd megszakad nevetésében, maga is belemelegszik, s ez viszont tovább fokozza a szomszéd jókedvét. Aki egymagában könyvet olvas, vagy tévét néz, általában nem hahotázik nagyokat. Nem is éljenez torka-szakadtából, ha a lapokról vagy a képernyőről fennkölt hazafias érzelmek áradnak felé. Ez az oka annak, hogy a rádió és a tévé show-műsorait stúdióközönség előtt, esetleg konzervnevetés mellett veszik föl - épp azért, hogy a magányos rádióhallgatóra vagy tévénézőre is átragadhasson valami a közös hangulatból; Hitler ugyan-ezért nem volt hajlandó soha egyszerűen egy árva mikrofonba szónokolni, ragaszkodott hozzá, hogy mindig hatalmas közönsége legyen, amely harsogó egyetértéssel jutalmazza szavait.

A háromoldalú visszacsatolási mechanizmus a színházban (csakúgy, mint a nézőszerep kollektív átélése a moziban) a dráma hatásának fontos összetevője. A rádió és a televízió esetében a közönség jóval kisebb létszámú, sőt, lehet magányos személy is. De még egy családban, egy baráti társaságban is kialakulhat egyfajta egyetértés, illetve - épp ellenkezőleg - a be-

szélgetés során megfogalmazódhatnak egymásnak ellentmondó nézetek. A televíziódráma esetében ráadásul -- a nézők jóval nagyobb összlétszáma miatt -- végül megszülethet - ha késleltetve is - az a konszenzus, amely nagyon hasonló ahhoz, amely a színházban azonnal kialakul és érzékelhető; egyszerűen azért, mert az a több millió néző, aki látta a produkciót, a következő napok során beszélni fog róla. Jó példa erre a *Cathy, gyere haza!* című angol tévéjáték, amely nagyon hatásos áldokumentarista stílusában szólt a hontalanok sanyarú helyzetéről, s amelynek hosszú távú hatásai érezhetőek voltak a kormány lakáspolitikájában is. Az élő színházban ezek a hatások sűrítettebbek és azonnal érzékelhetőek. Legjobb pillanataiban - amikor remek darab remek előadása érzékeny közönséggel találkozik ez olyan gondolati és érzelmi koncentrációt teremthet, amely a tisztánlátás és az érzelmi állapotok magas hőfoka révén valódi spirituális megvilágosodáshoz vezet, olyan - a vallásoshoz hasonló - élményhez, amely emlékezetes marad egy életen át.

Történelmileg természetesen a dráma és a vallás szorosan összekapcsolódik; közös gyökereik a vallási szertartás. Mi a szertartás lényege, és milyen kapcsolat van szertartás és dráma között? Mindkettő közösségi élmény, mindkettőben érvényesül a háromoldalú visszacsatolási mechanizmus „színház” és néző, néző és néző között. Az embernek mint társadalmi lénynek, aki képtelen a többiektől elszigetelten élni, aki kénytelen valamilyen törzs, nemzetség, nemzet kötelékébe tartozni, alapvető létszükséglete az ilyesfajta kollektív élmény. Hiszen egy társadalmi

Jelenet a svéd *Schahrasad-együttes Faust előadásából*, 1983 (Soltész Éva felvétele)





Papadimitriu Athina (Júlia) és Pelsőczy László (Romeo) (Népszínház, 1978)

csoport identitását a definíció szerint a szokások, hitek, alapelvek közös halmaza, a közösség nyelve, mítoszai, törvényei, viselkedési szabályai teremtik meg. S mindennekfelett szükséges, hogy a csoport - s annak minden tagja külön-külön - tapasztalhatta, átélhesse ezt az identitást. A szertartás pedig alkalmas rá, hogy általa egy primitív törzs, vagy akár egy magasan fejlett társadalom átélje a maga identitását: a totemoszlop körül táncoló indiánokra vagy azokra a milliókra, akik az elnök beiktatását vagy a király-

nő tiszteletére rendezett díszszemlélt nézik, közvetlenül és elemi erővel hat az, ami összeköti őket mint egyazon társadalmi csoport tagjait. Es minden szertartás alapvetően drámai természetű, egyszerűen azért, mert élő közönség jelenlétében lezajló látványosság (olyan esemény, amelyet nézni-hallgatni kell): gondoljunk csak az Úrvacsorára, egy koronázási ünnepségre vagy állami temetésre.

Eszerint a szertartást tekinthetjük drámai, színházi eseménynek - s a drámát tekinthetjük szertartásnak. A szertartások drámai mivolta abban nyilvánul meg, hogy mindegyiknek vannak mimetikus elemei; a szertartás mindig tartalmaz valami erősen szimbolikus jellegű, metaforikus

természetű cselekvést, akár azokra a törzsi táncokra gondolunk, amelyek a totemállat mozdulatait hivatottak jelképezni, akár a keresztény Úrvacsorára, amelynek során a hívek magukhoz veszik az ostyát és a bort, akár az indiánok vagy az ázsiai sámánisztikus vallások mágikus szertartásaira, amikor is a varázsló vagy épp a gyülekezet tagjai a törzs isteneitől megszállottan azok „nevében” cselekszenek és beszélnek. Számos vallási szertartásban a cselekvések a hívők számára egyszerre szimbolikusak és valóságosak, abban az értelemben, ahogyan például a kenyér és a bor Krisztus testének szimbóluma, s ugyanakkor Krisztus teste is. Ez a szertartás újabb, ízig-vérig drámai vonása: a dráma - úgy, mint az epikus művek - mindig itt és most jelenvaló. Valahányszor a Hamletet előadják, Hamlet mindig jelenvaló, és úgy megy keresztül azokon a dolgokon, amelyek megestek vele, mintha most történnének először. A szertartásra ugyanez igaz. A szertartás megszünteti az időt azzal, hogy általa a gyülekezet örök - és ezáltal vég nélkül felidézhető - eseményekkel és fogalmakkal kerül érintkezésbe.

A szertartás célja - csakúgy, mint a drámáé - : eljutni egy emelkedettebb tudati szintre, a lét lényegét érintő fontos felismerésekhez; új erőt nyerni a világgal való szembenézéshez. Drámai szakszóval élve: a katarzis, a vallás fogalmait használva: a lelki közösség, a megvilágosodás a cél.

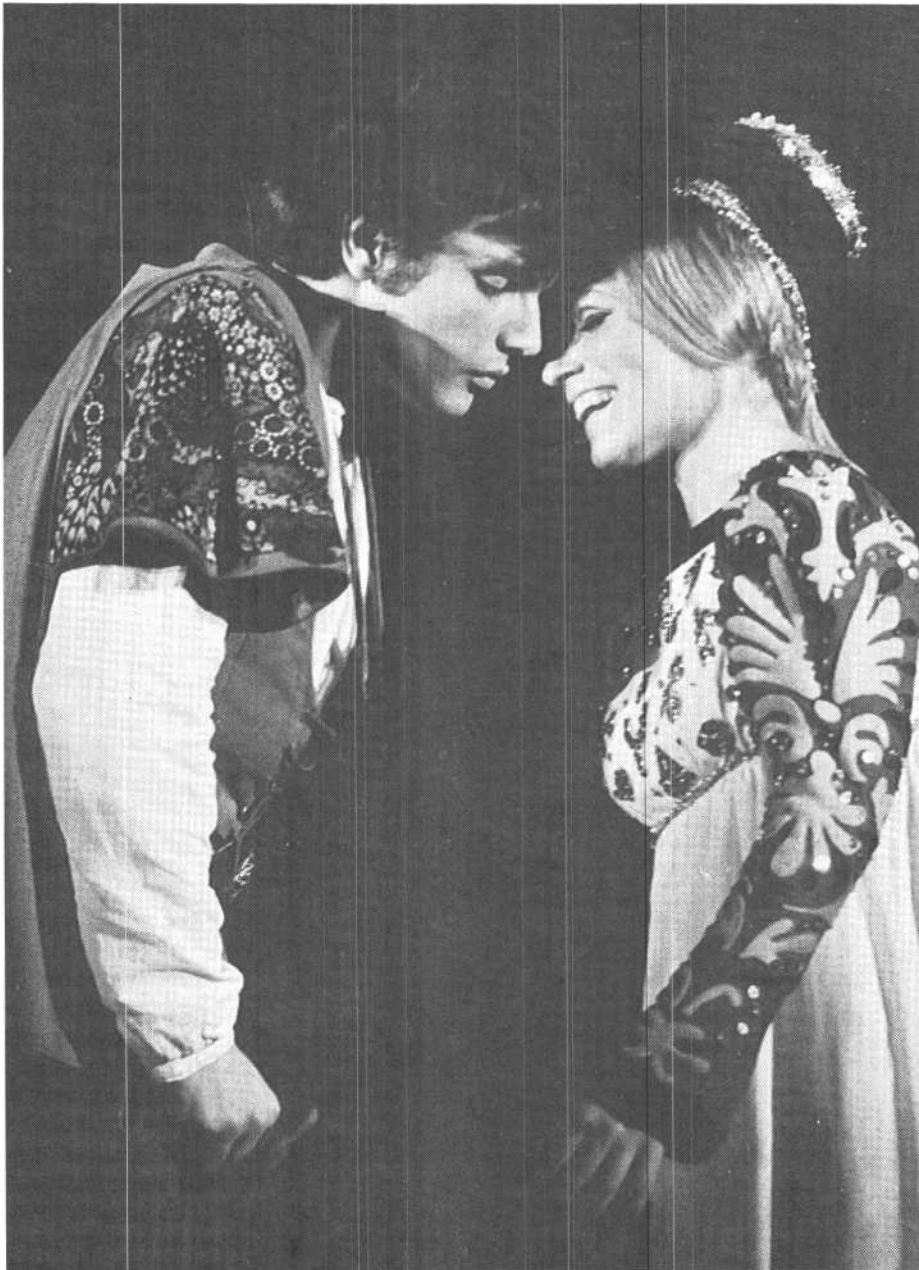
Azok a gyakorlati eszközök, amelyek által ezek a magasrendű spirituális célok megvalósulnak, szükségszerűen hasonlóak: emelkedett nyelv vagy vers, zene, ének, ritmikus kántálás, látványos vizuális elemek: jelmez, maszk, szemkápráztató építmények. A színházakat tekinthetjük világi katedrálisoknak, a katedrálisokat pedig a vallás színházainak. A színház újra meg újra a szertartásból nőtt ki, különös tekintettel az antik Görögországra; de gondolhatunk a középkor Európájának mirakulumaira és misztériumjátékaira is, amelyek a vallási szertartás egyenes meghosszabbításai voltak.

A társadalom és a kultúra fejlődése a szüntelen differenciálódás folyamata: a szertartásban megtaláljuk a zene, a tánc, a költészet és a dráma közös gyökereit; a későbbi differenciálódás folyamán aztán a drámai műfajon belül is különvált a színmű, a balett, az opera, a musical. A színmű pedig tovább osztódott különböző színműtípusokra, úgymint: tragédia, vígjáték, tragi-komédia, bohózat; majd későbbi technikai vívmányoknak köszönhetően: színpadi, rádió-, illetve tévédrámára, valamint filmre. Mindazonáltal ismét csak a szertartásból ered a modern politikai ceremóniák jó része: az elnökök beiktatása; számos nagy sportesemény, mint a nemzetközi labdarúgó- vagy krikettközvetések, illetve az olimpiai játékok; a mindenféle - egyházi és vilá-

gi - felvonulások; és számos más nyilvános szertartás. Mindezek máig sok teatrális elemet tartalmaznak, és bizonyos jelek arra mutatnak, hogy újból összeolvadhatnak a színházzal. A happening például olyan megrendezett esemény, amelynek cselekményébe a nézőket közvetlenül bevonják, színházi elemeket visznek bele valamibe, amit különben másféle nyilvános szertartásnak tekinthetnénk, olyannak, mint például a jelmezbál vagy a bankett.

Fontos, hogy mindezeket észben tartsuk, amikor a drámáról beszélünk vagy elmélkedünk. Emlékeztetnek bennünket a drámaiság legalapvetőbb vonásaira és arra, hogy ezek gyakorlatilag a társadalmi élet minden megnyilvánulásában jelen vannak.

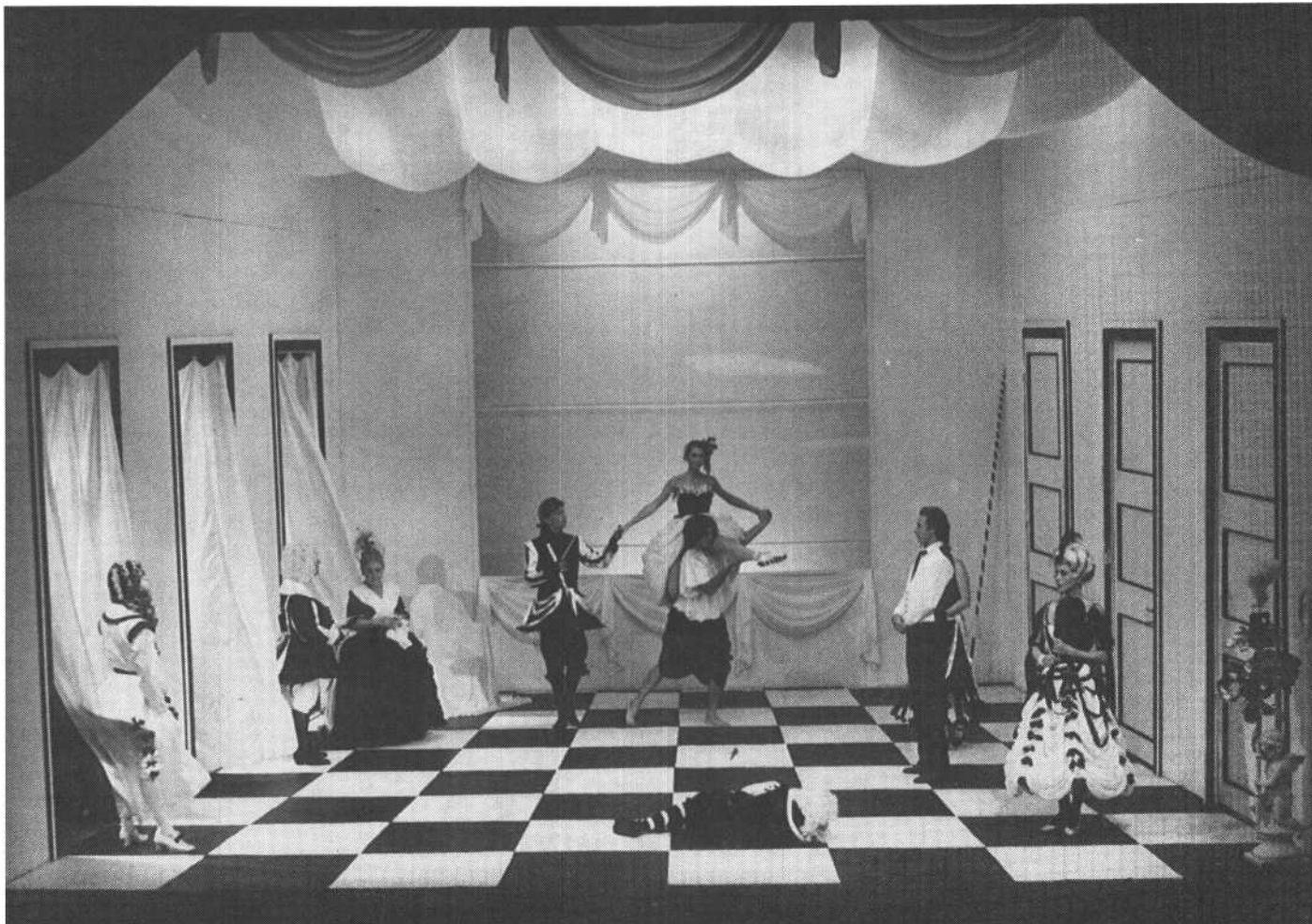
A szertartásban csakúgy, mint a színházban egy emberi közösség közvetlenül éli át önazonosságát, amelyben meg is erősítetik. A színház ezáltal módfelett politikai - mert mindenekelőtt társadalmi - művészet. Az pedig a szertartás lényegéből adódik, hogy nem csupán magasrendű közösségi spirituális élményben részesíti a gyülekezetet (színházi terminussal: a közönséget), hanem ugyanakkor a szó leggyakorlatibb értelmében megtanítja vagy újravidéki a jelenlévőknek társadalmi csoportjuk viselkedési normáit, együttélési szabályait. Eszerint minden dráma politikai aktus: vagy megerősíti, vagy aláássa az adott közösség normarendszerét. Az olyan írók, mint Ibsen vagy Shaw támadták társadalmuk viselkedési szokásait; a hagyományos szalonvígjáték valószínűleg megerősítette a nézőterén ülő felsőbb osztálybeliek illemszabályait. A színháznak politikai aspektusát jelzi az a tény is, hogy a fejlett társadalmak szinte mindegyikében van nemzeti színház (olyan intézmény, amely jelentősen hozzájárul a nemzet önmagáról kialakított képéhez, s amely azt a szomszédaihoz való viszonyában fogalmazza meg); mi több: nemzeti színművek is, amelyeket fontos alkalmakkor előadnak, mintegy a nemzethez tartozás rituális megerősítéseképp. A németeknek ott van Goethe Faustja, a franciáknak Molière és Racine, az angoloknak pedig Shakespeare. Amikor a múlt században felélénkült az ír nemzeti mozgalom, Yeats és Lady Gregory azzal a kifejezett szándékkal alapította meg az Abbey Theatre-t, hogy létrehozzon egy ilyen típusú identitás-meghatározó színházat és drámairodalmat. Az az angol darab, amely leginkább alkalmas az angol nemzeti érzület megerősítésére, meggyőződésem szerint, az *V. Henrik*. Nem véletlen, hogy a második világháború csúcspontján, amikor a legégetőbb szükség volt a nemzet identitásának hangsúlyozására, a túléléshez szükséges kemény elszántságra, Laurence Olivier az *V. Henrik*-ből forgatott filmet. A királynak Agincourtnál elmondott híres beszéde az angol nemzeti rituálé csúcspontjává vált:



Kalocsay Miklós (*Romeo*) és Kútvölgyi Erzsébet (*Júlia*) (*Szegedi Szabadtéri Játékok, 1972*) (Ikládi László felvételei)

E nap neve Crispian ünnepe,
Ki e napot túléli s hazaér,
Majd lábujjhegyre áll e napról hallva,
S a Crispianus névre felszökik. S ki
e napot túléli s aggkort láthat, E nap
estjén szomszédait vendégli,
„Holnap van - mondja majd - Szent Crispian.”
Felgyűri ingujját, sebet mutatja: „Crispian-nap
szereztem e sebet.” Vétség felejt, de mindent
elfelejthet,

Kamatosan emlékszik, hogy e nap
Miket vitt végbe; szájában nevünk,
Mint háztartási szó, oly otthonos lesz,
Harry király, Bedford és Exeter,
Warwick és Talbot, Salisbury, Gloster
Habzó kupákból friss emlékek éled.
És Crispian, Crispian el nem múlik, E
naptól fogva világvégeztéig, És benne
minket is megemlegetnek, A boldog
keveset, egy falka testvért; Mert aki
vérét velem önti ma,
Fivérem lesz; akármilyen alantas,
Megnemesíti helyzetét e nap.
S sok úr, ki Angliában ágyba van most,
Magát, hogy itt nem volt, sorsvertnek érzi,



S olcsolja férfitoltát, hallva mástól,
Hogy velünk harcolt Szent Crispin-apon.'

Szemernyi kétségem sincs afelől, hogy ez a beszéd az elmúlt háromszáz év során valóban nagyon fontos szerepet játszott Anglia nemzeti kohéziójának megteremtésében. Különösen érdekes, ahogy a beszéd maga írja le, miképpen teremtődik meg, erősödik és marad fenn a nemzet énképe, hadi tradíciója egy nagy ütközet történetének tovább hagyományozása révén (és a dráma az ilyen történetek fennmaradásának, tovább élésének egyik legmegfelelőbb és leghatásosabb formája). Shakespeare történelmi drámáinak nagyon fontos szerepe volt Anglia önazonosságának meghatározásában, tehát maguk a művek a legmagasabb rendű politikai realitás részei. Bár Nagy-Britannia jelenlegi, posztbirodalmi korszakában egyes körök másként viszonyulnak a múlt dicsőséges hazafiságához, véleményem szerint ez továbbra is így van.

Egy V. *Henrik-szabású* darab előadása szükségszerűen nemzeti szertartássá válik. Érzékel-

Jelenet a Figaro házassága szolnoki előadásából (1983)

vén a többi néző reakcióit, a közönség minden egyes tagja felmérheti, milyen mértékben érvényes még az a kép, amelyet a nemzet ebben a darabban önmagáról alkot. Ugyanígy: a nemzet helyzetében, hangulatában beállott változás is láthatóvá lesz a drámán keresztül. Amidőn az V. *Henrik* már nem kelti fel többé azokat az érzelmeket, amelyeket felkelteni hivatott, nyilvánvalóvá lesz, hogy a nemzet hangulata, önmagáról alkotott képe, ideáljai döntően megváltoztak.

A dráma ekképpen a politikai változások igen fontos indikátora és előmozdítója. Csehszlovákiában például a '68-as Prágai Tavaszt megelőző években a színháznak fontos szerepe volt ab-ban, hogy a nemzet felismerje: megváltozott a közhangulat. Bármilyen szkeptikus lett is addig-ra valaki a párttal és tevékenységével kapcsolatban, olyan társadalomban, amelyben mindenki nagyon ügyelt rá, nehogy a kormányt nyíltan bírálva politikai üldöztetésnek tegye ki magát, az illetőnek nem volt módja fogalmat alkotni arról, ho-

gyan éreznek a többiek. A színházban viszont a nézők reakciója a politikai agitációra (vagy a reakció elmaradása) azonnal érzékelteti a közhangulatot. Emlékszem, amikor az idő tájt Prágában jártam, a megkönnyebbülés és a lázas izgalom micsoda hulláma söpört végig a nézőtéren, amikor a *Romeo és Júlia* előadásán a haldokló Mercutio így átkozódott: „Pokolra mind a két familiát!” Minden egyes néző értette az utalást a párton belüli értelmetlen és durva viszálykodásra, és ahogy mindenki érezte, hogy szomszédai hasonló módon reagálnak, felszikkasztott a kölcsönös felismerés fénye.

Szokás azt mondani, hogy a nagy francia forradalom valójában Beaumarchais darabjának, a *Figaro házasságának* bemutatójával kezdődött, egyszerűen azért, mert az a mód, ahogyan a közönség az arisztokrácia életstílusát élesen bíráló hangnemre reagált, megmutatta, milyen arisztokráciaellenes közhangulat alakult ki. Ez legenda, megengedem, leegyszerűsítés. De van benne egy szemernyi nagyon fontos igazság.

(Folytatjuk)

Fordította: Upor László