

MARTIN ESSLIN

# A DRÁMA TERMÉSZETRAJZÁHOZ

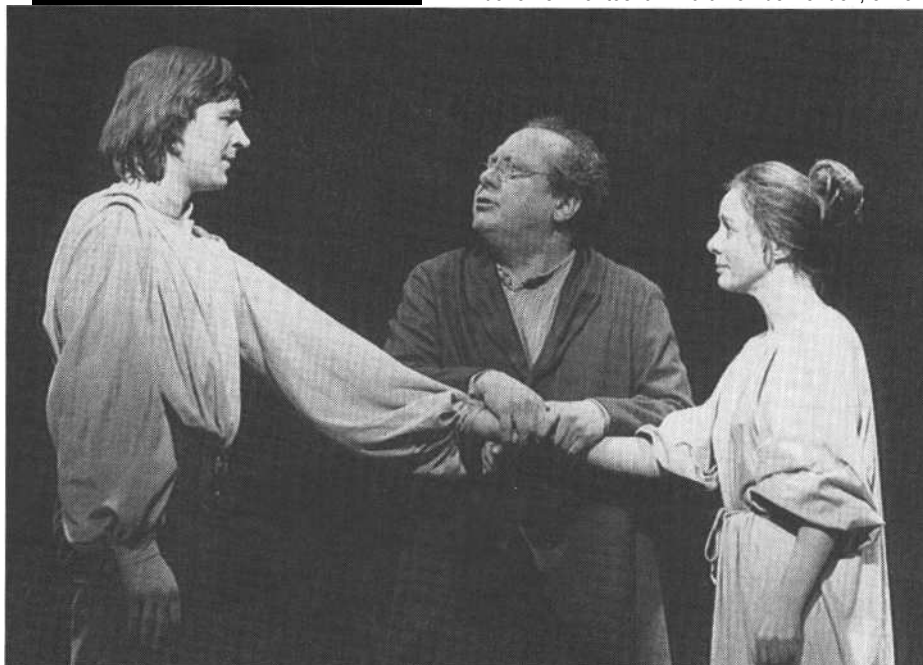
## HARMADIK RÉSZ

### 7. Tragédia, vígjáték, tragikomédia

A drámával kapcsolatos szakkifejezések közül a különböző műfaji megjelölésekkel találkozunk a leggyakrabban, mindenekelőtt a két alapvető műfajjal: tragédia és vígjáték. Rengeteg elgondolás született már, rengeteg elvi vitát folytattak le a témában, s az elméleti fejtegetések mindig nagyban befolyásolták a kor drámaírásának, játék- és rendezői stílusának gyakorlatát. Furcsa mód azonban még sincs e tárgyban konszenzus, nem létezik általánosan elfogadott és elfogadható meghatározása sem a tragédiának, sem a vígjátéknak, a számos köztes műfajról - jellemvígjáték, bohózat, tragikomédia, polgári színmű, melodráma stb. - nem is beszélve.

Természetesen a legegyszerűbb definíció - amelyet a teoretikusok nagy része naivnak minősítene - még mindig alkalmazható, bár nem sok mindent old meg; eszerint az a dráma, amelynek szomorú a befejezése, tragédia, az, amelyiké vidám: vígjáték. Feltehetőleg ennek a szempontnak az alapján rendszereztek Shakespeare darabjait barátai az Első Folióban; a Szeget szeggel például - amelyben számos komor és sötét dolog történik, s amely egészében távolról sem kacagtató vagy kedélyes darab - a vígjátékok között jelent meg, csupán azért, mert a végén egyetlen hulla sincs a színpadon; hasonló vonatkozik a *Téli* regére is - amelyet az elméletírók újabb Shakespeare regényes színművei közé sorolnak: miután a befejezést a megbocsátás hatja át, szintén a vígjátékok közé került. Ott van ugyanakkora Shakespeare-szerkesztő

**Balkay Géza (Troilus), Kálai Ferenc (Pandarus) és Csomós Mari (Cressida) (Nemzeti Színház, 1980)**



tők által használt külön kategória, a krónikás daraboké, amelyek nem számítanak tragédiának, pedig hullák tömege van a színpadon; vígjátéknak meg éppenséggel nem nevezhetők, bár vannak bennük vidám és mulatságos jelenetek is, mint például Falsaff megjelenései a *IV. Henrikben*. Minek nevezzük hát őket? A „történelmi dráma” megjelölés inkább utal a tárgyra, mint a műfajra.

Könnyű észrevenni, milyen problémákat vet fel a műfajok elmélete még a legalapvetőbb szinteken is. A történelem során minden kornak megvolt a maga uralkodó szemlélete, amely egy bizonyos pillanatban szigorú szabályokba kezdett merevedni, s ezáltal előbb-utóbb gyakran kényszerzubbonnyá vált. A francia klasszicizmus hatásának köszönhetően axiómának tekintették, hogy a tragédia főszereplőinek királyi családból kell származniuk, mert csak ilyen magas rendű-rangú embereknek lehetnek a műfaj magas követelményeinek megfelelő fennkölt érzéseik. Amikor a tizenharmadik században megszülettek az első olyan drámák, amelyeknek a befejezése szomorú volt ugyan, de főhőseik a középosztályokból kerültek ki, ez egyfajta forradalomnak számított, s a „polgári szomorújáték” elnevezést azért vezették be, hogy ezeket az alacsonyabb rendű színműveket meg lehessen különböztetni a hagyományos magasröptű tragédiáktól. Mint kritikus természetesen engem is rendkívüli módon érdekelnek a műfaj-meghatározás bonyolult problémái, esztétikai és filozófiai vonatkozásaikkal egyetemben. Ugyanakkor mint olyasvalaki, aki a drámával a gyakorlatban foglalkozik - vagyis mint gyakorló rendező - teljesen más szemmel tekintek ugyanezekre a kérdésekre. Ez nem jelenti azt, hogy - akár csak gyakorlati szempontból nézve is - fölöslegesnek ítélném a műfajok meghatározását, épp ellenkezőleg - ám inkább gyakorlati, mint elméleti szempontból érzem fontosnak. Ha az ember rendez, el kell

döntenie, mely műfajhoz is tartozzék az adott darab, amellyel épp küzd, mégpedig nem valamiféle elvont alapelv nevében, hanem a születendő előadás stílusának szempontjából. Valóban: egyazon darabot gyakran eljátszhatunk akár vígjátékként, akár tragédiaként.

Ezzel a problémával kell szembenéznie minden rendezőnek, aki Csehovval próbálkozik. Csehov a Cseresznyés kertet például komédiának nevezte, rendezője, Sztanyiszlavszkij viszont ezt írta neki: „Ez nem komédia vagy bohózat, ahogyan ön állítja, hanem tragédia, mindazon erőfeszítések ellenére, amelyeket ön az utolsó felvonásban tett annak érdekében, hogy az élet megváltozzék.” Ezek szerint az olyan darab, mint a Cseresznyés kert, komédiának és tragédiának egyaránt tekinthető. Ahogyan Ranyevszkaja végtelen tehetetlenségének és határozatlanságának köszönhetően elveszíti minden birtokát, azt bemutathatjuk mint fölöttébb ostoba, s ezáltal mulatságos esetet, hogy a néző mindezt fölülről nézze, s úgy érezze, fölötte áll ennek a határozatlan, ügyetlen, lusta, akaratgyenge társaságnak. Ám elő lehet adni a darabot úgy is - s ez gyakran előfordul -, hogy az mélységesen szomorú számvetés legyen, amely az utolsó valóban civilizált réteg bukásáról szól egy olyan társadalomban, amelyben egyre inkább teret nyer az üzleties szellem, a közönységesség, a tömegek barbarizmusa.

Az, hogy a rendező egy ilyen darabot tragédiának, komédiának vagy épp bohózatnak lát, azonnali gyakorlati követelményekkel jár a majdani előadásra nézve: befolyásolja a szereposztást, a díszletet és a jelmezt, az előadás hangnemét, ritmusát és tempóját. És mindenekelőtt a színészi stílusát.

Világítsuk meg ezt egy egyszerű példával. Az alábbi rövid párbeszéd önmagában lehetne agytragédia, egy vígjáték, vagy akár egy bohózat részlete is. Magában a szövegben semmi sincs, amiből kiderülne, hogy a három közül melyikről van szó.

NŐ Mi történt? Megsérültél, drágám?

FÉRFI Ó, semmiség. Elestem...

NŐ De hát... vérzel... véres... az orrod...

FÉRFI Elestem... Biztosan eltört a lábam...

NŐ Úgy látom, komolyabb dologról van szó...

Félek, hogy...

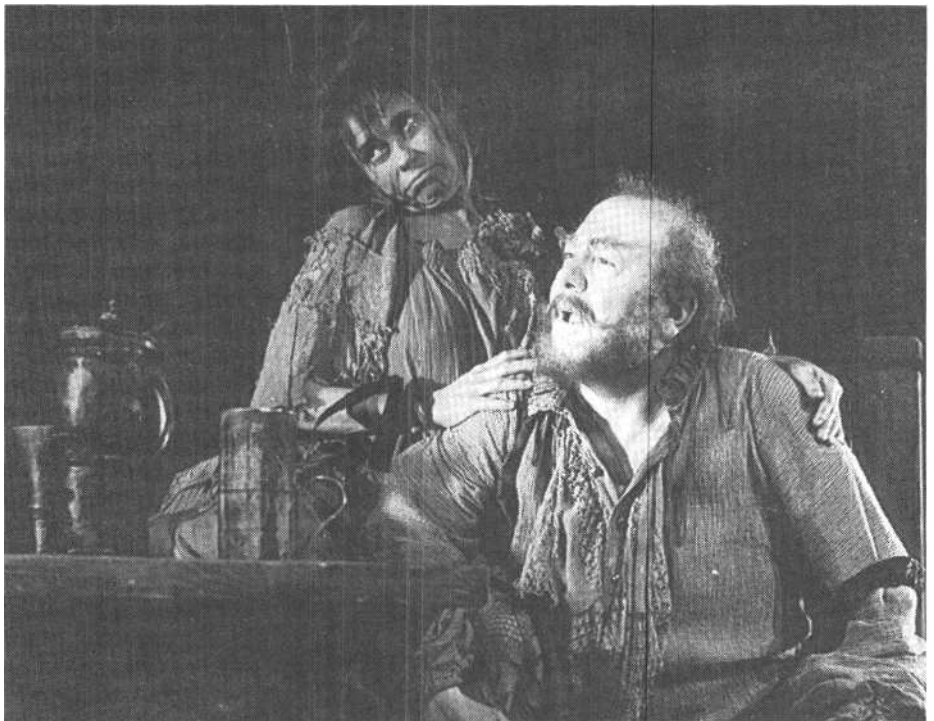
Képzeli csak el, hogyan kellene játszani ezt a részletet, ha tragédiából származna, ha - mondjuk - komoly volna a sérülés, s az ezt követő jelenetben a férfi meghalna. Olvassuk csak föl hangosan ennek megfelelően. A színészeknek - ez esetben önöknek-valódi aggodalmat, félelmet kellene vinniük a jelenetbe, érzékeltetniük kellene a helyzetfokozódó komolyságát. A férfinak meg kellene próbálnia bagatellizálni sérülésének súlyosságát, s hősiesen el kellene viccelnie a dolgot, ugyanakkor mindennek mélyén ott lappangana a saját szorongása, halál-félelme, és így tovább. A színészeknek nagy empátiával kellene játszaniuk, messzemenően azonosulva a figurákkal; minden erejüket latba vetve arra kellene törekedniük, hogy az érzelmek a lehető legmagasabb fokra hevüljenek. Következésképp a jelenet lassú volna, a pontokkal jelzett szünetek hosszúak és jelentőségteljesek.

Képzelnék most el ugyanezt a néhány mondatot egy könnyed jellemvígjáték, finoman mulatságos darab részleteként, amelyben egy ilyesfajta jelenet - leleplezve a lány heves érdeklődését a fiú iránt - a kettejük közti románc kezdetét jelentheti. Hamar kiderülne, hogy nem komoly a sérülés, de a lány aggodó figyelme rögtön jelezné, mennyire szereti a fiatalembert. A színészeknek tehát egészen másképpen kellene megközelíteniük a jelenetet: sokkal játékosabban, a szereptől való nagyobb távolság-tartással; nagyobb hangsúlyt kapna az elegancia, a könnyed hanglejtés, a sima modor. Még a hangjukkal is másképp bánnának a színészek: súlyos, szenvedélyes mellhangok helyett a mondatok magasabb regiszterből szólnának. A szünetek valószínűleg kevésbé jelentőségteljesek s így rövidebbek is lennének. A szavakból itt is valódi érzelem és együttérzés csendülne ki, de lényegesen könnyedebb, játékosabb hangnemben.

És most próbáljuk meg úgy olvasni ezeket a replikákat, mintha egy bohózat valamelyik jelenetében hangzanának el, mondjuk, amikor a férj üldözi a házibaratót, az kiugrik az ablakon, s szeretője rátalál. A mondatok nagyon sebesen, lélegzetvételnél szünet nélkül követnék egymást, magas fejhargon, karikatúrisztikusan, gépiesen, groteszkül szólnának. Ahelyett, hogy valódi aggodalom érződne a mélyükön, az olyan szövegek, mint „véres... az orrod” groteszkül hisztérikus visításként törnének föl. Az eredmény: a banánhéjon elcsúszó embernek „kijáró” kegyetlen nevetés. Henri Bergson, a nagy francia filozófus a nevetés forrását abban jelölte meg, hogy olyan emberi lényeket látunk, akik vagy önmaguk viselkednek gépiesen, vagy mások bánnak velük úgy, mintha gépek volnának. A bohózat éppígy működik: a bohózatban az események gépies precizitással haladnak előre, a figurák egyszerű fogaskerekeknek tűnnek. Charlie Chaplin, amikor a *Modern idők*-ben egy etetőgépben ül, és futószalagról táplálják, vagy Buster Keaton, amikor egy óceánjáró fedélzetén egyetlen tojást akar megfőzni egy több ezer adagra méretezett hatalmas üstben, klasszikusan testesíti meg ezt az elgondolást.

A negyedik fejezetben megemlítettem, hogyan különbözteti meg Northrop Frye a típusokat aszerint, hogy milyen a viszony a nézők és a szereplők között. A hősi és mitikus világban élő figurákra mint istenekre, illetve nagy emberekre néz föl a közönség; a realista típusú színjáték esetében önmagával egy szinten lévőnek látja őket: az ironikus típus sajátja, hogy a néző magasabb rendűnek érzi magát a szereplőknél s lekicsinylően vagy gúnyosan tekint le rájuk. Mármint a tragédia szereplői nyilvánvalóan istenek vagy olyan hősök, akikre a közönség fölénz; a realista típusú dráma - s ezen belül a vígjáték is - a közönséggel egy szinten lévő szereplőket vonultat fel. A bohózatban szereplő figurákat egyértelműen lenézik nemcsak a nézők, de maguk a színészek is.

A kérdést megközelíthetjük pszichológiai szempontból, az azonosulás mértéke alapján is. Ha a színpadon valakiről leesik a nadrág, és én azonosulok vele (vagyis a színészek játéka és az egész elő-



**Molnár Ildikó (*Lady Percy*) és Kállai Ferenc (*Falstaff*) a *IV. Henrikben* (Nemzeti Színház, 1980) (Ikládi László felvételei)**

adás mindaddig arra ösztönzött, hogy e figura szemszögéből nézzem az eseményeket), akkor kínosan fogom érezni magam a vele történet miatt: ugyanúgy zavarban leszek, mint ő.

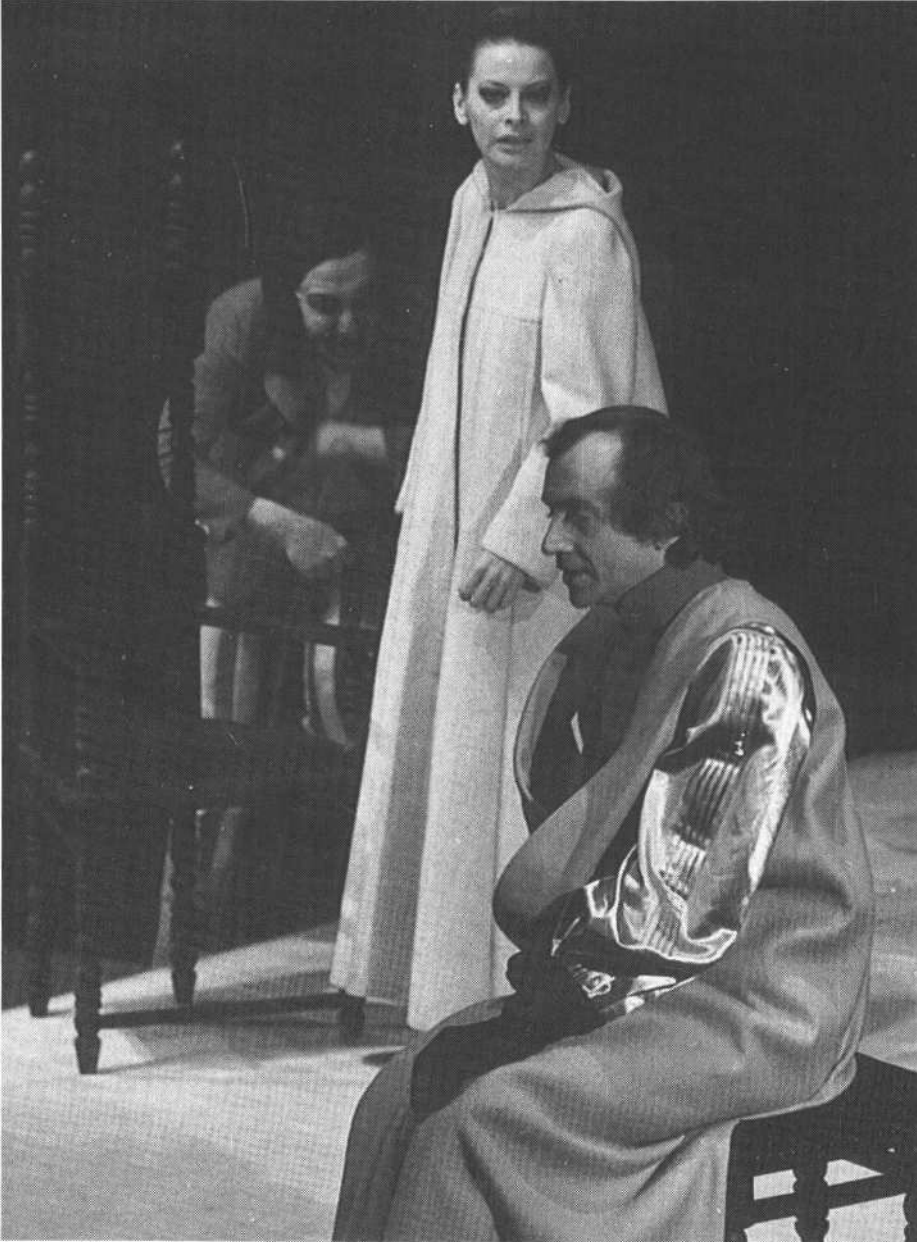
Nemigen hiszem, hogy egy tragédiában bárki is leeshetne valakinek a nadrágja, de egy finom, realista vígjátékban ez a zavar könnyen átékelhető. Ha nem azonosulok a szereplővel, akiről lecsúszott a nadrág - ha a szöveg és az előadás stílusa már korábban egyértelművé tette, hogy a figurát tőkfejnek kell tekintenem, akinél feltétlenül magasabb rendűnek érezhetem magam, s akit inkább kívülről figyelek, semmint belülről -, nos, akkor harsányan fogok nevetni, amikor látom, milyen kínos és megalázó helyzetbe került.

Freud szerint - aki szintén alaposan tanulmányozta a témát - a nevetést a szorongás megszűnése váltja ki: amikor nevetünk, attól az idegi energiától rázkódik a testünk, amely akkor szabadul föl, amikor felismerjük: a szerencsétlenség, amit közeledni látunk, bennünket közvetlenül nem érint, következményei bennünket bizonyosan elkerülnek. Egy tragikus jelenetben vagy olyan vígjátéki jelenetben, amely szorongással tölt el bennünket, ez a szorongás vagy nem oldódik fel, és együtt szenvedünk a szereplőkkel (a tragédiában), vagy csak részben szűnik meg, és együttérző mosolygásra késztet (a vígjátékban). A bohózat esetében viszont harsányan határozunk, amikor a habostorta Stan arcába vágódik, mert eleve azt éreztették velünk, hogy mi soha nem kerülhetünk ilyen helyzetbe, ilyesmi csak

efféle clownokkal eshet meg (ami egyáltalán nem azt jelenti, hogy a Stan és Pan-komédiákban csupán ennyi van).

A szorongástól való megszabadulás, amely oly fontos szerepet játszik a komikus drámában - a vígjátékban és a bohózatban egyaránt, mindenütt az adott stílusnak megfelelően -, jól érzékelhető az olyan nagyszerű klasszikus vígjátékban, mint a *Tartuffe*. Azon, ahogyan Tartuffe rászedi Orgont és a bizalmába férkőzik, azért nevetünk, mert különbnek érezzük magunkat Orgonnál. Hogy miért? Mert a szerző igen ravaszul úgy intézi, hogy Orgon vak legyen Tartuffe képmutatásával szemben, miközben mi, nézők nagyon is tisztán látunk mindent. Ez a dráma egyik legalapvetőbb fogása: elérni, hogy a néző többet tudjon, mint azok, akik a színpadon mozognak. Vagy épp ellenkezőleg: kevesebbet. Ha kevesebbet tud, mint a szereplők, létrejön a feszültség, a várakozás, az izgalom; ha viszont többet tud, érdekelte válik, szinte vágyat érez, hogy fölkiáltson a színpadra: ne kövessenek el ilyen ostobaságot! Számos komédia ebből a forrásból táplálkozik. Ezért van az is, hogy a *Tartuffe*-t a közönség a cselekmény legnagyobb hányadában mulatságosnak látja, pedig ami történik, szomorú: egy igaz ember és egy boldog család összeomlása. Mégis a darab vége felé, amikor világossá válik, hogy Orgont valóban majdnem tökéletesen tönkretették, a néző szorongása és együttérzése fokozódik, szánalmat érez és feszeng. Ez az a pillanat, amikor a király követének megérkezése hirtelen és drámai módon oldja fel a feszültséget, s szabadítja el a nézők nevetését, hogy aztán elégedetten és boldogan térhessenek haza.

A tragédiában nincs efféle feloldás. Mégis azt szoktuk mondani, hogy *élvezzük a Macbeth*, a *Lear*



**Ronyecz Mária (Isabella) és Iglódi István (Angelo) a Szeget szeggelben (Nemzeti Színház, 1973)**

király vagy a Hamlet előadását. Ez a tragédiáról szóló számos elméleti írás kritikus pontja, központi problémája. A katarzisz kérdése ez, a tragikus remekművek pszichológiai hatásáé. A szokásos megfogalmazás szerint azért érezzük magunkat lelkesültnek egy kitűnő tragédia után, mert szemtanúi voltunk annak, ahogyan egy felsőbbrendű ember nemesen, bátran és méltósággal szegül szembe a balsorsral és a csapásokkal. Ezért még ha sokat szenved és meghal is Lear vagy Hamlet, az emberi természet a maga nemességében és nagyságában ismételtelen megerősített. Ebben a magyarázatban kétségkívül sok igazság van. De vajon mindig

alkalmazható-e? Georg Büchner Woyzeckjében, a német drámairodalom egyik legnagyobb alkotásában a főszereplő egy szellemileg elmaradott közkatonára, aki megöli az élettársát, mert az megcsalta őt egy őrmesterrel. Woyzeck nyomorult, szánalmas, hisztérikus figura, a darab mégis alapvetően megerősíti az emberi méltóság eszményét, megmutatja, hogy az még egy ilyen alacsonyrendű emberi lényben is fellelhető, vagy éppen benne még inkább, mint bárki másban. Az, hogy mély együttérzéssel osztozunk egy másik ember végzetében, hogy hosszú távon érvényes és mélyreható bepillantást nyertünk az emberi természetbe, az ember és a világ küzdelmébe, olyan érzelmi állapotot hoz létre, amely a vallásos élménnyel rokon; s ez az érzés - hogy megérintett bennünket valami, ami kívül esik és túlmutat mindennapi földhözragadt tapasztala-

tainkon, hogy bepillanthattunk a sors gépezetének működésébe - ez idézi elő a tragédia lélekemelő, kataritikus hatását.

A vígjáték ezzel szemben a mindennapiság szintjén marad. Átala is bepillantást nyerhetünk, ha nem is az emberi élet végső, legkritikusabb kérdéseibe és a hozzájuk kapcsolódó legmagasabb rendű emóciók világába, de a társadalom működésébe és viselkedési szabályaiba; az ember kisebb hőbortjaira, gyarlóságaira láthatunk rá. A Tartuffe-ben a vakbuzgóságot és a képmutatást szemlélhetjük „működés közben,” a Bunburyben (teljesen más jellegű vígjáték!) egy bizonyos típusú felsőosztálybeli magatartás sznobériáját, A revizorban a korrupció működését a cári Oroszország kisvárosi társadalmában - és másutt.

Vajon ad-e bármiféle ilyen értelmű tudást, nyújt-e bármibe bepillantást a bohózat? Ezen lehet vitatkozni. Egyesek azt mondhatják, a bohózat csupán arra való, hogy nevetessen. Én személy szerint úgy érzem, hogy legjobb darabjaiban - amilyenek Feydeau bohózatai; Chaplin, Buster Keaton vagy Stan és Pan filmburleszkjei - a bohózat is bepillantást enged bizonyos dolgokba: a szex és a státusok utáni örült hajszánk automatizmusába vagy abba, hogyan pofozza a társadalom a kisembert.

A vígjáték és a tragédia évszázadokon át szigorúan elkülönült egymástól. Axiómának számított, hogy a kettőt tilos vegyíteni. Am kivételek mindig akadtak. Az Első Folióban Shakespeare Troilus és Cressidája a vígjátékok és a tragédiák között foglal helyett: komikus is, tragikus is - azaz tragikomédia.

Az elmúlt hetven évben a tragikomédia előretört. Önmagában az a tény, hogy Csehov darbjait egyaránt lehet tragédiának és komédiának tekinteni, jelzi e művek alapvetően tragikomikus természetét. És Brecht, Wedekind, Ionesco, Beckett életműve, valamint Pirandello drámáinak többsége is e köztes műfajba sorolandó. A rendező számára különlegesen nehezek ezek a darabok: némelyiket a legteljesebb komolysággal kell előadni, hatása mégis komikus lesz; másokat komikusan kell játszani, s az eredmény: mélységes szomorúság és a tragédiára jellemző megvilágosodás; ismét mások esetében folytonosan váltogatni kell a hangnemet jelenetről jelenetre.

A tragikomédia tehát összetett, bonyolult műfaj, amely a nézőktől is kifinomult ízlést és érzéket követel. Mert minden drámai alkotásnak a közönségre tett hatása végső soron az előzetes várakozás és a beteljesülés bonyolult összjátékán múlik. A darab kezdetének stílusa - ahogyan ezt korábban kifejtettem - segít felhangolni a közönség várakozását: a jelmezek, a díszlet, az, hogy a szöveg prózában vagy versben hangzik-e el, hogy a hősök vörös orral vagy nemes, tragikus arcvonásokkal lépnek-e színre - mindez eldönti, hogy a közönség nevetésre vagy sírásra, felhőtlen szórakozásra vagy megrázó élményre készüljön-e föl.

A modern, kifinomult tragikomédia gyakran épp e várakozások váratlan ki nem elégítésével és más irányba terelésével ér el hatást. A kevésbé felkészült, kevésbé kifinomult ízlésű néző ez bizonyára meghökkenő és zavarba ejti, mert nem képes elég

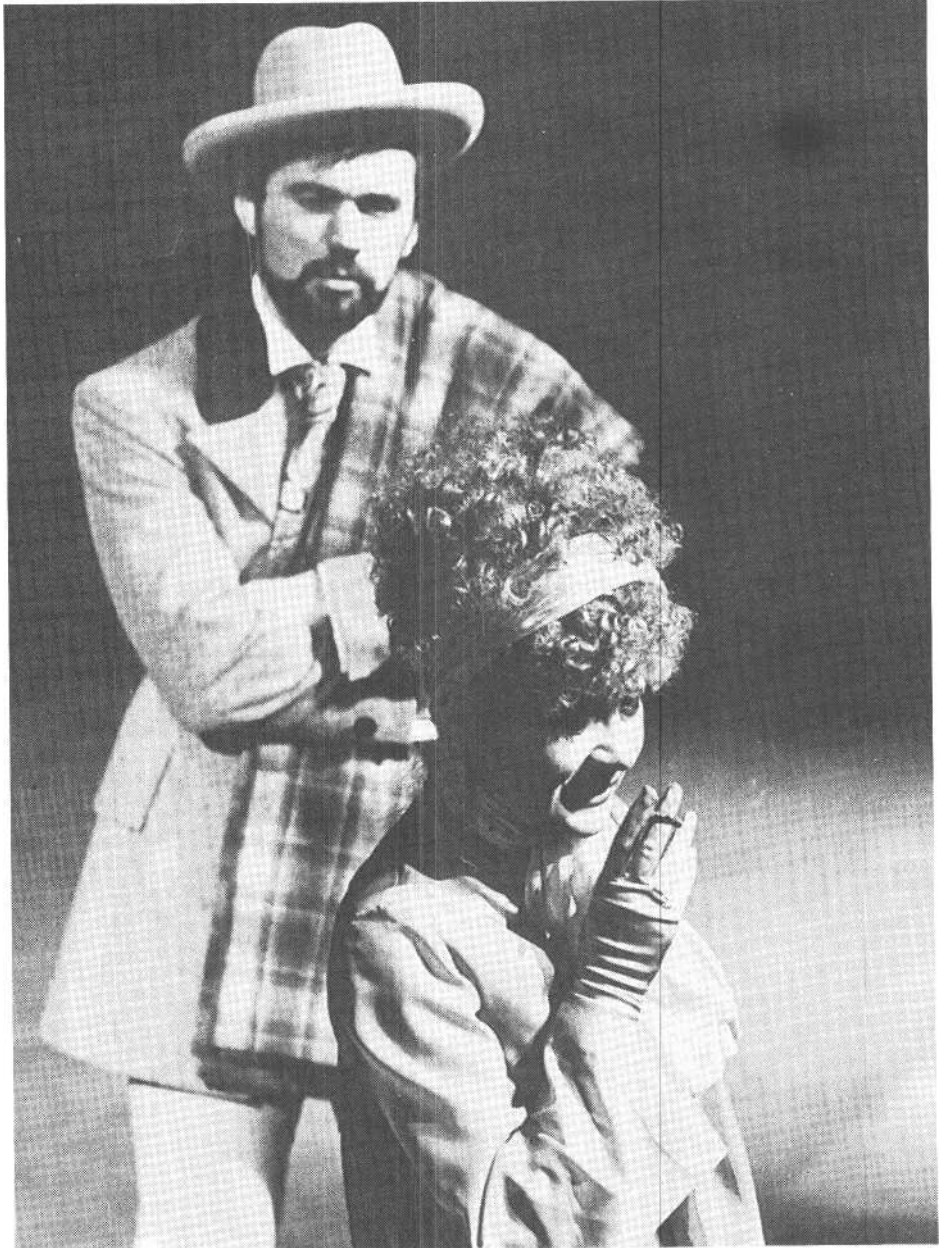
gyorsan átállni egyik gondolkodásmódról a másik-ra. A felkészültebb, műveltebb nézőnek viszont ezek a hirtelen kiklások, ezek a váratlan átrendeződések élvezetet okoznak, számára fontos felismerések forrásává válnak: feszültségek keletkeznek és oldódnak fel, rejtélyek tárulnak fel, amelyeket a nézőnek kell megoldania. A Brecht-féle elidegenítési effektus, amely végső soron abban áll, hogy a néző érzelmeit felkeltik, aztán hirtelen - gyakran brutálisan - elfojtják, lényegében tragikomikus hatáselem; csakúgy, mint a vígjátéki és bohózáti elemek, valamint a kiúttalanság érzésének beckettii ötvözete a *Godot-ra várva* című darabban. A szereplők úgy vannak öltözve, mint a kabarébéli bohócfigurák, fecsegésük is a vörösorrú komédiásoké, a dráma ugyanakkor nem kevesebbről szól, mint a pusztán univerzumba kivetett ember tragikus szituációjáról, amelynek meglehet ugyan a maga jelentése, de az mindörökké rejtve marad előttünk. Ebben az esetben tehát bohózáti elemek alkalmazásával értünk el tragikus hatást.

A műfajok, drámatípusok elmélete igen tömör és tiszta elvont fogalmakkal dolgozik; megismerése nagyon fontos mindazok számára, akik meg szeretnék érteni a dráma művészetét s rajta keresztül az emberi természetet.

A műfajok elméletében elmélyedve, nem szabad megfélemednünk arról sem, hogy a való életben az archetípusok, a vegytiszta elméleti fogalmak sohasem tisztán, hanem mindig keveredve jelennek meg. A színházi gyakorlatban az az egyetlen megbízható teszt, hogy működik-e a szóban forgó darab a színpadon vagy sem. A műfajok elmélete nagy segítségére lehet a rendezőnek az előadás és a játék stílusát illető alapvető döntések meghozatalában. Ám Brecht kedvenc mondása szerint a puding próbája az evés; ami persze nem jelenti azt, hogy a szakművészet szabályai ne lennének szintén rendkívül fontosak.

## 8. A színpad és a média

A drámai típusú kommunikáció összes formájának - színház, film, televízió, rádió - alapvető egyneműsége számomra oly nyilvánvalónak tetszik, hogy nem is szorul bizonyításra. Hiszen a színpadi drámákat rendszeresen filmre veszik, tévében és rádióban sugározzák, megfelelőképp alkalmazva természetesen az illető médium sajátosságaihoz, de anélkül, hogy kifejezőmódjának lényege változnék és viszont: színpadi változatok születnek filmforgatókönyvekből (*a Kis éji* zene című nagysikerű musical eredetileg egy Bergman-film volt); sikerrel játszanak tévéjátékot a színházban (ilyen például *A szerető*, Harold Pinter műve); a televízióban naponta vetítenek mozifilmeket, s a gyakorlatlanabb néző alig tud különbséget tenni ezek és az eredeti tévéjátékok között; számos darab pedig, amely rádiójátékként indult, végül a színpadon, a képernyőn vagy a filmvászonon kötött ki (jó példa erre Robert Bolt *Ki-nek se nap*, se szél című alkotása, amely eredetileg rádióra íródott, később tévéjáték, színdarab és film készült belőle; Bill Naughton Alfie-je is rádiójáték



**Koncz Gábor (Lopahin) és Ruttkai Éva (Ljubov Andrejevna) a Vígyszínház Cseresznyéskertjében, 1974 (Ikládi László felvételei)**

volt először; sőt minden idők legtöbbször játszott darabja, Agatha Christie krimije, *Az egérfogó* is rádiójátékként kezdte pályafutását *Három vak egér* címen).

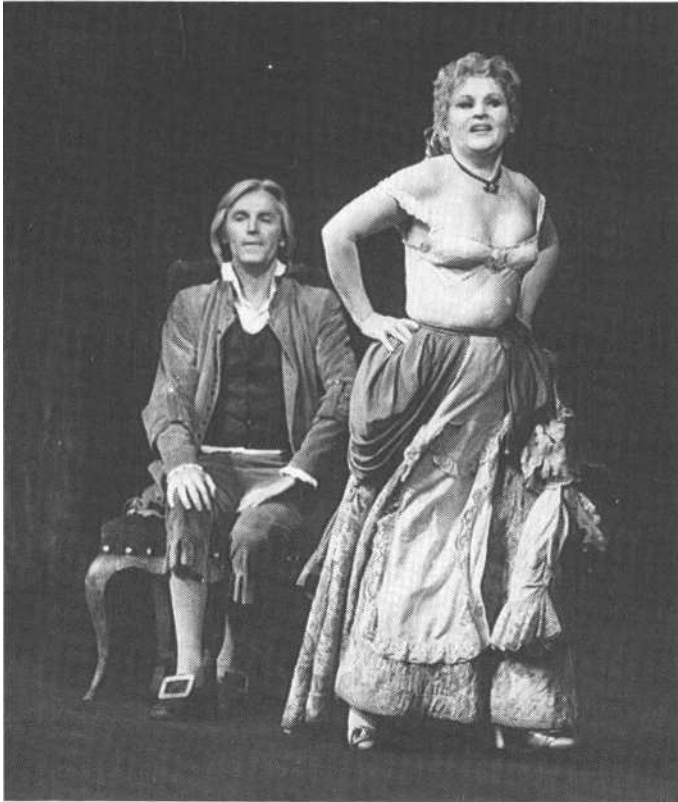
A drámai művészetek különböző megjelenési formáinak alapvető egyneműségét még szembe-szökőbben bizonyítja a szerzők, rendezők, színészek közöttük való szüntelen „vándorlása.” Mindegyik esetben némileg más képességekre van szükség, de ezek lényegében csak ugyanannak az alapvető dramatikus kifejezőkészségnek a változatai.

Igy aztán meglehetősen furcsának érzem, hogy a dráma esztétikájának és technikáinak szentelt iro-

dalom láthatólag szinte kizárólag a színpadi drámaival foglalkozik, míg a mozifilm tárgyaló terjedelmű és magas színvonalú szakirodalom jörszerűen alig törődik a szélesebb értelemben vett dráma alapvető fogalmaival. (Tiszteletre méltó kivételnek számít Jean-Luc Godard, aki nyíltan hangoztatja, hogy sokkal tartozik Brechtnek mint színházi teoretikusnak.)

Mégis, úgy hiszem, épp a dráma mint olyan alapvető egyneműségének felismerése az a pont, amelyből kiindulva valóban megérthetjük az eltérő megjelenési formák közötti különbségeket. Mi több, ehhez a jól meghatározott ponthoz viszonyítva tekinthetjük csak át teljességében, hogyan hatottak vissza a különböző médiumok a színpadi drámára.

Miután a film, a rádió és a tévé mechanikusan reprodukálható, s ezért előre fölvetett anyaggal dolgo-



**Jelenet a moszkvai Művész Színház Tartuffe-jéből (Soltész Éva felvétele)**

zik (eltekintve igen kevés kivételtől a tévében és a rádióban, ahol korábban még voltak élő drámaközvetítések, ám mára gyakorlatilag megszűntek), a három média egyszerre van előnyösebb és hátrányosabb helyzetben, mint a színház. A színházban - lévén „élő” műfaj - nagy szerep jut a spontaneitás izalmának, legyen szó bármilyen jól begyakorolt előadástól; azonkívül - és ebben áll a színház legnagyobb előnye - működik a visszacsatolás a nézőtér és a színészek között. Másrészt viszont az előre felvett anyag mérhetetlenül nagyobb lehetőséget enged a rendezőnek a helyszínek változtatására, és - a vágás, a montázs jóvoltából - jóval nagyobb rugalmasságot biztosít a cselekmény szerkezetének felépítésében. Emellett a film és a tévé fotografikus jellege révén a környezet ábrázolásában nagyobb fokú realizmus érhető el. Ugyanez a fotografikus jelleg ugyanakkor ellene hat mindenfajta stilizációnak, mindennek, ami eltávolodik a realizmustól; a tévében és a filmen még a kosztümös dráma is problematikusává válik-minél messzebb esik az adott korszak a jelentől, annál nagyobb lesz a feszültség a környezet és a ruhák realizmusa, illetve a szereplők kortársi nyelve között. A verses dráma még nagyobb nehézségeket okoz; ezek ugyan megoldhatók, de csak nagy leleménnyel, és csak akkor, ha a rendező tökéletesen tisztában van azzal, hogy az illető médium eredendő problémáival küzd.



**Szacsvay László (Hlesztakov) és Váradiné Hédi (Polgármesterné) A revizorban (Nemzeti Színház, 1973) (Keleti Éva felvétele)**

A színház és a három mechanikus médium közti legalapvetőbb különbség azonban másutt keresendő. A kamera és a mikrofon a rendező kiterjesztése, szemének és fülének meghosszabbítása; általuk szabadon választhatja meg a nézőpontot (illetve a „hallópontot”), s oda helyezheti a nézőket totálok és közelképek váltogatásával, illetve azáltal, hogy egyik arcra vagy helyszínről tetszés szerint vág egy másikra. Ha valamelyik szereplő ránéz a másik kezére, a rendező rákényszerítheti a közönséget, hogy szintén oda nézzen; csak be kell vágnia a kéz közelijét. A mechanikus média esetében a rendező teljhatalmat élvez a közönség nézőpontjának meghatározásában. A színházban, ahol a képkivágás állandó, minden egyes nézőnek szabadságában áll, hogy arra a bizonyos kézre néz-e avagy egészen máshová figyel; valójában a közönség soraiban mindenki külön-külön választja meg a maga kameraállításait, vagyis ő maga végzi el azt a munkát, amelyet a moziban, a tévében és, *mutatis mutandis*, a rádióban a rendező végzett el helyette. Ez a különbség ismét egyaránt jár előnyökkel és hátrányokkal a színház előadás szempontjából. A színházban elképzelhető, hogy a rendezőnek nem sikerül arra az akcióra összpontosítania a közönség figyelmét, amelyet hangsúlyozni szeretne, a moziban ez nem fordulhat elő. Másrészt viszont egy sok-szereplős jelenet (például egy jellegzetes csehovi szín) teljes és aprólékos hangszerelése filmen vagy tévében összehasonlíthatatlanul nehezebb volna. A komplexitás érzete - az az érzés, hogy több minden zajlik, mint amennyit szemünkkel egyszerre be tudnánk fogni -, az eltérő emberi megnyilvánulá-

sok bonyolult ellenpontozásának gazdagsága elkerülhetetlenül csökken egy olyan médium esetében, amely egyértelműen vezeti a néző tekintetét, ahelyett, hogy hagyná tetszés szerint kalandozni.

A dráma megjelenési formái közötti különbség egy további fontos aspektusa, hogy a kommunikáció milyen pszichológiai feltételek mellett megy végbe. Ebből a szempontból a választóvonal egyik oldalán a színház és a mozi van, ahol a műveket többé-kevésbé helyükhöz kötött embereknek mutatják be, olyanoknak, akik önszántukból jöttek el megnézni valamit, és az esetek döntő többségében ki is akarják várni a végét; a másik oldalon állnak az elektronikus médiumok, amelyek a befogadó saját otthonába sugároznak, amelyeket tetszés szerint ki- és be lehet kapcsolni, s amelyeket az emberek egyre kisebb csoportokban - sőt magányosan is - néznek, illetve hallgatnak. Amíg tehát a színházban vagy a moziban hatnak a tömegpszichológia törvényei - a nevetés „ragadós”; a nézőtérben ülők reakciói kölcsönösen erősítik egymást, hiszen az egymás mellett ülők figyelik (és utánozzák) egymást -, addig az elektronikus médiumoknak az egyén reakcióira kell építeniük. A horrorfilmek (a Grand Guignol színházban vagy a horrorfilm esetében) egészen más hatást érnek el a tömegben, amely biztonságot nyújt minden egyes nézőnek, illetve akkor, ha egy gyenge idegzetű, magányos tévénézőről van

szó. Az elektronikus média egyszemélyes célpontja számára nem adott a lehetőség, hogy körülnézve fölfedezze társai kevésbé rémült arcát; a végeredmény így - még ha nem vezet is pánikhoz – közel sem lesz olyan kellemes, mint az a gyönyörteli borzongás, amelyről mindvégig tudjuk, hogy csupán ártatlan szórakozás.

A színházban a néző és az események közötti távolság állandó, a másik három esetben változó: egy közelkép vagy - a rádióban - egy elstuttogott belső monológ révén a közönség a közelség, az intimitás élményét éli át, a totál eltávolítja a cselekménytől. A televízióban, amelynek - legalábbis a technika jelenlegi fokán viszonylag kicsi a képernyője, a totálképekben ezért a részletek korlátozottan érvényesülhetnek, a leghatásosabb képek a közelik és a félközelik. A tévédráma ereje egyre inkább abban rejlik, hogy viszonylag kisszámú hőst intim közelségbe tud hozni a nézőhöz; a legjobb tévéjátékok döntő többsége ebből a közelségből és intimitásból profitál. Jó példa erre Samuel Beckett tévédrámája, *a Mondd, Joel*, amelyben egyetlen szereplő látszik; a kamera megállás nélkül egyre közeledik hozzá, miközben mi - vele együtt - egy nő hangját halljuk, akinek a boldogtalanságát ez a férfi okozta. Végül a kamera már olyan közel ér a szereplő arcához, hogy nem marad más képen, mint rémülettől tágra nyílt szemének fekete pupillája. Beckett itta belső monológot szorosan egybekapcsolja a televíziós kamera rémítő intimitásával.

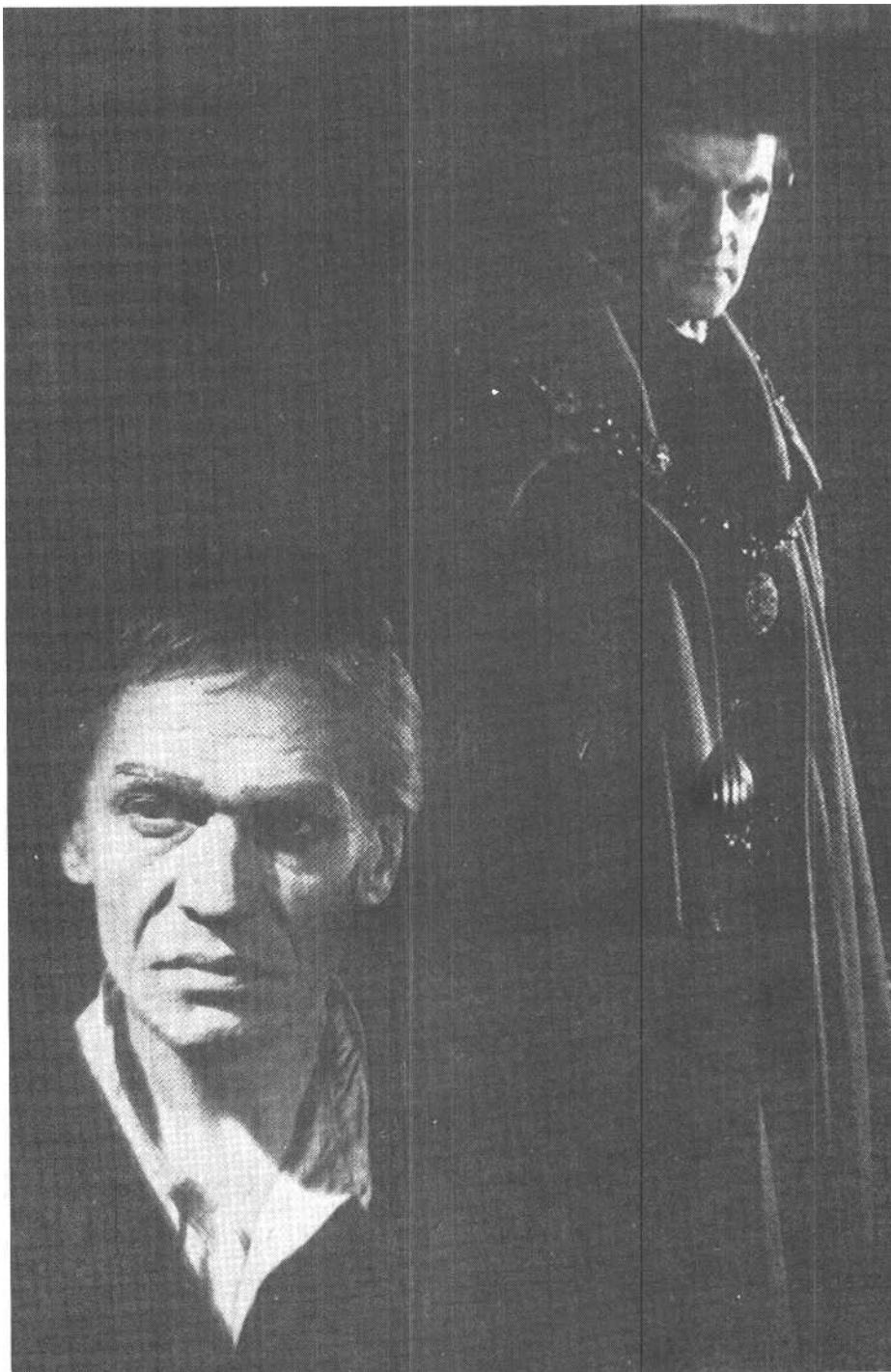
A belső monológot általában a rádiódráma eszközének szokás tekinteni. A vizuális dimenzió hiánya arra kényszeríti a hallgatót, hogy maga vizualizálja, a szó szoros értelmében a saját agyába, saját képzeletébe helyezze a cselekményt - ennél fogva a fantázia, az álom, az emlékek világa, az ember belső élete ideális tárgya a rádiódrámának. Az objektív világ felidézhető - és számos rádiójáték ugyanolyan realista, mint a film -, de az a pusztán tény, hogy a hallgató a való világnak még ezt az objektív képét is internalizálja, megadja a rádiós szerzőnek azt a lehetőséget, hogy a valóságosból átcsúszson a képzeletbeli világba, gyakran a hallgatóra bízva a döntést, hogy valóságos-e vagy képzelt, álombéli vagy létező, amit átéli. A szereplők kimondott szavainak és az azokat kísérő gondolataiknak ellenpontozása - amelyet oly körülményes eszközökkel igyekezett megteremteni O'Neill a *Különös* közjátékban - a rádiódrámában közhelyszámba menő, rádiós eszközökkel könnyedén elérhető hatás.

Az elektronikus tömegkommunikációs eszközök még egy alapvető tulajdonsága eltér a színházétól és a moziétól egyaránt: nevezetesen az, hogy adásuk folyamatos. Egy színdarab vagy egy mozifilm megtekintése még mindig kitüntetett alkalom, annak érezhető külső jeleivel, míg a tévé-, illetve rádiódráma hírek, információk, szórakoztató műsorok hömpölygő folyamába illeszkedik bele. Az ilyen szakadatlan áradás belső strukturálása ugyanolyan fontos igény, mint az adott drámai mű cselekményének tagolása; valósággal égető szükségessé válik - a műsorkészítők és a befogadók oldaláról egyaránt -, hogy legyenek bizonyos fix pontok,

meghatározott és jól megjegyezhető időpontokban visszatérő műsorok (óránkénti hírek, népszerű sorozat kedden este fél nyolckor etc.). Ez az oka annak, hogy a tévé- és rádiódrámák között egyre több a sorozat. Jól ismert fiktív figurák (nyomozó, rendőr, orvos) vagy egész családok, szereplőcsoportok tér-

**Paul Scofield és Andrew Keir az Egy ember az örökkévalóságnak című Bolt-darabban (London, 1961)**

nek vissza hétről hétre (vagy a „szappanoperák” esetében napról napra) ugyanabban az időpontban, talán ez az elektronikus médiumok legjellemzőbb hozadéka a drámai művészetben. A sorozatok megkönnyítik a szerző dolgát: ha sorozatot ír, nem kell időt és energiát pazarolnia expozícióra, arra, hogy a főszereplőket minden rész elején bemutassa, hiszen a közönség már ismeri mindannyiukat. A sorozat időtakarékos műfaj tehát: a történetet azonnal el lehet kezdeni *in medias res*.





**Jelenet Az egérfogóból (London, 1957)**

Az ilyen - esetleg több éven át futó - sorozatok főszereplői különös realitásra tesznek szert: egy-egy alak a közönség számára olyan ismerőssé, a figura és a színész közti azonosság pedig oly teljessé válik, hogy már-mára mitológiai hősökhöz hasonlatosak, azaz valóságosabbnak tekinthetők, mint a közélet valódi szereplői. Így aztán a kitalált személyek esküvője vagy halála gyakran ugyanolyan jelentőségű közéleti eseménnyé emelkedik, mint az államfőké vagy a sikeres sportolóké.

A tömegkommunikációs drámai alkotások eme új, a népi mitológiába tartozó hőseinek föltűnése is aláhúzza a drámai kifejezésformák korunkban megnövekedett jelentőségét.

Az a tény, hogy olyan drámaírók, mint Brecht (aki egyaránt írta színpad, a rádió és a film számára is),

Beckett (aki írt színműveket, rádiójátékokat, tévéjátékokat és filmet), Pinter (aki otthon van mind a négy műfajban), Osborne, Wesker, Robert Bolt mindegyik vagy majdnem mindegyik, műfajban alkotnak, illetve alkotnak, s hogy olyan könnyedén és szabadon közlekednek közöttük, önmagában is megerősíti azt a kezdeti állítást, miszerint a dráma eltérő megjelenési formáiban is végső soron önazonos, a technikai és esztétikai különbözőségek ellenére. Az új eszközök rövid fennállása óta is kimutatható a különböző formák rendkívül gyümölcsöző és ösztönző hatása, amelyből az élő színház is bőségesen profitált. A jól megcsinált darabok merev szerkezetének szétesése, továbbá az a tény, hogy a közönség a legnagyobb természetességgel fogadja el színpadon a filmes eszközöket (például egymásra vágott nagyon rövid jelenetek sorát), sőt a narrációt is (utóbbi a rádió hatására tért vissza a színpadra), világosan jelzi hogyan hatottak vissza az új médiumok az alpműfajra.

Nem lehet kétséges, hogy a dramatikus formák egymás közötti keveredése a jövőben is folytatódik majd, sőt, egyre erősebb tendenciává válik. Az élő színház - különösen az az aspektusa, hogy minimális technikai és anyagi eszközök felhasználásával képes létrehozni kísérleti műveket - szükség-szerűen továbbra is nagyon fontos lesz a sokkal nehezekebb, drága berendezéseket igénylő technikai média számára mint új tehetségek és új elgondolások gyakorlótere, s mint olyan új elképzelések kísérleti terepe, amelyek kipróbálás híján nem tudnák bizonyítani, hogy megérik a komoly anyagi ráfordítást, a tőkebefektetést. És viszont: a tömegkommunikációs eszközök hatalmas közönségrétegeket nyerne meg a drámai közlésformáknak. Olyan emberek, akik soha életükben be nem tették volna a lábukat egy színházba, most óriási mennyiségben látnak és hallanak drámai műveket a televízióban és a rádióban (legalábbis Európában, ahol a rádiójátékok sugárzása mindmáig fontos része a közszolgálati rádiózásnak); ennek következtében pedig új, művelt közönségrétegek jelennek meg, s ezek olyan magas irodalmi és művészi színvonalú, intellektuálisan igényes művekre áhítoznak, amelyeket csak egy olyan kisebbségi műfaj tud produkálni, mint a színház. A repertoárszínházak előretörése Nagy-Britanniában és az Egyesült Államokban - két olyan országban, ahol nem olyan régen még többé-kevésbé hiányzott a színházi életből a nem kommerciális szektor - jelzi, milyen mértékben terjesztik ki a dramatikus közlésformákat a tömegkommunikációs eszközök. A média által terjesztett drámai művek továbbá nem csupán új közönséget nevelnek, de az alkotó tehetséget is istápolják. A britdrámaírók fiatalabb nemzedékeiből sokakban a rádió- és tévéjáték keltette fel az érdeklődést a drámai kifejezésformák iránt. Sokan indultak olyan környezetből, olyan háttérrel, amely más korokban nem tette volna lehetővé, hogy kapcsolatba kerüljenek a színházzal, s tehetségüket talán soha nem fedezték volna fel és nem ösztökölték volna.

A drámatörténet során a fejlődés a folytonos differenciálódás irányában hatott: az opera, a balett, a pantomim, a bábszínház, a varieté, a cirkusz - mindezek végső soron drámai formák, amelyek félíg-meddig önálló státust vívtak ki. A drámának a moziban, a rádióban és a televízióban való megjelenésével ez a folyamat folytatódott, de furcsa módon a hagyományos drámához fűződő viszony szorosabb, mint, mondjuk, az opera és a hagyományos dráma esetében. És ugyanúgy, ahogy a drámai műfaj valamennyi ágazatának kölcsönös egymásra hatása szüntelen folyamat - a színház ötleteket merít a balettől vagy az operától és viszont -, ugyanúgy folytatódik ez a tendencia még nagyobb intenzitással a színpadi dráma és a többi médium viszonylatában. És a multimédia-show-k, a happeningek, valamint egyéb drámai és színházi kísérletek felbukkanása nyomán megjósolhatjuk, hogy a differenciálódás és a kölcsönhatások folyamata továbbra sem szakad meg.

*(Folytatjuk)*

**Fordította: Upor László**