

# Rögeszmetár színháztudományi használatra

A színpadi szerzők a műbírálokat általában két főcsoportra osztják: elismerő (vagyis jóindulatú) és elmarasztaló (vagyis rosszindulatú) kritikuskokra. Ez a felosztás kézenfekvő ugyan, de nélkülözi a tudományos pontosságot. Ezért néhányan továbblépnek és megállapítják, hogy némely kritikusnak van érzéke a színház iránt, másoknak nincs; némely kritikus éleselméjű, mások ostobák; némely kritikus ért a drámához, mások nem értenek. De az ilyen osztályozás sajnos csak az elsőnek említett felosztás szemérmes változata. Némelyek a műbírálokat világnézetük, morális színvonaluk vagy ízlésük alapján próbálják felosztani. Megállapítják — teljes joggal —, hogy vannak marxista (és ezen belül: lukácsista, brechtianus stb.) és nem marxista kritikusok, akadnak olyanok, akik a saját véleményüknek adnak hangot, mások inkább a másokét fogalmazzák meg, és végül vannak hagyományos és modern ízlésűek.

Úgy vélem, nálunk mindezek a felosztási szempontok másodlagos jelentőségűek. A bírálatok az óriási színvonalbeli, ízlésbeli és erkölcsi különbségek ellenére olyan alapállásból, olyan dramaturgiai alapelvek szemszögéből közelednek a drámákhoz, amelyek egyetlen huszadik századi darabra sem adhatnak magyarázatot; sőt szempontjaik, melyek a naturalista módon átértelmezett és elsőkélyesített Arisztotelészt kanonizálják, a klasszikus drámai hagyománynak is csak elenyésző töredékére alkalmazhatók, töredékesen.

A továbbiakban néhány olyan követelményt vizsgálok meg közelebből, amelyet a kritika mint bizonyításra sem szoruló alapelveket támaszt a drámával szemben. Minthogy ezeket a követelményeket sem az élet, amelyet a művészet utánoz, sem a drámatörténet nem támasztja alá, mint rögeszméket fogom tárgyalni őket, és a könnyebb áttekinthetőség kedvéért kis rögeszmetárat állítok össze belőlük. Ezzel nem kívánom lebecsülni horderejüket és jelentőségüket. Ellenkezőleg: tapasztalati tény, hogy a rögeszmék hatása makacsabb, mint az eszméké.

## ELSŐ RÖGESZME: FEJLŐDJÖN AZ A JELLEM!

Honnan származhat ez a talányos parancsolat? A görögöknél szó sem lehet jellemfejlődésről. *Prométheusz* minden körülmények között *Prométheusz*, *Antigoné* pedig *Antigoné*; a drámai cselekmény minden pillanatban önmagukkal való azonosságukat bizonyítja. És később is a színháztörténet minden olyan iskolája, mely *Arisztotelész* elvi alapjain állt, szükségképpen lemondott a jellemfejlődésről: a tér és az idő egységének parancsa teljességgel kialakult embereket állított döntések elé: huszonnégy óra bőven elegendő arra, hogy egy jellem megnyilatkozzék, de arra kevés, hogy cselekedeteiből kirajzolódjon fejlődésvonala. *Tartuffe*-ről talán nem tudjuk előre, milyen lesz mindvégig? De nem más a helyzet azoknál a szerzőknél sem, akik eltávolodtak *Arisztotelész* klasszicista értelmezésétől. Ványa bácsi és Asztrov doktor nem elvesztett emberek-e az első pillanattól kezdve, olyanok, akiket körülményeik és gyengeségeik végérvényesen a saját lehetőségeik alá szorítottak? Sőt még *Brecht*nél is, aki dramaturgiai írásaiban az emberek megváltoztathatóságát hirdette, csaknem mindenki azt nyújtja a darabok folyamán, amit az elején ígér. És ha valakit az élet változásra kény-

szerít, annak ketté kell hasadnia, mint a *Szezsuan* jólélek hősnőjének. Brecht jelentős darabjai közül csak a *Kurázi mamában* tapasztalható jellemfejlődés, ott is csak egy mellékalaknál, akit az író bölcsen némává tett, hogy ne adhasson hangot ennek a fejlődésnek. Brecht feltehetően úgy vélte: a nézők jellemét kell fejleszteni, nem pedig a figurakét, akik legyőzhetetlen ellenállást tudnak tanúsítani az illetéktelen beavatkozással szemben.

Az első számú rögeszme megszállottjai a jellemfejlődést valószínűleg azzal a folyamattal cserélik össze, amelynek során a jellem kibontakozik előttünk. Egyrészt a kezdetben esetleg csak jelzesszerűen érzékeltetett figura mind gazdagabban, árnyaltabban és sokrétűbben mutakozhat meg, másrészt — és ezzel összefüggésben — gyarapodik a hősről szerzett tudásunk. *Racine* Nérója például a *Britannicus* című darab elején még nagyjából büntelenül lép elénk; de már első pillanattól kezdve jellemében hordozza azokat a bűnököt, amelyek a cselekmény során el fog követni. Nem jelleme fejlődik tehát tovább, hanem a cselekmény, amelyet belső adottságainak és külső lehetőségeinek (hatalmának) összjátéka alakít ki. Így hát mindaz, amit sejthetünk első pillanattól fogva, sokrétűen tagolt tudássá válik. Ugyanez a helyzet nagyon sok *Shakespeare*-figurával — például a Hamlettel vagy a III. Richárdal. Ez utóbbi első mukkanásakor be is jelenti: „*Úgy döntöttem, hogy gazember leszek*” — és mindvégig hű marad ehhez a döntéséhez. Gazemberisége természetesen nem egyhangú egyenletességgel árad felénk; ingadozás mutatkozik a hőfokban és a színvonalban is. A hatalom gyakorlása közben például — Shakespeare általános felfogásának megfelelően — romlik a formája, mind fantáziátlanabbá válik, és csak az érzület szintjén éri el azt a gázságot, amelyet a hatalom megszerzéséért mozgósított. De jellemfejlődés-e ez? — Más *Shakespeare*-drámákban a cselekményt egy indulat, egy szenvedély fejlődése határozza meg. Elsősorban az *Othellóra* gondolok. Ez az indulat azonban kórnak hat, fertőzésnek, amelyre a hős teljes személyisége pontosan úgy reagál, ahogyan ez eleve várható: móri mivolta, harcosi mivolta, idegensége, az intrikákban való járatlansága, a nagy korkülönbség mind-mind kitűnő táptalajnak bizonyult. A kóros folyamat tehát egy régóta megszilárdult, kialakult jellemben fejlődik mindvégig, és a gyilkos tettet követő nagy leleplezés után ugyanaz a harcos áll előttünk halálraszántan, mint akit a darab elején ismertünk meg.

Természetesen akadnak olyan darabok is, amelyekkel kapcsolatban joggal beszélhetünk jellemfejlődésről. A legnagyobb példára erre a hatalom légritka terében elhülyült, szklerózisos Lear, aki a valóságba kipendülve, a szörnyűséges szenvedések hatására gondolkodó, érző, tragikus emberré válik. Vagy: *Ibsen* *Nórája* az eltartott kis feleség tucatsorsa ellen fellázadva megindul az emancipáció útján. Ismerünk néhány olyan — művészileg érvényes — darabot, amelynek egyik-másik hőse a türhetetlen elnyomás vagy új világtörténelmi események (forradalom, háború stb.) hatására szenvedő emberből cselekvővé fejlődik, becsületét megmentendő megöli önmagát vagy a zsarnokát vagy csatlakozik a forradalomhoz stb. Az ilyen típusú darabhoz olyan konfliktus szükségeltetik, ahol a kikerülhetetlen döntés (főként a tett vagy nem tett kérdésében) holtpontról mozditja el az érdekelteket. Mármint minél erő-

sebb a külső kényszer és minél inkább összpontosul egy bizonyos tett elkövetésére (vagy el nem követésére), annál kevésbé fejezi ki a döntés valamiféle organikus belső fejlődés folyamatát.

A modern groteszk drámák túlnyomó többségénél már csak azért sem lehet jellemfejlődésről beszélni, mert rendszerint valamiféle végzettségéből, képletszerűen kialakult helyzetből indulnak ki, és ennek következményeit vizsgálják. Az abszurd drámák pedig még a jellem egységét, kohézióját is kétségbe vonják. (Pozzo indokolás nélküli átváltozása a Godotban.) Egyébként ennek a tendenciának is Shakespeare az őse: *Troilus és Cressida*, az árulásnak és a lezüllesztésnek ez a drámai enciklopédiája a jellemek szinte már irracionális felbomlását tárja elénk: a trójai szerelmesének mély őszinteséggel örök esküt fogadó Cressida következő jelenetében pajzánul végigszokolja az összes görög hőst.

Amikor tehát kritikuskaink a jellemfejlődést parancsolóan számon kérik a drámaírótól, esztétikai határesetből fabrikálnak szabályt. Ráadásul az nálunk egy vulgáris álszocialista drámai elmélet és gyakorlat öntudatlan üledéke: a nem egészen történelem előtti időkben burzsoá objektivizmusról és perspektíva-hiányról beszéltek, ha a középparaszti legkésőbb a harmadik felvonásban „jellemfejlődésnek” folyamánként nem lépett be a tézisébe.

## MÁSODIK RÖGESZME: HÚS-VÉR EMBEREKET KÉRÜNK!

Vagyis: ábrázoljon az író sokrétű, konkrét, árnyalt figurákat! A mellékfigurák is legyenek sokrétűek és körüljárhatóak! Gazdag, sokoldalú jellemrajzok nélkül nem lehetséges színpadi megelevenítés!

Ezzel szemben az igazság az, hogy a színpadi megelevenítést a sokoldalú, árnyalt, részletes jellemrajz teszi lehetetlenné. A dráma-költőnek másként kell felvázolnia figuráit, mint a regényírónak. Ez utóbbinak sem a tér, sem az idő nem szab korlátot, és annyi szemzőből, annyi viszonylatban ábrázolhatja figuráit, amennyire éppen szüksége van. A tárgyi és emberi világ teljes gazdagsága a rendelkezésére áll, és ráadásul ő maga is bármikor sorompóba léphet, mint minden tudó és minden átérző kommentátor. A drámaíró viszont csak a rendelkezésére álló korlátozott térben és időben, nagyon is csökkentett számú emberi és tárgyi viszonylat segítségével jellemezheti alakjait.

Esztétikai szaknyelvre fordítva a szót: az epika a különös területén belül az egyedihez, a dráma pedig az általánoshoz áll közelebb. Ez azonban nem jelenti azt, hogy a dráma nagyobb általánosítóképességet követelne nézőjétől, mint a regény az olvasótól. A színpadi megelevenítés az egyediség olyan közvetlen élményét kínálja, amilyenre a regény olvasója hiába áhítozna. A dráma számára hússal és vérral nem az író szolgál, hanem a színész, aki teljes valójával behelyezkedik abba a mozgástérbe, amelyet a szövegben felvázolt jellemrajz kínál neki; arcot, mozgást, taglétezt kölcsönöz a megírt figurának, ily módon közelítve ezt az egyediség felé.

A drámaíró tehát nem részletesen kidolgozott jellemeket ábrázol, hanem érzékletes mozgásteret teremt a jellem számára. Csak ezzel magyarázható, hogy ugyanazt az alakot többféleképpen is el lehet igaz módon játszani. A sokoldalú, árnyalt, minden oldalról körüljárható drámai jellemek esetében ez nem lehetséges.

A rendező művészetének sarkalatos pontja éppen az, hogy a jellemeket olyan pontokon kristályosítja ki az adott mozgásteren belül, hogy viszonylataik eleven, sokrétű és konkrét világgá kerekedjenek. Ehhez jó darabokon, színészekon, díszleteken stb. kívül önálló koncepcióra van szüksége: ez a koncepció a híd, mely az írói általánosság és a színpadi egyediség között feszül. A nagy rendezők ösztönösen mindig is érezték, hogy a drámai jelle-

meknek még akkora önállóságuk sincs, mint az epikai hősöknek. Mozgásterük csak egymáshoz viszonyítva kaphat értelmes jelentést. Ha például Claudius a színpadon egyidős Hamlettel, akkor ez nemcsak a Claudius játzó színész magatartását módosítja a hagyományos játékmódhoz képest, hanem a királynőt (erotikusabb magatartás kívántatik tőle), Hamletét és Polóniusét is. Még groteszkebb és felháborítóbb volna például az a jelenet, amelyben azt követeli Hamletől, hogy szólítsa apjának; az öreg udvaronc feltétlen aláztatossága még visszásabban hatna stb. A nagyon részletes és kötelező érvényű írói ábrázolás lehetetlenné tenné minden ilyen átrendezést, és kizárná mindazokat a jogos és szükségszerű átértelmezéseket is, amelyeket az idő követel meg. A drámai figurák a maguk mesterségesen korlátozott és leszűkített viszonylataival védtelenek volnának a történelmi változásokkal szemben.

Mindez persze nem jelenti azt, hogy az író, minthogy csupán általános mozgásteret kell ábrázolnia, megeleghet néhány elvont útmutatással, szólammal, vázlatos tartalmi közléssel. Hús-vér színész nem illeszkedhet be az ilyen szöveg által megrajzolt keretbe. A drámai jellem általánossága: konkrét, érzékletes általánosság. Az alakoknak azokat a jellemvonásait, amelyek a központi konfliktusra vonatkoznak, félreérthetetlenül és elevenen kell megrajzolni. A távolabbi vonatkozások utalásszerűben eleveníthetők csak meg, de ezeknek az utalásoknak szintén érzékleteseknek kell lenniük. Az a mód például, ahogy Hamlet nevén nevezi katonáit, lakonikus tömörséggel és érzelmi telítettséggel tárja fel azt a viszonyt, amely népéhez fűzi. Enélkül a központi konfliktus szegényebb és érdektelegebb volna; de éppígy vesztené erejéből, ha Shakespeare részletesebben ecsetelné Hamlet és Marcello vagy akár Hamlet és Horatio kapcsolatát. Egy fontos — de nem központi — viszonylat tehát jelzészerűen, de rendkívül érzékletesen ad itt hírt magáról. Ilyen érzékletes jelzések gyűrűjéből tevődik össze a jellem mozgáster.

Arra természetesen nincs szabály, hogy a mozgáster az általánosítás mely fokán alakul ki. Koronként, irónként sőt művenként változik ez. A görög, a klasszikus francia vagy az abszurd dráma kétségkívül közelebb esik az általánoshoz, mint mondjuk Shakespeare. Brechtnek a tándrámák az általánosítás művészi elkövetés legfelső fokát érik el, késői nagy drámai viszont a drámában megvalósítható egyediség szélső határai felé közelednek. De még ebben a korszakában is nagy a különbség az általánosabb Szecsuan-i jölélek és az egyedibb Kurázi mama között. E formai kérdés közvetlenül tartalmi is, mert a mozgáster helyét az író világfelfogása és témája határozza meg. Az abszurd szerzők például tökéletesen leszűkítik és a lehető legnagyobb általánosságban tartják a jellem mozgásterét, mert felfogásuk szerint a tömegtársadalmak egyformásító ereje az életben is összezsugorítja és megszünteti az egyéniségeket. Brecht ugyanezt teszi *A rendszabályban*, mert azt akarja bemutatni, hogy a mozgalomban, illegális körülmények között, az egyéniség minden jegye olyan fölösleg, teherterhel, amelytől meg kell szabadulni. Figyelemre méltó azonban, hogy még ez a legnagyobb általánosítás is érzékletes, felidézéjű drámai nyelvet követel. A személylenséget a nyelvi sűrítés és túlzás személylenség lényegíti át. *Beckettnek* vagy *Ionesco* legjobb darabjainak általánosságát elsősorban drámai nyelvük költészete szövi át olyan konkrét viszonylatokkal, amelyek nélkül nincs művészi élmény.

Amikor tehát kritikuskaink hús-vér embereket kérnek számon az íróktól, képtelenségekre biztatják őket. A világ drámairodalmában egyetlen mellékalkot sem tudnának megnevezni, aki már megírásakor „hús-vér” volna; és ha néhány főhősre hivatkoznának, a behatóbb elemzés kiderítené, hogy ilyenkor már beleképzelték a színészt az írott szöveg gazdag vonatkozási rendszerébe. Máskor — például a görög tragédiák vagy a *molière*-i komédiák esetében — pusztán megszokásból beszélnek a jellem gazdag sokrétűségéről; hiszen vitathatatlan, hogy a főhősöket itt egyetlen — döntő — vonatkozásból rajzolták meg.

## HARMADIK RÖGESZME: LE A TÉTELEKKEL! ÉLJEN A VALÓSÁG!

A harmadik rögeszme alapja az a filozófiai meggyőződés, hogy a gondolat nem része a valóságnak, az absztrakció pedig szekunder jelenség és ezért művésziellen. E felfogást, olykor kimondatlanul, az ész és az esztétikum szembeállításával koronázza meg.

Valójában a darabok tételszerűségének mértéke attól függ, hogy az általánosítás mely fokán képződik ki a jellemek (és a cselekmény) mozgáster. A középkori moralitások, a tándrámák vagy az abszurd darabok azért olyan tételszerűek, mert az alakok (és tetteik) az általánoshoz közelítenek. De a tétel a görög tragédiákból vagy Molière darabjaiból is könnyen kihüvelykeztethető. Sőt még Shakespeare-nél is találhatunk, a burjánzó cselekménybe pompásan beágyazva, olyan tételszerű megfogalmazást (például: „A tett halála az okoskodás”), amely kulcs a főhős jelleméhez és a cselekmény fő vonalához.

Tétel és tétel közt persze óriásiak a különbségek; vannak igaz és hamis, tartósan érvényes és hamar elavuló, szűk körre alkalmazható és általános érvényű tételek; némelykor a tételre dogmák maradnak, amelyek parancsuralmi módszerekkel uralkodnak az alakokon és a cselekményen; mások ezekkel kölcsönhatásban bontakoznak ki. Az előbbi esetben az eredmény: száraz egyértelműség, mely megbénítja a képzeletet, az utóbbi esetben a tétel sokfajta — de egymással nem ellentétes — értelmezési lehetőségek számára kínál pezsdítő kiindulópontot. Példa erre a *Godotvárva*, amely az emberi létet hiábavaló várakozásnak tünteti fel. E tételszerűen megfogalmazható világtérzéshez még cselekményre és jellemzett figurákra is alig van szükség; elegendő hozzá egy erőteljes színpadi szituáció. De a tétel szigorú meghatározottsága a várakozás tárgyának (Godotnak) költőileg igen termékeny meghatározatlanságával társul, és ez a kettősség a legkülönfélébb értelmezések és hangsúlyeltolódások számára nyitja meg az utat. Ha Godot is meghatározott volna, akkor a darab érdektelen allegóriává silányulna, amelyet egyszerűen át lehet fordítani a köznapi beszéd nyelvére.

Azzal a véleménnyel is gyakran találkozhatunk, hogy nem a tétel a drámaíró eredendő bűne, hanem az, ha a tételből indul ki és nem a valóságból. Ez a megfogalmazás is szembeállítja egymással a tételt és a valóságot; ráadásul kézenfekvő az az ellenvetés, hogy számos kiváló darab született már valamely tétel ihletésére. Némely drámaírók a cselekményből indulnak ki, mások bizonyos típusok számára keresnek drámai cselekményt, megint mások valami alaptételhez keresnek megfelelő történetet. Mindhárom törekvést koronázhatja siker (ha megfelelő színpadi szituációra bukkan) és érheti kudarc is. Leggyakoribb azonban az, hogy az író bizonyos történetek sőt figurák iránt is azért vonzódik, mert eleve látja bennük valami számára kedves alaptétel (gondolat) kibontakoztatásának lehetőségét, és megfordítva: bizonyos tételek eleve bizonyos cselekmény- és jellemtípusokat vonzanak magukhoz. Azt hiszem, *Dürrenmatt* nem volt őszinte, amikor — épp *A fizikusok* kapcsán — azt írta, hogy „a kiindulópontom sohasem holmi tétel, hanem egy történet”. A fizikusok története tételek bordázatán feszül. E mű kidolgozására feltehetően egy ötlet adott ösztönzést, mely egyesítette magában a szituációt és az alaptételt; ebből az ötletből bomlott ki az írói munka folyamán a cselekmény, „megtestesítőivel” (*Dürrenmatt* kifejezése ez), az emberekkel együtt.

Amikor kritikuskaink ki akarják toloncolni a tételt, a valóság olyan alkotóelemet ignorálják, amely minden jelentős drámában több-kevesebb szerepet játszik. Egyébként a valóságot tételek és gondolatok nélkül is egészen jól meg lehet erőszkölni.

EÖRSI ISTVÁN

(Befejező rész a következő számban)