

MARTIN ESSLIN

A DRÁMA TERMÉSZETRAJZÁHOZ

ÖTÖDIK RÉSZ

10. A dráma és a társadalom

Az elmúlt évtizedekben rengeteget beszéltek és írtak a politikailag elkötelezett művészetéről, különösen a politikai színházról, a drámáról mint a politikai és társadalmi változások előmozdítójáról. Valóban, kétség nem férhet hozzá, hogy a színház és a drámai művészet szélesebb értelemben - ide értve a filmet és az elektronikus médiát is - hatékony politikai fegyver. Az a mód, ahogyan a színházat a különféle totalitárius rendszerek felhasználták, gyakran visszatérő témája a vitáknak; mi több, annak indoklásaként, hogy az egymást követő brit kormányok miért vonakodtak oly hosszú időn át támogatni egy olyan intézményt, mint a Nemzeti Színház, gyakran hangzott el az az érv, hogy amennyiben a mindenkor kormányzat adná a pénzt, fennállna a veszély, hogy a színházművészetet cenzúrázzák, befolyásolják vagy az uralkodó párt politikai irányvonalának propagálására használják. Az Arts Council nevű testületet - amely mintegy pufferként működik a kormány és a színházak között - épp az ilyesfajta veszélyek semlegesítésének szándéka hívta életre.

Mindazonáltal meg vagyok győződve róla, hogy a drámának mint közvetlen politikai propagandaeszköznek a szerepét és hatékonyságát túlértékelik. Másképpen úgy is fogalmazhatnánk, hogy azok, akik saját ügyük támogatására a politikailag elkötelezett színházat hívják segítségül, túlértékelik a színház rövid távú propaganda-hatását.

Hogy miért? Mert a drámának minta tudás, az érzékelés, a gondolkodás, a felfedezés eszközeinek különös a természete: konkrétságából fakadóan sohasem állít semmit direkt módon és egyértelműen, s lényegéből adódóan mindig olyan kísérlet, amely önmagában hordozza saját ellenőrző mechanizmusát, saját igazolását.

Hadd világítsam meg ezt egy példával. Valamely alapvető elvet érintő vita - mondjuk, a halálbüntetés eltörléséért indított kampány - kapcsán egy drámaíró olyan darabot szeretne írni, amely hatásosan érvel, mondjuk, az akasztás ellen. Kitalálhat például egy gyilkossági történetet, amelyben az áldozat ugyanolyan bűnös, mint maga a tettes; tegyük fel, hogy valaki például hirtelen felindulásában megöli zsarolóját. A szerző ez után bemutatja, hogyan győtrődik vádlottként a tárgyaláson és utána stb. Hogy dicséretes célját elérje, szerzőnk közben kísértésbe esik, hogy a lehető legerőteljesebben fejtsse ki érveit a halálbüntetés ellen és az elítélt védelmében. Ha így tesz, a halálbüntetés támogatói mint sötét, bosszúvágytól sarkallt gazemberek jelennek meg előttünk. De ha az illető drámaíró enged a kísértésnek, a darab hatása alaposan eltér majd eredeti szándékaitól: szélsőségesen elvetemült hő-

sei papírmáséfigurák lesznek, és az előadás nem fogja meggyőzni a közönséget az író igazáról.

Természetesen az igazi drámaíró nem enged az ilyen kísértésnek, képtelen is volna rá, egyszerűen azért, mert a jó drámaírónak írás közben belülről kell átélnie minden egyes hőségének érzéseit, álljanak bármennyire távol tőle - tekintsük példának Shakespeare *III. Richárdját*. Ezért hát a szerző kénytelen lesz megmutatni, hogy a bíró, aki kimondja az ítéletet, szintén nagy lelki gyötrelmeket áll ki, s kénytelen lesz ugyanolyan hosszán és korrektil érvelni a büntetés mellett, mint ellene. Esetleg be kellene mutatnia a meggyilkolt családjának szenvedéseit, ecsetelnie kellene egy büntetlenül maradt gyilkosság hatását a potenciális gyilkosokra stb. Ha jó drámaíró, egyszersmind sikerül majd hatásosan állást foglalnia a halálbüntetés ellen is. De azt nem tudja elkerülni, hogy a nézők közül legalább néhányan ne mérlegeljék a másik oldal igazát is. Az elért hatás végső soron nem annyira a nyilvánvaló írói szándékon fog múlni, mint inkább a darabnak mint drámai alkotásnak a minőségén. Ha a közönség egésze elfogadja a művet teljes értékű képnek egy olyan helyzetről, amelyet mindig kétféle szempontból lehet értékelni, akkor a dráma hatása erőteljes lesz, de hosszú távon fog csak érvényesülni, ahogy az élmény majd tovább dolgozik a nézők agyában, és lassan ráébreszti őket az ábrázolt probléma összetett voltára. És ez a hosszú távú hatás jócskán eltérhet attól, amelyet azonnali hatállyal szándékoztunk volna elérni.

Nemigen lehetnek kétségeink afelől, hogy Shakespeare *A velencei kalmár* írása közben, Shylock figurájában gyűlöletes és utálatos uzorást akart megrajzolni. De mert Shakespeare olyan nagy drámaíró volt, amilyen volt, valóban átérezte a kapzsi zsidó lelkiállapotát és indítékait is, így hát azt is megmutatta, mennyire szenved Shylock attól a gyűlöletől és igazságtalan bánásmódtól, amely a zsidóknak kijutott, és szájába adott néhány nagyszerű replikát, amelyek megvilágítják ezeket a motivációkat. Ennek következtében nem egy mai előadás gyakran ugyanannyi együttérzést ébreszt Shylock személye iránt, mint amennyi ellenszenvet vált ki a fukarsága. Ami kezdetben antiszemita propaganda lehetett, végül egy kisebbség iránti rokonszenv forrásává válhat. Vagy vegyünk egy másik Shakespeare-darabot, a *Vizkeresztet*. Malvolióban nyilvánvalóan a szűk látókörű, álszent puritánokat figurázza ki Shakespeare. Mégis, amikor látjuk, hogy Malvolio - akinek ellehetetlenülésén nyilvánvalóan örvendoznünk kellene --- nagyon is szemléletesen és mélyen éli át szenvedéseit (s ebben rejtőzködve a szerző is osztozik vele), számos előadásban szánalmat és rokonszenvet érzünk e szerencsétlen, frusztrált áldozat iránt, akivel öntelt, pökhendi alakok üznek

durva dréfát, azt gondolván, hogy - csak mert társadalmilag fölötte állnak - kényük-kedvük szerint megalázzhatják pusztán azért, hogy jót ne vessenek rajta.

Minél teljesebben képzel el a drámaíró egy helyzetet - a benne szereplő figurákkal együtt -, annál jobban megközelíti majd műve a való világ bonyolultságát és ambivalenciáját. Ez nem jelenti azt, hogy egy színdarabnak - akár nyíltan és egyértelműen politikai jellegű alkotás, akár nem - ne lehetne politikai hatása. Valóban: az olyan drámaírók, mint Ibsen és Shaw jelentős mértékben járultak hozzá jelentős társadalmi - tehát végső soron politikai - változásokhoz. Ibsennek nagyon fontos szerepe volt a nők társadalmi helyzetét érintő viták elindításában, sőt meggyőződésem, hogy döntően járult hozzá azokhoz a változásokhoz, amelyek a szűfrazsettmozgalommal kezdődtek, és amelyek élén ma a nők felszabadító mozgalma (Women's liberation movement) áll. A Nóra hatására megindult a vita a nők szerepéről a viktoriánus házasságban; Alvingné a Kísértetekben a férfiak és a nők közötti erkölcsére irányította rá a figyelmet; a *Hedda* Gabler pedig végső soron nyílt kiállítás amellelt, hogy a nők is szabadon fejleszthessék kreativitásukat.

Shaw ragyogó és élvezetes formában fejtette ki a maga szocialista nézeteit - akár társadalmi témát választott darabja tárgyául, mint a nyomorgyevedek világát a *Szerelmi* házasságban vagy a prostitúciót a *Warrenné* mesterségében, akár általánosabb politikai elveket, mint az *Ember és felsőbbrendű emberben* - s jelentős mértékben járult hozzá a baloldali típusú gondolkodásmód előretöréséhez Angliában és egyebütt. Mégis akár Ibsen, akár Shaw darabjait nézzük, szembeötlő, hogy - politikai szándékaik ellenére - milyen korrektil fejtették ki a problémákat: Shaw *Barbara* örmagyában például nem egyszer ugyanolyan lendületesen és ugyanolyan rokonszenvesen agitálnak a nagyvállalkozások mellett, mint ellenük; a Szent Johannában pedig milyen okosan érvelnek Johanna ellen a vád képviselői.

Bertolt Brecht - korunk egyik leghatározottabban és legszenvélyesebben elkötelezett drámaírója - mindig őrizkedett attól, hogy túl nyíltan fogalmazza meg mondanivalóját, mert ösztönösen érezte és jól tudta: a problémát olyan módon kell kifejezni, hogy magát a nézőt készítsük gondolkodásra, ahelyett, hogy a szájára rágnánk a mondanivalót. *Galilei* élete című drámájában a római katolikus egyház álláspontja, amely szerint a tudományos kutatás szabadságát korlátozni kell (s amely álláspontot Brecht maga megvetett és elítélt), rendkívül erőteljesen, intelligensen és meggyőzően fogalmazódik meg, egész egyszerűen azért, mert a kutatás szabadsága melletti érvelés ereje csorbulna, ha



az ellenérvek a valóságosnál kevésbé intelligensnek tünnének. Amikor Brecht nem sokkal halála előtt Kelet-Németországban próbálta a darabot, szenvedélyesen győzködte színészeit, hogy a legteljesebb meggyőződéssel képviseljék az egyház álláspontját, majd hirtelen elhallgatott, és mosolyogva jegyezte meg: „Úgy látszik, ebben az országban én vagyok az egyetlen ember, aki még a pápa mellett agítál.”

A Kurázi *mama* esetében a kommunista párt szószólói egyenesen megtámadták Brechtet, amiért nem volt hajlandó a nézők szájába rágni a darab antimilitarista, pacifista mondanivalóját, mondjuk, azáltal, hogy antihősnője, a háborúból hasznat húzó markotányosnő főlisméri, mennyire téves úton jár. Brecht megtagadta, hogy hozzábiggyessen a darabhoz valami lelkesítőt, vagy beleépítsen valami kevésbé hiteles belső fordulatot, jellemátalakulást. Mégis, írásaiból tudjuk, mennyire nyugtalanította az a tény, hogy antihősnőjét - még saját rendezésében is - a nézők hajlamosak sajnálni és hősként csodálni, ahelyett, hogy elrettentő példát látnának benne.

Jelenet a Vízkereszt művész színházi előadásából (1993) (Korniss Péter felvétele)

Igen tanulságos megfigyelni, hogyan véti el célját a túlzottan propagandisztikus dráma. Mert a nyomtatott irodalom termékeivel ellentétben - amelyeket magányos egyének fogyasztanak a színház kollektív élmény, s a hatás, amelyet kivált, nyilvános, közösségi. Így a darabban foglalt - politikai vagy bármilyen más - mondanivaló egyszerre jelenik meg egy társadalmi csoportra, a nézők közösségére tett hatásával, illetve annak megnyilvánulásaival. A náci Németországban be kellett tiltani néhány klasszikusnak számító darabot, amelyet még maguk a náci is elismertek a nemzeti kulturális örökség lényeges részének, mert a közönség túl hangos tapssal fogadta: ilyen volt például a *Don Carlos*, amelyben hatalmas ívű védőbeszéd hangzik el a szólás- szabadság mellett. A totalitáriánus rezsimek hasonlóképp nehezen viselik el, ha a vezért és nagy művét dicsőítő passzusokat a nézők néma

csöndben ülik végig. Még rosszabbul tűrik, ha az ilyen darabokat bemutató színházak üresen tántonganak. A sztálinizmus „fénykorában” ez a veszély fenyegette a szovjet színházakat, szerintem nem azért, mintha a közönség tudatosan ellenállt volna, hanem mert a legtöbb színmű politikai mondanivalója annyira túlhangsúlyozott és kiszámítható volt, hogy mindenki tudta, mi fog történni még mielőtt a függöny felgördült volna; az ilyen darabok pedig rettenetesen unalmasak. Az 1956-os lengyelországi és magyarországi, valamint az 1966-67-es csehszlovákiai „olvadás” színházi válság előzte meg. Hogy az üresen ásitó székcsorokat megtölthessék, a hatóságok kénytelenek voltak népszerűbb darabokat is engedélyezni, köztük a nemzeti és tradícionalista érzéseket fölkelő klasszikusokat, valamint olyan kortárs drámákat, amelyek ravasz utalások és allegóriák révén általános érvényű témákat érintettek, s amelyekben a közönség rögtön fölfedezte a fennálló rend kritikáját. Bár az elektronikus tömegkommunikációs eszközök és a film esetében a nézők közössége és a színészek

nem találkoznak ilyen közvetlen módon, a dráma hosszú távon ezekben a formáiban is hasonló társadalmi hatást ér el, csupán idő kell hozzá, hogy a reagálás formát öltön. A mozi szigorú felügyelete a totalitáriánus társadalmakban - mint amilyen a náci Németországé vagy a Szovjetunióé volt - és a drámai műfaj még behatároltabb lehetőségei a televízióban és a rádióban, ékes bizonyítékul szolgálnak rá, milyen fontosnak ítélik az efféle rezsimok a dráma társadalmi befolyását.

A színház sokkal szabadabb országokban is fontos szerepet játszik az adott pillanat égető problémáinak felszínre hozatalában, legyen szó a halálbüntetésről vagy a társadalmi igazságségról, sőt akár a szocializmus melletti vagy elleni kardoskodásról. Franciaországban, az Egyesült Államokban, Nagy-Britanniában a színházi avantgárd mindig az új társadalmi és politikai gondolatok, irányzatok élharcosa volt. A színház olyan hely, ahol a nemzet nyilvánosan mondja ki saját gondolatait önmaga előtt. És ebben az összefüggésben bármely témának politikai jelentősége lehet, hiszen végső soron szoros kapcsolat áll fenn egy társadalom általános közfelfogása, a helyes viselkedésről és a jómodorról vallott el-képzelései, a szexuális erkölcsökkel kapcsolatos nézetei, valamint a politikai közhangulat között. A viselkedési normák és erkölcsök változása végül az egész politikai légkört megváltoztat-hatja.

Shaw *Pygmalionja* olyan példa, amelyet gyakran emlegetnek ebben az összefüggésben. A mű 1913-as bemutatóján hangzott el először színpadon, illusztris közönség előtt a viktoriánus társadalomban retteggett tabunak számító „franc” szó*. Basil Dean veterán producer - aki az előadásban Beerbohm Tree segítőtársa volt - egyszer elmesélte nekem, milyen reszketve várta mindenki - a színpad mögött és a nézőtér-én egyaránt - a pillanatot, amelyről előre elterjedt, hogy a kulturált viselkedés minden addig érvényes szabályának teljes összeomlásához vezet majd. És amikor Eliza Doolittle végre valóban kimondta a szörnyűséges mondatot: „Franc nyavalyát!”, Dean szerint a megkönnyebbülés sóhaja szakadt fel Őfelsége színházának nézőtérén. A tabu ledőlt, az égbolt nem szakadt le, mégis valami korszakos jelentőségű dolog történt. Akár üdvözölte valaki a fejleményeket, akár kárhóztatta, ettől a pillanattól kezdve a viktoriánus felsőosztálybeli erkölcsök és szokások építménye dűledezni kezdett; pedig mindössze annyi történt, hogy egy népszerű színésznő, Mrs. Patrick Campbell ajkáról elhangzott egy mulatságos mondat. Ennél látszólag kisebb politikai jelentőségű eseményt elképzelni sem lehetett

volna. És mégis: bármilyen hosszú távon és bár-milyen közvetett módon is, az esemény kétségtelenül nagy társadalmi változások előszeleként hatott.

Az ilyesfajta tünetértékű esetek valódi hatását nyilvánvalóan nagyon nehéz pontosan felmérni. Vajon az a tény, hogy lehetőség nyílik bizonyos szavak nyilvános kimondására, csupán azt jelzi-e, hogy a változások már végbementek, vagy épp ez indít el változásokat? Véleményem szerint a kapcsolat ennél összetettebb. A változás már lezajlott néhány ember - az elit, az avantgárd réteg - agyában, ám az a tény, hogy most nyilvánosságra kerül, és láthatóan nem von maga után közfelháborodást vagy a tabu megsértőivel szembeni retorziókat, erőteljesen hozzájárul, hogy a szóban forgó tabu azok agyában is megszűnjék tabu lenni, akik ezidáig nem merték megsérteni. Angol nyelvterületen az utóbbi fél évszázadban a színház igen látványos szerepet játszott a szexuális témákat, például a homoszexualitást vagy a káromlásnak tekintett - durva szavakat övező - tiltó tabuk ledöntésében. Az olyan darabok, mint a *Fiúka* csapatból sikere - és elfogadása - egyaránt jelezte a közfelfogásban beállt változást és mutatott előre, további változások felé. A közfelfogás pedig ilyen témákban fontos politikai tényező.

Northrop Frye figyelte meg, hogy minden dráma kezdetén előttünk áll valami, amit nevezhetünk, mondjuk, társadalmi rendnek, s ez aztán szétzilalódik majd vagy teljesen összeomlik, vagy - jóllehet megváltozott formában - helyreáll. A Macbethben például ez nagyon is szem-betűnő. Meggyilkolnak egy királyt, egy másik a helyébe ül, ám őt is elmozdítják. De vegyünk egy egészen más típusú darabot, mondjuk, a *Téli regét*. Egy királyi család - s ezáltal egy egész ország - széthullik, de a végén az új nemzedék égisze alatt helyreáll a rend. Aséma még a hagyományos francia szerelmi háromszögtörténetekben is megfigyelhető: a házasság vesztélybe kerül a feleség szeretőjének megjelenésével, a végén pedig vagy fennmarad a házasság és a szeretőt kidobják, vagy megváltozik a felállás, és megszűnik a régi rend. Minden drámai helyzetnek és a drámai konfliktusok bármilyen megoldásának mindig megvan a maga társadalmi vonatkozása, egyszerűen azért, mert minden emberi szituációnak, minden viselkedésmintának megvan a maga társadalmi - és ezáltal egyszersmind politikai - vonatkozása.

Hamlet azt mondja: a színház tükröt tart a természetnek. Szerintem a színház valójában a társadalom elé tart tükröt. A színház - és minden drámai kifejezési forma - olyan tükröknek tekinthető, amelyben a társadalom önmagát szemléli. Ennek is megvannak a maga politikai aspektusai: az a tény például, hogy adott időszakokban a színpadon csak középosztálybeli figurák jelennek meg középosztálybeli nézők előtt, azt de-

monstrálja, hogy ilyenkor az alacsonyabb osztályok gyakorlatilag ki voltak zárva a társadalomból, következésképpen a színházból is.

A színházban ábrázolt életstílus és viselkedés óhatatlanul nagy befolyással van egyes korok életstílusára és viselkedési normáira. Az emberek öntudatlanul fölveszik azt a magatartást, azokat az elfogadott viselkedési formákat, amelyeket a színházban - vagy éppen a moziban, vagy a tévében - látnak. Honnan tudják a szerelmesek, mit mondjanak egymásnak, amikor először kell megtalálniuk a megfelelő szavakat, amelyekkel megtörhető a jég, amelyekkel megvallhatják érzéseiket? Biztos vagyok benne, hogy öntudatlanul is olyan mondatokat, olyan megközelítési módokat fognak választani, amelyeket a színházban, illetve a moziban vagy a tévében láttak-hallottak. Hasonló a helyzet azok esetében, akik a halállal néznek szembe, közeli hozzátartozójukat vesztik el, diadalt aratnak vagy vereséget szenvednek valamilyen sport-ágban stb. A drámaírók, akik ezeket a mondatokat leírták, természetesen valóságból ellesett dialógusokat utánoztak, de ennek során a szerintük legmegfelelőbb beszédmódot és szavakat választották ki, s ily módon egyfajta magatartást előnyben részesítettek, megerősítettek egy másikkal szemben. Amikor Shaw azt mondatta Eliza Doolittle-lel, hogy „franc nyavalyát,” természetesen egy széles körben használatos szófordulatot vett át. De azzal, hogy ez színházban el-hangozhatott, a társadalom bizonyos értelemben engedélyezte magának a kifejezés szabadabb használatát. (Hogy ez jó dolog-e vagy sem, az más lapra tartozik.) Ahogy a drámaírók nagy általánosságban egyre inkább a társadalom merészebb és haladóbb rétegéből kerülnek ki, a színház óhatatlanul a társadalom megújításának eszköze lesz, és ebben az értelemben olyan intézmény, amely alássa a fennálló status *quót*.

A drámáról fentebb leírtak jó része valamilyen mértékben más művészetekre is vonatkoztatható, például a festészetre vagy a regényirodalomra. A drámát az különbözteti meg mégis a többi művésztől, hogy mindent egybevetve könnyebben megközelíthető, mivel kisebb fokú koncentrációt igényel, továbbá hatása sokkal hamarabb és közvetlenebbül érvényesül, tehát erőteljesebb. Mai civilizációnkban a tömegméretekben előállított és tömegméretekben fogyasztott dráma szükségzerűen szélesebb körű és erőteljesebb hatást fog elérni, mint a történelem során bármikor. Lehetetlen megjósolni a dráma - mint kifejezési eszköz - e hatalmas térnyerésének hosszú távú következményeit, de afelől szemernyi kétségünk sem lehet, hogy végül törvényszerűen óriási társadalmi változásokhoz járul majd hozzá.

(Folytatjuk)

Fordította: Upor László

Az angol szövegben *bloody*. A szó számos jelentésváltozata közül azért választottam a fentit, mert a darab közismert fordításában így hangzik el az alább idézendő mondatban (U. L.)