

Sirató Ildikó

Színház és nyelv

Színház és nyelv. Az összekapcsolt fogalmak közti összefüggés nyilvánvaló. Van köztük kapcsolat, de hogy az valóban mellérendelő-e, nem is olyan egyértelmű.

Gondolatébresztő – esetleg vitára is hívó – gondolatmenetem inspirálója egy fölkérés, melyet Pozsonyból kaptam egy beszélgetésre. A beszélgetés-sorozat szervezője, G. Bogár Edit barátom és kollégám, a Comenius Egyetem Magyar Nyelv és Irodalom Tanszékének vendéglectora, aki a Magyar Köztársaság Kulturális Intézetének délutáni rendezvényein igen különböző szakterületek, szakmák és tudományok képviselőit hívja és nyelv témában együtt gondolkodásra. Érdekes, izgalmas kihívás, hogy a magunk szakterületén, pályáján ott-honosan egyszerre csak olyan, triviálisnak vagy éppen nagyon is különösnek ható kérdéseken elmélkedjünk, mint szakmánknak a nyelvhez való viszonya, anyanyelvünkhöz és más nyelvekhez való viszonyunk.

Színház és nyelv. Természetesen van összefüggés. De hogyan is? És mi-képp működik a nyelv a színházban? És egyáltalán, milyen nyelvről van szó?

Az a nyelv ugyanis, amit tudományos értelemben a nyelvészek definiálnak és hétköznapi értelemben mindnyájan képesek vagyunk meghatározni és használni, szűk a színháznak. A „színház nyelve” pedig nem a hétköznapi értelemben vett (beszélt) nyelv eszközeivel operál, hanem annál sokkal szélesebb jel-és hatáskereső-tár. A művészi kommunikáció elemei és kódjai között, persze, a színházban is használható (bár korántsem kötelező vagy elengedhetetlen) a nyelvi elemek, nyelvi szövegek, a beszéd (esetleg az írott nyelv) kommunikációs eszközeinek fizikai, érzelmi és értelmi hatása. A kapcsolat a színház és a (hétköznapi értelemben vett) nyelv között mégsem egészen egyértelmű.

A színház és a nyelv fogalmainak egymás mellé helyezéséről könnyen eszünkbe juthat a színház és az irodalom összefüggéseinek kérdése, mivel általában (a közoktatás szerkezetének és módszertani hibáinak okán) elterjedt az a tévgondolat, hogy a színjátéknak szoros kapcsolata (sőt, mi több, talán alárendelt státusa) volna a drámával. A színjáték mint műalkotás, a nyelvet mint kommunikációs eszközt nem úgy használja, ahogyan az irodalmi mű, ami nyelvi műalkotás! Igen, van olyan színjáték, van olyan színházi produkció, mely magába olvasztja (alapanyagként, építőelemként és sohasem változatlanul!) más művészeti ágak alkotásait, irodalomét, zenéét, képzőművészetét, építészetét, filmét. E színjátékelemek között a színházi műben nincs olyan hierarchikus kapcsolat, melyben automatikusan az irodalmi szövegé volna a főhely. A szószínház (mely a színház történet tanúsága szerint a legtöbb korszakban és kultúrában amúgy sem túlnyomó többségű a színjátékok tömegében) koránt sincs tekintettel az irodalom értékszemponjtaira és kánonjára. Vagyis nem az irodalomesztétikai értékrend szerint választ szöveg-alapanyagot a színház, s a színjáték sikere nem jelenti a színjátékszöveg irodalmi elismerését.

Sok esetben mégis összekeverednek a fogalmaink ezen a területen baran-
golva. A nyelvi művészet, az irodalom, a színjátékszöveg és az irodalmi szöveg-
kánon lápvidékén nem könnyű eligazodnunk. A probléma abból fakad, hogy
nem teszünk világos különbséget e szóban forgó két művészeti ág és az általuk
létrehozott alkotások között. Nem látjuk pontosan a határokat. Pedig a dolog
azért nem olyan nagyon bonyolult, hogy ne keveredhetnénk ki száraz lábbal,
tisztá csizmával ebből a mocsárból. Vannak útjelzőink, s ha figyelünk, a valóság
jegyeit, jeleit, jelzéseit is észrevehetjük, s akkor eligazodunk.

Az irodalom (e magyar nyelvújítási szó máris el akar bennünket kanyarítani
az ösvényünkről!) műalkotásai nyelvi eszközöket (főképp és a história évezre-
deiben többnyire beszélt nyelveket) használnak hatás eszközzül, kommunikáci-
ós csatornául. Az irodalom par excellence szóbeli művészet, és történetileg is
ez a jellemzője, hisz ki tudott régente olvasni, és bizony kevesen lehettek még
azok is, akik olvasták a XVIII–XIX. században született nyelvi (irodalmi) műve-
ket. Írni, természetesen, még sokkal kevesebben tudtak, s művészi szöveget
alkotni közülük is csak egyesek.

Közbevetve megjegyzem, hogy emiatt is érthető, hogy ez a literátus elit
a művészek, s szakáguk a művészetek közt csúcsra emelkedett. Az irodalom
esztétikája, értékrendje, az irodalomelemzés módszerei és az irodalomkutatás
a humán tudományok között szintén (már a XVIII. századtól egyértelműen)
meghatározó hatással van a többi művészettudományra és a kultúrakutatás
más ágaira is. Az oktatásban is szinte egyeduralkodó az irodalom által vezetett
kulturális-művészeti kánon – a mi közép-európai, történelem- és irodalom-
központú köz- és felsőoktatásunkban különösképpen. (Sajnos, már-már úgy
használjuk és adjuk tovább az irodalmi műelemzés szabályait, mint matema-
tikai képleteket és változtathatatlan, megfellebbezhetetlen axiómákat, ahelyett
hogy – hisz hát művészetről van szó! – a művészi szövegeket befogadni, saját
maguk számára értelmezni tanítanánk a diákokat, s a műveket hatni hagynánk
és segítenénk. Más művészeti tantárgyak talán kicsit jobb helyzetben vannak
ebből a szempontból: a zene, a képzőművészet, s ahol egyáltalán foglalkoznak
vele, a tánc. A színház vagy a film túl összetett, meglehetősen bonyolult szak-
ismereteket kíván a tanítása, így „megúsza” a „matematizálódást”. S bár ál-
talanban mindenki úgy gondolja, hogy a foci és az iskola mellett, természetesen,
a színházhoz [és/vagy a filmhez, tévéhez] is ért, mégsem fér bele a közoktatás
rendszerébe e művészeti ágak „tudományos” oktatása. Jó esetben kiemelkedő
tanáregyenységek nevelési eszközként vetik be a művészetet [időnként a drá-
mapedagógiát tanítási metódusként], s ezzel igen nagy hatást és szolgálatot is
tesznek egyúttal.)

Visszatérve majdnem elhagyott ösvényünkre, keressük meg újra a nyelvi
művészethez minket közelebb vivő pallót: az „irodalom” tehát szájról szájra
terjedt és hatott, s csak későn, egész Európában is leginkább a XVII. század
végétől kezdtek terjedni az írott, úgynevezett ponyvaszövegek, a szórakoztató
írások mellett ritkán a „magas irodalom” alkotásai is.

Előbb a szószék, a tanári pulpitus és – valóban – a színpad volt, ahol széles
körök találkoztak nyelvi szövegekkel. Hogy ezeknek mely kicsiny százaléka felel
meg a racionális felvilágosodás és az azt követő romantika máig élő művészet-
fogalmának és esztétikai „követelményeinek”, s sorolható így az „irodalom”, a

nyelvi művészet körébe, azt mindnyájan tudjuk iskolai tanulmányainkból. („Már a régi görögök is” [gondolkodtunk-e már azon, kik és hányan tartoztak a híres athéni demokrácia hatókörébe, s közülük is kik végeztek írni-olvasni tudást is adó iskolát? Hányan lehettek, akik művészi szövegeket alkottak, s hányan az ő kortársi olvasóik?...] régi magyar irodalom... [„irodalom” volt-e *Halotti beszédünk* vagy az *Ómagyar Mária-siralom*? Valószínűbb, hogy e szövegek funkciója nem a művészi-esztétikai élményszerzés volt, hanem más, „praktikus”, liturgikus okokból születtek, mint oly sok más írott vagy elmondott szöveg korról korra. Balassi vajon ismeretlen olvasóinak szánta vagy a maga memóriájának erősítése céljából írta-e le egyébként lantkísérettel énekelt verseit? Kinek írta vajon Zrínyi a *Szigeti veszedelmet*?] és így tovább.) Mégis azt gondoljuk, hogy a művészi szöveg csakis írott formájában lehet műalkotás (pedig nem! – de most nem térek a népköltészet vagy a szövegeiket szóban-énekben előadó szerzők vagy az előadó-művészet ingoványára...), s hogy minden művészi szöveg, legyen bár egy másik műalkotás eleme, irodalom. Az irodalom körében elemezzük könyvtárnyi mennyiségben a színjátékszöveg-szerzők írásban így-úgy hozzáférhető szövegeit, melyek valójában egyáltalán nem önálló s egyáltalán nem irodalmi műalkotások. Mind a klasszikus athéni drámaszerzők, azután a középkori színjátékok szövegeinek írói, vagy Shakespeare, Molière, Csehov, Molnár Ferenc, Brecht, Tasnádi István... hosszan sorolhatnánk azokat a színjátékszöveg-szerzőket, akik műveikben (vagy egyes műveikben) nem az irodalom, hanem a színház követelményei szerint hozták létre a nyelvi szöveget. (S ez, bizony, sok esetben megértési és értékelési problémákat hoz magával..., nem is csekélyeket!) Szövegeket alkottak, melyeket azután a pillanatnyi létre ítéltek (de nem „kárhoztatott”!) színjátéktól függetlenül olvashatunk – kvázi-irodalomként. (Vagyis művészi szövegekről van szó, nem egyéb, „praktikus” funkciójúakról, de nem önálló nyelvi műalkotásokról, hanem egy másik művészeti ág, a színház komplex művének alkotóelemeiről!) E szövegek kutatása és elemzése azonban nem adekvát, nem hozhat valóban tudományosan értékelhető eredményt, ha a kutatók és elemzők összetévesztik a színházat az irodalommal és összekeverik az elemzési és értékelési szempontokat, módszereket. Más esetekben nehezebb volna ilyen hibát elkövetnünk. Hisz ki tévesztené össze a zenét a szoborral vagy a filmet az épülettel? Miért gondoljuk kisebb hibának, ha az irodalmat a színházzal, a kizárólag nyelvi, sőt, esetenként még szűkebben, az írott nyelvi anyagba zárt, annak eszközeiben működő és velük ható irodalmi művet a sok különböző kommunikációs eszköz (látványelemek, mozgás, zene, [általában beszélt nyelvi] szöveg, élő előadók karakterei és játékeszközei, cselekmény, viszonyváltozások dramaturgiai szerkezete stb.) koncepcionális művészi egységével, a színjátékkal tévesztjük össze? A színjáték fölhasználhat, összetett művészi egységébe olvaszthat önálló műalkotásokat, zeneműveket, képzőművészeti alkotásokat, mozgásműveket (táncot, más, esetleg nem művészi mozgásokat), mozgóképeket és irodalmi szövegeket is, ahogyan a valóság nem művészi elemeit is műalkotásba emelheti – ezzel más, új, művészi tartalmat adva azoknak. „Vendégszövegek”, más művészeti alkotások beépítése a művekbe nem is új, egyáltalán nem „poszt-modern” jelenség, de korábban, az alkotói státus és jogok, az eredetiség fogalmainak más értelmezése okán nem is regisztrálták alkotók és közönségük sem

az ilyen eseteket. Valójában épp az „egy nyelven beszélés” kényszere határozza meg, milyen közös ismeret- és élményanyag köti össze a leghatékonyabban az alkotót, a művet és a befogadót. Azt is szoktuk mondani, hogy a csupa újdonsággal, új eszközökkel és új formai-tartalmi paradigmával operáló műalkotás, mely teljességében és minden részletében megtöri a fönálló kulturális konvenciókat, nem tud hatni a befogadóra (s nemcsak a kortárs befogadóra nem, hanem valójában ilyen mű egyáltalán nem működhet). Ilyen műalkotás éppen ezért nincs is. (Mert hogy föl sem ismernénk [konvencióink miatt...], hogy az a valami épp műalkotás volna...) Nem egyszerűen a közönség konzervativizmusáról van szó, amikor elvárjuk egy műtől, hogy ismert elemeket és eszközöket használjon és működtessen, hanem a műalkotás és befogadói közötti konvencióról. Amennyiben egy ilyen, ismerős, otthonos tematikát tárgyaló, kellemes, ismerős eszközökkel működő (jó) művel találkozunk, remekül szórakozunk, jól érezzük magunkat. A művészet elsődleges funkciója ez. A szórakoztatás. A jó érzések keltése, a kényelmesség, a kellemesség. Minden művészeti ágban. Ha az alkotó ezeken kívül úgy épít be új elemeket alkotásába, hogy azok szervesen összekapcsolódnak más elemekkel, a közönség számára nem teljesen idegenek, érthetetlenek, azaz könnyen vagy kevésbé könnyen befogadhatók, de újdonságot jelentenek, s építik a befogadó érzelmi-esztétikai-szellemi világát, akkor művészi hatásról beszélhetünk. (Hogy azután a görögök híres „katharszisa”, az a különös, életfordító művészi hatás milyen arányban valósul, valósulhat meg, azt nem is lehet meghatározni... De azért létezik! Az alkotó, a mű és a befogadó közös, különösen kegyelemteli „művészi” pillanatában.) (A fentiekből következően, természetesen, a szórakoztató és a művészi hatás egyaránt a műalkotások lehetősége, és még csak nem is értékítélet vagy minőségtanúsítvány! – De ez a gondolatindítás megint messzire, a látványok egy másik tájára vezetne...)

Vissza azonban most a színházhoz, ha már az Arisztotelész által a dráma kapcsán [nála: inkább színházi értelemben!] megfogalmazott s ránk hagyott katharszisznál tartottunk.

Színház. És nyelv.

Igen, előfordulhat, hogy az előadók beszélnek, szöveget énekelnek a színpadon/játéktéren. Még olyan is lehet, hogy írott szövegek jelennek meg értelmezhető hatáselemként. Sőt, akadhat, hogy a közönség érti is azt a nyelvet, melyen ezek a szövegek beszélnek... Mert persze van és főleg volt, hogy nem. Hiszen az is megtörténhet, hogy idegen nyelvű elemeket használ a mű. De akkor is értjük! Ez éppen a legnyilvánvalóbb bizonyítéka a „színház nyelve” létezésének. Hogy a nyelvileg idegen, sőt, a szándékosan vagy véletlenül érthetetlen szöveg ellenére is megértjük a színjáték lényegét (fölismerjük a karakterek közti viszonyokat és követni tudjuk azok változásait), a dramaturgiáját, és nemcsak fizikailag, de érzelmileg és értelmileg is be tudjuk fogadni mindazokat a színjátékelemeket, melyek vizuálisan vagy auditívan hatnak ránk.

Azért, természetesen, használjuk, használhatjuk a közönség és az alkotók által a hétköznapiakban beszélt nyelvet is a színpadi műben. Azt a nyelvet, amit mindannyian megértünk. Azt a köznyelvet vagy azt az irodalmi nyelvet. Esetleg azt a nyelvjárást vagy azt a nyelvi réteget... S ahogyan a színjátszás kezdeteit nem láthatjuk az idő távolában, a magyar nyelvű hivatásos színjáték korai idő-

szakát fölfedezhetjük, csak mintegy kétszázötven esztendőre kell visszatekintelnünk, nagyjából 1790 körül fókuszálva kereső tekintetünket.

Hogy a később nemzetivé emelt népnyelv színpadi megjelenése milyen hatást tehetett, mondjuk, a XIX. század legelején az akkori Magyarországon, elképzelhetjük, ha végiggondoljuk, mi is történt.

A felvilágosodás szellemében elindult nemzeti mozgalom másutt éppúgy, mint nálunk, fontos (bár a közös történet- és kultúratudat mellett eleinte csak második számú) identitásképző eszköznek tekintette a nyelvet. Eszköz volt a nyelv a nemzeti önállósodást célul kitűző (gyakran nem is magyar anyanyelvű, a népnyelvet a gyakorlatban nem is használó, de „hungarus”) nemesi-értelmiségi politikuskörök számára. A megerősített, fejlesztett, modernizált közös nyelv segítségével kívánták széles körben és gyorsan terjeszteni a modernizációs, polgári, nemzeti programot, hogy az a közösség lehető legtöbb tagját elérje. A késő felvilágosodáskor és a reformkor e célokra leghasználhatóbb intézményei (a XVIII. században megfogalmazott „hármasság” továbbvitelével) a templom, az iskola és a színház voltak.

A XVIII. század racionalizmusának és liberalizmusának, valamint a filozófiai iskolák és szerveződések sorának erősödésével a keresztény egyházak jelentősen meg nem gyengültek ugyan, de szükségük volt immár arra, hogy a népnyelvet gyakorlatilag mindenütt és tevékenységük egészében használatba vegyék. A latinnyelvűség misztikumának hatása már mindegyik liturgiában kisebb volt, mintsem érdemes lett volna a továbbiakban is távol maradni a hitéletben, az oktatásban és az egyházi politikában a kibontakozó nemzeti irányzatoktól. Az iskolarendszer szintén a felvilágosodás gondolatainak [illúzióinak?] szellemében terjeszkedett és fejlődött abba az irányba, hogy a közoktatás megszervezésének gyakorlati és szellemi-tartalmi feladata az erősödő nemzeti-politikai államé lett az egyházak után. Meg kellett tehát határozni azt a tudásbázist, amit a közoktatásban szélesedő körben át kívántak adni. A tudástartalom „tudományos” és metodikai-pedagógiai alapjai mellett azt az ideológiai tartalmat is igyekeztek megadni, ami a közösségi identitást az iskolarendszerben és azon túl is megteremti, erősítheti majd. A nemzet egységét (ha a kívánt etnikai-kulturális-nyelvi-politikai nemzetalakulat határait sikerült konszenzussal meghatározni...) olyan tantárgyakkal lehetett hatékonyan erősíteni, melyeknek tényanyaga és ideológiája könnyen volt ez irányba kiterjeszthető: a történelem, a folklór, az irodalom, a nyelv, vagyis az úgynevezett „nemzeti tudományok” körével. A közös történelmi hagyomány, a közös kulturális és életmódbeli tapasztalatok, a közösnek definiált művészeti kincs, a közös (és ezért programszerűen normatívvá tett) írott és beszélt nyelv kapcsolta elsősorban össze a gazdasági-politikai érdekekben erősen különböző társadalomrészeket. Az iskola (és a tudomány) a nemzettudat és az egyéni identitás megalapozásának leghatékonyabb terepe lett.

A lelki és az értelmi hatás polgári-nemzeti intézményei mellé sorakozott föl a színház mint a kor leghatékonyabb, legszélesebb közönséget elérő, a leggyorsabb és legegységesebb érzelmi-szellemi effektivitással működni képes művészeti-szórakoztató intézménye. A színház, mely hosszú évszázadokon keresztül, változó eszközökkel és formákban, de mindig nagy határfokkal volt képes magával ragadni az előadó-alkotókkal azonos térben és időben jelen

lévő, alkalmi élményközösséggé váló közönségét, a felvilágosodáskor és a romantika határidőszakától kezdve központi szerepbe került mind a nemzeti, mind a polgári kultúrpolitika szempontjából. A közoktatásnál már elsorolt nemzetképző tartalmaknak a legközvetlenebb és széles körű érzelmi-szellemi hatás eszközzel történő átadására való képessége tette a színházat ilyen vonzóvá és jelentőssé. S ha mindezt a szellemi-politikai hatást ráadásul nép/nemzeti nyelven lehetett közvetíteni, még fontosabb és „rentábilisabb” volt a színház fölhasználása e célokra.

Azért az út rögös volt. Ha nem is ingoványos, mint alattunk... Először is nem volt szöveg, nem volt színész, nemigen volt közönség. Mindezek megteremtése a magyar nyelvű hivatásos polgári színjátszás számára évtizedekbe telt, de sikerült.

Amikor először szólalt meg magyar szó a színpadról, már akkor nyilvánvaló volt, hogy a színház által igényelt és kívánt szöveg nem irodalmi szöveg – hanem olyan, ami játszható és első hallásra érthető, befogadható. Természetesen, hihetetlenül nagy jelentőségű volt Kazinczy (és néhány társa) erőfeszítése, a fordítói mozgalom, melynek során például Shakespeare(–Schröder) *Hamletje* is megjelent magyarul 1790-ben, mégsem ezt játszotta az első magyar társulat bemutatkozásakor, ugyanazon év október 25-én, hanem egy iskoladramaszerző-fordító, Simai Kristóf által átültetett német polgári „néző-játékot” (*Igazházi, vagyis a Polgármester* címmel). (A *Hamlet* XVIII. századi, happy endeges [!] változatát magyarul először Kolozsvár közönsége láthatta 1793-ban.)

A színészek, akik az első vándortársulatokhoz csatlakoztak, nem voltak „szakképzett” színházcsinálók, gyakorlatuk, ha volt, korábbi iskoladrama-előadásokon (persze, csakis a férfiaké!), illetve más, elsősorban német nyelvű társulatoknál szerzett tapasztalataikra épült, egyébiránt elszánásuk és alázatuk nagyobb lehetett (a későbbi konvenciók alapján elvárt) művészi kvalitásaiknál. De lassan az aktorok is beletanultak mesterségükbe és végigküzdötték a korántsem romantikus „hőskort”. A színjáték magyarul szólalt meg, de mi lehetett jellemző első színészeink nyelvhasználatára? Nyilvánvaló, hogy mindenki anyanyelvjárásában beszélt – hisz nem is volt egységes köznyelv még, és színészképzés sem, mint tudjuk. A társulatok tagjai többnyire különböző vidékekről származtak... És mi volt a helyzet, amikor vándorlásuk során olyan területre jutottak, ahol más nyelvjárást beszélt a lakosság? Hát, egyrészt, a színjáték nyelv nélkül is érthető részei ugyanúgy hatottak, mint akármely más esetben, másrészt, bizonyára voltak helyek és alkalmak, amikor egy-egy szó vagy kifejezés értelme elveszett, homályban maradt, esetleg még nevetséget is keltett..., vagy éppen egy nyelvi poén fulladt értetlenségbe.

A színészek színpadi beszéde és előadásmódja is nagymértékben eltért a ma általunk megszokottól. Hogy milyen is volt, arra nézvést, persze, csak közvetett forrásaink vannak – ki emlékszik már a ma élők közül kétszáz év előtti színi-élményeire? És akkoriban nem volt még hangrögzítési lehetőség sem. De azt biztos állíthatjuk, hogy amint a beszélt köznyelv, úgy a színpadi művészi beszéd is korról korra meglehetősen erősen változik. Mindannyian tudunk erre érzékletes példákat fölidézni, ha visszagondolunk a háború előtti magyar filmszínészek, Kabos Gyula, Gózon Gyula, Karády Katalin vagy Szelezky Zita beszédmódjára. De nem is kell annyira, több mint fél évszázadnyira visszamennünk

az időben: elég, ha Péchy Blanka, Darvas Lili, Mezei Mária, Sulyok Mária, Kiss Manyi, Lukács Margit, Latabár Kálmán, Latinovits Zoltán, Rátonyi Róbert, Feleki Kamill, Básti Lajos vagy Bessenyei Ferenc hanghordozását idézzük a fülünkbe az elmúlt évtizedekből... Bizony, mindannyian – ha mégoly különbözőképpen is – máshogyan beszéltek, mint a mai színészek. És a gesztusrendszerük, metakommunikatív kifejezőrendszerük is eltért a mai színpadok vagy filmek színészeinek eszközeitől. Nyilvánvaló, hogy a XVIII. század végi, XIX. század eleji színészek dikciója (beszédmódja) és non-verbális kifejezőeszközeik különböztek a ma ismerttől, másképp mondták a szöveget és másképpen mozogtak, mint manapság. Ezt, a közel kétszáz évvel ezelőtti színészi játékmódot a szakirodalom „síró-énekítő iskolának” nevezi, mivel a szövegmondás dallama és tagolása, valamint a kötött, sematikussá szabályozott klasszicista-felvilágosodás kori gesztika alapvetően más volt, mint a későbbi korszakokban, irányzatokban és divatokban szokásos. Ekkoriban a szövegmondást a templomi és az iskolai deklamálás, valamint a német vándorszínészet (szintén „síró-énekítő”) előadásmódja befolyásolta, s ezek szerint a szövegmondást nem feltétlenül a szavak és szintagmák értelmi kapcsolatai vagy a magyar nyelv alapvető jellegzetességeként ismert első szótagi főhangsúly és az ereszkedő mondatdallam szabályozta, hanem elsősorban kifejezetten szövegtől független zenei elemek: nagy amplitúdójú dallamsémák, szóhangsúly-eltoló és értelemellenesen tagoló frazeálás. (Valahogy úgy, ahogyan nagyszüleink vagy az ő szüleik generációjának „klasszikusként” ismertfizika órai szabálymemorizálást segítő „mondókáját”: „Minden vízbe mártott test / a súlyából annyit vesz, / amennyi az általa / kiszorított víz súlya.” Ugye, mindannyian el tudjuk „énekelni”?) A szavakat kísérő túlzott gesztusok és pózszerű testtartások, a színpadi térformák és mozgások természetellenessége kiemelte a színjátékos kifejezőmódját a hétköznapi közegéből (ezt a „kiemelést” segítette, hogy a játéktér is – a láthatóság okán – emelt volt). Ezek „műviségére” a korai filmek száz évvel ezelőtti némajátékai nyomán következtethetünk. Ott a színésznek nem állt más eszköz a rendelkezésére, mint a nyelven kívüli kommunikáció, a gesztus, a mozgás, a mimika. Így azután túlzó és nemzetközileg „egyezményes” testi kifejezőrendszer alakult ki a némafilmben. Mind emlékszünk az érzelmek, a viszonyok, a helyzetek állandósult mozdulatokkal, arcjátékkal való kifejezésére... Az érzelemkifejezés az értelmezés elé helyező stílusok korszakában a színjáték tehát nem elsősorban a nyelv, a beszéd, a szöveg támaszára hagyatkozott, hanem a színház nyelvére, a vizualitásra és a konvenciókra – a megegyezésre a közönség és az előadók között, melynek keretében elfogadhatóvá vált a színjáték illúzióvilága. (Hisz amit a színpadon lát a néző, amit onnan hall, ami onnan éri a közönséget, nem a valóság. De annak művészi mása, „tükre”, képe. Tudjuk ezt, s ennek ellenére a játék idejére a nézők is játékosná válnak, s mind elhisszük... Ezért működik...)

De nincs és nem volt ez mindig így. A közönségnek is meg kellett tanulnia a színházat, ahogyan minden kisgyereknek is meg kell tanulnia, meg kell szoknia ezt a különös közösségi szituációt, azt, hogy a legőszintébb, legnyíltabb társadalomban is van egy hely, egy intézmény, ahol az illúziókeltés (hogy ne mondjam: a hazugság), a játék elfogadható, hihető, sőt, kötelező: a színpad, a színház. A nézőnek is tudnia kell, hogy nem a valóságot látja, mégis el kell

hinnie, be kell vonódnia, hogy a színjáték működőképes legyen. Az úgynevezett első közönség, az a néző, aki a gyakorlatban első ízben szembesül ezzel a színházi paradoxonnal, bizony, néha különösen, nem konvencionálisan reagál. Így történt ez nem is egyszer a magyar hivatásosság első évtizedeiben, amikor egy-egy néző felrontván a deszkaszínpadra kimentette Desdemonát a feketére suvikszolt mór fojtogató karjai közül, vagy amikor (egy irodalmi forrásból, Gvadányitól tudhatóan) a peleskei nótárius avatkozott a játékba a vándorszínészek előadása során. Manapság a gyerekközönség reagál hasonló közvetlenséggel a színpadi valóságra – ugyanakkor, természetesen, tisztában van vele minden néző már az első színházi látogatása alkalmával is, hogy valami különös, különleges, térben-időben határos, zárt „valóság”, aminek tanúja lehet.

A magyarországi közönség a XIX. század első harmadában lassan hozzászokott a színjátékhöz, a magyar nyelvűhöz is, és fokozatosan szaporodtak a társulatok, kísérletek történtek a színjátszás városi állandósítására is. A művészi-populáris eszköz és a „nyelv” létrejött tehát a reformkor nemzeti-politikai programjának támogatására. Így az úgynevezett érdekegyesítési program kifejezője és erősítője lehetett a színház. A műsor, a színjátéktípusok tematikája, a színészek misszióként is vállalt nemzeti elkötelezettsége és igen, az egységesülő, így egységesítő magyar nyelvhasználat elvezette a színjátszást a romantikába, és az országot, a nemzetet a polgárosulás előszobájába.

S ez csak egyetlen korszak a magyar színjátszás történetéből... A többi időszakban is fontos volt a színjáték és a színpadi beszéd a kultúra és a társadalom szempontjából.

A színpadról fölhangzó szöveget például nem lehet ellenőrizni, korlátozni, cenzúrázni, hiszen nincs teljes egészében, minden elemében rögzítve – nemcsak a színjátékot, a fizikai valóságban létrejövő, de efemer, pillanatnyi színházi műalkotást nem lehetséges sem elvileg, sem gyakorlatilag rögzíteni, megőrizni, hanem a színpadon elhangzó szavak is különleges, egyszeri kontextusba kerülnek a nézőtéri és a színházon kívüli valósággal. Számos példát sorolhatnánk, idézhetnénk föl a cenzúrázhatatlan színészi előadásmódra, a kihagyásokat pontosan és tökéletesen érthetővé tolmácsoló hangsúlyozásra és szünetekre – mint 1986-ban Spiró György színházi „forradalmat” hozó Csirkefej című drámájának bemutatóját, amikor a játszási engedély fejében legalább a rendőr-szerepekből ki kellett húzni a kötőszavakként használt káromkodásokat. A lepusztult pesti bérház udvarára belépő Törzs és Közeg a megfelelő helyeken egyszerűen elhallgatott, nem is tették túlságosan demonstratívan. A közönség pontosan tudta, mit nem hall... (Ez már több, nyíltabb társadalmi reakció volt, mint a megelőző évtizedben elhíresült „sorok között olvasás”, a művészek és közönségük összekacsintása...) Vagy amikor, 1983. szeptember 21-én, a Madách Imre drámai költeményének színházi bemutatója századik évfordulóját köszöntő díszelőadáson a Hevesi Sándor téri színház középerkélyének protokollhelyére érkezett Kádár János és kísérete a színjáték részévé vált. Jelenlétük és a közönség sajátos reakciója különleges értelmet adott egy olyan madáchi mondatnak, ami sem a rendezésben, sem pedig az irodalmi hagyomány szerint nem különösképpen hangsúlyos sora *Az ember tragédiájának*. A részlet így hangzik: „...fözlaklatni s kormányozni más.” A Föld Szellemének szavai ezek Luciferhez a harmadik színből. (A teljesebb idézet szerint: „Mit gyöng-

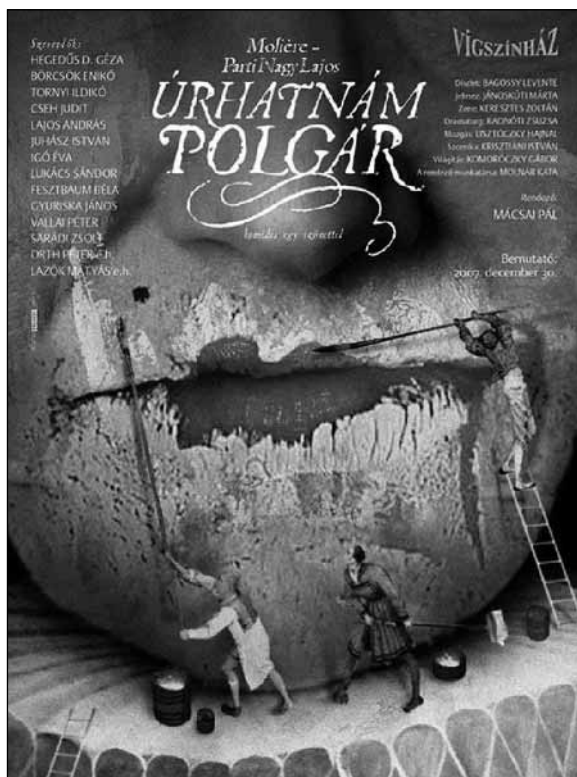
ül látál az égi karban, / Az önkörében végtelen, erős. – / Im itt vagyok, mert a szellem szavának / Engednem kelle, ámde megjegyezd, / Hogy fölzaklatni s kormányozni más. / Ha felveszem saját képem, leroskadsz, / S eme két féreg itt megsemmisül.”) A szöveg elhangzásakor a közönség szinte egy emberként hátrafordult, s fölnézett az erkély első sorába, hogy vajon hogyan reagálnak a vezetők, megértették-e az „áthallásos” sorok alkalmi aktualitását. Azután szépen visszafordultak a színpad felé, s folytatódhatott az előadás. A színész nem tett semmiféle különös gesztust vagy nyomatékot a szavakra, csak a közönség kapcsolta a színjáték-világba a valóság akkori összefüggéseit. Másutt, más előadáson ilyen nem történt.

Színház és nyelv.

A színház nyelve és a nyelv játéka.

Hogyan használja a hétköznapi értelemben vett nyelvet a színjáték, a színész? És hogyan értelmez nyelvi és nem nyelvi kifejezőeszközöket a színházi közönség?

Nagyon érdekes, izgalmas és összetett kérdések ezek. Kimerítő válaszadásra esélyünk sincsen. De ha elgondolkodunk ezeken, a talán első pillanatra egyértelműnek tűnő összefüggéseken, sok új és újabb kérdésre találhatunk. Ezt tettem most én is. Előbb, március végén Pozsonyban egy beszélgetés során, s most, e sorokban. Bízom benne, hogy sokan gondolkodtak, gondolkodnak velem, s találják meg saját – ...nem válaszaikat, hanem – kérdéseiket.



Szereplők:
HEGEDŰS D. GÉZA
BÖRCSÓK ENIKÓ
TORNYI ILDIKÓ
CSEH JUDIT
LAJOS ANDRÁS
JUBÁSZ ISTVÁN
IGÓ ÉVA
LUKÁCS SÁNDOR
FESZTBALM ÉLÉN
GYURSKA JÁNOS
VALLAI PÉTER
SARADI ZSÓFÉ
DRTH FERENC
LAZOK MÁTYÁS

Molière -
Pari Nagy Lajos

ÚRHATNÁM POLGAR

Amikor egy igentől

VIGSZÍNHÁZ

Előadó: BADOVYVÉRSÉNYE
Jelen: JÁNOSZTIMÁRKA
Zene: NÉRSZILV NORTÁN
Dramaturg: RACÓCZI ZSUZSA
Művész: UNZ HILGÓLY HARMAT
Vezető: KRÁSZTIAN ISTVÁN
Tulajdonos: KRÁSZTIAN GÉRGE
Aranykoronázott: MOLNÁR KATA

Rendező:
MÁCSAI PÁL

Bemutató:
2007. december 30.