

MARTIN ESSLIN

A DRÁMA TERMÉSZETRAJZÁHOZ

NEGYEDIK RE

9. Illúzió és valóság

A dráma - a színelőadás - mimetikus tevékenység, a valóságot utánozó játék. Amit a színházban - vagy a mozivászonon, a tévében - végignézzünk, nem más, mint alapos gonddal létrehozott illúzió. És mégis, a többi, szintén illúziókeltésre alapozott műalkotással összehasonlítva a dráma - a drámai szöveg előadása - sokkalta nagyobb arányban hordoz valóságseleket.

Vegyünk például egy festményt. A kép egy táj illúzióját kelti vagy egy házét - vagy ha portré, egy emberi arc mása -, de nem tartalmaz más valóságos elemet, mint a festéket és a vásznat. Egy színmű is valaminek az illúzióját teremti meg - mondjuk, Hamletet látjuk Helsingör várában. Ám ez esetben Hamletet, a színpadon látható fiatalembert - aki mint történelmi személyiség már régen halott, vagy talán soha nem is élt, azaz csupán a drámaíró képzeletének szülötte - egy fiatalember személyesíti meg: színész, aki a valóságban is fiatal férfi. Karosszékben ül, egy valódi karosszékben. Az, hogy ez a karosszék egy dán várban áll több száz évvel ezelőtt, csupán illúzió, amelybe bele kell, hogy éljük magunkat, de a karosszék ettől még karosszék marad. Eszerint elmondhatjuk: a színházi előadásban más illúziókeltő műalkotásokkal összemérve nagyobb a valóság aránya. Sőt éppen a Hamletet előadták már az igazi helsingöri várban is, így hátakkor a karosszék, amelyben Hamlet ült, olyan igazi karosszék volt, amely az igazi Helsingörben állt. És ha a dráma fogalmát kiterjesztjük, s a filmet és a tévéjátékot is idetartozónak tekintjük: a dráma jeleneteinek egész sorát lehet felvenni és lejátszani a cselekmény eredeti helyszínén, legyen szó akár valamilyen konkrét városban játszódó krimisorozat utcai képeiről, akár A velencei kalmárnak a valódi Velencében vagy a Romeo és Júliának Veronában főlvevett jeleneteiről.

Érzésem szerint a dráma egyik legfőbb jellemzője s egyben vonzerejének egyik titka, hogy előadásában a szintiszta kitaláció - a szerző képzeletének egyszer s mindenkorra rögzített terméke, a színmű, ami bizonyos értelemben csak halott szó - elegyedik a színészek, valamint jelmezeik, az őket körülvevő bútorok, az általuk használt tárgyak - kardok, legyezők, kések és villák stb. - valóságával. Az elmúlt századokból fennmaradt színdarabok minden egyes előadását eszerint a felélesztés aktusának tekinthetjük: a halott szavak és cselekvések új életre kelnek, reinkarnálódnak az élő színészek által. Nem véletlen, hogy a színházi zsargon a régi darabok előadását felújításnak (angolul revival, azaz felélesztés - a ford.) nevezi.

A dráma tisztán elméleti jellegű tanulmányozása során a figyelem - eléggé természetes módon - általában a legmegfoghatóbb elemre összpontosul, ez pedig a szöveg: a színmű mint

irodalmi alkotás. A többi összetevő - a rendezés, a világítás, a színészi szuggesztivitás - sajátosságai sokkal nehezebben ragadhatók meg, s a mechanikus rögzítés feltalálásáig szinte teljesen el is veszték a tanulmányozás számára. Mégis főként éppen ezek az összetevők vonzzák a nézőt a színházba (vagy moziba, vagy a tévé elé), s ha behatóan elemeznénk a színházi előadást a közönségre tett hatását, minden bizonnyal azt tapasztalnánk, hogy javarészt épp ezeknek az összetevőknek tulajdonítható az az élvezet, amelyet egy-egy előadás a nézőknek nyújt.

Az élő színház rögzített elemének (a szövegnek) és változó összetevőjének (a színészi játéknak) egylege tesz minden előadást merőben egyedi műalkotássá- legyen szó akár egy hosszú szériát megélt darab előadásairól is, amelyek változatlan díszletben és világítással, változatlan szereposztásban zajlanak. A tradicionális kínai színházban a közönség jól ismeri a rendkívül hosszú klasszikus szövegeket, amelyeknek éppen ezért csak egyes részeit adják elő, hiszen a néző leginkább azért megy el a színházba, hogy lássa, bizonyos színészek hogyan játsszák el az ismert szerepeket.

Laurence Olivier (Hamlet) és Jean Simmons (Ophelia) a Shakespeare-dráma filmváltozatában (1947)

Ehhez nagyon is hasonló módon a mi klasszikusaink - mindenekelőtt Shakespeare - ugyancsak alapul szolgálnak a színészek megítéléséhez: azért megyünk el x-edszer is a Hamletet megnézni, mert érdekel bennünket, miben különbözik Scofield Hamletje Gielgudétól, Burtonétól, Peter O'Toole-étól stb. (Az utóbbi időben a rendező is a színházi élmény változó összetevőjének számít, s mint ilyen, arra készlet bennünket, hogy ismét megnézzünk egy-egy jól ismert darabot, mert látni akarjuk Peter Hall, Peter Brook, Giorgio Strehler, Roger Planchon Hamletjét, Lear királyát vagy Macbethjét).

A színházban tehát nem minden illúzió. Nem láthatjuk ugyan a valódi Macbethet Dunsinane vára előtt küzdeni, másrészt viszont azért jöttünk, hogy lássuk Sir John Gielgudot vagy Richard Burtont, és valóban látjuk is a színészt, az élő embert, halljuk a hangját, s ez különös gyönyörűséget szerez nekünk. Mi több, amikor Macduff-fel vív, csodáljuk a két színész ügyességét; tudjuk ugyan, hogy Macbeth nem hal meg igazán, de látunk két férfit, aki valóban vív. Amikor Shakespeare idejében az angol színészek hírneve bejárta egész Európát, angol vándortársulatok turnéztak a kontinens országaiban, főképp Németországban. A nézők nem értették a szöveget, de lenyűgözte őket a színészek ügyessége, ahogy táncoltak és csatáztak; nagyrészt azért figyelték meg a jegyek árát, hogy láthassák akrobátikus mutatványaikat és táncmozdulataik ke-



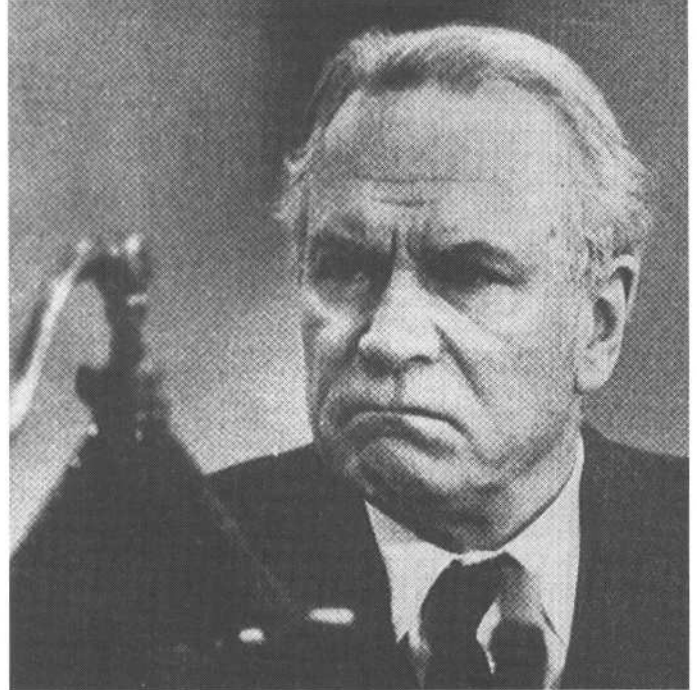


Othello: Laurence Olivier (Old Vic, 1964)

csességét. A legnépszerűbb darab *A máltai zsidó* volt, Marlowe színműve, amelyben a főgonosz rendkívüli ügyességgel zuhant bele egy fortyogó olajjal teli üstbe.

E vonásai tekintetében a színház rokon egy másik olyan tevékenységi formával, amelyben szintén az emberi játékostón jut kifejezésre, s ez a sport. A színházat a nézőket szórakoztató sportnak is tekinthetjük. És ha megfigyeljük, mondjuk, Laurence Olivier-t, észre fogjuk venni, milyen nyilvánvaló örömet lel a színjátszás fizikai aspektusaiban (például abban, hogy a *Hosszú út az éjszakában* előadásán egy széken egyensúlyozva becsavarjon egy villanykörtét, vagy ahogyan egy hosszú lépcsősoron bucskázik le haldokló Coriolanusként, nem is beszélve arról a rendkívül széles hangskáláról, amelyet Othellójában megszólaltat), s hogy ez milyen fontos a ránk gyakorolt hatás szempontjából, illetve milyen meghatározó szerepet játszik Oliviernek a színjátszásról alkotott elképzeléseiben.

Mindig is a színész volt, és ő is marad, minden drámai mű alappillére. A balett, amelynek egyáltalán nincs szövege (és előadásának közepontjában a fizikai attrakció, az atletikus képességek állnak), nagy művészek (mint amilyen Debureau vagy kortársunk, Marcel Marceau) pantomimjátékai, amelyekben szintén nem hangzik el egyetlen szó sem, vagy az itáliai reneszánsz rögtönzött *commedia dell'arte*-előadásai (amelyeknek volt ugyan szövegük, de nem írták le elő-



Olivier a Hosszú út az éjszakába című O'Neill-darabban (National Theater, 1971)

re, és nem tanulták be őket, hanem az előadás során születtek spontán módon), avagy a némafilm remekművei - mindezek olyan drámatípusok, amelyekben minimális szerep jut az irodalomnak. Ezek szerint szöveg nélkül is létezik dráma.

A színész az, akiben a valóság és az illúzió elemei összetalálkoznak: vajon azért jöttünk-e el a színházba, hogy megnézzük Othellót, ahogyan Olivier megszemélyesíti, vagy azért, hogy Olivier-t lássuk Othello szerepében? Teremtő feszültség van a drámaíró által megálmodott, képzelte figura és a valóságos személy között, aki a költői képzelet e szüleményének saját hús-vér valóságát, továbbá - s ez nagyon fontos - fantáziáját, a gesztusok, a cselekvések, az intonáció, a ritmus költői leleményeit kölcsönzi. Elhangzott már, hogy létezik költészet a drámaírásban, ugyanúgy, mint ahogy a színháznak is megvan a maga külön poézise. A színházban egyrészt a drámaíró által alkotott költői nyelv teremti meg a költészetet, másrészt a színháznak magának is van poézise, amely jórészt egy-egy tekintetből, egy-egy belépésből, egy-egy hatásküszöböt születtek. És ezeket a mozzanatokot túlnyomórészt a rendezők és a színészek hozzák létre.

A kommersziális színházban kétségkívül a sztár neve az a vonzerő, amely a produkcióhoz szükséges tőke előteremtéséhez szükséges. Drámaírók gyakran adják oda kézírataikat vezető színészeknek abban a reményben, hogy az illetőknek kedvük támad fellépni a darabjukban, s azt remélik, ez elegendő lesz ahhoz, hogy a mű színre is kerüljön.

A legsikeresebb színészek közül sokan minimálisra csökkentik megjelenésükben a fiktív elemeket. Ezek a színészek elsősorban önmagukat mutogatják, s meg sem próbálnak azonosulni az író által elképzelt alakokkal; ehelyett saját vonzerejüket vetik latba.

Legjobb példa erre a sajátos angol karácsonyi pantomim, amely korántsem némajáték, s amelyben a tündérmese - a *Dick Whittington* vagy a *Csipkerózsika* - kerettörténete pusztán ürügyül szolgál néhány sztárszerep megjelenítéséhez, és a főszereplő - mondjuk, a *Csipkerózsika*-beli királyfi - számára egészen nyilvánvalóan nem annyira fontos a mesebeli herceg hű megformálása, mint az, hogy közszemlére bocsássa balett-trikóba bújtatott pompás lábait. Szó sincs arról, hogy lenézni mindez s a színházművészet lealacsonyításának tekinteném, ellenkezőleg: a színház egyik legmaradandóbb vonásának diadalmas megerősítése ez.

Mert - bár a színház az illúziók háza - az illúzió sohasem lehet teljes. Gondoljunk csak arra a tizenharmadik századi parasztra, aki válaszul III. Richárd kétségbeesett kiáltására - „Országomat egy loért!” - följajlott a saját gebéjét. A Richárdot alakító nagyszerű színész erre így rögtönzött: „Gyere csak föl, a szamáris megteszi!” Ez a régi anekdota olyan nézőről szól, aki nem elég művelt ahhoz, hogy érzékelje illúziókat és realitást az a kényes egyensúlyát, amelyen a színház varázsa alapul. Mi, akik gyakorlottabb

befogadói vagyunk a drámai alkotásoknak, valójában egyszerre két forrásból merítünk gyönyörűséget: az Othellót nézve mélyen megrendülünk a hős tragédiája láttán, de miközben megkönnyezük bukását, szinte skizofrén módon azt mondjuk magunkban: „Milyen fantasztikusan kitarotta ezt a szünetet Olivier! Mi mindent fejezett ki egyetlen pusztá szemöldökráncolással!”

A modern drámaszerzők minden elődüknel tudatosabban aknázzák ki a valóság és az illúzió, a tény és a fikció közötti feszültség színházi lehetőségeit. Pirandello Hat szerep keres egy szerzőt című darabjában odáig megy, hogy először bemutatja nekünk a színészeket olyannak, amilyenek a valóságban - amint épp próbára gyülekeznek -, aztán a figurákat - a „szerepeket” -, olyannak, amilyenek a szerző megálmodta, majd ugyanezeket a figurákat, amilyenek a színpadon akkor is, amikor éppen nem volt szerepük. Ott ültek a négy sarokba tűzött rudak által kijelölt játéktéren kívül, és Brecht utasításainak megfelelően újságot olvastak, ettek vagy a ruhájukat igazgatták. Amikor közeledett színrelépésük ideje, felkeltek, elvégezték utolsó előkészületeiket és átlépték a játéktér határát, a közönség pedig jól láthatóan, érzékelhetette a pillanatot, amikor belebújnak a figura bőrébe.

A kontraszt, amely a létező Smith kisasszony - aki Chiswickben él, és akinek szerelme a Képzőművészeti Akadémia hallgatója - elvlasztja Antigone görög hercegnőtől -, aki épp halni készül, mert megadta elesett bátyjának az illó végzettséget - itt hatásos művészeti eszközzé válik. A közönség nem csak azt a tehetséget csodálhatja meg, amelynek révén Smith kisasszony tragikus hősnővé változik; Brecht szándéka szerint lehetősége nyílik arra is, hogy felismerje, mi az, ami a görög hősnőben és a mai fiatal lányban azonos, és mi az, ami megkülönbözteti őket egymástól.

Hasonlóképpen: olyan drámairók művei esetében, mint Beckett vagy Ionesco, a közönségnek egy pillanattal sem lehet kétsége afelől, hogy amit lát, az nem kívánja a valóság illúzióját keltetni: nem más, mint néhány ember szerepjátéka, tettetése annak érdekében, hogy megmutasson valamit. A Godot-ra várva című darabban a szereplők nemegyszer utalnak a közönség jelenlétére. Ionesco *A kopasz énekesnő* első változatában azt szerette volna, ha az előadás végén a szerző színre lép, és sértegetni kezdi a nézőket. Erről végül lebeszéltek; a darab most úgy fejeződik be, hogy minden kezdődik a legelejéről -

s ez olyan eszköz, ami egyértelműen jelzi a történetek műviségét. Több mint száz évvel ezelőtt Gogol *A revizor* befejezésében szántszándékkal szertefoszlatta az illúziót azzal, hogy a Polgármester rákiáltott a nézőkre: „Mit röhögtek? Magatokon röhögtek!”

A színházi avantgárd legújabb hulláma még messzebb megy a valóságos és az elképzelt közötti feszültségek kiaknázásában. A Living Theatre nevű avantgárd csoport - amely éveken át járta Európát - olyan módszert alakított ki, amellyel a valóság és az illúzió egybeolvadásának új minősége érhető el. A színészek rendre valódi vitákba keveredtek a közönséggel, néhány néző összecsapott néhány színésszel. Ezek az összecsapások valóságosak voltak abban az értelemben, hogy az emberek lökdösték és sértegették - egyszer-egyszer meg is ütötték - egymást. Amikor Julian Becktől, a társulat egyik vezetőjétől megkérdeztem, hogy vajon az előző esti előadáson - amelyen jelen voltam -- valóban kicsúszott-e kezükből az események irányítása, azt válaszolta, hogy az eset szándékosan történt, és ez minden előadáson ugyanígy zajlik, egyszerűen azért, mert a színészek elszakították a hasonló konfliktusok kirobantásának és elfojtásának összetett pszichológiai módszereit (az elfojtás egyik bevett technikája, hogy a terem egy másik pontján elkezdődik valami, ami magára vonja az összes érintett figyelmét). A színház itt eltávolodik a fikciótól, és a valóság manipulációjává lesz. Vajon ez színház-e még? Vitatható pontja ez a meghatározásnak: kétség-kívül határeset. De a színház és a hozzá hasonló jelenségek esetében a definíciók határvonalai-nak mindig végtelenül rugalmasaknak kell maradniuk.

A modern avantgárd színház e típusa számos igen komoly kérdést vet föl. Az a néző, aki úgy érzi, hogy bántalmazták, és rugdosni kezdi az őt inzultáló színészt, valóban nagyon dühös, a színész pedig valóban inzultálta - mégis mindketten olyan előadás résztvevői, amelynek célja, hogy szórakoztassa - vagy érzelmileg fölkaparja - a közönséget; ebből a szempontból tehát e két ember: színházat játszik. De hiszen, érvelhetnek az ilyesfajta előadások létrehozói, színházon kívüli életünk is tele van hasonló művi eseményekkel. A közlekedési rendőr, aki megbünteti a tilosban parkoló autóst, mentegetőzhet így: „Sajnálom, én nem akarom bántani önt, de mint közlekedési rendőrnek az a dolgom, hogy megbírságozzam.” Attól a perctől kezdve, hogy magára öltötte a rendőri uniformist, az illető egyénnek el kell nyomnia magában személyes érzelmeit, és azt a szerepet kell eljátszania, amelyet a társadalom ráosztott, beleértve ebbe azt is, hogy a megfelelő „jelmezt” viselje, a megfelelő zsargont használja, és megtegyen olyan dolgokat is, amelyeket saját személyes minőségében nem tenne meg.

Mindennapi életünkben tehát sok a színház, sok a szerepjáték, sok az illúzió. Shakespeare szerint színház az egész világ, és színész benne minden férfi és nő. Ráadásul - természetesen - maga a valóság mibenléte is problematikus. Érzékeink esendők, a valóságot csak tökéletlen érzékszerveink segítségével észleljük, vagyis az érzéklet maga is lehet pusztá illúzió. És valóban: ha a fizikus tudásával mérlegetjük, a hétköznapi valóság érzékelése illuzórikus csupán.

Valójában tehát a színház csupán az illúzió egy újabb dimenziójával egészíti ki az illúzió ama „párávát,” amelyet valóságnak nevezünk, és ekképpen tökéletes leképezése helyzetünknek: az emberi lény helyzetének ebben a világban. Shakespeare-t idézve:

E színészek Szellemek voltak, mondtam, szellemek, S a légbé tűntek, lenge légbé tűntek: És mint e látás páráváza, majdan A felhőspikás tornyok, büszke várak, Szent templomok, s e nagy golyó maga, S vele minden lakása szertefoszlik, S mint e ködpompa tünt anyagtalán, Nyomot, romot se hágy. Olyan szövetből Vagyunk, mint álmaink, s kis életünk Álomba van kerítve.

Shakespeare: *A vihar* IV/1.
Babits Mihály fordítása

(Folytatjuk)

Fordította: Upor László

Felvételi tájékoztató

A Színház- és Filmművészeti Főiskola felvételt hirdet színházelmélet és drámapedagógia továbbképző szakra. Jelentkezni külön-külön és párosítva is lehet a szakokra. A jelentkezés feltétele: felsőfokú képzettség (a drámapedagógiára a pedagógiai képzettség!), világnyelvből tett legalább középfokú nyelvvizsga, színházi érdeklődés és valamelyes gyakorlati tapasztalat.

A jelentkezés határideje: 1994. március 1.

Tandíj: tanévenként 20 000 forint.

Tanulmányi idő : három év.

A tanulmányok kezdete: 1994. szeptember. A főiskolai elfoglaltság havonta egy alkalommal egymást követő három nap, illetve a drámapedagógia szakban plusz intenzív szakaszok.

A felvételt jelentkezési lapon kell kérni, amelyhez önéletrajtot, az előképzettséget igazoló oklevelet, a nyelvvizsgát tanúsító bizonyítványt, kilencszáz forint költségtérítés befizetését igazoló nyugtát és két felbélyegzett válaszborítékot kell csatolni.

Bővebb információt a főiskola tanulmányi osztálya (1088 Vas u. 2/d, tel.: 138-4715) ad.