

MARTIN ESSLIN

# A DRÁMA TERMÉSZETRAJZÁHOZ

## MÁSODIK RÉSZ

### 4. Stílus és karakter

A dráma minden művészetek közül a legtársadalmibb tevékenységi forma. Természeténél fogva közösségi alkotás: a drámaíró, a színészek, a tervező, a ruhakivitelező, a kellékes, a fővilágosító mind hozzájárulnak, s ugyanígy a közönség is pusztán jelenlétével. A dráma irodalmi része rögzített, állandó entitás, de a szöveg bár-mely színpadi változatának minden egyes elő-adása különböző, mert más-más közönség előtt - és persze más-más lelkiállapotban - a színészek különbözőképpen játszanak.

Az állandó és változó alkotóelemek egybeolvadása az élő színház egyik legnagyobb előnye a mechanikusan rögzített drámatípusokkal - a filmmel, a rádió- és tévéjátékkal - szemben. Ezek a médiumok - azáltal, hogy egyszer s mindenkorra rögzítik a szöveget és az előadást egyaránt - szükségszerűen elavulási folyamatnak teszik ki a produkciókat egyszerűen azért, mert az idők során változik a színészi játék, a jelmezek, a maszk stílusa, jellege csakúgy, mint a felvételi technikák, így aztán a régi rádiójáték-felvételek, a korábban készült filmek óhatatlanul el-

múlt korok különös és kissé megmosolyogtató termékeiként hatnak. Talán csak a legjelentősebb klasszikusok - mint amilyen a Szerelmek városa, Marcel Carné filmje vagy Charlie Chaplin, illetve Buster Keaton burleszkjei - képesek fennmaradni az avittság ilyesfajta jelei nélkül.

Minden drámai előadás legfontosabb eleme a színész. Ő a testté vált nyelv, és a testre itt most a szó legkézzelfoghatóbb értelmében gondolunk. Az emberek mindenekelőtt azért mennek színházba, hogy ott szép embereket lássanak; a színész - sok egyéb mellett - olyasvalaki, aki pénzért mutogatja magát.

Botorság és álszentség volna tagadni a minden dramatikus élményben ott rejlő erotikus elemet. Sőt a színház - és minden más drámai forma - egyik legfontosabb alapkövetelménye, hogy egyszerre tudjon hatni minden szinten, a legalacsonyabb rendűtől a legfennköltebbig; s a legjobb alkotásokban e kettő tökéletes fúziója megy végbe. Shakespeare költészete nem csu-

**Rupnik Károly (Romeo) és Jancsó Sarolta (Júlia) a győri előadásban (1977) (Domonkos Sándor felvétele)**

pán azért gyönyörködtet bennünket például a Romeo és Júliában, mert mint költészet páratlan, hanem azért is, mert ez a költészet egy gyönyörű fiatal párban testesül meg, akik vágyat ébresztenek bennünk; a vágy növeli a költészet hatását, a költészet pedig megneemesíti a vágyat; a test és a lélek, a földi és a szellemi egyébként is hamis szembeállítását ezáltal megszünti, s helyreáll az emberi, az állati és a spirituális elem természetes egysége.

A szerző megírta szöveg a színészek révén ölt testet, ők interpretálják, és úgy tűnhet, ezt szabadon, a maguk tetszése szerint tehetik. Ám ez csak bizonyos pontig igaz. Mert a szerzőnek rendelkezésére áll egy igen hatékony eszköz, amellyel elérheti, hogy a színészek a kívánt módon interpretálják sorait. Ez az eszköz pedig a stílus.

Tegyük föl, hogy a színésznek egy darabban az alábbi szöveget kell elmondania:

Mondd, barátom, mi hírral érkezel?  
Kétség s remény közt várom jó szavad,  
De készen állok, bármi jöjjön is...

Most pedig tegyük fel, hogy ugyanezt a gon-

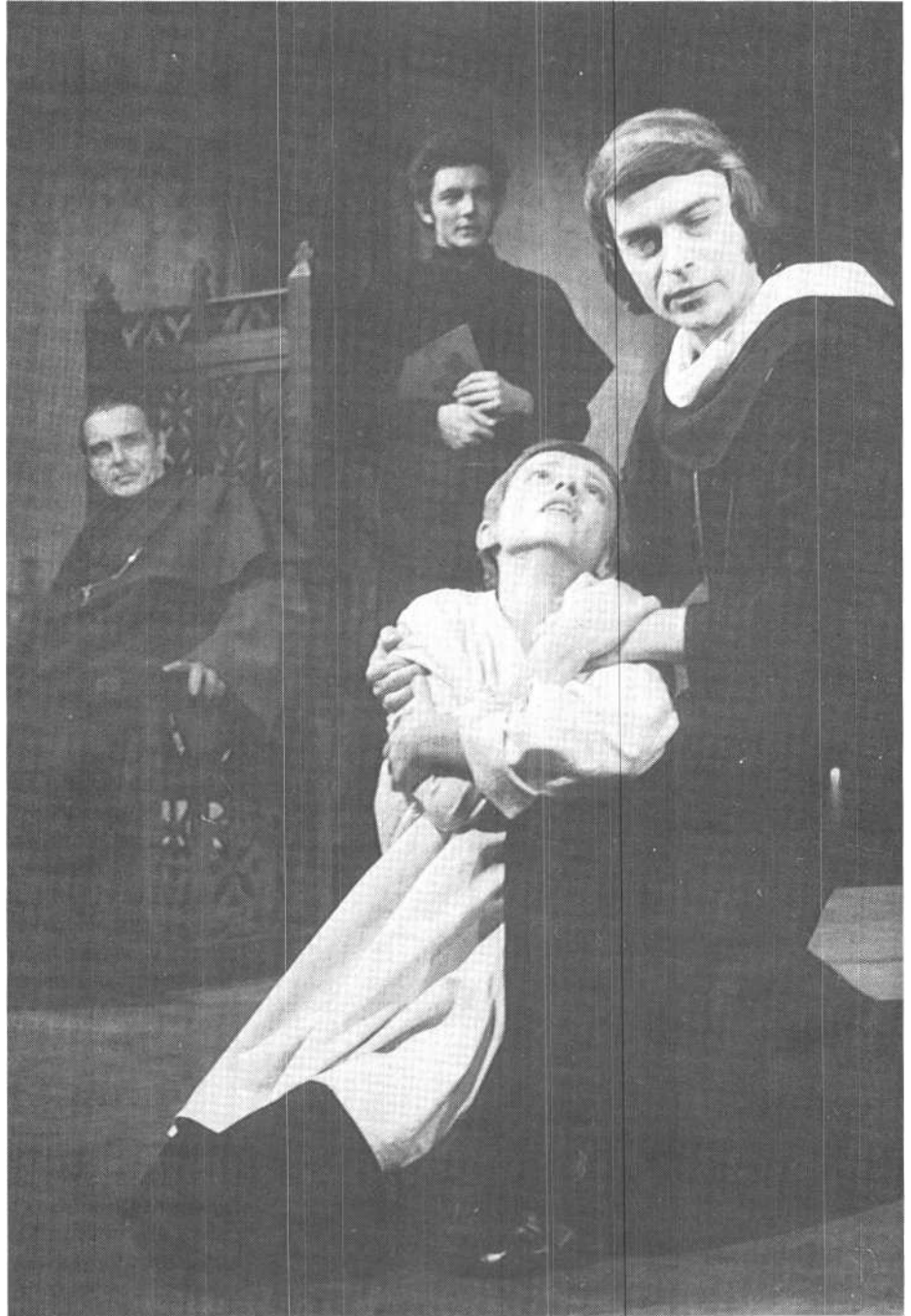


dolatot, illetve helyzetet a következő szavakkal kell ábrázolnia:

Na, Péter, gyerünk már. Majd megveszek, hogy halljam a híreket... Ül le... iszol valamit?... tudod, milyen fontos ez nekem... Igyekszem optimista lenni, ami a dolgok kime-netelét illeti... de aggódom is. Szódát? Vi-zet?... Na, mondd már, amit kell... Akárhogy is, elviselem...

Világos, hogy az első passzust - miután versben íródott - nem lehet ugyanolyan részle-tező naturalizmussal előadni, mint a másodikat, holott az ugyanazt a gondolatot, ugyanazt a hely-zetet fejezi ki. Azzal, hogy a szöveget verses for-mába öntötte, a szerző lehetetlenné tette, hogy a színész közben például itallal kínálja vendégét: az ember egyszerűen nem kérdezi meg *blank* verse-ben, hogy a másik szódát kér-e vagy vizet (vagy ha igen, az különlegesen komikus hatást kelt, ami itt nyilvánvalóan nem helyénvaló). Az emelkedett, verses nyelvezetű szöveget tehát nyilvánvalóan sokkal méltóságtejtesebb, kö-töttébb pózban kell elmondani, a színész gesztusai szükségképp sokkal stilizáltabbak, arcvonásai sokkal fegyelmezettebbek lesznek. Teljességgel elképzelhetetlen, hogy a színész, miközben ilyen nyelven szól, megvakarja a fejét, vagy az orrát piszkálja. Ugyanez nagyon is elképzelhető a második szöveg esetében: a ritmus szabálytalanabb, töredezetebb, a szavak hét-köznapibbak. Brecht, aki nemcsak drámaíró volt, hanem elsőrangú színházi rendező is, azt tartotta: a szerzőnek úgy kell írnia, hogy a szöveg a mozdulatok és cselekvések helyes stílusát sugallja a színésznek, s az kénytelen legyen az ő el-képzeléseinek megfelelően játszani.

De a mondatok stílusának további fontos sze-repe is van: információt szolgáltat a közönség-nek; azonnal - és jórészt a tudatalatti szintjén - informálja, milyen szemmel kell néznie az adott drámát, mit várhat tőle, milyen szinten kell rá reagálnia. A közönség reakciói ugyanis nagyban függenek előzetes várakozásaitól. Ha a nézőnek az az érzése, hogy a darabot mulatságosnak szánták, hajlamosabb rá, hogy elnevesse ma-gát, mint ha kezdettől fogva tudja, hogy halálosan komoly dologról van szó. Mindezekben persze eligazíthatja a közönséget a cím, a szerző, illetve a szereplő színészek neve, vagy az, hogy a színlap tragédiának vagy bohózatnak tünteti-e föl a darabot. Mégis sokan ülhetnek a nézőtéren, akik híján vannak az ilyen előzetes információk-nak, s az sem mindig nyilvánvaló - még a szín-lapról sem -, hogy mi is a drámaíró, illetve a rendező szándéka. Beckett *Godot-ra várva* című - akkoriban meglehetősen szokatlan stílusú - da-rabjának első előadásán a nézők egyáltalán nem tudták, hogyan reagáljanak, nevéssenek-e vagy sírjanak. A legtöbb esetben azonban - az elfo-



**Tomane Nándor (Cauchon), Vitai András (Ladvenau), Kútvolgyi Erzsébet (Johanna) és Lukács Sándor (Inkvízitor) a Vigszínház 1976-os Szent Johannájában**

gadott hagyományok szellemében - a beszéd-és játéktílus, a díszlet és a jelmezek stílusa azonnal megadja a közönségnek a szükséges információkat, és lehetővé teszi, hogy elvárásait a kívánt szinten alakítsa ki; később pedig - pél-dánknál maradván - azt is közli, hogy a darab

mely absztrakciós szinten helyezkedik el. Egy Racine-tragédia esetében például pusztán a rendkívül zárt formájú alexandrinusok is azonnal egyértelművé teszik, hogy a mű a szereplők legfennköltebb szenvedélyeire összpontosít majd. Ilyesfajta darabokban szó sem esik a figurák kisszerűbb gondjairól, gondolatairól. Phaedrát vagy Andromakhét sosem látjuk evés közben vagy apró-cseprő dolgokról fecsegni. A verses forma és az emelkedett nyelv a kezdet kezdetén mindezt tudomásunkra hozza.

Másrészt: minek alapján dönti el a drámaíró,



**Gáti Oszkár (Lopahin) és Menszátor Magdolna (Várja) a Cseresznyéskertben (Madách Színház, 1987)**

hogyan milyen stílusban írja meg darabját? Mikor alkalmazzon verses, mikor prózai formát?

A vers elemeli a cselekményt az ismerős, mindennapi szférától, és nyilvánvalóvá teszi, hogy a szerző nem óhajta az életet a maga kisszerű banalitásában ábrázolni. T. S. Eliot azt tartotta, hogy drámáinak a csúcspontokon olyan magas érzelmi hőfokra kell hágniuk, amelyet csak a

költészet gazdagabb nyelvezetével és ritmikus áradásával lehet kifejezni. Hogy ezeket a csúcspontokat finom átmenettel, stílustörés nélkül elérhesse, drámáit - például a *Koktél batkört is* - versben indította, de olyan kötetlen versformával, amely már szinte prózának hat:

ALEX A csattanót nem érted, Júlia.  
Nem is voltak tigrisek. Ez épp a csattanója.  
JÚLIA Akkor hát mit csináltak ott fenn a fán,  
Te meg a maharadzsa?

ALEX Édes Júlia!  
Ez reménytelen. Oda se figyeltél.

Ezen a ponton a közönség még alig érzékelheti, hogy ez az egészen köznapi párbeszéd versben íródott, de lassan kezdi megérezni a ritmusát. A dráma csúcspontján aztán, miután a szereplők egyike vértanúságot szenvedett, a szerző már sokkal magasabb hőfokra hevítheti az érzelmeket, s jóval emelkedettebb költői nyelvet használhat:

REILLY Azt akartam mondani, hogy mindazt,  
amit mi szenvednénk,  
elszenvedte ő is  
Félelemben és fájdalomban, és  
undorban - és mindet együtt - És a  
test vonakodását, hogy *dologgá*  
váljon.  
Úgy értem, hogy többet szenvedett,  
mert tudatosabban,  
Mint mi többiek. A legmagasabb árat  
fizette  
Szenvedésben. Ez is része a tervnek.'

Választhatja a szerző a verses formát például akkor is, ha nem tudja reprodukálni szereplőinek valóságos beszédstílusát, mert a cselekmény a távoli múltban játszódik vagy tőlünk oly távol eső országban, illetve kultúrában, hogy annak megjelenítésére köznapi nyelvünk nemigen lenne alkalmas. A vers felold a kötelezettség alól, hogy mindenáron teljesen meggyőző, realista hatásra törekedjünk. Ezért írónak gyakran versben a történelmi témát földolgozó vagy egzotikus helyeken ját-szódó modern drámák. Bernard Shaw-nál viszont - aki éppen azt kívánta hangsúlyozni, hogy helytelen a történelmi alakokat tőlünk különböző, különös emberekként feltüntetni - Szent Johanna és Caesar is mai nyelven szólal meg, nem riadva vissza az ezzel járó anakronizmusoktól; Shaw demitologizálta ezeket a történelmi figurákat.

A fentiekből is látszik, hogy a drámai nyelv szintje, a megírás s ezáltal az előadás stílusa is összefügg azzal, milyen szintről tekint a közönség a szereplőkre. Northrop Frye, a jeles kanadai teoretikus négy szintet különböztetett meg, és ez a bontás a regényre és a drámára egyaránt alkalmazható: ha a hősök végtelenül messze állnak fölöttünk, úgy tekintünk föl rájuk, mint istenekre - ez a mítoszok birodalma; hajóval önmagunk fölött állóknak látjuk őket, a hőroszok, a heroikus stílus tartományában vagyunk; ha azt érezzük, hogy a szereplők velünk azonos szinten léteznek, a stílus realista; ha pedig lenézünk rájuk, mint alantas figurákra, a hangnem ironikus.

A mítoszok - mint például a görög tragédiákban - szükségképp csak a legfelségesebben szárnyaló költészet hangján szólalhatnak meg. A királyokról, királynőkről, már-már emberfeletti lényekről szóló színdarabok ugyancsak megkövetelik az emelkedett nyelvet.

A realizmus világában, ahol a szerző velünk azonos társadalmi szinten élő figurákat állít eléünk, a próza indokolt. És ha lenézünk a szereplőkre, ha az a cél, hogy okosabbnak, intelligensebbnek érezzük magunkat náluk - mint például a bohózat vagy a szatíra esetében -, a nyelv ismét lehet stilizált, mert ismét tőlünk távol eső emberi lényeket szemlélünk, még ha most más irányú is ez az eltávolodás; ilyenkor épülhet például a szöveg mechanikus ismétlődésekre, vagy megjelenhetnek benne a komikus versformák, mint a szatírákban és a paródiákban.

Amit az egyes színművek alapvető stílusáról mondtunk, az külön-külön is érvényes minden figurára: gyakorlott drámaíró jó darabjában mindegyik szereplőnek megvan a maga beszédstílus - ami ugyanakkor szükségképp csak a teljes mű alapstílusának határain belül variálható.

Más szóval: ha a szerző már kijelölte magának az alsó és felső határt, amelyek között mozoghat, ezen a tartományon belül aszerint változtathatja a darab nyelvi szintjeit, hogy mit szeretne éppen elérni: milyen szemmel tekintünk a hősökre vagy egy-egy jelenetre. Hamlet, amikor legmélyebb érzéseiről szól, versben beszél, de prózában, amikor a színészeknek ad instrukciókat vagy Ophelia ölében pihen. A sírások pedig - mint bohócok, akikhez képest nekünk, nézőknek magasabb rendűnek kell éreznünk magunkat - ennél alacsonyabb szintű, groteszkebb prózai nyelvet használnak. Ahol a próza magasabb érzelmek kifejezésére szolgál, költői prózába csap át.

A nyelv azonban távolról sem kizárólagos eszköze a jellemzésnek. Csupán az alaptónust határozza meg. A darab egyes figuráit elsősorban tetteik és reakcióik jellemzik. Igyekvő, de gyakorlatlan drámaírók gyakran tévesen hiszik, hogy a dráma hőseit bemutathatják azáltal, ahogyan a többiek beszélnek róla.

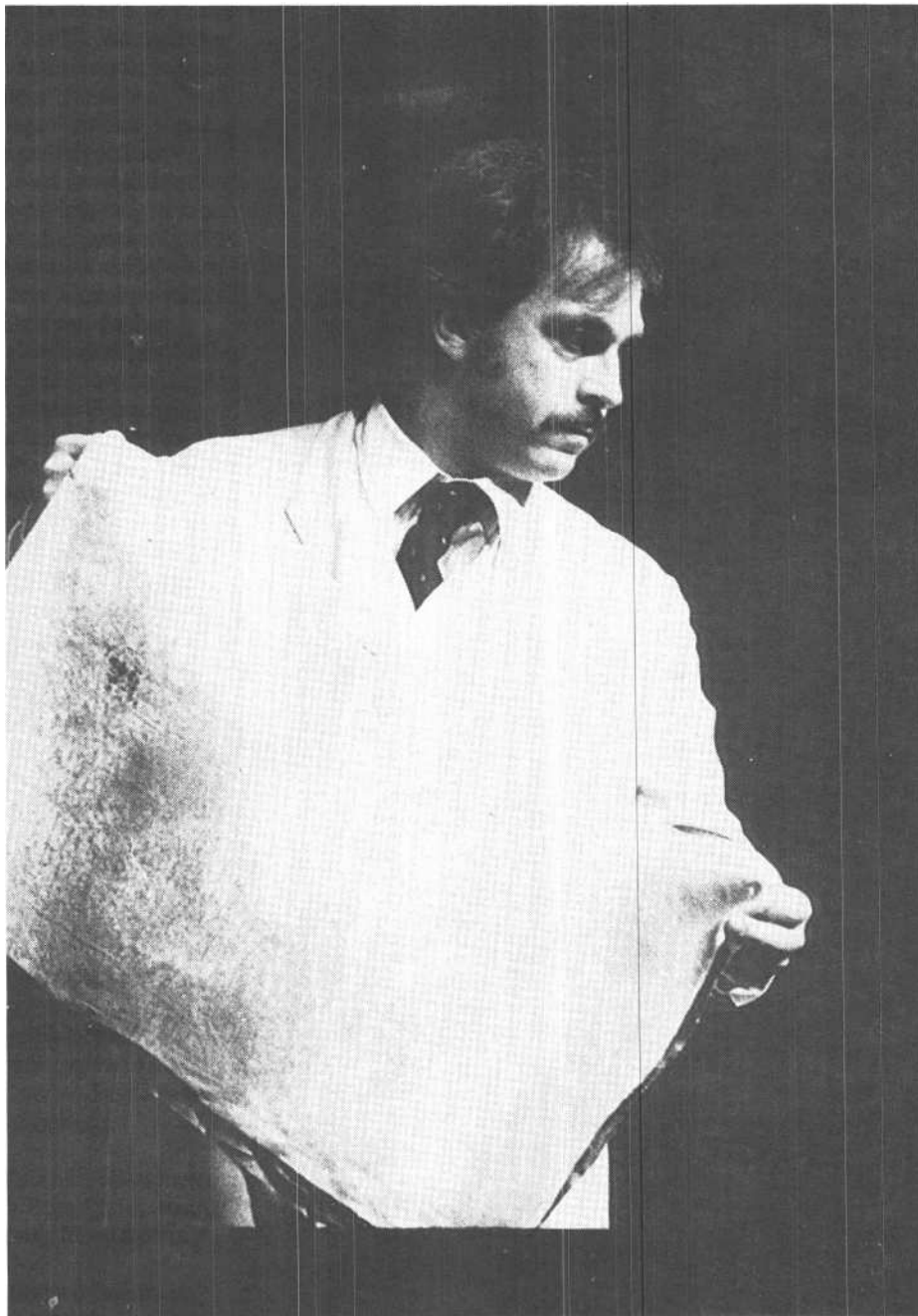
JONES Na és Smithről mi a véleményed?

MAC Fukar egy alak. Soha egy fillért nem ad kölcsön senkinek, pedig fölveti a pénz.

És így tovább. Gondolhatnánk, hogy ezzel megfelelőképp bemutatuk Smith-t. Furcsamód, az igazság az - és erről csak számos tapasztalat, hosszú gyakorlat győzi meg az embert -, hogy a drámában az ilyesfajta közvetett jellemzés egyszerűen nem működik. Shakespeare-nél is előfordul, hogy egyik szereplő bemutatja a másikat, de a figurákat döntően mégiscsak az jellemzi, amit ők maguk tesznek. Ha Smith-t behozzuk a színpadra, és magával játszadjuk el a fukarságát, jóval nagyobb hatást érünk el:

JONES Helló, Smith! Jókedvűnek látszol ma.

SMITH Az is vagyok. Épp most nyertem ötven fontot a lóversenyen. Megtettem a legesélytelenebbet ötven az egyhez.



**Asztrov a térképpel (Husztí Péter a Madách Színház 1982-es Ványa bácsijában) (Ikládi László felvételei)**

JONES Gratulálok. Jut eszembe: le vagyok égve. Nem tudnál adni öt fontot jövő csütörtökig?  
SMITH Sajnálom, öregfiú. Nem megy. Tudod, mennyire nincs pénzem...

További előny, hogy ebből a párbeszédből a másik szereplőről is több derül olyan ember ő, aki azonnal kihasznál minden kínálkozó lehető-

séget. Elismerem, hogy a példa túlzottan leegyszerűsített, de érzésem szerint rámutat a lényeg-re. Elemezzünk csak bármilyen tehetségesen megírt dárát, azt fogjuk tapasztalni, hogy a szereplőket cselekedeteik jellemzik. A drámában persze a nyelv, a beszéd gyakran eleve cselekvés. Tovább is mehetnénk, s mondhatnánk, hogy a nyelv, a beszéd a drámában szükségszerűen cselekvéssé válik. A drámai mű esetében nem csupán az az érdekes, mit mond egy szereplő - nemcsak szavainak pusztá szemantikai jelentése -, hanem az is, amit ez a szereplő a szavaival, szavai által cselekszik.



JIM Liz, eljössz velem holnap este moziba? Egy Judy Garland-filmet adnak a szomszédban.  
LIZ Bocs, Jim. Holnap este haját kell mosnom.  
Sajnálom.

**A Macbeth Kapusa: Hollósi Frigyes**  
(Szolnok, 1979) (MTI-fotó)

Nem az számít, mit mond a lány - hogy meg kell mosnia a haját -, hanem az, amit ez a mondat a másik szereplő viszonylatában *cselekszik*. Ezzel a kijelentésével a lány visszautasítja a fiatalember közeledését. Éppen ezért beszélnek a színészek és teoretikusok külön a szövegről, illetve a szöveg alattiról.

És itt visszatérek ahhoz az alapvető jelentőségű sajátosságához, amelynek a dráma a maga különös erejét és hatását köszönheti: még a fenti példa nagyon leegyszerűsített kis párbeszéde esetében is a közönség dolga eldönteni, vajon milyen valódi *akció* rejlik annak a lánynak a semleges kijelentése mögött, aki minden csütörtök este menetrendszerűen haját mos. Nekünk, nézőknek kell eldöntenünk, vajon elutasításszámba megy-e ez a mondat; méghozzá saját tapasztalataink alapján kell megpróbálnunk mérlegelni, annak alapján, ahogyan saját életünkben mi reagálunk vagy reagálnánk hasonló helyzetben. S mert döntenünk kell, arra kényszerülünk, hogy beleképzeljük magunkat vagy az elutasító, vagy az elutasított helyébe, magas fokon ki kell fejlesztenünk magunkban az empátia, az azonosulás képességét, vagyis a szereplőkkel együtt éljük át a színpadon zajló cselekményt. Es ez a cselekmény a szavak mögött rejlik, kimondatlanul. Amit *nem* mondanak ki, a drámában - mint cselekmény és mint jellemzés egyaránt - éppolyan fontos, mint az, amit *kimondanak*. Nem a szavak az igazán lényegesek, hanem a helyzet, amelyben elhangzanak. Csehov Cseresznyés-kertjének utolsó felvonásában van egy jelenet, amelyben mindannyian azt várjuk, hogy Lopahin megkéri Varja kezét. Sikertől végre kettejüket

összehozni a szemünk előtt. A legjelentéktelenebb apróságokról fecsegnek. A szavak triviálisak, de az érzelmi hatás óriási; egész egyszerűen azért, mert sokkal inkább figyelünk arra, ami történik, mint az elhangzó szavakra. Márpedig itt nem kevesebb történik, mint hogy ez a két ember elszalasztja az utolsó lehetőséget a boldogság-ra. Mert szegénylősek. Mert gyávák. Mert képtelenek kimondani a megfelelő mondatokat. A nyelv elégtelensége itt egyszerre a jellemzés ki-vételes erejű eszköze lesz, s maga is kivételes erejű cselekvéssé válik.

## 5. A dráma struktúrája

A legegyszerűbb és leghétköznapibb szavakkal megfogalmazva azt mondhatjuk: bárkinek, aki bármiféle drámai művet bármilyen közönség előtt be akar mutatni, az a legfőbb feladata, hogy felkeltse és a kívánt pillanatig föntartsa a

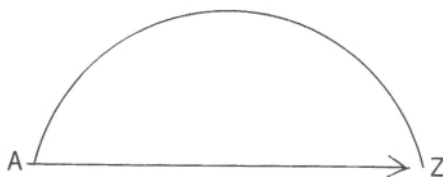
közönség érdeklődését. Csak ha ez az alapvető követelmény teljesül, akkor valósulhatnak meg a magasabb és nagyobbra törő célok: csak akkor osztható meg a tudás és a bölcsesség, a költészet és a szépség; akkor lehet szórakoztató és pihentető az élmény, akkor érhetjük el a megvilágosodás, az érzelmi megtisztulás állapotát. Ha ellankad a közönség figyelve, ha nem tudjuk elérni, hogy arra koncentráljon, ami történik, ami elhangzik, mindent elveszítettünk.

A legáltalánosabb értelemben vett érdeklődés és feszültség megteremtése eszerint minden drámai szerkezet alapja. Várakozást kell ébreszteni, de azt, amíg végül le nem hull a függöny, soha nem szabad teljesen kielégíteni; a cselekménynek érezhetően egyre közelebb kell jutnia a végkifejlethez, amelyet a befejezés előtt soha teljes egészében el nem érhet; és mindezekelőtt folytonosan változnie kell a tempónak és a ritmusnak, mert bármilyen monotonia szükségszerűen lankasztja a figyelmet, untat és elámosít.

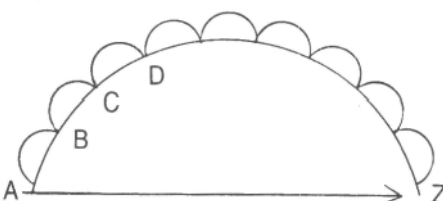
Érdeklődést és feszültséget nem csupán a cselekmény fordulatai teremthetnek: egy cselekmény nélküli balett kezdetén a szólótáncosok szépsége elég lehet ahhoz, hogy fölkeltsen a szükséges érdeklődést, utána pedig hosszú távon elegendő feszültséget teremthet, ébren tarthatja a figyelmet, hogy a nézők várják a lépések és mozdulatok teljes skálájának kibontakozását. Egy téma megpendítése, első kifejtése, valamint az a találatosság, eredetiség, amellyel a szerző azt tovább variálja - feltéve, hogy maga a téma alkalmas a figyelem felkeltésére - kiválthatja a várakozás érzetét, a megfelelő feszültséget. Beckett *Godot-ra várva* című darabjában pusztán az a tény teremt sajátos feszültséget, hogy a szereplők megállás nélkül hajtogatják: soha nem történik az égvilágon semmi, s nekik maguknak sincs mit tenniük. A néző képtelen elhinni, hogy ez valóban lehetséges, és várja, hátha mégis történni fog valami. És mire végül felismeri, hogy valóban semmi sem történt, addigra lejátszódott a szeme előtt egy sor nagyon is érdekes epizód, mind megteremtve a maga feszültségét.

Feszültség és várakozás pedig igen sokféle létezik. Van például olyan, amely efféle kérdésben fogalmazódhat meg: „ezután vajon mi fog történni?“, avagy „tudom, mi fog történni, de vajon *hogyan* történik majd?“, vagy éppenséggel: „tudom, mi fog történni, és azt is tudom, *hogyan*, de vajon *hogyan* reagál majd erre X?“, ám lehet egészen más típusú is: „mi ez tulajdonképpen, ami most épp a szemem előtt zajlik?“, vagy: „úgy tűnik, van ezekben az eseményekben valami törvényszerűség, de vajon miféle?“. Egy biztos: minden drámai jellegű műben viszonylag hamar föl kell merülnie valamiféle alapkérdésnek, hogy a közönség megfelelő irányba hangolhassa a várakozását. Mondhatnánk úgy is: idejében ki

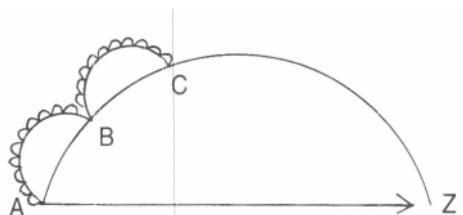
kell derülnie, mi a darab főtémája. A legtöbb színdarabban és filmben olyasfajta kérdés ez, mint hogy ki a gyilkos, vagy hogy egymásra talál-e majd a fiú és a lány, vagy hogy tudomást szer-ez-e felesége szeretőjéről a megcsalt férj. Ahogy a közönség előtt világossá vált a mű alaptémája, amint rájött, mi a cselekmény fő mozgatórugója, várakozását szilárdan a végkifejletre összpontosítja: tudja, merre halad vele a darab, tudja, mi a *főkérdés*. Figyelve határozottan a megfelelő irányba fordul. A kérdés csupán az, milyen tekervényes úton, milyen íven át jutunk el a végső válaszig.



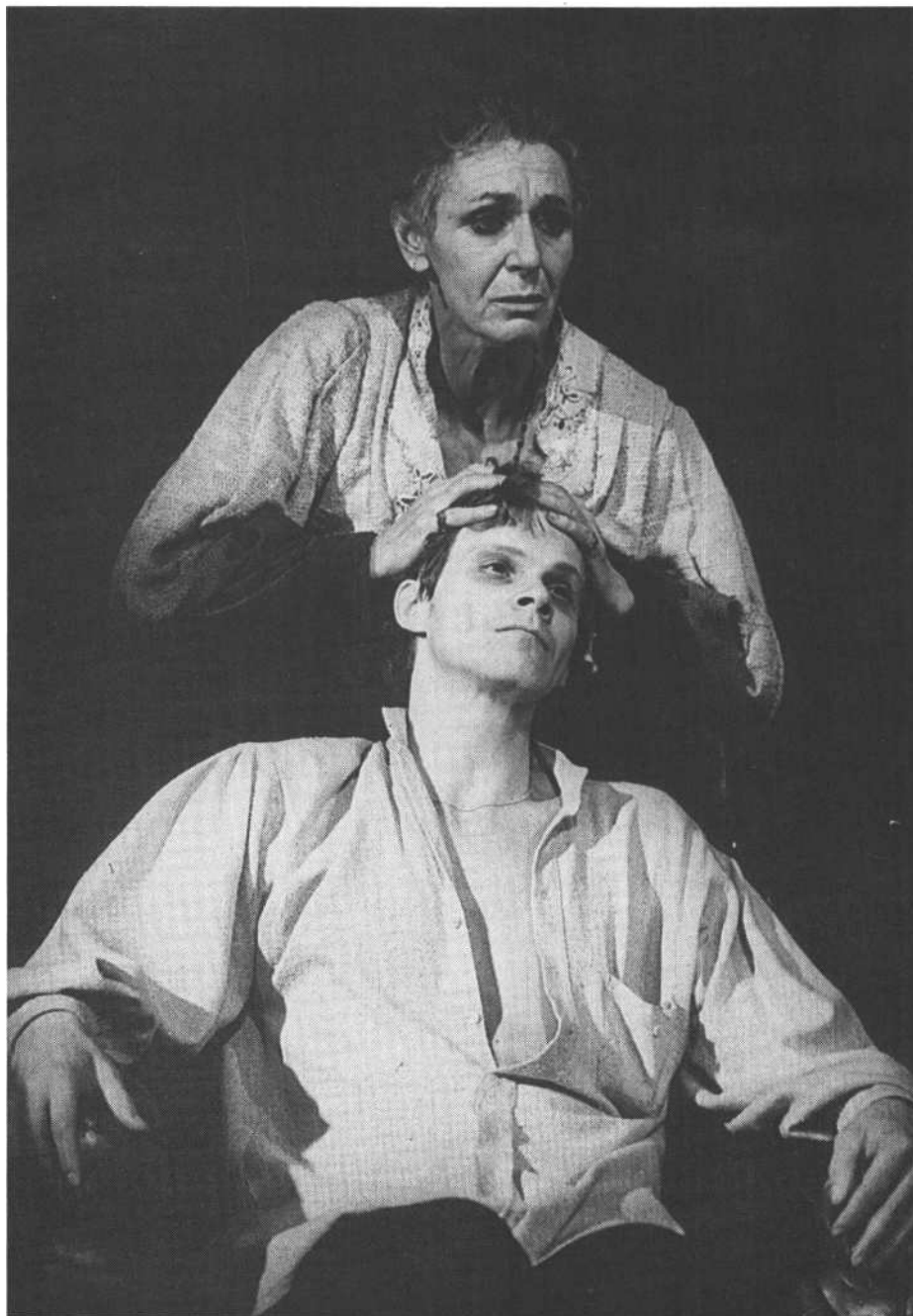
Az emberi figyelem azonban viszonylag rövid távú. A várakozás, a feszültség egyetlen eleme nem elég ahhoz, hogy a darab teljes időtartamára lekösse a közönség figyelmét. Arra a bizonyos főívre másodlagos várakozásmozzanatok kifejlesztette másodlagos íveket kell ráépíteni. Közben érdeklődésünkre leginkább az tarthat számot, hogy ki a gyilkos, egyidejűleg - s jóval rövidebb távon - lázasan töprengünk azon, hogy vajon a kertész, akit épp most hallgatnak ki, valóban látta-e a gyilkost átmászni a falon stb. A várakozás főmozganata a hátán hordozza a másodlagos mozzanatot. A másodlagos elem időben természetesen megelőzheti a főtémát, az alapkérdés megjelenését a darabban. A *Hamlet*-ben például a várakozás és a feszültség első eleme viszonylag kis horderejű: meg fog-e újra jelenni a Szellem? Aztán: megjelenik-e Hamletnek? Majd amikor már megjelent: vajon mit fog mondani? És csak amikor Hamlet - s vele együtt mi is - már végighallgatta a Szellem mondandóját, akkor fogalmazódik meg a dráma bosszútémája és a várakozás alapmozganata: sikerül-e Hamletnek bosszút állnia? Csak ekkor bontakozik ki világosan a főív; ez azonban már hordozza mindazokat a kisebb várakozásmozzanatokat, amelyeknek köszönhetően figyelmünket eddig is a cselekményre összpontosítottuk.



Szükséges tehát, hogy minden jelenetben, illetve a cselekmény minden kis egységében megjelenjen a várakozásnak az az új eleme, amely ráépül az egész darab alaptémájára vagy fő várakozásmozzanatára. A rendezőnek és a színészeknek a dráma minden pillanatában tisztában kell lenniük ezekkel a fő- - stratégiai - és másodrendű - vagyis taktikai, csak a jeleneten belül érvényes - mozzanatokkal, amelyek együtt léteznek, és kölcsönösen erősítik egymást. Van azonban a jól szerkesztett darab minden egyes pillanatának egy harmadik, helyi érvényű, mikrokozmosz várakozáseleme is: az épp elhangzó mondat vagy a színészek pillanatnyi cselekvése által előidézett várakozásmozzanat. A főcselekmény feszültsége azon múlik, hogy a darab alapproblémájának legalább két megoldása legyen: megtalálják-e a gyilkost vagy sem, egymásra talál-e a fiú és a lány vagy sem. Hasonlóképp minden jelenet feszültsége azon múlik, hogy a fejleményeknek legalább két lehetséges kimenetele legyen: megjelenik-e a Szellem vagy sem, megszólal-e vagy sem. Eszerint a dialógus vagy a cselekvések legkisebb egységének feszültsége szűkséggé válik a jelenetet alkotó apró cselekvésekben és gesztusokban, illetve az elhangzó mondatokban megfogalmazódó kérdésekre adható válaszlehetőségekben rejlik. A kiszámíthatóság a feszültség - s ezáltal a dráma - halála. A jó dialógus fordulatai kiszámíthatatlanok. Az olyan kérdések, amelyek előre megválaszolhatók, az olyan gesztusok, amelyek csak azt ismétlik, ami mára tudomásunkra jutott, élettelenek, tehát ki kell küszöbölni őket. Az olyan nagy vígjátékirók, mint Noel Coward vagy Oscar Wilde dialógusait a paradoxonok, a meglepő fordulatok teszik briliánsná. A Shakespeare-szabású óriások titka pedig a nyelvhasználat és a képalkotás eredetiségében rejlik (más szavakkal: a ki nem számíthatóságban, a meglepetés erejében). A dialógus tehát az adott jelenet vagy kisebb egység pillanatnyi taktikai céljainak szolgálatában egy harmadik ívet feszít ki, új, harmadik várakozáselemként:



Minden meglepő megfogalmazás, minden találó kifejezés, a szellemesség vagy a verbális képalkotás eredetiségének legapróbb morzsája hozzájárul a dialógus érdekességéhez, kiszámíthatatlanságához, figyelemmegtartó képességéhez. A film és a tévéjáték esetében természetesen a kameramozgás, a vizuális humor, a képi találatosság által keltett feszültség tölt be



**Psota Irén (Alvingné) és Farád István (Osvald) a Kísértetekben (Várszínház, 1983) (Ikládi László felvétele)**

ugyanilyen szerepet; s ezt mondhatjuk el a színészek arcjátékáról és mozdulatairól, a színpadon és a kamera előtt egyaránt: egy látszólag élettelen mondat feszültséggel telítődhet a szereplők váratlan tekintetváltásától, a szemükben kigyúló fénytől.

A fent leírt séma persze meglehetősen vázlatos. Miért is ne hathatna kölcsönösen egymásra

számos feszültség- és várakozáskeltő elem egyszerre, ennél sokkalta bonyolultabb sémának megfelelően? Mindenesetre a három fő szint alapvetően fontos. Bármilyen drámai cselekmény bármelyik keresztmetszetében, akármelyik adott pontján legalább ennek a három komponensnek jelen kell lennie. Ha bármelyik hiányzik, a közönség figyelve bizonyosan lanyhulni fog.

A darab főtémájának kifejtését, megalapozását általában expozíciónak, bevezetésnek nevezzük. Ez jól használható terminus, bár mostanra kissé elavult. A hagyományos „jól megcsinált” darabok esetében az expozícióban világo-

san körülhatárolódik, megfogalmazódik a szereplők egymás közötti viszonyának rendszere, a figurák előtörténete, a dráma főtémája. A kortárs drámaírók alkotásaiban - a színpadi és a tömegkommunikációs műfajokban egyaránt - jóval kevesebb az ilyesfajta határozott információ. Ahogy nagy tömegek mind több és több drámai alkotással találkoznak, a jelzések szükségképp egyre kifinomultabbakká válnak; az emberek egyre jobban megfigyelik a részleteket, egyre inkább képesek lesznek felfedezni, dekódolni az apró nyomokat, elejtett utalásokat, ám ugyanakkor egyre kevésbé készek arra, hogy feltétlenül készpénznek vegyék, amit hallanak és látnak. Vagyis a drámában a megengedhető bizonytalansági szint érezhetően nőtt; sőt ez a bizonytalanság a várakozás és a feszültség új faktorává vált. Antonioni vagy Altman valamelyik filmje közben - csakúgy, mint egy Beckett- vagy Ionesco-darabot nézve - immáron nem tehetjük fel azt a kérdést, amely a legtöbb hagyományos dráma láttán fölmerül bennünk: tudniillik, hogy mi fog történni; ehelyett azt a sokkal általánosabb kérdést tesszük föl: vajon mi történik éppen ebben a pillanatban? Azáltal, hogy a dráma fejlődése során eltávolodott a klasszikus expozíciónak, a jól megcsinált darabok struktúrájának leírására szolgáló többi terminus használhatósága is valamelyest megkérdőjeleződött. Ha az expozíció kevésbé határozott, akkor az is, amit eddig ki-dolgozásnak vagy bonyodalomnak hívtunk, többé-kevésbé beleolvad a drámai szövevény szálainak folytatólagos kibontásába, amit akár meg-hosszabbított expozíciónak is nevezhetünk; ennek következtében a hagyományos fordulópont (*peripeteia*), valamint a dráma csúcspontja és megoldása sem különül el határozottan. Mindazonáltal ezek az elnevezések - ahol alkalmaz-hatók - rendkívül hasznosak. Csupán azt nem szabad gondolni, hogy ahol nem alkalmazható, ott szükségképp valami alapvető hiba van a művel. A közönség érdeklődésének felkeltése nem csupán azon múlik - ahogyan azt számos önjelölt drámaíró hiszi -, hogy sikerül-e kitalálni egy megfelelő eseménysort, cselekményt. A titok abban rejlik, hogy a cselekmény-nek és a szereplőknek egyszerre kell érdekfeszítőnek lenniük. Még a legvadabb cselekményfordulat is hatástalan és alapvetően érdektelen marad, ha a közönség nem ismeri és nem szereti a figurákat, s ezáltal sorsuk nem érdekli eléggé. Mitől válhat egy szereplő az érdeklődés, a szeretet tárgyává? A szereposztás, az alakhoz kiválasztott színész személye nagy szerepet játszhat ebben. Am lényegében a várakozás és feszültség ama harmadik, pillanatnyi elemén, a kimondott mondatok minőségén múlik minden. Az a szereplő, akinek a szájából egyetlen magával ragadó, szellemes, mulatságos vagy érdekes mondat sem hangzik el, akár rokonszenvet, akár

e ellenszenvet nehezen ébreszthet önmaga iránt a közönségben; legyen bármily eredeti a cselekmény, amelynek középpontjában áll, a néző -vajmi keveset fog törődni vele.

A közönség figyelmének felkeltése és ébren tartása a várakozás, feszültség, érdeklődés megteremtése által - ahogy ezt már hangsúlyoztam - a dráma struktúrájának csak a leg-egyszerűbb és legköznapiabb aspektusa. Csupán kiindulási alapul szolgál a bonyolultabb és körmönfontabb formai kérdésekhez. A rádiójáték kivételével minden drámai alkotás egyszerre létezik térben (mint a festmény vagy a fotó) és időben (mint a zene és a vers). A térbeli és időbeli

ek kombinációja a két oldal végtelen számú permutációját teszi lehetővé: a térbeli egység és a ritmus változatossága egyfelől, a ritmus és a hangnem, illetve a vizuális variációk gazdagságának egysége másfelől. Működhetnek olyan törvényszerűségek is, amelyek meghatározzák, hogyan emelkedjék az intenzitás a csúcspontig, s hogyan csökkenjen aztán újra; léteznek a min-d( n elem (tempó, ritmus, fény, színek) fokozatos intenzitás-erősödésére épülő (emelkedő), illetve (lépcsőzetes intenzitás-csökkenésre épülő (ereszkedő) formák, sőt olyan ciklikus jellegűek is amelyekben a végállapot visszatér a kezdetihez. Különböző elemek bizonyos időközönkénti megismétlődése egyfajta formát határoz meg, az éles ellentétek, a hirtelen és meglepő átalakulások sorozata megint egy másikat.

Van azonban egy alapvető igazság, amelyről minden szabad megfelekedni: amíg a formátlanság amorf, híján van mindenféle kivehető struktúrának, addig minden struktúra lényege a tagoltság, a különböző elemek összekapcsolódása. Meglehetősen fontos ennek a kérdésnek a térbeli vonatkozása, hiszen a káosz, illetve az érhetőség, az áttekinthetőség közötti különbséget a szereplők színpadi elhelyezkedése, a színe és fények eloszlása teremti meg. Időbeli vonatkozása még ennél is döntőbb: ugyanúgy, ahogy egy zeneműnek is megvan a maga ritmusa, és ahogyan föl kell bontani különálló egységekre - a dalt strófákra és refrénre, a szonátát vagy szimfóniát tételekre -, ugyanúgy kell min-d( n drámai alkotás tételeit, egységeit tovább taglálni és megformálni. Ha az ember megérkezvén egy ismeretlen városba elindul valahová egy két-három kilométer hosszú egyenes úton, a gyaloglás elsőre végtelen hosszúnak fog tűnni. Másodsorra, amikor már emlékszünk bizonyos tájékozódási pontokra, amelyek mintegy rövid távú célpontul szolgálnak, és ezáltal tagolják utunkat, unalmunk csökken, az idő sebesebben halad. Mert amiből hiányzik a megformáltság, hiányoznak a belső tagolódást mutató jelek, az vég nélkülnek hat. Amint felfedezzük, hogy az út - m tudjuk - négy, egyenként könnyedén bejárható szakaszra osztható, azonnal eltűnik a

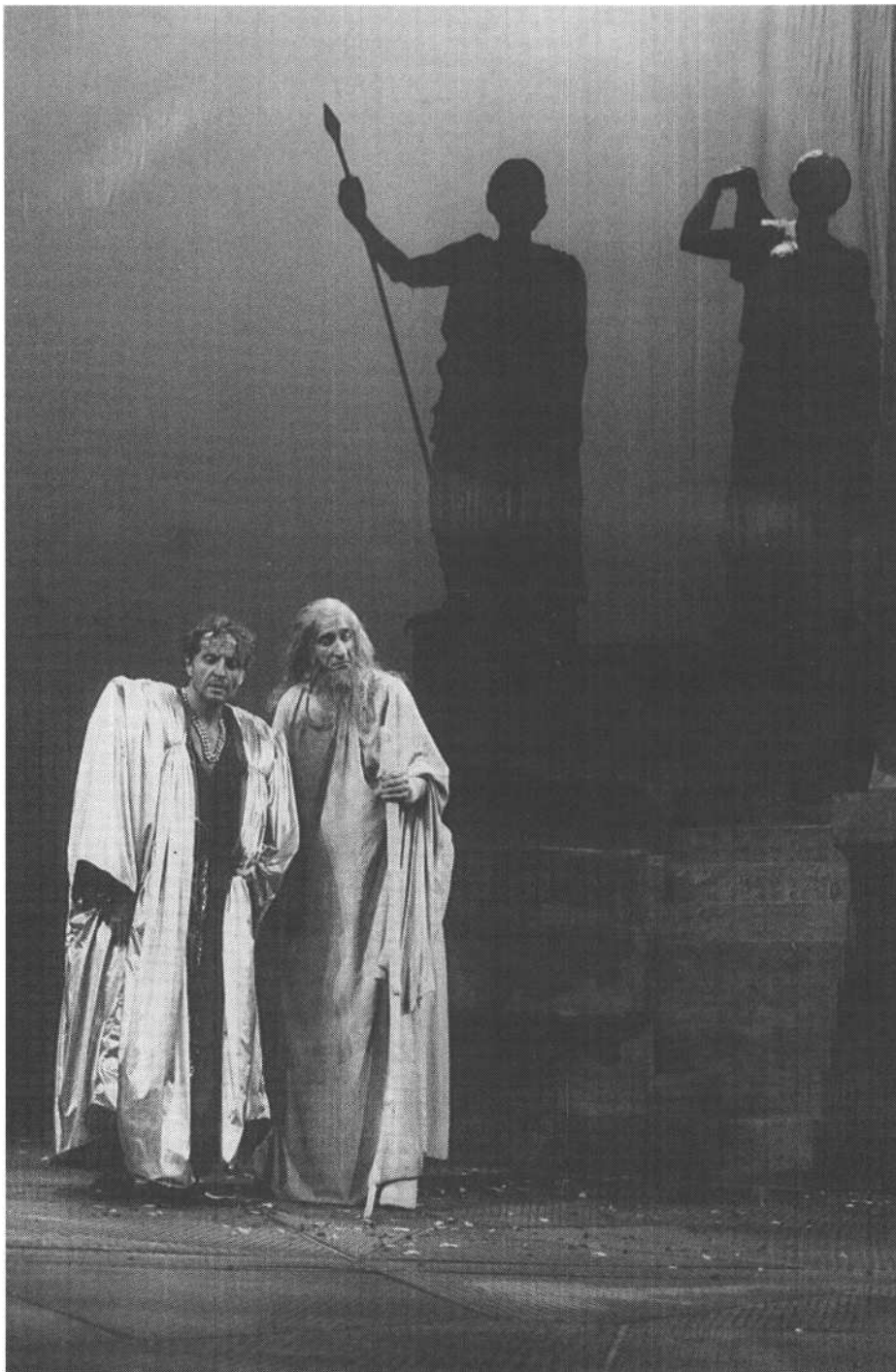


**Csoma Judit (Alvingné) és Kuna Károly (Osvald) az 1990-es miskolci Kísértetekben (Jármay György felvétele)**

szorongásunk, amit az okoz, ha valami meghatározhatatlan, távoli cél felé tartunk. A világos áttekinthető szerkezet, valamint a cselekmény menetét mutató „jelzőkarók” elhelyezése tehát a drámai szerkesztés fontos formai eleme. És minél jobban különbözik egyik szegmens a másiktól, annál kevésbé fenyeget a monotonia, az unalom egy másik akut forrásának a veszélye.

Az olyan művészeti ágban, ahol a mű időbeli strukturáltsága ennyire fontos, és a jó drámaírónak csakúgy, mint a jó rendezőnek, illetve a jó színésznek alapvető sajátossága a megfelelő időérzék és az időzítés képessége, kezdve a drámai mű minden egyes jelenetének vagy egységének hosszával (vagy rövidegével), egészen a legapróbb szünetig, amelyet egy szemöldökráncolás és egy mondat kimondása közé be kell iktatni.

Az idővel való gazdálkodás lényege a takarékoskosság. A dráma, egyebek mellett, a kommunikáció egyik eszköze. Amikor megnézünk egy



**Lukács Sándor (Oidipusz) és Hunyadkúrti György (Theireziász) a kaposvári Oidipusz királyban (1988) (Fábián József felvétele)**

színdarabot, filmet, tévéorozatot, amikor egy rádiójátékot hallgatunk, eleve kinyilvánítottuk készségünket valamilyen közlés befogadására, vagyis elszántuk magunkat arra, hogy dekódoljunk egy bizonyos közlést: mindannak, ami

azon a képernyőn, filmvászonon, színpadon, abban a rádióadásban lezajlik, ehhez a közléshez kell valamivel hozzájárulnia. Max Frisch leírja naplójában, hogyan ült és várakozott egyedül az üres és sötét nézőtéren, amikor először hívták el a zürichi színházba, hogy szerződést kössenek vele legelső darabjának megírására. Túl korán érkezett. Egyszer csak hirtelen kivilágosodott a színpad, s bejött egy díszítőmunkás, hogy elrendezzen néhány széket a hamarosan kezdő-

dő próbához. Frisch leírja, hogyan nőtt óriásira minden egyes mozdulatának jelentősége, csak mert az egész egy megvilágított színpadon, a színpadnyílás meghatározta keretben zajlott. Megszoktuk, hogy a színpadot (a tévé képernyőjét, a mozivásznat) olyan helynek tekintjük, ahol fontos dolgokat mutatnak be nekünk; így aztán magára vonja a figyelmünket, és arra készítet bennünket, hogy megpróbáljunk mindabból, ami ott történik, valami lényeges törvényszerűséget kihámozni, valami értelmes következtetésre jutni. Ebből adódóan aztán minden, ami szükségtelen, vagy nem felel meg ennek a törvényszerűségnek, oda nem illőnek, idegen testnek tűnik. Éppen ezért a drámaíróknak, a rendezőknek, a színészeknek, a díszlet- és a jelmeztervezőknek mind-végig tisztában kell lennie az egész struktúra minden egyes kis elemének funkciójával. Lehetséges, hogy egy elhangzó mondat közvetlenül nem viszi előre a cselekményt, de alapvető dolgot árul el a szereplőről: lehet a színen olyan be-rendezési tárgy, amelyre mindvégig semmi szükség, mégis lényeges szerepe van az atmoszféra megteremtésében. A *Ványa* bácsiban Csehov előírja, hogy ennek az orosz földbirtokosnak az asztala fölött, a falon lógjon egy nagy Afrika-térkép. Afrikáról szó sem esik a darabban, de az oda nem illő térkép pusztán jelenléte sokat elárul a hőbortos, akaratgyenge Ványa egyéniségéről. Bizonyára a padlón találta a térképet, vagy olcsón vásárolta egy régiségkereskedés-ben, aztán fölakasztotta, talán hogy a számára elérhetetlen kalandok világára emlékeztesse, vagy talán csak azért, hogy egy salétromfoltot takarjon el vele a falon. Ez az Afrika-térkép tehát a személyiségbrázolás briliáns eszköze, és mint ilyen rendkívül gazdaságos: egyetlen másodperccel sem hosszabbítja meg a darabot, mégis sok mindent közöl.

Ez nem jelenti azt, hogy minden egyes nézőnek tudatosan föl kell dolgoznia a cselekményt, a dialógus, a díszlet vagy a zene minden apró részletét és mozzanatát, amely arra szolgál, hogy közöljön valamit a közönséggel. A dráma nagyrészt a tudatalatti, az ösztönös szintjén hat. Ha az életben találkozunk egy ismeretlen emberrel, megjelenésére, beszédmódjára ösztönösen reagálunk anélkül, hogy tudatosan, részleteiben elemeznénk az összbenyomást, amelyet ránk gyakorolt. Ugyanígy: egy színdarabban rokonszenvesnek találhatjuk a hőst, vonzóknak a hősnőt anélkül, hogy tudatosodnék bennünk az a folyamat, amely ezt az érzést kialakította. Annak a szereplőnek a kiválasztásában viszont, aki majd épp ilyen tudatalatti reakciókat vált ki a közönségből, a rendező tudatos elhatározásának kell munkálnia; s a kiválasztott színésznek is tudatos erőfeszítéseket kell tennie, hogy rokonszenves, vonzó személyt formáljon meg.

A drámai alkotás struktúrája olyan elemek so-

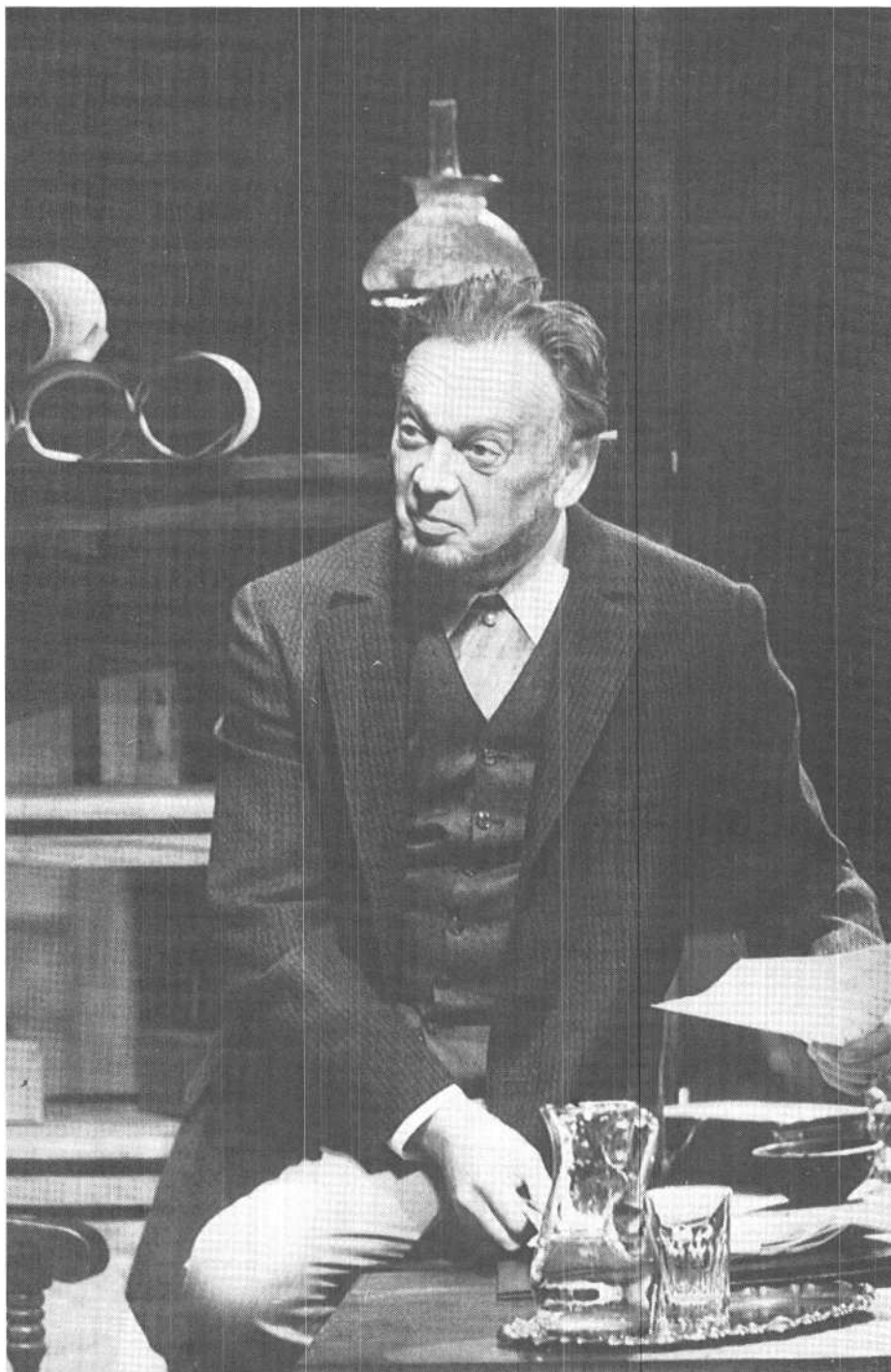
kaságának kényes egyensúlyától függ, amelyek mind a mű alapvető törvényszerűségének engedelmeskednek, ahhoz járulnak hozzá, s teljes kölcsönös függőségben vannak egymással. Egy nagyon csendes jelenet unalmasnak tűnhet, ha egy másik csendes jelenetet követ, megnyugtatólag hathat azonban, ha egy nagyon zajos jelenet után következik. Minden a kontextuson múlik: megfelelő kontextusban egy szinte észrevehetetlen gesztus is hegyeket mozgathat. A legegyszerűbb mondat is a legfennköltebb költészet megnyilvánulása lehet. Ebben rejlik a színház igazi csodája, valódi poézise.

Mégis, tűnjék ez a hatás bármily rejtélyesnek, létrejötte elemezhető, megérthető. Amint sikerült megragadni a néző figyelmét és érdeklődését, amint sikerült elérni, hogy teljes koncentrációval és beleéléssel kövesse a cselekményt, fel fogóképessége, érzékenysége fokozódik, érzelmei szabadon áradnak, magasabb rendű tudati állapotba jut: fogékonyabb lesz, jobb megfigyelővé válik, alkalmasabbá arra, hogy felismerje az emberi lét mélyen rejlő összefüggéseit. Ez az, ami a művészetek iránti fogékonyt a vallásos élménnyel rokonítja (illetve azzal az állapottal, amelyben az ember bizonyos drogok hatására fokozott érzékenységgel észleli a világot). És minden ilyen típusú művészi hatás, élmény között a dráma az egyik legerőteljesebb.

## 6. A kritikai szókészlet

Bármilyen témáról beszéljünk is, nem jutunk semmire speciális fogalom- és szókészlet nélkül. Különösen igaz ez a dráma esetében, lévén szó egyedülállóan komplex művészeti formáról. A stílusról szóló fejezetben kimutattam, hogy a darab első jelenetében kialakított nyelvi formák mintegy megadják a kulcsot, közlik a közönséggel, milyen szellemben kell fogadnia az egész művet. Ebben az összefüggésben a hangsúly azon van, hogy emelkedett-e a nyelv vagy hétköznapi, a színészek mozgása stilizált-e vagy realista.

A drámaírás és a drámák előadásának hagyományai sokat változtak az évszázadok során (például a csupán két, majd három színész szerepeltetése a görög tragédiában, vagy a dráma merev beszorítása a dobozszínpad keretei közé a tizenharmadik és tizenkilencedik században). Azokban az időszakokban és azokban a civilizációkban, amelyekben a többség által magától értetődően elfogadott egységes, koherens világkép uralkodott - ilyen volt például a klasszikus görög kultúra vagy a középkor periódusa - a művészetek, különösképp pedig a dráma, ezt az életfelfogást többnyire egységes és egynemű stílusban tükrözte, jelenítette meg. Más korszakokban - amilyen például a miénk is - számos



**Básti Lajos, a Solness építőmester címszereplője (Pesti Színház, 1974) (Ikládi László felvétele)**

különböző filozófia és életfelfogás él egymás mellett, fejlett a történelmi szemlélet, erős annak a tudata, hogy minden kor és minden ország különböző. Az ilyen időszakokban az előadási stílusok és hagyományok széles skálája áll a rende-

zők, színészek, drámaírók és tervezők rendelkezésére, s ők mindezzel tetszésük szerint gazdálkodhatnak, ahogyan a festő is szabadon válogathat a palettáján lévő színek között. Egy mai rendező eldöntheti, hogy mondjuk egy Shakespeare-dramát realista vagy expressionista stílusban, esetleg a commedia dell'arte vagy a reneszánsz színház modorában állítson-e színpadra; afelől is maga határozhat, hogy hagyományos dobozszínpadon vagy a chichesteri és

a stratfordi (Ontario) arénához hasonló szabad-téri színen, esetleg körszínpadon rendezze meg az előadást. Ha ennyiféle lehetőség áll nyitva a művész előtt, nem meglepő, hogy azoknak, akik hivatásszerűen beszélnek a drámáról - a kritikusoknak, akik magyarázzák, értékelik, elbírálják a műveket, illetve (hiszen a dráma mint közösségi művészet nem is létezhet az alkotótársak megfelelő kommunikációja nélkül) a teendőket egymás között megtárgyaló rendezőknek, színészeknek, díszlet-, jelmez- és világítástervezőknek -, szükségük van a kommunikáció hatékonyságát elősegítő közös fogalom- és szókészletre.

Ez indokolja tehát a jól kimunkált kritikai szókészlet szükségességét. Ám arról sosem szabad megfeledkezni, hogy az olyasféle terminusok, mint klasszikus, romantikus, expresszionista, brechti vagy abszurd, mind valamilyen sajátos célra születtek. Értékük abban rejlik, hogy segítenek egyfajta általános képet kialakítani, de nem mereven meghatározott kategóriákat, vízhatlan rekeszekben sértetlenül megőrizhető fogalmakat írnak le.

Ha egy színműnek vannak klasszikus vonásai, attól még ugyanúgy lehetnek romantikus, illetve realista vonásai is: a Kapus jelenete a Macbethben nyersen realista, míg Macbeth darabvégi monológja fennköltlen poétikus. Schiller, a nagy német költő, aki a tizenharmadik század végén átdolgozta a *Macbethet*, elhagyta a portárszínját, a darab egyik leghatásosabb jelenetét, mert úgy érezte, hogy nincs helye a költői drámában.

Jól példázza ez, milyen komoly gyakorlati veszélyekkel jár, ha túlzott szigorral alkalmazzuk ezeket a fogalmakat: ha azt gondoljuk például, hogy milyen mélységesen logikátlan és önmagának ellentmondó, ha egy költői drámának van egy realista jelenete is - úgyhogy természet ellen való vétek, a jó ízlés megcsúfolása azt benne hagyja.

Idézzünk föl egy közelebbi példát: Harold Pinter korábbi darabjaiban kialakított egy sajátos stílust, a cselekmény és a dialógus jellegzetes technikáját. Egy későbbi darabjának bírálója a szemére vetette, hogy nem írt eléggé pinteri darabot, mintha bizony a szerző köteles lenne élete végéig leragadni a maga kialakította stílusnál. Pinter jogosan háborodott fel ezen, hiszen a kritikus egy szellemes és bizonyos körülmények között remekül használható írásmódot avatott abszolutummá. Ahogyan az alma mindig alma marad, és soha nem lesz belőle - mondjuk - őszibarack, gondolhatta a bíráló, úgy Pinternek sem szabad - ha már egyszer rátalált a pinterire - hirtelen, csak úgy más stílusban írnia.

Egy ilyen baklövés pusztá említése is oktalan-ságnak tűnhet. De ha az ember belepillant a drámai művészetek hatalmas „kritikai” irodalmába,

nyomban láthatja, hogy túlon túl sokszor fordul elő a terminusok efféle hibás alkalmazása.

Két fajtája van a használatos kritikai terminusoknak: azok az elnevezések, amelyeket művészi, illetve drámaíró-iskolák, csoportok találtak ki, mintegy programadónak, szlogennek, illetve azok a pusztán leíró jellegűek, amelyeket a spontán módon kialakult vonások rendszerezésének szükségessége hívott életre. Ezeket a leíró jellegű elnevezéseket post *factum* alkották meg a kritikusok, illetve azok az elméleti tudósok, akik egy-egy művészeti ág történetét tanítják; maguk a művészek esetleg nem is tudtak ilyen terminusok létezéséről, akárcsak Jourdain úr, Molière úrhatnám polgára, aki rettentő büszke lett magára, amikor megtudta, hogy egész életében prózában beszélt.

A német romantika például olyan mozgalom volt, amely fokozatosan alakult ki, széles körű és szenvedélyes viták nyomán - merre tartson az irodalom és a drámaírás? -, s kezdetben nem volt programadó formulája. A francia klasszicizmus merev szabályai elleni lázadás és az ehhez járuló nemzeti törekvések, az újraéledő érdeklődés a középkor iránt, a katolikus és pietista vallási megújulás, amely föltámasztotta a miszticizmus és okkultizmus iránti érdeklődést - röviden: a társadalmi és történelmi erők felszabadította impulzusok sokasága játszott közre abban, hogy megszülessék az irodalom és a dráma újfajta megközelítése, amely végül elnyerte elméleti megalapozottságát is, és romantikának kereszteltetett el. Schiller és Goethe költői és drámai tevékenységében tudatosan törekedett a klasszikus eszmény elérésére; mindketten olyan művet alkottak, amelyet ma tipikusan romantikusnak tekintünk. Végül egy sor elméletíró - a Schlegel fivérek, Tieck, Brentano és mások - kristályosította ki a különböző tendenciákból a német romantika filozófiáját és esztétikáját.

Franciaországban a romantikus mozgalom később született meg, olyan írók vezetésével, mint Dumas, Gautier és Victor Hugo, akik - a német romantika és az angol „tavi iskola” erőteljes hatása alatt - tudatosan hirdették meg az új esztétikát. Vagyis a francia romantika olyan irányzat volt, amely előre megfogalmazott ideológiára és célkitűzésekre épült.

Amikor megírtam az abszurd színházról szóló könyvem, igyekeztem valamiféle segítséget nyújtani a kritikusoknak, akik - úgy éreztem - nem értették meg egy sor olyan dráma lényegét, amelyet én igen nagyra tartottam és nagyon szerettem. Arra törekedtem, hogy elkülönítsem és elemezzem a Beckett, Ionesco, Genet, Pinter és mások műveiben fellelhető közös vonásokat, mint például a teljes expozíció, illetve a megoldás hiányát, az álomszerű helyzetek és képek gyakori feltűnését, az újfajta - inkább asszociatív, semmint racionális - logika megjelenését és

így tovább. Természetesen, ha ezután egy újságíró - ahogy ez újságíróknál szokás - megkérdezte volna Ionesco vagy Adamov urat, hogy akkor ők mostantól az abszurd mozgalom képviselői-e, ezek az igencsak individualista zsenik felháborodva utasították volna el ezt a feltételezést, tagadva, hogy bármikor is csatlakoztak volna efféle társasághoz, sőt azt bizonygatva, hogy nincsen semmi, aminek alapján közös nevezőre lehetne hozni őket ama feltételezett klub többi tagjával. És természetesen igazuk is lett volna. Ahogyan nekem is igazam volt. Ha megkérdeznék Milont és Webstert, hogy vajon ők ketten a barokk korszakhoz tartoztak-e, azt válaszolnák, hogy egyáltalán nincs tudomásuk semmi ilyesféle címkéről (amelyet egyébként valóban kritikusok alkalmaznak csak e korszakra, annak elmúlt-óta), és Milton nagyon is felháborodna, ha tudná, hogy egy kalap alá veszik a vad és extravagáns Websterrel. Számunkra mégis vitathatatlanul egyazon korszak gyermekei ők, akik mindketten - jöhetnek nagyon eltérő módon és eltérő célkitűzésekkel - a tizenhetedik század nyelvvel, fogalmaival és stílusában dolgoztak. Más szóval: a post *factum* alkalmazott, leíró jellegű terminus akkor is hasznos lehet, ha azok a személyek, akiket jelölünk vele, nincsenek is tisztában az elnevezés létével vagy jelentésével - feltéve, hogy a terminust nem úgy tekintjük, mintha tökéletesen meghatározná azokat a műveket, amelyekre alkalmazzuk, hanem tudomásul vesszük, hogy csupán a bennük rejlő közös és alapvető vonások leírására szolgál. Sem az egérnek, sem az elefántnak nem kell tisztában lennie azzal, hogy mindketten emlős állatok, s a tény, hogy mindkettő emlős, nyilvánvalóan nem jelenti azt, hogy egyformák. S mégis, az emlősállatterminus igen hasznos mindkét állat megismerése szempontjából.

A sors iróniája, hogy az olyan esetekben - példa erre a francia romantikus mozgalom -, amikor a művészek eltökélik, hogy egy közösen elfogadott elvet ültetnek át a gyakorlatba, a közös célok elérésére tett tudatos erőfeszítéseik mögött gyakran óriási nem tudatos eltérések rejlenek; míg azoknak a „mozgalmaknak” az esetében, amelyeknek „képviselői” nincsenek tudatában semmiféle közös törekvésnek, gyakran fedezhetünk föl alapvető belső hasonlóságokat és kapcsolódásokat. Brecht darabjait ortodox marxista szemléletük ellenére sem játszották sok-sok évig a Szovjetunióban, mert túl stilizáltak, „formalisták” voltak, és nem feleltek meg az ott és akkor kötelezően előírt realista stílusnak, amelyet a hatalmon levők a dráma egyetlen valódi marxista megközelítésmódjának kiáltottak ki.

Van két másik terminus, amely körül sok a zavar: a realizmus és a naturalizmus. A realizmus a kritikusok által bevezetett, leíró jellegű fogalom-

meghatározás, míg a naturalizmus egy iskola programadó elnevezéseként született.

A tizenkilencedik század derekán a drámaírók fellázkodtak a romantikusok fennkölt verses drámái ellen, és új irányba fordultak: a mindennapi életről kezdtek el írni, mégpedig prózában. Látható ez a törekvés Henrik Ibsen korai műveiben is, akinek pályája romantikus vígjátékokkal és hatalmas ívű epikus jellegű verses drámákkal indult (mint a Peer Gynt és a *Brand*), később azonban érdeklődése a társadalmi témák felé fordult, és prózában írt.

A naturalizmus Émile Zola kezdeményezte mozgalom volt, jól meghatározott cselekvési programmal: a kor úpozitivist tudományos szellemét kívánta érvényesíteni az irodalomban. Zola nem egyszerűen a mindennapi élet valószínű bemutatását tűzte ki célul, de elvetette azt az elvet is, amely áthatotta korának klasszikus, romantikus, de még realista színházát, miszerint a művészet feladata, hogy a szépet, a heroikust, a felemelőt jelenítse meg. Zola azt akarta, hogy a művész ugyanazon objektív vizsgálódás szellemében fedje föl a társadalmi valóságot, amellyel a tudós fordul a természet felé. Ebben a szellem-ben hozta be például Ibsen a *Kísértetek* színpadára a nemi betegségek addig szigorúan tabu-nak számító témáját, s okozott vele óriási botrányt.

A realizmus-naturalizmus terminológia problémája korunkban is kísért. A Szovjetunióban - és a szovjet befolyás révén a világon mindenütt, az elkötelezett baloldaliak körében - a szocialista realizmus terminust széleskörűen alkalmazták a szovjet művészet hivatalosan elfogadott stílusának megnevezéseként. A naturalizmus címkéje ugyanakkor elmarasztalásnak számít szovjet körökben. A szocialista realizmus következetesen inkább olyannak mutatja a szovjet társadalmat, amilyennek lennie kellene, mintsem olyannak, amilyen az valójában; a naturalizmus szó ellenben azon műalkotások pocskondiázására szolgál, amelyek megmutatják ennek a társadalomnak a szennyesebb oldalát is.

Az elnevezések e speciális használatának ismerete igen fontos, mert szüntelen zavarokhoz és félreértésekhez vezet, amikor az elkötelezett művészetéről zajló nyugati viták során e terminusok előkerülnek. Ráadásul Brecht, e kiváló drámaíró elméleti munkásságát sem érthetjük meg, ha nem vagyunk tisztában azzal, mit is jelentenek e kifejezések a realizmus kontra formalizmus témájának szentelt fejtegetésekben. Brechtet azzal vádolták, hogy nem eléggé realista, mert kedveli a parabolákat és a fantázia világát, ezért aztán a műveit hosszú évekig nem is játszották a Szovjetunióban, lévén, hogy azok a kifejezés szovjet értelmében nem voltak realista alkotások. Ő viszont azt bizonygatta, hogy drámái igenis realista művek, mert a való világba en-



**Császár Györgyi (Ilse) és Tóth József (Moricz) A tavasz ébredésében (Józsefvárosi Színház, 1979) (Ikládi László felvétele)**

gednek bepillantást, függetlenül az általa alkalmazott költői vagy antiilluzionista eszközöktől és hatásoktól.

De térjünk vissza a naturalizmushoz, ahogyan az Zola, Ibsen, Strindberg és Gerhart Hauptmann műveiben a századfordulón megjelent. A naturalista mozgalom mögött meghúzódó alapvető indíték az az eltökélt szándék volt, hogy a

művészek a maga teljességében ragadják meg a tapasztalt világot, bármilyen szennyes és csúf legyen is; hogy ne maradjon semmi kimondatlanul. Ennek érdekében a kifejező részleteket gyűjtötték egybe. A romantikus drámában a hősök fennkölt modorban szavaltak a szerelemről vagy a dicsőségről; Ibsen Solness *Építőmestere*-ben a címszereplőt az építményei kötik le, többek között az a templom, amin éppen dolgozik. Amikor aztán szembekerül a kihívással, hogy vajon föl tud-e még mászni a torony csúcsára, és lezuhan, ez a templomtorony nyilvánvalóan szimbó-

lumává válik Solness ambícióinak, illetve annak a ténynek, hogy nem képes fölőlni hozzájuk. A naturalizmus, azáltal, hogy elvont érzelmek helyett a konkrét részletekre összpontosított, fokozatosan olyan stílussá alakult át, amelyben a tárgyak egyre inkább szimbólumokká, elvont gondolatok megtestesítőivé váltak.

Így aztán a naturalizmus átnőtt szimbolizmusba. És ahogyan az érintett írók egyre nagyobb jelentőséget tulajdonítottak a szimbólumoknak - amelyek természetüknél fogva mégiscsak metaforák, lírai képek -, a szimbolizmus teljes fordulatot tett, s megszületett egyfajta neoromanticizmus, amelytől ismét nem volt idegen a verses forma. Gerhart Hauptmann, a német naturalista iskola vezéralakja kitűnően példázta ezt az átalakulást: darabjaiban kezdetben az élet szennyos oldalát festette le: a nemzedékről nemzedékre hagyományozódó alkoholizmust, a proletariátus nyomorult, állati létét - később azonban fokozatosan áttért a történelmi témák, költött történetek verses megjelenítésére.

Strindberg és Wedekind egyaránt naturalistának indult, bár némileg eltérő pályát futtott be. Miután eltöklétek, hogy a világot a maga legteljesebb valóságában mutatják be, hamar ráébredtek, hogy a külső világ megjelenítése csak a dolog egyik oldala; azt is bele kell építeni a műbe, ahogyan ezt a világot az egyén fölfedezi, érzékeli - vagyis az ember belső világát. Strindberg azután írt egy sor ilyen jellegű drámát: *Kísértetszonáta*, *Damaszkusz* felé, *Álomjáték*. Az utóbbi például egy álmot igyekszik lefesteni naturalista szellemben. Wedekind viszont meglehetősen groteszknak találta a világot, s egyaránt hajlott a szélsőségesen karikatúrisztikus és az álomszerű ábrázolásra. Nagy hatású művében, *A tavasz ébredésében* naturalisztikusan jeleníti meg tizenéves hőseinek - szexuális tudatlanságuk okozta - tragédiáját, az iskola tanári karának aszott szörnyetegeiről pedig rendkívül nyers és groteszk karikatúrát rajzol. Ennek a darabnak a végén a főhős összetalálkozik halott barátjával, aki a hóna alatt hozza a fejét, valamint egy titokzatos, álarcos idegennel. Előbbi az öngyilkosságra, utóbbi az életben maradásra próbálja rávenni. Ez több egyszerű szimbolizmusnál. A szerző a pillanat lényegét igyekszik itt érzéki formába önteni: az ifjú hős lelkéért küzdő erők - halálvágya és az élet utáni sóvárgása - öltének testet e képből. Ezzel indult el a színházi expresszionizmus, amelynek lényege, hogy a főhangsúly a konfliktus magvának megvilágítására, lehetőleg közvetlenebb és leghatásosabb kifejezésére került. Míg a naturalizmus számos sokatmondó, apró külső jel, részlet egybegyűjtése révén igyekezett realista képet festeni - tehát lényegében impresszionista jellegű volt -, addig ez a vonulat félredobta a kis részleteket a maxi-

mális expresszivitás érdekében; innen az expresszionizmus elnevezés.

Az expresszionista drámában a szereplőknek gyakran még nevük sincs (a *Kísértetszonáta*ban: Öregember, Diák, Múmia, Ezredes stb.).

Korunk színházának egyik meghatározója Bertolt Brecht volt, aki - kedvelvén az elméleti fejtegetéseket - számos divatos elnevezést hozott forgalomba. Elvetette a naturalizmust csakúgy, mint a klasszikus és a romantikus színházat, gúnyolta az expresszionisták magasztos, ám egocentrikus idealizmusát, noha éppen ő sokat merített belőlük. Kedvenc fogalom meghatározása volt az „epikus színház”. Az epikuságnak ebben az értelemben semmi köze a hollywoodi-típusú - „eposzi” - regényességhez, a pompázatos kiállítású történelmi filmek világához; a fogalom a klasszicizmus németországi korszakából származik, amikor a legnagyobb költők (Goethe és Schiller) - igyekezvén megfogalmazni saját műfaji elképzeléseiket - sokat beszéltek a drámai típusú és a narratív típusú elbeszélés különbségéről, ahol is az utóbbi a regény és a hosszú epikus költemény sajátja. A drámai jellegű költészetet ezek szerint az epikával szembeállítva határozták meg. Az epikus (narratív, elbeszélő) költészet - ide sorolandó a regény, a kisregény és a novella is - úgy kezeli az eseményeket, mint amelyek a múltban zajlottak le, valahol, valamikor. A drámai jellegű költészet - vallották - úgy adja elő a történeteket, mintha azok itt és most, a mindenkori jelen időben játszódnának. A drámaíróknak és a színészeknek arra kell törekedniük, hogy a néző érezze, jelen van az események helyszínén, a színészeknek pedig valóban el kell hinniük, hogy azonosak Hamlettel vagy Othelloval, hogy ezáltal a néző, aki minden idegszállal az ő cselekvéseiket figyeli, megfélemezze arról, hogy kitalált történet pereg a szeme előtt, és úgy érezze, mintha az események tanúja vagy épp részese volna. Brecht úgy gondolta, ez ellentétes a marxista történelemszemlélettel, amely abból indul ki, hogy minden korszak - a társadalmi viszonyok különbözősége okán - kialakítja a maga eltérő életérzését, illetve társadalmi tudatát. Ha egy néző 1950-ben azt gondolja, hogy amit az Oidipusz-előadáson látott, megtörténhetne az ő korában is, s azt mondja magában a darab végén: „Én is szakasztott úgy érzek, ahogy ez a szegény Oidipusz”, akkor ez a néző hisz az emberi természet megváltoztathatatlanában - ami viszont mélyesen antimarxista felfogás, hisz Marx fő célja éppen az volt, hogy az emberi természetet a társadalmi viszonyok megváltoztatásával megváltoztassa. Brecht ezért a „nem drámai” - epikus - színház megvalósítását tűzte ki célul, amelyben nem tesz úgy, mintha az események itt és most zajlanának, ha-nem egyértelműen jelzi, hogy a színészek csupán egy másik kor társadalmi viszonyait mutatják be,

hogy ezáltal fontos információkat adjanak át a nézőknek, akiknek kívülállóként, kritikus szemmel kell követniük a darabot. Ez a híres-neves *Verfremdungseffekt*, amit gyakran helytelenül fordítanak elidegenítési effektusnak, hisz valójában furcsává tevő effektust jelent - más szóval olyan módszert, amellyel biztosítani lehet, hogy a néző kívülálló maradjon, s megmeneküljön a kísértéstől, hogy belefeledkezzen a cselekménybe.

Brecht színháza tehát antiilluzionista színház, azaz nem törekszik a valóság illúziójának megteremtésére. A színpad helyett egyfajta tanteremmé válik, laboratóriummá, ahol az emberi viselkedés mintáinak vizsgálata, minősítése, értékelése folyik. Brecht azonban természetesen nagyszerű költő is volt, és drámaírói sikerének titka sokkal inkább ebben a tényben rejlik, semmint teóriáiban - bármilyen érdekesítőek és lenyűgözőek is ezek.

S végül ott az abszurd dráma, az abszurd színház. Míg a naturalisták és Brecht figyelmének középpontjában a társadalmi valóság, a külső világ állt, más drámaírók - Strindberg, valamint olyan, az álomléteket megjelenítő prózaírók, mint Kafka és Joyce nyomdokain haladva - a fantázia és az álmok világának tükrözése felé fordultak. Ionesco *Amédée* című darabjában például egy házaspárt az tart rettegésben, hogy a másik szobában egy hulla van - talán a feleség szeretőjéé, akit a férj ölt meg -, s ez a hulla egyre nő... Képtelen, abszurd ötlet - egy hulla, amely nő -, mindazonáltal rémítő. A tetem olyan nagyra nő, hogy végül hatalmas lába áttöri az ajtót, s ahogy növekszik, fokozatosan kiszorítja a házaspárt a saját házából... Valóságos rémálom ez, de ugyanakkor igen hatásos kép, metafora, amelynek - ha jól belegondolunk - megvan a maga határozott értelme. Bármilyen történet is abban a másik szobában, a két ember szerelme ott múlt ki. S a kimúlt szerelem porhüvelyébe valóban növekszik: egyre elviselhetetlenebbé válik, s végül szétrombolja a házasságot, az otthont. Az ilyesfajta darabokban tehát az álomképek vagy rémálomok egyben a valóság költői metaforái is. Brecht színháza az epikus jellegű költészet felé tör, az abszurd színház a lírai jellegű felé. Ahogyan a vers nemegyszer kibomló képek, metaforák és hasonlatok sora, ugyanúgy alkalmazza az abszurd dráma a konkretizált költői képeket, amelyek fokozatosan bomlanak ki, és fedik fel mélyebb jelentésrétegeiket. A hagyományos realista színműben a főhangsúly a cselekményen és a szereplők jellemvonásain van; a brechti epikus drámában az emberi viselkedésformák sémainak bemutatásán; az abszurd drámában pedig a közlés és a hatáskeltés legfőbb eszköze a költői kép és a metafora.

(Folytatjuk)

Fordította: Upor László