

KOCSIS ISTVÁN

Az öntörvényű dráma és színművészet

Az élő színművészet tetszalott állapotba kerül, ha a rendező, a színművész és drámaíró harmonikus, egymás öntörvényűségét tiszteletben tartó együttműködése nem valósul meg. Ezért tartom az öntörvényűség kérdését a színház és dráma viszonya (örök megmásrautaltsága és vizsálya) sarkalatos kérdésének.

Meglepő, hogy a színház és a dráma harmonikus együttműködése a színház-történet legnagyobb évszázadaiban, az ókori görög színjátszás virágzása idején sem zökkenőmentes. Aiszkhüloszt még keblére öleli a színház, Szophoklész is. Euripidész viszont már nem akarja elfogadni. A színházi élet tőle már zokon vette, hogy más, hogy mer különbözni, hogy öntörvényű drámákat ír. Nem mondott le a drámaírásról, mert makacs ember volt... De ő az első nagy drámaíró, akinek nem sikerül elnyernie a színház bizalmát. Immel-ámmal tűzik műsorra darabjait. Nehéz elhinni, de így volt. Arisztotelész is szavá teszi ezt — szomorú szavakkal. De mi történt aztán kétezer éven át, Euripidésztől Shakespeare-ig? Voltak-e drámaírók, akik öntörvényű drámaikat, a maguk másságát megpróbálták rákényszeríteni a színházra? Lehet, hogy voltak, de tudni nem tudunk róluk. Meggondolkoztató, hogy a római kornak nincs jelentős drámairodalma (a vígjátékkal e vázlatban nem foglalkozom), hisz színházi életéről elég sokat olvashatunk. Hogy a középkornak nincs, már érthetőbb... De jön a reneszánsz, jön Shakespeare, és győz. Minden idők legnagyobb drámaírójának sikerül elfogadtatnia a maga öntörvényű drámáit — saját színházával. Mekkora szerencséje a színjátszásnak és az irodalomnak, hogy nemcsak drámaíró, de színházigazgató is volt. A kor divatos, jelentéktelen színjátszása, igaz, alig vesz tudomást róla. De hogyan viszonyult hozzá a kor irodalmi élete? Halála után ötven évvel már nemcsak megbocsátották neki, hogy egyéni, öntörvényű mert lenni, hanem azt is elismerték, hogy jelentős drámaíró.

És később hogyan alakult a dráma és színház viszonya?

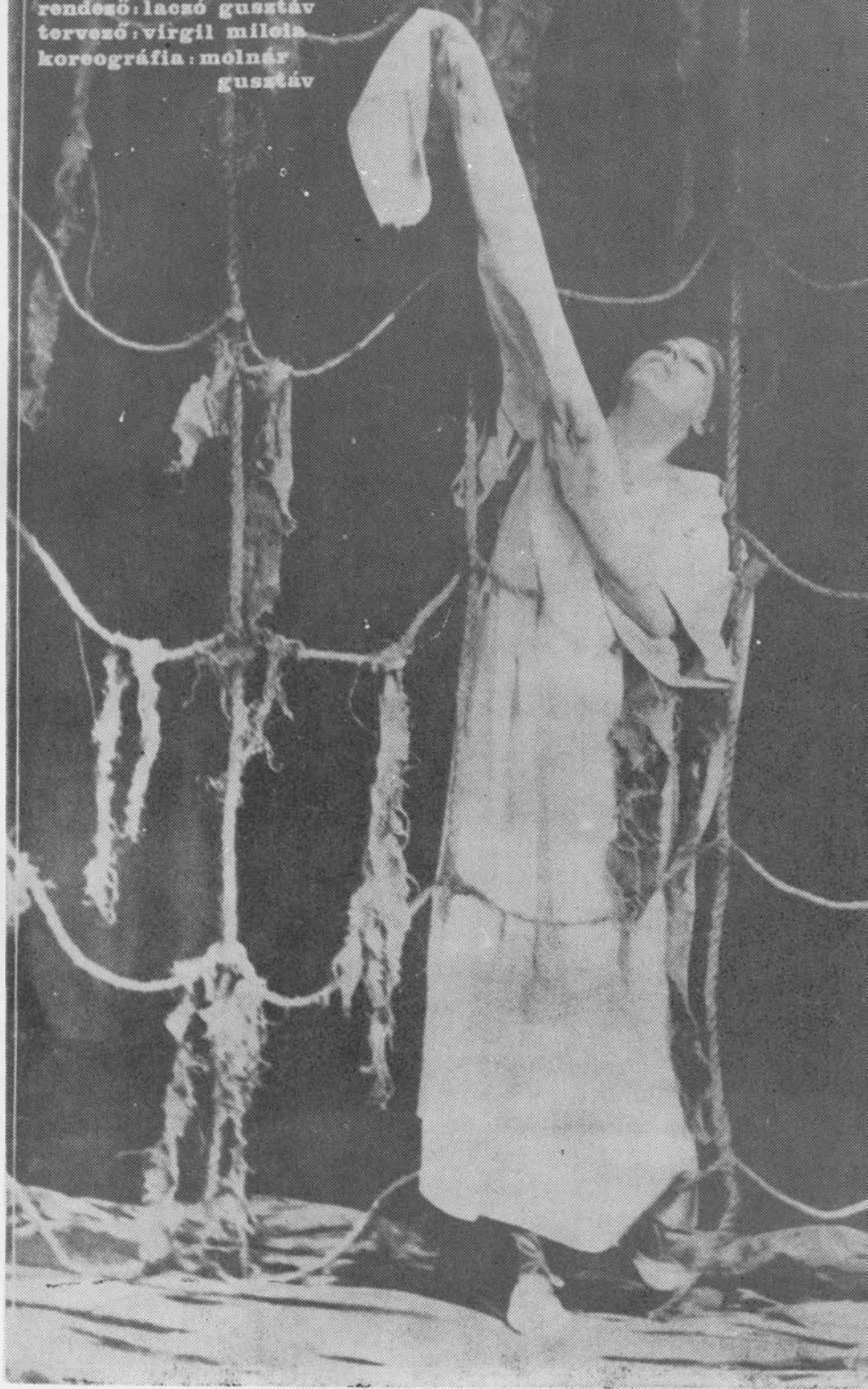
A XVII. század két győztes drámaírója: Corneille és Racine. A francia nyelv és kultúra ismerői tudnak elfogulatlan véleményt mondani róluk. Több szakíró szerint a francia nyelvterület határain túl azért népszerűtlenekek, mert lefordíthatatlanok. A XVIII. század végén, a XIX. elején Németországban jelentős drámákat ír és sikereket ér el Schiller; de hogy a drámaírást már kezdi komolyan venni, abból is látszik, hogy drámaírással próbálkozik a világirodalom egyik legnagyobb költője, a kor Európájának egyik legnépszerűbb, nagy tekintélyű embere: Goethe.. Katona József Magyarországon megírta a *Bánk bánt*. Nem jut színpadhoz... Következik a romantika. A romantika nem kedvez a drámának. Victor Hugo nagyságú regényírók és költők rossz drámákat írnak. De a színház és közönsége nagy üdvrivalgással fogadják a rosszabbnál rosszabb drámákat. (Ez az a korszak, amikor a színház csillogását elhomályosítja az opera. A színházigazgatók jó része el is megy operagigazgatónak.) A XIX. század második felében a drámairodalom jelentős eredményeket ér el. Madách Imre is ekkor írja *Az ember tragédiáját*, de az ő remekművét a színház egyelőre színpadra alkalmatlannak minősíti. Viszont a norvég Ibsen olyan erővel tör be, hogy a színház enged. Hosszú idő óta először. És végre mintha ismét egymásra találtak volna az öntörvényű színház és öntörvényű dráma... A színház ugyan félelmetes fegyverrel védekezik az öntörvényű dráma egyenjogúsodása ellen; e fegyver neve: a *drámaíratás*. Jól bevált, milliószor kipróbált dramaturgiai sablont, esetleg újabb keletkezésűt, divatosabbat töltenek ki irodalmi vagy irodalmi alig nevezhető szöveggel. A magyar színjátszás jelentős sikerként könyvelhette el, hogy előbb a Szigligeti ellenállását sikerül megtörnie (német földről importált sablont kínálnak fel neki), később a Csiky Gergelyét (amikor már a francia társalgási dráma válik divatossá). Sikeres színműírói pályájuk volt, de a világirodalom nagy drámaíróivá válhattak volna, ha belső, szuverén világuk tanácsaira hallgatnak... Európában Csehov a következő nagy győztes. Az orosz színjátszás talán annak köszönheti jelentőségét, hogy annak idején Csehovért vállalni merte, hogy hasonljon, nem ragaszkodott feltétlenül a hasonításhoz... A századforduló első sorban a nagy színészi alakítások kora, legalábbis a korabeli színikritika szerint.

teatrul de stat oradea
nagyváradí állami színház

marin sorescu:

édesanyánk m a t c a

rendező: laczó gusztáv
tervező: virgil milea
koreográfia: molnár
gusztáv



RENDEZŐ:
TERVEZŐ:
ZENE:

VARGA VILMOS
T. KUDELÁSZ JÓZSEF
HORVÁTH KÁROLY

CÍMSZEREP:

KISS TÖRÉK ILDIKÓ

KOCSIS ISTVÁN

ÁRVA BETHLEN KATA



WEISS ISTVÁN
ÉS JOVIÁN GYÖRGY PLAKÁTJA ▶

◀ WEISS ISTVÁN
ÉS KUDELÁSZ JÓZSEF PLAKÁTJA

A színészközpontú színjátszás a divat. Budapesten például szinte mindegy, hogy Jászai Mari miben játszik. Szerencsére Jászainak nem mindegy. Ösztönösen ráérez az igazi drámairodalomra, s befolyásolja is színháza műsortervét. Teheti: Ó Nagyhatalom, a színházigazgatónak igen kockázatos ellentmondani neki. Bécsből, Párizsból, Londonból s még messzebből is jönnek megnézni alakításait a szakemberek. Mert a Jászai-jelenséget nagyon nehéz elhinni. Azzal távoznak, hogy a színházban még elképzelhetők a csodák. Jászai nagy — részben sikeres — kísérlete: kibékíteni az öntörvényű színházat az öntörvényű drámával, akár agresszív eszközökkel is nyúlva. De ennek érdekében drámaelméleti tanulmányokat is ír. Ma is hasznossal olvashatnák a rászorulóok... De nem terem minden korban egy Jászai... És nagy veszély fenyegeti a színjátszást. Úgy terjed még mindig a francia társalgási dráma divatja, hogy útjában minden pusztul, ami igazi. Káros, hatása ma is érződik... Shakespeare drámái nem hatottak olyan mértékben a drámaelméletre, mint a társalgási dráma. Kezdi számon kérni a drámától — a valódi drámai feszültség helyett — a szellemes csevegést, „szópárbajt“. Es az ún. „méltó ellenfelet“, aki a klasszikus tragédiában még nincs jelen. Shakespeare például még úgy tudta, hogy a történelem nagy drámai helyzetében az ellenfelek legyőzik egymást, nem pedig meggyőzik... De mi történik ugyanekkor az amerikai drámairodalomban? Egyelőre utánozzák Európát.

Az I. világháború után, furcsán hangzik, a színházat a mozi menti meg. A színház előbb sarokbaszorítottan retteg, már harangoznak is neki, fejvesztetten kapkodni kezd, s félelmében elfogadja az új szabályt: nem kell idegenkedni mindattól, ami új, lehet kísérletezni is... A drámairodalom nagy győztese e korban G. B. Shaw, az amerikai O'Neill, majd Brecht. Jöttükre az üres fecsegés menekülni kezd a színpadokról... Ami utánuk következett, ma még áttekinthetetlen.

Aminek felmérhetetlen nagyságú a hatása: megjelent a színház új, a mozinál sokkal félelmetesebb ellenfele: a televízió. Előbb egy csatornával támadt, aztán kettővel, aztán négygyel, aztán hattal, tizzel, van ország, ahol már tizenkét csatorna tizenkétféle műsorából válogathat a kikapcsolódni, szórakozni, művelődni vagy katarzist átélni óhajtó ember.

A színház, kényszerhelyzetben, előbb járhatatlan utat választott: megpróbált hasonulni versenytársaihoz... Ma, 1978-ban, annyi sikertelen kísérlet után és a drámaközpontú, a színészközpontú, sőt a rendezőközpontú színjátszás bukása után a színház már tudja, hogy nem hasonulnia kell versenytársaihoz (mennyit fáradozott pedig például az ún. rendezőközpontú színjátszás, hogy látványban ugyanazt legyen képes nyújtani, amit a film vagy a televízió!), hanem egyre hangsúlyozottabban különböznie tőlük. *Színházabbá kell válnia, mint bármikor. Hiszen be kell bizonyítania, hogy nélkülözhetetlen.*

A nélkülözhetetlenségét nap mint nap bizonyítani kényszerülő színház egyre inkább azt várja a drámaírótól, amiről századokon át lebeszélni próbálta: hogy legyen csak nyugodtan öntörvényű, ragaszkodjon csak a mássághoz, mert a színháznak éppen arra a másságra van szüksége, mely az öntörvényű drámában jelen van.

Engem egyáltalán nem lep meg, hogy az utóbbi évtizedek talán legjelentősebb kísérletezője, Peter Brook, aki kísérletezéseivel előbb éppen azt próbálta igazolni, hogy az öntörvényű dráma mellőzhető, bőven elég, ha a rendező öntörvényű egyéniség, egyszer csak (már 1968-ban) azért kezdte ostorozni az általa ismert új, II. világháború utáni drámairodalmat, mert nem öntörvényű: tehát használhatatlan: tehát jelentéktelen. Vissza Shakespeare-hez, aki öntörvényű mert lenni! — sugallja Brook *Az üres tér* című könyvében. „Shakespeare olyan színházi modell, amely Brechtet és Beckettet is tartalmazza, de mindkettőjükön túllép. A poszt-brecht színházban arra van szükségünk, hogy megtaláljuk az előre vezető utat, vagyis visszatérjünk Shakespeare-hez.“ Az sem meglepő, hogy éppen Brook az, aki felhívja a figyelmet arra, hogy a drámaelmélet kulcsszavai tudatunkban már nem fedik tartalmukat, ideje lenne tisztázni őket... Az öntörvényű dráma és öntörvényű színház találkozása érdekében valóban ideje lenne. „Beszéltem szépségről — írja —, mágiáról, szerelemről: míg az egyik kezemmel ütöttem e szavakon, úgy látszik, a másikkal feljüket nyúltam. És mégis egyszerű a paradoxon. Mindaz, amit ezekkel a szavakkal kapcsolatban látunk, halott dolog: amit magukba rejtenek, az megfelel annak, amire szükségünk van. Azért nem értjük meg a katarzist, mert azonossá vált egyfajta érzelmi gőzfürdővel. Azért nem értjük meg a tragédiát, mert összekeveredett a hősköhdésével. Mágiát akarunk, de összekeverjük a hókuszpókusszal, és reménytelenül összekutyultuk a szerelmet a nemiséggel, a szépséget az esztétizálással. A valóság látóhatárai csak akkor tágulnak ki, ha új megkülönböztetéseket találunk. A színház csak ekkor lesz hasznos, mert olyan szépségre van szükségünk, amely meggyőzhet bennünket: rettentően szükségünk

van arra, hogy a csodával, a mágiával találkozunk, mégpedig olyan közvetlenül, hogy a lényegről alkotott fogalmunk megváltozhatssék.

A hetvenes évek európai színháztudományának újfajta Shakespeare-kultuszát különben szintén az öntörvényű színház és öntörvényű dráma egymástkeresése jelének tekintem. Meggyőződésem: Shakespeare-hez a XX. század utolsó negyedének színháztudása már csak azért is másképpen fog viszonyulni, mert — érzésem szerint — Shakespeare legjobb tragédiái (*Hamlet*, *Lear király*, *III. Richard* stb.) igazi megértésére csak a XX. század második felében kerülhetett sor (s ezt igazolja az új keletű gazdag Shakespeare-szakirodalom), a II. világháború után, az elidegenedés korszakában. A XX. század drámai helyzetei milyen könnyen fellelhetőek ezekben a tragédiákban! A Shakespeare-tragédiák hősei magukban küzdi végig harcukat, igazi „ellenfelük“ önmaguk vagy a láthatatlan és megfoghatatlan Sors, vagy a sarkából kifordított Világ, vagy egy könyörtelen szükségszerűség. Hát ki ellen küzd például Hamlet? Öntörvényű ember: egyéniség nincs rajta kívül a drámában; körülötte csak típusok vannak, valamilyen magatartás átlátszó képviselői... Kik az ellenfelei? Kikre támaszkodhat? Kihez lehetne egy őszinte szava? Monodrámát, mondanák ma rosszindulatúan, akik nem értik saját századukat, ha Shakespeare-t nem védené óriási tekintélye, jól megérdemelt kultusza.

Ha úgynevezett drámaírói hitvallásomat próbálnám megfogalmazni, akkor sem tehetnék mást: minduntalan az öntörvényűség tárgykörébe lépnék vissza. Hisz ha a katarziszról beszélek (a mairól, a nem-arisztotelésziről) vagy a tragikumról, akkor is az öntörvényűséghez jutok... hitet teszek az öntörvényű drámai hős, az öntörvényű drámai helyzet mellett.

Figyeljük meg, nemcsak az érdekesség kedvéért, hogy George Steiner drámatörténész az öntörvényűség kérdését hogyan közelíti meg, egészen más oldalról. A *tragédia halála* című kötetének végül is — úgy érzem — az a végső kicsengése, hogy a tragédiának (nála tragédia-dráma) semmi oka meghalni, végzetes számára csak az lenne, ha a drámaírók a műfajuk kötelezte öntörvényűséget nem vennék komolyan... vagy ha a színház ennek komolyan vételét nem bocsátaná meg nekik. Nos Steiner, könyvének befejező részében, az egzisztencialista és az abszurd drámát e szempont szerint marasztalja el (hogy mennyire elfogult a példák kiválasztásában, az más kérdés): „Nekem az az érzésem, hogy jelentőségük nagyrészt a dráma szféráján és hatókörén kívül van. A *Zárt tárgyalás*, *Az Ördög és a Joisten* és a *Caligula* nem elsődlegesen színház, inkább csak a színpad felhasználása. Diderot-hoz hasonlóan Sartre és Camus is filozófiai vagy politikai okoskodások parabolájává teszi a drámai cselekményt. A színházi forma szinte esetleges, ezek a darabok deklamált és szemléltető gesztusokkal aláhúzott esszék és röpiratok. Ezekben az allegóriákban csak hangokat hallunk, nem élő alakokat. Beckett esete még mehökkentőbb. Az ír irodalommal való személyes kapcsolatai révén sajátos, komikusan szomorú hangot alakított ki magának. A *Godot-ra várva* egyes pillanatai kínos elevenséggel hirdetik meg erkölcsi állapotaink állhatatlanságát: sem a beszéd, sem a gesztus nem képes elviselni a kor borzalmas szakadékeit. De megint csak azon kell töprengemem, vajon valódi értelemben vett drámával van-e dolgunk. Beckett »antidramát« ír: egyfajta furcsa ír logikával azt mutatja be, hogy úgy is lehet darabot írni, ha a színpadot megfosztjuk a mozgékony és a szereplők közötti természetes kommunikáció minden formájától. Szerintem az eredmény megnyomorított egyhangúság. Legjobb esetben valamiféle metafizikai rémdrámát kapunk, egyfajta bábszínházat, mely attól lesz pillanatnyilag lenyűgöző vagy iszonytató, hogy a bábok makacsul úgy viselkednek, mintha eleven emberek volnának. Ezek közül a drámaírók közül senkiben sincs meg Claudelnek vagy Brechtnek az a képessége — ami nélkül pedig a dráma nem maradhat életben —, hogy *olyan alakokat tudjon teremteni, akikben megvan az önálló élet csodája.*“ (Kiemelés tőlem — K. I.)

Az előbbieken nagy merészen azt állítottuk, hogy a színház kényszerhelyzetében máris hajlandó az öntörvényű dráma segítségét igénybe venni; sőt, a színház egyre több képviselője jelenti be, hogy nélkülözhetetlenségét bizonyíthatóan csakis a dramaturgiájában is öntörvényű eredeti drámaíróirodalomra támaszkodhat... Ami bővebb magyarázatra szorul, s amiből következtetéseket kell levonnunk: mi is teszi nélkülözhetetlenné a színházat? Meggyőződésem, hogy a színház azért nélkülözhetetlen (tehát örökéletű), mert minden korok emberének katarziszigényét, melyben benne van a harmónia, a teljesség, a nagyság, a tisztaság, valamint az igazi szabadság utáni vágy is, a legtökéletesebben tudta, tudja, fogja tudni kielégíteni. A „modern“ katarziszigényről az ezredfordulóig minden bizonyonnyal több száz könyvet fognak írni a dráma- és színházelmélet szakemberei... A harmóniát kereső ember és a katarzisz viszonyáról... Az etikus emberről, aki mindenneknek elnére a harmadik évezred küszöbén is „a mindenséggel méri önmagát“. Továbbá:

ha elfogadjuk, hogy a katarzis feltételezi a tragikumot, akkor eljutottunk 1978 nélkülözhetetlen drámájának (a több száz közül) egyik, de talán legfontosabb ismérévéhez: nem mond le a tragikumról, a drámán belül visszahelyezi jogaiba az öntörvényű hőst, aki által a tragikum megvalósulhat a színpadon... Semmiképpen sem szabad megfeledkezni arról, hogy szükség van mind a tragikumnak, mind a katarzisonak a XX. század drámai helyzetei tanulságait figyelembe vevő új meghatározására is. A modern (nem-arisztotelészi) tragikum-, illetve katarziszelméletet viszont minden bizonnyal azoknak a modern drámáknak az alapján fogják kidolgozni, amelyeket mint öntörvényű drámákat a következő évek megújulni kényszerülő színjátszása elfogad. A színjátszás szerencséjére az öntörvényű dramaturgiájukról le nem mondó, tehát jelentős drámaírók sohasem hasonlítottak egymásra, napjainkban sem, és ezután sem fognak hasonlítani egymásra, ami annyit jelent, hogy az elszürkülés veszélye nem fenyegeti a jövőendő színjátszását (ahány igazi drámaíró-egyeniség, annyi eredeti, öntörvényű dramaturgia).

Megnugtatónak tartom azt is, hogy a színházat nemcsak jó színházzá válni kényszeríti a napjainkban kialakult sajátos helyzet. Egyenrangúsítja is őket. Ezen azt értem, hogy ma már nemcsak világvárosokban létezhet jelentős színjátszás. Világviszonylatban is jelentőssé az a színház válik, amelyik a színházi világ egészén belül megtalálja a maga *másságát*: a maga sajátos arculatát, egyéniségét. Úgy hiszem, hogy ennek érdekében is egyre hathatósabban fogja igénybe venni az eredeti, az öntörvényű drámairodalom segítségét.

Mindezeknek alapján le merem vonni a következtetést, hogy az ezredfordulóra — akár akarja, akár nem a színház — bekövetkezik a színjátszás ma még alig sejtett méretű felvirágzása: addigra — szükségszerűen: megakadályozhatatlanul! — megvalósul az öntörvényű színház és öntörvényű dráma harmonikus együttműködése. Annak ellenére vagyok annyire optimista, hogy ma — negyedszázaddal az ezredforduló előtt — a kívülállónak éppen az tűnhet fel, hogy mennyire ingtag minden a színházi életben; állandó csak a bizonytalanság. Ungvári Tamás írja — joggal — *A dráma művészete* ma című kötet előszavában: „A felgyorsult időben számos felfedezés hirtelen megunt ócskaság lesz — a kegyetlen színház például, melyet az amerikai rendező, Charles Marowitz meghúzott, átírt s átrendezett *Hamletje* harangozott be Londonban, ma már, egy évtized múltán inkább színház történeti emlék, Artaud tanainak több-kevesebb sikerrel történő alkalmazása. Dürrenmatt egy évtizeddel ezelőtt még megreszkettette a világot, ma ő is inkább klasszikus darabok átdolgozásával foglalkozik. Tennessee Williams színpadi újítóból elnémult szerzővé hanyatlott vissza, s Edward Albee munkáin is egyre inkább látszik Strindberg szelleműjének nyoma. Az élő színházból gyorsan lesz színház történet, az öreg fiatalból fiatal öreg, a szenzációból piaci áru. Az első happening nyolc-tíz esztendeje született Oldenburg műhelyében — de ki az, aki ma már a színpadot összetévesztené a happeninggel?” Mindez nem véletlenül alakult így: a technikai csodák korszakában nélkülözhetetlenségét bizonyítani kényszerülő színház előbb ide-oda kapkodott: nehezen szánja el magát az öntörvényű színház az öntörvényű dráma egyenjogúsítására. De — mint már mondtuk — nem tehet mást, szerencséjére. Az előbbi idézet 1974-ből való, s ma 1978-ban vagyunk. S már tisztábban láthatunk... A „felgyorsult időben“ négy év is milyen hosszú idő!

LÁSZLÓFFY CSABA

RETROSPEKTÍV

Lohinszky Lorándnak

Tapsot vár s ripacs-ragyogással roncsol
a kor s ha kiáltsz — elég a koloncból! —
kerül porozló aki kitoloncol

farsang-lármára kevés ez a finton
csak csókok csiganyála óv a kintől

esendők pártján utálkozni sincs hol

marad a láng mely egykor égni intett
marad a füst mely marja szemünket
marad az üvegesedő tekintet.