

MARTIN ESSLIN

# A DRÁMA TERMÉSZETRAJZÁHOZ

## HATODIK RÉSZ

### 11. Dráma és igazság

A legtöbb drámai alkotás olyan kitaláció, amelyet valódi emberi lények jelenítenek meg előttünk; a pusztán irodalmi fikciótól eltérően tehát láthatóvá és tapinthatóvá válik, s rendelkezik a hús-vér emberek jelenlétéből adódó erővel és közvetlen hatással. Ezek az alkotóelemek a fikción belül jó adag realitást képviselnek, és saját valóságosságukkal ruházzák fel a szerző látomásait. Elvégre minden fikció - még a legnaturalistább, legszigorúbb dokumentarista dráma is - a szerző látomásának, álmának is tekinthető. A legaprólékosabb kutatásokon alapuló és dokumentumokra épülő történelmi darab szerzője is előbb elképzelte a részleteket, a figurák érzéseit, indulati feszültségeit, s ez után önti látomásait művészi formába. Ha Napóleont ábrázolja a waterlooi csatamezőn, el kell képzelnie, mit érzett Napoleon ott és akkor, mielőtt nekiülne leírni, amit a fenti elképzelések szerint a hadvezér mondott és cselekedett.

Közhelynek számító népi bölcsesség, hogy a fikció a hazugság egy formája. A kitalált helyzetek, történetek szerzőjét nem kötik azok a következmé-

nyek, amelyekkel a való életben minden szavunk és tettünk jár; bátran szabadjára engedheti legelképesebb fantazmagóriáit is. Ilyen értelemben a történetek és a színdarabok valóban hazugságok. Más szempontból viszont fontos igazságokat képviselnek. Közölnék valamit szerzőjük látomásairól, azokról az álmokról és víziókról, amelyek agyából előtörnek, amikor szabad folyást enged képzeletének. Az ilyen álmok, víziók, látomások pedig olyan igazságok, amelyek becses információkat hordoznak megteremtőjük belső életéről; segítségükkel bepilanthatunk annak az emberi lénynek a személyiségébe és pszichikumába, akinek a képzelete létrehozta őket.

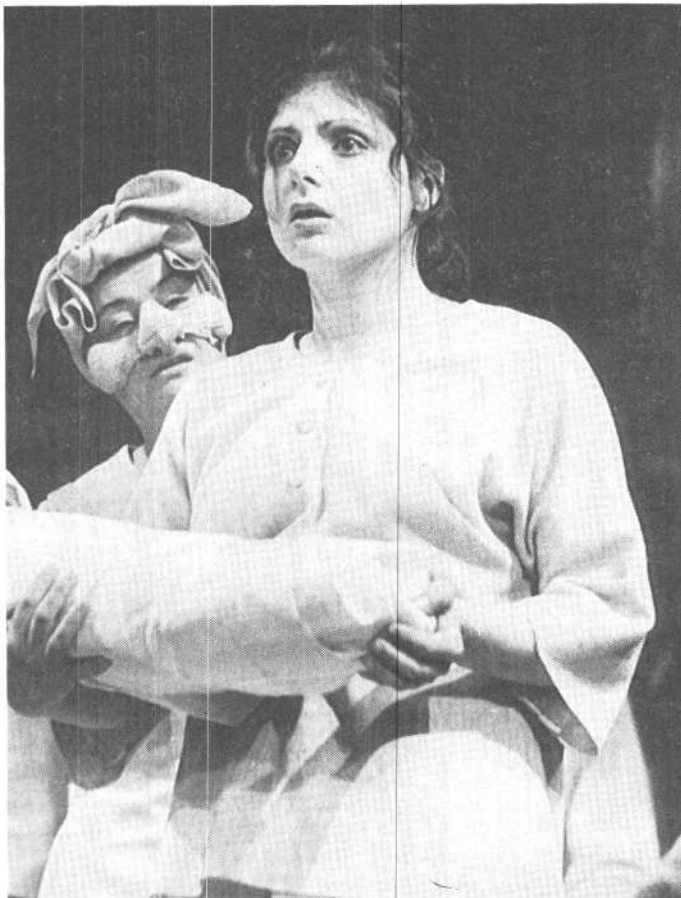
Mindenféle kitalált történet - minthogy szerzője tudatából és tudatalattijából tör elő - értékes emberi dokumentum. Az idegbetegek rajzai és írásai ugyanolyan értékesek lehetnek a diagnózis és a gyógy mód szempontjából, mint azok az álmok, amelyeket az analízisben mesélnek el orvosuknak a páciensek. A művészi kitalációk nyilvánvalóan erősen különböznek az ilyen betegek képzelgéseitől, de vannak közös vonásaik is. A drámaíró, midőn Napoleon számára ír dialógust, Napoleon helyébe kell, hogy képzelje magát; azaz elmebeteg, aki Napoleonnak képzeletben teszi, csak sokkal intenzívebben, és anélkül, hogy képes lenne kontrollálni a képzeletét, szétválasztani a valóságot az elképzelttől. Az elmebetegek fantáziálása és

a művészi fikció közötti döntő különbség abban áll, hogy melyik milyen mértékben fontos emberek nagy tömege számára, vagyis a művészet egyetemességében, ez pedig elsősorban azon múlik, hogy milyen tehetséggel formálódnak ezek az álmok és képzetek alkotássá. Ha igaz, hogy az egyén az álmok és fantáziák világába merülve oldja fel a lelkében dülő feszültségeket, akkor a művészi alkotásoknak hatalmukban áll, hogy ne csak a szerzőt, de az egyének nagy tömegét is megszabadítsák feszültségeiktől. Ezért van az, hogy kitalált történeteket olvasni vagy drámát megtekinteni nem csupán kellemes tevékenység, de sokak számára valódi szükséglet is.

Az igazán tehetséges drámaíróknak, amikor elképzelik figuráit és azok mondatait, bele kell bújni azok érzéseit, reakcióit, egyéni beszédmódját. Másrészt viszont minden egyes figura, amely ily módon alkotója agyából előpattan, valamilyen értelemben megfelel az írói lelki alkat bizonyos alkotóelemeinek és aspektusainak, összhangban áll személyes élményeivel; minden kitaláció mélyén feltétlenül ott rejlik a személyes tapasztalatnak legalább

**Kovács Mária és Lázár Kati A kaukázusi krétakőr miskolci előadásában (Jármay György felvétele)**

**Husztai Péter (Hamlet) és Psota Irén (Gertrud) a Madách Színház Hamlet-előadásában (1970) (MTI-fotó)**



egy kicsiny csírája. Eszerint Shakespeare-nek, amikor Macbeth figuráját megalkotta, énjének becsúgyó és agresszív rétegére kellett építenie, míg a bestiálisan meggyilkolt Lady Macduffot megálmodva személyiségének gyengéd, szeretetteljes vonásait, az erőszakról való irtózatát kellett segítséggül hívnia. A drámaírók gyakran beszélnek arról, hogy egyszer már életre hívott hőseik bizonyos cselekvési szabadságra tesznek szert, sőt, vonakodnak a drámaíró eredeti szándékai szerint cselekedni. Más megközelítésben ez annyit jelent, hogy a drámaíró személyiségének bizonyos vonásai - mondjuk, a lelkében rejlő agresszivitás, amely egy gyilkos figurájában ölt testet - konfliktusba keveredik pszichikumának más figurák által képviselt egyéb aspektusával; olyasformán, ahogyan az ember - ha már egy verekedés során ütlegelni kezdte ellenfelét - hirtelen azon veszi észre magát, hogy már képtelen megállni, hiába sarkallják erre törvénytisztelő beidegződései. Pirandello darabja, a *Hat* szerep keres egy szerzőt éppen az ilyen típusú élménnyel foglalkozik: hogyan éli meg a drámaíró ezt a művével vívott küzdelmet. A szereplők - miután a szerző megalkotta, majd félreállította őket - az önállóság olyan fokára jutottak, hogy mindenáron életre akarnak kelni a színpadon. Vajon miért nem akarta Pirandello befejezni a félig kidolgozott történetet? Netán ezek a figurák a személyiségének olyan oldalával szembesítették, amelyet el akart nyomni? Lehetséges; és éppen ez az a bensejében kialakult tudatalatti konfliktus, amelyet aztán a rendelkezésére álló tudatos eszközök és írói tehetsége segítségével drámává formált.

Ezek a megfontolások nem csupán a drámaíró alkotótevékenységének pszichológiája szempontjából érdekesek, hanem adalékkul szolgálhatnak a dráma természetének megismeréséhez is, mert rámutatnak arra, hogy minden kitaláció *igaz*; ha nem is a történetben és a figurákban testet öltő külső valóság tényeit illetően, de annál inkább azért, hogy ily módon a szereplőkön keresztül bepillantathatunk a szerző lelkébe, a szerző lelkén keresztül pedig mindannyiunk érzelmi és gondolatvilágába.

Eugène Ionesco megkapóan beszélt el, hogy első drámáján, *A kopasz énekesnőn* dolgozva azt gondolta: a darab nem más, mint saját eszelős belső világának, szorongásainak kivételése. Eszébe sem jutott, hogy a mű rajta és családtagjain kívül - akik jól ismerték különösképpen - bárkit is érdekelhet. Amikor aztán a darabot - határozott szándéka ellenére - színpadra állították, meglepve tapasztalta a közönség reakcióit: hirtelen rájött, hogy saját bogarai, saját rejtett örültségei sok tekintetben meg egyeznek mások személyes örültségeivel; felismerte, hogy emberek sokasága érti és éli meg maga is azokat az érzéseket és látomásokat, amelyeket addig a maga sajátos, őt mindenki másról megkülönböztető bizarr fantazmagóriáinak hitt, s ez óriási megkönnyebbülést okozott neki. S kétségtelen, hogy az a nevetés, amely a Ionescoéhoz hasonló darabokat jutalmazza, ugyanennek a megkönnyebbülésnek egyfajta kollektív felismerése és kifejeződése; azonnali feloldódást jelent minden egyes né

ző számára, ha felfedezi, hogy a többiek ugyanúgy reagálnak, ahogyan ő.

A dráma komplexitása, az, hogy az emberi tapasztalás legteljesebb skáláját képes átfogni és ábrázolni, véleményem szerint, természetének ebben a sajátosságában gyökerezik.

Az irodalmi alkotás - amelyet csupán olvasásra szántak - sokkal lineárisabb, sokkal inkább egydimenziójú, mint a dráma, amely megjelenésében és jelentésében egyaránt többszintű, s objektivitása révén az értelmezés felelősségét és terhet az élmény befogadójára, a nézőre hárítja át. Ebben a tekintetben a dráma éppen olyan, mint maga az élet. Minden más irodalmi jellegű kommunikáció esetében a befogadási folyamat során - regényt olvasva, verset hallgatva - tudatában vagyunk annak, hogy olyan szavakat olvasunk, hallgatunk, amelyek egy másik emberi lény - a regény vagy a vers szerzője - agyán szűrődtek át; minden közlésről tudjuk, hogy éppen úgy jutott el hozzánk, ahogyan a szerző közölni kívánta, és tudjuk: az ilyesfajta kommunikáció (a történet elbeszélése a regényben, az érzések leírása a költeményben) olyan csomag, amely tartalmazza a szerzői kommentárt is. Még a regény „legobjektivebb” típusa - például a francia *nouveau roman*, amely a legapórékosabb tényszerű leírásra törekszik - sem igyekszik véka alá rejteni, hogy leírásai a világot egy szubjektív megfigyelő szemszövegéből mutatják be. Egy történet elmesélésének vagy egy érzés felidézésének aktusa önmagában szükségszerűen szubjektív, és az olvasó vagy a hallgató elkerülhetetlenül ékként is fogja érzékelni.

A dráma esetében viszont - lett légyen a szerző látomása bármily szubjektív -, az előadás módja közvetlenül jelenvalónak, konkrét események valódi emberek által megtestesített szimulált színelőadás tüneti fel a cselekményt, s úgy látatja velünk, mint ha objektív valóság volna: olyasvalami, ami spontán módon játszódik le a szemünk előtt, s amit jól meg kell figyelni, hogy értelmezhesük és véleményünk alkothassunk róla. A dráma esetében a néző akaratlanul is kénytelen eljutni a maga értelmezéséhez (amely jócskán el is térhet a szerzőétől). Ha az egyik szereplő mond valamit, nekünk, nézőknek kell eldöntenünk, vajon igazat mond-e vagy hazudik, esetleg meg akarja-e tréfálni beszélgetőtársát. Ha egy drámában ketten veszekednek, nekünk, nézőknek kell eldöntenünk, melyiküknek van igaza és melyiküknek nincs. A szerző, a rendező, a színészek segíthetik ugyan értelmezésünket különböző jelekkel, jelzésekkel, de az végső soron mégis a sajátunk marad. Semmi nem indokolja, hogy valamelyik néző ne mehessen haza az *Othello* előadásáról abban a meggyőződésben, hogy Jagót súlyos igazságtalanság érte Othello részéről, amikor az nem léptette őt elő, maga Othello pedig ostoba barom volt, amiért megölte feleségét, mihelyt a gyanú halvány árnyéka rávetődött. Sőt az sem elképzelhetetlen, hogy valamelyik rendező éppen ilyen szellemben állítsa színpadra a darabot - ám ettől még akadhathat nézői között olyanok is, akik más benyomással távoznak a színházból. Úgyes színészi játékkal és rendezéssel,

úgyes írói munkával természetesen meg lehet teremteni a nézőtérben az általános konszenzust a darab jelentését, mondandóját illetően, mégis minden egyes néző megtarthatja különvéleményét, ragaszkodhat saját értelmezéséhez; és ha történetesen azonosul az általános értelmezéssel, ezt szabad elhatározásából, önszántából teszi.

A drámai alkotásfizikai értelemben is többdimenziós: számos különböző dolog történhet egyszerre (például: annak, amit az egyik szereplő mond, ellentmondhatunk saját gesztusai; vagy: a szereplők két csoportja különböző dolgokat csinálhat a színpad két végében stb.). Nyomatott szövegben az elbeszélés szükségszerűen lineáris, egy dimenzióban mozog, vagyis egy adott pillanatban csak egyetlen dolog történhet, a cselekménynek mindig csak egyetlen színelőadás koncentrációját. A tömegkommunikációs eszközök - ahol a rendező a kamera- és mikrofonhasználat, illetve a vágás révén irányíthatja a közönség figyelmét - ebben a tekintetben félúton vannak az élő színház és a regény között. De még egy egyszerű snittben is jóval több-szintű lehet a kép, mint lineárisan haladó prózai elbeszélésben: miközben a kamera látszólag egyetlen aspektusra koncentrálna, megjelenhetnek a snittben más fontos vizuális információk is. Emlékezzünk csak Orson Welles Aranypolgárának befejező képsorára, amelyben az egész film alaprejtélyét szinte csak véletlenszerűen oldja meg az égő szánkón egy villanásnyira felsejülő „rózsabimbó” szó; a film rejtélyének teljes megfejtése csak a nagyon éles szemű nézőt gazdagíthatja, azt, aki eltökélte, hogy minden egyes snitt minden egyes mozzanatát alaposan megfigyeli.

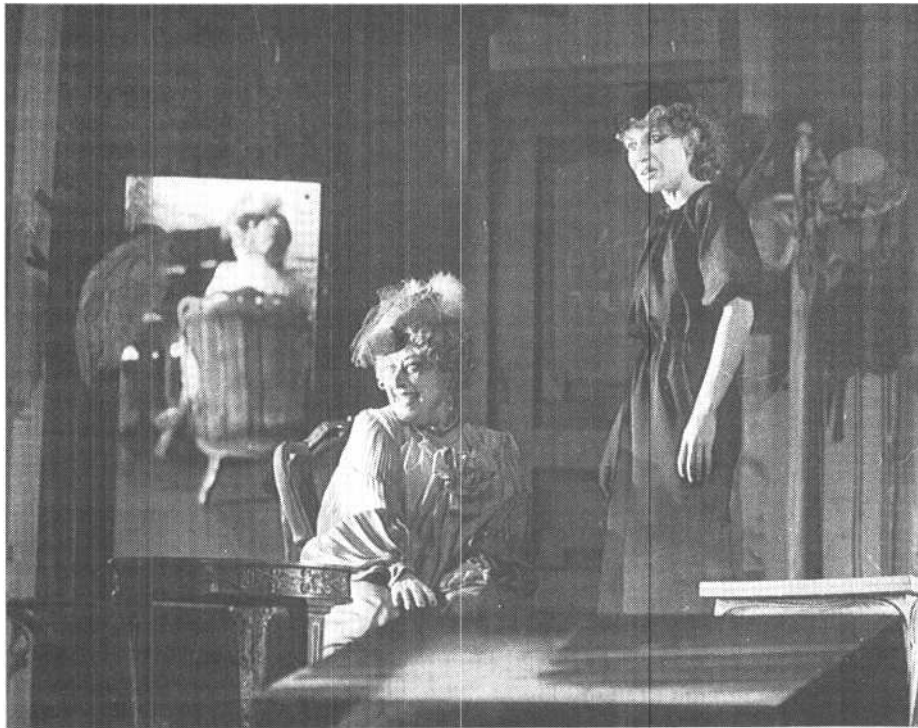
A drámában tehát ránk, a közönségre hárul a feladat, hogy megfejtsük a cselekményt, a látott események jelentését, s kialakítsuk a magunk értelmezését. Ezért az az, hogy a dráma jóval ambivalensebb a regénynél, amelyben az események lineáris sora eleve jelzi, önmagában hordja azok jelentőségét, még olyankor is, amikor a szerző tartózkodik a magyarázatoktól és értelmezésektől. (Vannak természetesen olyan regények is, mint például Ivy Compton-Burnettéi, amelyek mindvégig dialógusban íródtak. Ezek azonban lényegüket tekintve drámaiak - olvasásra szánt színművek.)

A dráma közönségének e szabadságából további fontos jelenség származik. A színpadon lejátszódó cselekmény nem csupán a maga valóságos, konkrét szintjén nyitott különböző interpretációkra, hanem többértékűvé válik általa is, hogy épp konkrétságával teszi lehetővé a többszintű értelmezést. A róza - ahogyan Gertrude Stein mondta - az róza, róza, róza (vagyis meghatározott színű, illatú és formájú botanikai egyed), de lehet a szerelem szimbóluma is. Ha a róza költemény témája, szimbolikus szerepét a költő általában világosan megfogalmazza, vagy legalábbis sejteti; a regényben felbukkanó róza szerepe úgyszintén elég világossá válik az elbeszélés folyamatában elfoglalt helyzete révén. A drámában ez a róza esetleg ott állhat egy vázában, az asztalon, anélkül, hogy bárki bármikor említést tenne róla: a közönség egy része esetleg

egyszerűen a szoba berendezéséhez tartozónak véli, mások a szerelem szimbólumát láthatják benne. S mindkettő igaz lehet, vagy egyik sem. Ugyanígy egy filmben a New York-i felhőkarcolókat mutató kezdő képsor szolgálhat egyszerű exozicióul, amelyből kiderül, hogy az épp induló film cselekménye hol fog játszódni, de ugyanakkor hatásos képi megfogalmazása lehet e hatalmas környeteg kietlenségének, az ilyen városokat építő ember titáni kapzsiságának stb. Valójában az ilyen képsorban benne foglaltatik mindez, és még végtelenül sok egyéb is: mint maga a való világ, megszámlálhatatlan interpretáció lehetőségét hordozza. Ha egy drámaíró vagy filmrendező azt akarja, hogy egy-egy motívum csupán egyvalamit jelentsen, minden tehetségére, ügyességére szüksége lesz, hogy ezt egyértelművé tegye; és még akkor is sok-sok egyéb dolgot jelent majd.

Innen ered a dráma egyik legérdekesebb és legáltalánosabb sajátossága: az, hogy a drámai alkotás hordozhat olyan jelentéseket is, amelyekkel a szerző szinte bizonyosan nem volt tisztában. Vegyük csak a korai némafilmburleszkeket. Szinte biztos, hogy alkotóik (Chaplin, Keaton, Harry Langdon, Harold Lloyd) egyszerűen vizuális gegek sorozatának szánták őket, s csak egyetlen cél lebegett előttük: hogy megnevettessék a közönséget. Ezeket a filmeket ma teljes joggal tekinthetjük és értelmezhetjük az ipari társadalomban élő, a hatóságok kényekedvénének kiszolgáltatott, a maga készíttette mechanikai eszközök zsarnokságát nyögő tehetetlen ember ábrázolásának. Az ártatlanul kieszel gegek ilyenformán a mély társadalomkritika rangjára emelkedtek. Ezeknek a burleszkeknek az alkotói, miközben azt kutatták, hányféle galiba származhat abból, ha az ember autókkal, futószalagokkal, mozgólépcsőkkel és más masinákkal kerül közelebbi kapcsolatba, valóságos tárházat hordták össze a mechanikus szerkenyűk állította kelepécéknek. Ezeknek a lehetséges baleseteknek mindegyikében volt valami igazság, ami az adott gépezet potenciális hibalehetőségeit illeti. És mert az igazság többdimenziós, automatikusan tartalmazta a tárgyával kapcsolatos összes többi igazságot, ide értve a társadalom általánosabb kritikáját is.

Jóval magasabb síkon: Hamletnek anyjához fűződő viszonyát ma úgy is értelmezhetnénk, mint az Oidipusz-komplexusnak mély értelmű és igaz megjelenítését, holott e jelenségről Shakespeare-nek nemigen lehettek fogalmai. Amikor szembekerült a feladattal, hogy a téma követelményeihez híven ábrázolja a viszonyt a fiatalember és anyja között, akit Hamlet házasságtöréssel vádol, el kellett képzelnie azokat az érzéseket, amelyeket egy ilyen helyzet a hősökből kiválthat. Ennek során kénytelen volt saját érzéseire támaszkodni, illetve azokra az érzésekre, amelyek - ha hasonló helyzetbe képzeletileg magát - vélhetőleg benne ébrednének. Miután ezt a legmélyebb hitelességgel sikerült megoldania, s rendelkezett a tehetséggel, hogy a legvilágosabb és legki-finomultabb formában meg is fogalmazza, Shakespeare megörökítette egy nagyon összetett és nagyon igaz érzelmi állapotot, amelyet azután a későbbiek-



### **Jelenet a Vígyszínház Hat szerep keres egy szerzőt című Pirandello-előadásából**

ben olyan elméletek alkalmazásával is elemezhetünk, amelyekről neki halvány sejtelve sem volt.

Egy eljövendő korban - amikor a tudomány az emberi természet még mélyebb rejtelmeibe hatol majd be - a drámai szöveg mint összetett érzelmi komplexum hordozója újabb, ma még csak nem is sejthető felismerések alapjául szolgálhat. A legjava drámai alkotásokban, a lényegükből fakadó konkrétság és valóságosság révén, ott rejlik a való világ végtelen bonyolultsága, összetettsége.

A konkrét, a realitás szintjén működő cselekmény (például a komikus küzdelem egy csökönyös autóval) ily módon egyszersmind költői metafora is lehet (a gép karmai közé keveredett ember). S ugyanúgy létezik még egy harmadik szint is: a szerző fantázia-világáé (hogy ő sem érzi magát a kocsni urának; vagy rémálmai vannak arról, hogy neki is autót kell vezetnie...)

Az itt vázolt három szint közötti feszültségeket, valamint a néző tudatában és tudatalattijában végbemenő finom, bonyolult egymásrahatásokat minden kor drámaírói kiaknázták. A klasszikus görög drámákban a kórus szövegei világítottak rá azokra az általános igazságokra, amelyek a cselekmény konkrét szituációiban öltöttek testet. A középkori allegorikus színjáték szereplői többnyire emberi alakban megjelenő elvont fogalmak voltak, komédiázásukat azonban a közönség úgy élvezte, mintha tökéletesen egyénített figurák cselekedeteit figyelné: a Bujaság allegóriájában például fölismertettek egy bizonyos - az adott közösségben jól ismert - buja személyt; a költői metafora tehát egyszer-

smind nagyon is konkrét, valóságos történezen alapult.

Shakespeare *Téli* regéje például mindhárom szinten működik: elmesél egy naivan követhető, szenvedélyes és kalandos, regényes történetet; másrészt allegória, pontosabban parabola, amely a féltékenységről, az önzésről, a megbocsátásról szól; ugyanakkor pedig a szerző „vágybeteljesítő” látomása is: álomkép az elveszett szerelem visszatértéről, a múlt bűneinek jóvátételéről.

A mai - jóval tudatosabb - korban a drámaírók kiszámítottabban építenek ennek a (legalább) három szintnek a létezésére és kölcsönös egymásrahatására. Harold Pinter Hazatérése például egyszerre brutálisan realizisztikus kép egy stricikből és prostituáltakból álló családról, a fiú vágybeteljesítő álma anyja szexuális leigázásáról, és költői metafora a kapzsiságra fölépített társadalom embertelenségében vergődő emberről. Ugyanezen drámaíró *Régi idők* című drámája olyan helyzetet mutat be, amely lehet valóságos is (a feleség rég nem látott barátnőjének látogatása), de lehet csupán a férj rémlátomása arról, mi történnék, ha feleségét meglátogatná egy ilyen régi barátnő; lehetséges továbbá (és a darab stílusában vannak erre utaló jelek is, bár határozott eligazítást nem kapunk), hogy az egész nem más, mint egyfajta játék három ember között, aki ilyesféle fantáziálásokkal tölti idejét; s természetesen - és szükségképpen - a szerző saját rémlátomása is az öregedésről, a féltékenységről, a memória megbízhatatlanságáról. A darab tehát jelenti - vagy jelentheti - mindent, sőt többet is. Események és dialógusok sorozata bomlik ki előttünk: mi alakíthatjuk szabadon, amivé tetszik.

Az olyan írók művei, mint Beckett, Arrabal vagy Edward Bond, hasonlóképp többféle értelmezésre

# SUMMARY

jogosítanak. Az ilyen típusú drámák szerzői szilárdan hisznek a látomások realizmusában, igazságában.

Az utóbbi évtizedekben rengeteg vita folyt a modern drámaírók és kritikusok körében a dráma realizmusáról, a drámai igazságról, az elkötelezettségről, különösen Franciaországban, ahol a Brecht zászlaja alá gyűlt baloldali drámaírók és ítések azt vetették az úgynevezett abszurdok (Beckett, Ionesco) szemére, hogy figyelmen kívül hagyják a társadalmi problémákat. Ionesco azzal vágott vissza, hogy a brechtianusokat propagandistáknak nevezte, akik politikai érvelésük érdekében eltorzítják az igazságot.

A fentebb vázolt megfontolások fényében ez a szembeállítás - úgy vélem - helytelen: egyszerűen arról van szó, hogy a társadalmi kérdések iránt édeklődő drámaírók a külső valóságra (a politikai körülményekre, társadalmi problémákra stb.) koncentrálnak, míg az olyan, befelé tekintő költőtípusú drámaírók, mint Beckett vagy Ionesco hajlamosak kevésbé törődni a társadalmi körülmények „realitásaival” és azok dokumentálásával, hogy nagyobb súlyt helyezhessenek a belső igazságra. Az ő darabjaik inkább álmok, mintsem a külső világ fotográfiai. De ezek az álmok számukra - és közönségük számára - éppoly valóságosak, mint a külső realitás a brechtianusok számára, sőt, ugyanolyan erejű politikai implikációkat is tartalmaznak, mint a külvilág iránt édeklődők társadalmi realizmusa. A *Godot-ra várva* című darabnak - amely a hiábavaló várakozásról szól - olyan, egymástól távol eső országokban is megvolt a maga politikai jelentése, mint Algéria és Lengyelország. A földnélküli algériai parasztok *Godot*-ban, aki sosem jön el, a gyakran beígért, de soha meg nem valósított földreformot látták; Lengyelországban - amely történelme során mindig más államoknak volt alávetve - a nézők egyhangúlag úgy vélték, hogy *Godot* nem más, mint annyiszor megghiúsult nemzeti szabadságuk és függetlenségük. Hogy a *Godot-ra várva* így hatott, az a darab belső - nem felszíni - cselekményének és

témájának valóságából és igazságából adódik. Beckett végső soron egy létállapotot dramatizál: a beteljesületlen várakozás érzésének pszichológiai realitását, amikor az ember vár valamire, amit megígértek neki, de az sosem válik valóra.

A dráma minta kifejezés, a kommunikáció eszköze - túl azon, hogy történeteket mesél és működés közben mutatja be a társadalmi szituációk modelljeit - jelentős mértékben részt vállal az érzelmi állapotok felrészítésében és újjáteremtésében is, mert általa a néző olyan érzelmekben osztozhat, amelyektől különben el volna zárva; továbbá gyarapítja tapasztalatait és fejleszti képességét, hogy gazdagabb, kifinomultabb, magasabb rendű érzelmeket élhessen át. A dráma igazsága eszerint egyidejűleg számos szinten jelenik meg. Az a színdarab, amely fontos leckéket ad nekünk a társadalmi viselkedésmódozások természetéből, amely lebilincselő történetet mesél el, ugyanakkor az érzelmi tapasztalatok ismeretlen területeit nyithatja meg nagyhatású költői képek révén. Még az olyan, társadalmilag erősen elkötelezett drámaíró is, mint Brecht - aki művészetét annak a feladatnak szentelte, hogy embertársainak bebizonyítsa: a világot társadalmi cselekvés útján meg kell változtatni - az emberi érzelmek erőteljes költői metaforáit kínálja darabjaiban. Kurázi mama, ahogyan ekhószekerét húzza; Gruse, aki a *kaukázusi* krétakörben imbolygó gleccserhídon vág át egy szakadék fölött, hogy megmentse a gyermeket; Galilei, amint libamájjal tömi magát - mindezek ugyanolyan hiteltelenségek, mint a költői megfogalmazásai az emberi rugalmasságnak, gyengédségnek, illetve hedonizmusnak, mint amilyen erős metaforája az emberi lét ürességének a *Godot-ra várva* kopár fája, alatta a két várakozó férfinál.

A dráma képalkotása ugyanolyan sokrétű, jelentéstartománya ugyanolyan ambivalens, mint a világ, amelyet tükröz. Ez adja legfőbb erejét, ez jellemzi mint kifejezési formát, s ebben rejlik igazi nagysága.

Fordította: Upor László

## MEGALAKULT AZ RMSZSZ

1994. február 26-án Sepsilylefalván a romániai magyar színházak, bábszínházak, színművészeti főiskolák, valamint a kolozsvári magyar opera közös tanácskozásán került sor a Romániai Magyar Színházművészeti Szövetség megalakítására.

A testület célja a szakmai érdekképviselet felvállalása, a működéshez szükséges feltételek kialakítása. A szövetség kiemelt feladatának tekinti a romániai magyar színházakban zajló megújulási folyamat felgyorsítását. Az alapszabályzat-tervezet vitáján megválasztották az RMSZSZ ideiglenesen megbízott tisztségviselőit: Gáspárik Attila színész (elnök), Kovács Ferenc író (alelnök), Fodor Zénó bábszínházigazgató (titkár). Az ideiglenes vezetőséget megbízták a szövetség bejegyzésével és az országos közgyűlés előkészítésével.

## Pályázati felhívás

Budapest színházi életének gazdagítása érdekében a Fővárosi Önkormányzat Kulturális Bizottsága az 1994/1995-ös színházi évadra meghirdeti a Színházi Alap pályázatot, melyre színházak, színházi csoportok és magánszemélyek pályázhatnak.

Külön pályázatot lehet beadni a fővárosi *gyermek- és ifjúsági színházi* kínálatának bővítésére.

A pályázat beadási határideje:

1994. április 15.

Bővebb információt a Főpolgármesteri Hivatal kulturális ügyosztályán Buzásy Éva ad. Ugyancsak nála vehető át a pályázathoz szükséges űrlap.

In the first contribution to this issue critic Tamás Mészáros sums up the historic importance of Tamás Ascher's *The Three Sisters* production at the Katona József Theatre, on the occasion of its last performance. This is followed by the commemoration of another outstanding event: the 75<sup>th</sup> birthday of our great actor Miklós Gábor; director and friend József Ruszt is the author of the commemorative essay.

Rarely played German author Heinrich von Kleist suddenly became author of two hits in Budapest: *Das Käthchen von Heilbronn* at the Comedy Theatre and *The Schrockenstein Family* (also this month's playtext) at the Budapest Chamber Theatre. Three reviews by Dániel Lányi, Dezső Kovács and Tamás Tarján on these performances are joined by Krisztina Galgóczi's account of the *Käthchen*-revival at the Vienna Burgtheater and by German scholar Ingeborg Herms' essay on *The Schrockenstein Family*.

Other reviews are signed this time by Andrea Stuber, Tamás Koltai, Judit Szántó, László Zappe, Enikő Tegyi and István Tasnádi on Shakespeare's *Julius Caesar* (at the Katona and at the Salzburg Festival), Alfonso Sastre's *The Muzzle* (Arts Theatre), Howard Barker's *Scenes From an Execution* (Kaposvár), Sándor Weöres's *The Two-Headed Beast* (Szolnok) and Arthur Miller's *The Bargain* (Békéscsaba).

Bertolt Brecht's and Kurt Weill's *The Threepenny Opera*, also enjoying a recent surge of popularity in our country, boasts already of four different adaptations, all with their own merits and problems. While István L. Sándor reflects on the productions at the Kaposvár and Nyiregyháza theatres and Júlia Szekrényes on the one she saw at Szekszárd's German-speaking Deutsche Bühne, expert Miklós Györfy and composer Emil Petrovics respectively compare the text and the lyrics of the four distinctive Hungarian versions.

The issue closes with the last part of Martin Esslin's study on the nature of drama.



CENZURÁNAK TEKINTJÜK  
A RÁDIÓSOK ELBOCSÁTÁSÁT

Ruth Walz: *Julius Caesar*

Peter Stein salzburgi rendezése a *Felsenreitschule* színpadán. Az emelvényen *Brutus* (Thomas Holtzmann), Caesar holttete mellett *Antonius* (Gert Voss). Balra, az előtérben a nyilvános eseményeket „biztosító” gorillák egyike. A kép híven tükrözi Stein főfogását Shakespeare „politikai drámájáról,” amelyben a küzdelem „a munkástömeg” megnyeréséért folyik.