

Rögeszmetár színháztudományi használatra

NEGYEDIK RÖGESZME: CSATTANJON A VÉGÉN AZ OSTOR!

Számos kritikusunk szerint nincs drámai feszültség, ha előre tudjuk a mese végét. A feszültséget szerintük elsősorban a sztori fordulatai biztosítják. A drámai cselekményt azonosítják a sztorival. Az ilyen kritikusok összetévesztik a drámát a krimivel. A krimi feszültségét csakugyan az okozza, hogy az olvasó vagy a néző mindvégig nem tudja: ki a gyilkos vagy ki lesz az áldozat.

A drámában is szerephez juthatnak váratlan, meghökkentő fordulatok; de ezek többnyire csak motiválják a cselekményt, és hozzájárulnak ahhoz, hogy valamely alapszeme poentírozottabban, érzékletesebben elevenedjen meg. A feszültségnek azonban nem az ilyen fordulatok a fő forrásai. A nézőt rendszerint az tartja izgalomban, hogy *miként* teljesülnek be sejtései és várakozásai; elsősorban nem a végkifejletet várja feszülten (hiszen ennek lényegét az esetek többségében előre sejtji), hanem azt, hogy *miként* jut el odáig a cselekmény. Ez nemcsak intellektuális várakozás: a tragédiák nézőit a drámai cselekmény kérérlhetetlen logikája arra kényszeríti, hogy lépésről lépésre feladják a kedvező kimenetelbe vetett irracionális reményeiket.

A görög tragédiák valamennyi nézője tudta az alapsztorit és a végkifejletet. A legcse-

(Befejező rész)

kélyebb kétség sem merült fel senkiben arra vonatkozólag, hogy kinek a bűnei miatt pusztít Thébában a pestis; mindenki tudta, mit nyomoz ki végül is Oidipusz és milyen büntetést vállal magára ezért. A nézőket a nyomozás folyamata izgatta és az a tragikus bátorság nyugozta le, ahogy a főhős növekvő balsejtelmével dacolva, az igazság vágyától ize végzete elé ment. Magában a sztoriban a tragikus jellemnek csak a lehetősége rejlik: valósággá ez a szituációban, a cselekmény során válik. A cselekmény mozgatója itt az az önsorsrontó eltökéltség, amellyel Oidipusz a múltat kutatja. Az eltökéltség mögött ilyen axiomatikus alapelvek (ha úgy tetszik: tételek) rejlenek: A nép java előbbrevaló az egyén javánál; és Nem a szándékainkért, hanem a tetteinkért vagyunk felelősek. A feszültséget az az ellentmondás biztosítja, amely Oidipusz eltökéltsége és (a nézők által eleve tudott) érdekei között feszül. A végkifejletet a jelenlevők közül csak Oidipusz nem ismeri.

A drámai feszültségnek ez a sajátossága (hogy nem a sztorira és a végkifejletre irányul) nem görög specialitás. Shakespeare olykor monológban bocsátja előre a „sztorit”. Brecht nem egy darabjában feliratok vagy narrátor segítségével jelenetről jelenetre előre tudatja a várható eseményeket, hogy a néző figyelmét az események okára és bekövetkezésük módjára irányítsa. De a néző több-

nyire olyankor is előre tudja a végkifejletet, ha ezt nem közlik vele ilyen nyomatékosan. Ki ne sejtjen előre, hogy Jágó cselei célt érnek? Hogy a fiatalok — a *Nők iskolájában* — túljárnak Arnólf úr eszén? Hogy Güllen városa feláldozza az öreg hölgy pénzéért Illt? Hogy Godot nem érkezik meg?

Mindezzel nem akarom azt állítani, hogy nincsenek olyan darabok, amelyek számára a végkifejlet bizonytalansága a legfőbb feszültségforrás. Ionesco *Orrszarvújának* főhőse, Bérenger egyre kétségbeesettebb erőfeszítéssel áll ellent az egyetemleges elállatiasodás folyamatának. A küzdelem mindvégig kétesélyes, és csak a darab utolsó mondataiban dől el Bérenger javára: ekkor ugyanis, immár egyedüli emberként, az önfeladás kísértését legyőzve megfogadja, hogy mégis, mindenki ellenére, tovább küzd a saját elorrszarvúsodása ellen. Ez a drámatípus azonban kivétel-számba megy. Kritikusaink ebben az esetben is a kivételt tüntetik fel szabálynak.

ÖTÖDIK RÖGESZME: KATARZIST NEKÜNK, DE VIGASZTALÓT ÁM!

A tragédiaköltőnek, Arisztotelész szerint, „a szánalomból és félelemből származó gyönyörűséget kell felidéznie utánzás által”, hogy a néző, akit ezek az indulatok magukkal ragadnak, az átélés következtében megtisztuljon és megszabaduljon tőlük.

Teljességgel illetéktelen vagyok arra, hogy szavam hallassam a katarziszfogalom értelmezése körül több mint kétezzer éve dúló vitában. Legfeljebb annyit említek meg itt, hogy újabban némelyek kétségbe vonták e fogalom bárminemű érvényességét vagy használhatóságát; mások viszont minden művészeti ágra kiterjesztették ezt. Amennyiben a katarzison általánosságban csak annyit értünk, hogy a nagy mű megrendíti, átmenetileg a sa-

ját partikuláris érdekein túlemeli a műélvezőt, és ez az élménye, tudatában alámerülve, maradandó nyomokat hagyhat benne a hatás elmúltával is, akkor én magam a másodiknak említett felfogás felé hajlok. Úgy vélem azonban, hogy e katartikus hatást nemcsak a félelem és a szájalom idézheti elő, hanem valamely igazság felismerésében és helyzet-telében rejlő intellektuális és érzelmi öröm is, az az erkölcsi elégtétel, hogy valamely műben a dolgok — legyenek bár rútak, visszataszítóak — olyan értékhangsúlyt kapnak, amilyen megilleti őket. A felismerés öröme, mely a legősibb barlangfestmények esetében mágikus varázsú volt, olyan elementáris, hogy még a legkevésbé örvendetes anyagot is áthatja.

Megrendülés, műélvezet csak abból fakadhat, ha a szerző következetesen végiggondolja a szituációt és a történetet. Márpedig — mint Dürrenmatt idézett írásában olvashatjuk — „egy történetet akkor gondolunk végig következetesen, ha lehetőségei közül a legrosszabb következik be”. De mi ez a legrosszabb? Számos kritikuskunk úgy tesz, mintha a hős halálánál rosszabbat elképzelni sem lehetne. Katarziszfogalmuk ezért kimerül abban az egy lehetőségben, hogy a főhős leszámol hibáival (vagy szembenéz kilátástalan helyzetével), aztán elmondja a közösség megszentelt közhelyeit és emelt fővel vállalja a megsemmisülést. Csakhogy modern világunkban erre nincs mindig lehetőség. A mai Antigoné hiába próbálna meghalni — előbb kerülne rács mögé vagy ideggyógyintézetbe; Othello esetleg csak három-négy évet kapna erős felindulásban elkövetett emberölésért. Kevésbé rossz lehetőség ez, mint a halál? Ahogy vesszük. Mindenesetre az újkori viszonyok között az ilyen bukások valószínűbbeknek tetszenek. És talán az sem túl patetikus állítás, hogy nagyszabású emberek számára a legkegyetlenebb büntetés, ha a kisszerű körülmények a maguk színvonalára kényszerítik őket; a tetterre éhezőket mindennél inkább sújtja a kényszerű tehetetlenség. A drámaíró, aki ilyen folyamatok végiggondolására vállalkozik, szükségképpen lemond a katarzisz klasszikus válfajáról, mert ez nem annyira megtisztulást hozna, mint inkább megalapozatlan vigaszt hintene szét, és happy endet bújtatna a tragédia levetett ruháiba. De mit nyújthat az író e régi katarzisz helyett, ha könyörtelenül — tehát művészien — kitart annak a kisszerűségnek a groteszk tragikumá mellett, amelyet választott cselekménye megkövetel? Azt az intellektuális, érzelmi örömet és erkölcsi elégtételt, amelyről az imént beszéltem már.

Amikor kritikuskaink minden ma feldolgozott drámai cselekménytől a régi típusú, klasszikus katarziszat kérik számon, nemegyszer arra biztatják az írókat, hogy szelídítsék meg, békítsék vigasztalóvá konfliktusaikat. Úgy vélem, többnyire nem ez a szándék mozgatja őket, hanem a közhellyé kopott és felül nem vizsgált régi esztétikai normák tehetetlenségi nyomatéka. De arra azért kíváncsi volnék, hogy miért alkalmazzák ezeket a normákat olyan előszeretettel mai írókra és miért ússza meg például Csehov, a legújabb drámairodalom első klasszikusa? Sohasem találkoztam olyan kritikával, amely őt is megéróná a jellemfejlődés elmaradása, a jellemábrázolás kevésszemponúsága, a cselekmény satnyasága, a végkifejlet szegényes mivolta vagy a katarzisz hiánya miatt. Mert nála a katarzisz — hogy csak erről az utolsó szempontról szóljak — legalábbis a régi értelemben elmarad. Néhány figura elveszti illúzióját, mások — többnyire az értéktelenebbek — tovább csalják magukat: ebben azután kimerül a drámai cselekmény és a katarzisz is. Vagy talán mégsem? A cseresznyéskertek pusztulása mögött felsejlik egy társadalmi réteg, egy hazug életforma és gondolkodásmód bukásának bizonyossága — ez a felismerés a maga sokrétű és ellentmondásos érzelmi kísérőjelenségeivel szintén katartikus erejű.

Úgy vélem, helyénvaló, bármilyen ritka is ez manapság, hogy egy író elvi alapokat dolgoz ki tevékenysége számára. Ezzel persze semmi ellen sem biztosítja magát: helyes felismerések birtokában is lehet silány műveket írni, és hibás elméletek alapján is születnek már remekművek. Az elveknek — akár csak a műveknek — önmagukért kell helytállniuk. Hibáikat és erényeiket sem ruházhatják át egymásra.

EÖRSI ISTVÁN