

TÁNC ÉS DRÁMA

A klasszikus görög építészet és szobrászat tarka volt. Az 1800 körüli klasszicisztika, mely az antik művészet vélt törvényeit axiómákká emelte, nem tudott efelől a tarkaság felől, és a maga gipszfehér, vértelen, édeskés építészetét és szobrászatát állította mint egyenrangút az antik emlékek mellé.

Az antik dráma a köztudatban még ma is mint színtelen, bágyadt és merev műfaj él, melynek egyetlen létfenntartója: a tekintély. Aiszkülosz „előadhatatlan“. Antigone modern előadása pedig ugyanolyan előkelő unalmat áraszt, mint Goethe klasszicisztikus Ifigéniája és Thorwaldsen fehér márvány szobrai. Csak a színpadtörténelem ismerői tudják, hogy a klasszikus görög dráma zenés, táncos, sőt, bizonyos értelemben látványos műfaj volt. A mai doktrína még mindig Garrick és Talma jegyében interpretálja a görög színjátékot, a szikkadt archaizmus és megfélemlített realizmus valamely keverékstílusában.

Az antiknak ez az akadémikus értelmezése kihat drámai színpadunk egész szellemére. A tánc, ez a csodálatos dinamikus ősművészet, a tragikus és komikus szenvedély, a tömör férfierő, a női ösztönösség és minden kín és gyönyör közvetlen kifejezője — a tánc leszorult a komoly színpadról, és a rendezők ott se tudnak mit kezdeni vele, ahol a táncot a szcenárium előírja.

Ma végértelemben a színész mélyen idegenkedik a tánctól, a rendező pedig a táncot a látványos rendezés legfeljebb dekoratív elemének használja fel, félreismerve a tánc elsődlegesen dinamikus természetét.

S ennek oka?

AZ ŐSI EGYSÉG

Azt a kérdést, hogy a művészetek közül melyik az ősbibb, ma már nem tesszük fel. Az ősi élet a maga tagolatlan egységében nem ismer gyakorlati és vallási, technikai és szellemi életet, mert életfolyama egybefoglal minden megnyilvánulást, és az életfenntartás funkciói (vadászat, állattenyésztés, mezőgazdaság, szerszám- és ruhakészítés stb.) átitatódnak mai értelembbe vett vallási vonatkozásokkal s művészi tartalmakkal. Ezt az ősi életet másképen, mint a maga paradicsomi egységében megérteni nem is tudjuk. Elemeire nem szedhető szét, mint a differenciált művelődésű népek élete. Ha különválasztjuk a primitívek művészetét vallási képzetektől, szociális, vagy akár gazdasági formáiktól, csak szeretlen, tehát az életet meghazudtoló, téves következtetésekhez juthatunk el.

Az őselet tánca semmiképen sem hasonlítható ahhoz a szerephez, melyet a tánc bármely nem-primitív kultúrában betölt.¹ A tánc itt az

¹ Lásd erre vonatkozóan Sachs alapvető munkáját, melyet a Színpad első számában Ortutay Gyula ismertetett.

eksztázis megnyilvánulása, míg az ekstázis a felfokozott életérzésből folyik. A primitívek ekstázisa tehát nem életellenes (patológikus) tünet, mint amilyenek az újkori tellurocentrikus világszemlélet racionalizmusa látja. Az igazi primitív lélek kapcsolata a testtel mintha még különlegesen laza volna; a test mintegy engedelmes függvénye a hol földi, hol túlvilági mezőkön csapongó, testen kívüli révületek és rémületek között hányatott léleknek.

A tánc a primitív életben az ekstztatikus állapotot elősegítő eszköz. A harci düh, a gyógyító varázslat, az erotikus fokozás, de mindenképpen a démonokkal való közvetlen kapcsolat (a démonok erejéből való merítés vagy a rajtuk való erővétel) céljából. A tánc s a maszk már aránylag kezdeti fokon összeszövődik. A maszk a démonokkal való hatalmi kapcsolatot biztosítja. Összeszövődik továbbá a tánc s az ének, valamint a hangszer, minthogy a szó s a hang csakúgy kötelező erejű eszköz a túlvilágiakkal kapcsolatban.

A kultúrdifferenciálódás folyamán lassan-lassan olyan szakrális akció alakul ki, melyet a magunk történelmi szemszögéből már a dráma csirájának tekinthetünk. Az a tétel t. i., hogy minden dráma kezdete az istentisztelet, bizonyos fokig igaz; csak az *istentisztelet* szó szorul magyarázatra. „Tisztelet” nagyon is modern és hűvös szó. A nyugati nyelvek *isten-szolgálat* — terminusa sem fedi az eredeti lényegét. Az ősi vallás inkább az ember szolgálatába kívánja állítani az emberen-kívülit: az istent, a demont, az őst. És mert érzi gyengeségét, élete minden pillanatában szüksége van a szellemek segítségére és minden pillanatban el kell követnie minden lehetőt az ellenséges szellemek leszerelésére. Ezért itatódik át gyakorlati élete megszakítás nélkül a földöntúli kapcsolatokkal. Amint a kultúra differenciálódik, valóban bekövetkezik a gyakorlati élet és az emberfelettiek közötti kapcsolat lazulása. A föld s a túlvilág — kezdetben egy el nem különített egység — lassan-lassan elkülönül, s a klasszikus, posztprimitív görög mítosz istentársadalma az olimpuszi magasságokban trónol, s a földi s égi birodalom között már csak kissé szabályozatlan és inkább egyoldalú idegenforgalom bonyolódik le. Valóban, ez mindinkább az isten-szolgálat s az isten-tisztelet kora. Az ekstázis már nem mindenkié, mindössze egyes papi személyeké. A dionüzoszi kultusz forró láza a Krisztus előtti hetedik században csak reakciós hullám, melyet lefékez a ráció higadtsága, az apollinikus világosság. Ekstázis most már csak egyetlen uton érinthető az avatatlanok számára: az *emlékezés*, az ősi heroikus korra való emlékezés útján, amikor még szabadon hullámoztak az erők isten és ember között. Az emlékezés útja: a dráma.²

TANCOS DRÁMA

A dráma a klasszikus görög kultúrában a tömegekstázis eszköze. De nem annyira a dráma szava (a szó, mely a rációhoz szól), mint inkább a mozgás, a tánc, mely az optikai uton a nézőben motori-

² Lásd Sachs: 154. lap.

kus élményeket, a motorikusan át indulatbelieket ébreszt. Az indulatbeli visszahat a szóra s fokozza annak átütő drámai erejét. A görög dráma olvasva minden fenséges szépségében is hideg és fojtó. Csak énekelve s csak mozogva válhatik indulatfelszabadító, megrázó élménnyé.

Meg kell értenünk, hogy a tánc ebben a korban nem az az elszigetelt műfaj, mint ma. Színészi játék s tánc között nincs éles határ. A színészi mozgás csakúgy mint a kórus mozgása az indulatfokozással egy ütemben hatványozódik egészen a tiszta táncig.³

Még differenciálatlanabb a viszony tánc s színészi játék között a keletázsiai drámában. A táncmozgás a drámai kifejezésnek elsődleges, a szó csak másodleges eszköze. (A modern európai dráma a szón alapszik.) S egyes műfajoknál a szó el is maradhat. A színészi játék európai szemmel nézve — még a nyugati formákhoz viszonylag közelebb álló japán drámában is — inkább tánc, mint nyugati értelemben vett színészi gesztikuláció. Az indonéziai táncdráma tiszta pantomimmé minősül s az akusztikus eleme a kísérőzenére szorítkozik. Igaz, hogy a kapcsolat zene s mozgás között oly szoros, amilyen szorossá a nyugati művészetben nem is válhatik.⁴

A keleti dráma nem is érthető másképp meg, mint mozgásszim-bolumain keresztül. A „szimbolum“ azonban nem megfelelő szó; a bizonyos skémákhoz kötött, tipizált mozgás (minden gesztusnak megvan a maga saját jelentése, mint a szavaknak), nem „jel“-kép, „jel“-mozgás, (legfeljebb számunkra, nyugatiak számára az): nem valamely tartalom jele tehát, hanem maga a közvetlen tartalom. A keleti dráma közönsége vele emelkedik a táncosszínésszel az eksztázisba. S ez az eksztázis nem szükségképpen vad; a jávai udvari táncpantomim pl. állomszerűen hullámozó, inkább boldogító, mint izgató élmény.

Létezik tehát dráma, melynek elsődleges kifejezőeszköze az előttünk táncszerűen ható mozgás. Az a tétel, hogy a színészi kifejezés eszköze elsősorban és főleg a hang, nem abszolút érvényű, nem vonatkozik minden kultúrterületre, sem minden korra. Tömegek számára a mozgás mindenképpen szemléletesebb eszköz a szónál.

A LITURGIA ÉS A JOKULÁTOR

A római kultúra tánciatlan. A Rómában népszerű pantomim-műfaj nem kollektív élmény, hanem látványosság, hasonlatos mai revüinkhez s gyakran a legdurvább szenzualításra apellál. E kor színpadi hőse a mímus, a színész legindividualisztikusabb típusa. Önmaga ábrázol több szerepet, s Fregoli-ügyességű átváltozókétségében áll főtéljesítménye. De hiába a táncosok példátlan népszerűsége Rómá-

³ Példák: Weege: Der Tanz in der Antike-ben.

⁴ Az indonéziai zene (gamelang) inkább zsongó, mint hangzó zene. Nem az intervallum dominál benne, nem az akkord és a skálás melódiamenet, hanem a különböző magasságú hangok síma átmenetszerű összekötése s az egymásbacsengő színezetek egyidejűsége. Ez a nem főképp intervallumra, hanem végtelenül osztott átmenetre épített zene közelebb áll a testmozgásnak szintén nem intervallumokon, hanem végtelenül összekötött átmeneteken alapuló természetéhez.

ban és Bizáncban: a tánc nem a művészi eksztázis eszköze többé, hanem multság, játék, szórakozás. Uralkodók által favorizált, pazarul jutalmazott — majd üldözött s megvetett multság, játék, szórakozás.

A Középkor szellemi kulturája számára alighanem kevésbé idegen a tánc, mintsem még a közelmúltban hihettük. Lényegében közelebb áll hozzá, mintsem az ókor utolsó százada.

Csak individualista s szigorúan intellektuális kultúra képes olyfokú elvonatkozásra, mely a motorikus elem roppant szemléltető és magávalragadó erejéről le tud mondani. A Középkor intellektuális rétege valóban tánciatlan. De táncivá lesz, mihelyt a tömegek felé fordul. A katolikus liturgia valóságban: fenséges pantomim. A mise latin szövegét a hívő nem érti, de érti a szent mozdulatokat, melyek napról-napra elévítetik a legnagyobb tragédia, Isten önfeláldozásának drámáját. A katolikus hit szerint Isten napról-napra ismétlődő önfeláldozása nem jelkép és nem emlékezés, hanem eleven valóság; az igazi hívő a szent drámát valósággal átérezni, veleélni köteles. Az átélést a pap pantomimikus gesztusai vezetik.

Nem csoda, ha a liturgiából nő ki a középkori dráma; de nemcsak s tán nem is elsősorban a liturgia szövegéből, hanem mozgáselemeiből. Az antifonár, a rezponzórium még nem dráma. Drámává lesz, mikor *akcióvá* lesz, mikor a *szereplők* helyükről elmozdulnak, mikor a Máriák a hívők szeme előtt vonulnak a sírüreget jelző húsvéti oltárhoz, ahol angyalok őrzik az üres lepleket. A drámai feszültség, a játék s ellenjáték élménye annál is inkább a mozgásnál kezdődik, mert hisz — mint mondtuk — a latin szöveg csak kevesek számára volt érthető.

A liturgikus dráma gesztusnyelve hasonlíthatott a liturgia mozgásához: alighanem kötött, zárt, tipikusan ismétlődő mozgás volt; ebből a gesztusnyelvezetből alakult ki a misztérium játékszívlusa, s ez a gesztusnyelv alakult át fokról-fokra a 15. század közepének szélsőségesen realiztikus (de nem naturalisztikus⁵) modorává.

A liturgia mellett a mozgásnak más őrzője is volt a Középkoron át: a jokulátor, a komédiás, ez a furcsa, nyughatatlan fajzat, akit egy évezreden át sem egyházi átok, sem polgári kiközösítés nem riasztott el haszontalan mesterségétől. A komédiás akrobata, énekes, táncos, pantomimus, költő, kobzos, bűvész és kuruzsló volt hol egy személyben, hol külön-külön. Ha társadalmilag emelkedett, trubadurok művészkövete, de még nemes ember és földbirtokos is válhatott belőle; ha züllött, akkor csepürágó, csavargó, tolvaj és akasztófavirág lett.

Ez a komédiás egyrészt a római mimus hagyományát őrizte meg; másrészt (maga is lelke mélyén pogány) szívesen vette fel műsorába az ősi pogány szokások költői, zenei és mozgásbeli emlékeit. A nép nemcsak megetette, de szerette is őket (mint napjainkban a cigányze-

⁵ Szabadjon a következő megkülönböztetést tennem realizmus és naturalizmus között: a realizmus a valódi életből vett *motivum* s e *motivum* valóságának kihangsúlyozása. Naturalizmus a hétköznapi élet *formáinak*, látzatának lehető megközelítése. Antinaturalista korok művészetében találhatunk realista mozzanatok; naturalista korok művészete nem szükségszerűen realista is.

nészt). S így megélt a komédiás, áttelelt egy ezredéven át. A Középkor végén lassan beszűremlik a szent játékok amatőr szereplői sorába. S mikor a kollektív színmű korszaka lealkonyul, a profi-komédiás ragadja kezébe a színjátszást.

Az újkori dráma azonban mindkevésbé szól tömegekhez; mégis egyideig megőrzi a mozgáselem — ha nem is túlnyomó, de legalább konform szerepét. Mennél népszerűbb a műfaj, annál telítettebb mozgással. A misztériumok helyét közben mindinkább a trionfók és a carrousselek foglalják el. A dráma mozgalmassága is mindinkább veszít fontosságából; a mozgást ápoló műfajok elkülönülnek; míg a 19. században megszületik a tiszta szódráma, melyben a mozgás alárendelt, másodlagos jelentőségű.

NATURALIZMUS — TÁNC

A valódi élet mozgása és a tánc szöges ellentétek. A *járás* értelme: elhagyni a helyet, a legrövidebb úton a legmesszebb eljutni; a *tánc* értelme: formai gazdagságot, érdekességet létesíteni, a legszűkebb helynek is a legtöbb lehetőségét kihasználni. A naturalizmus a gyakorlati élet benyomását akarja kelteni. A naturalisztikus színjátszás a gyakorlati élet mozgáslehetőségeit süríti és intenziválja. A tánc nem lehet naturalisztikus. A tánc gyakorlatilag merőben felesleges mozgásokat végez; mennél feleslegesebbeket, annál inkább tánc. A gyakorlati életben az ember sokat jár, ritkán ugrik, sohase forog. A táncos sohase „jár“, ellenben lépdes, ugrik és forog.

A naturalista színjátszásnak a táncra nem lehetett szüksége. A naturalista színész franciául tanul, hogy ha szerepében előfordul egy francia szó, helyesen ejtse ki. És táncolni tanul, hogy ha szerepében egyszer netán előfordul egy menüet, el tudja járni (-járnit!). *A tánc a 19. század drámájában csak mint heterogén betét szerepelhetett.* Ez a kor tánciatlan volt, mert naturalizmus szaturálta minden megnyilvánulását és a kor nem-naturalista stílusait is színezte.

A tánc alapvető, elsődleges színészi kifejezőeszköz-voltát felcserélte járulékos, kisegítő szerepkörével.

ÚJRA: TÁNC ÉS DRÁMA

Mihelyt azonban a színjáték fokozott dinamikájú eszközökkel dolgozott; a tömeglélekhez szólt; általános érvényű, valóságfeletti élményterületre apellált: szüksége lett a táncra. Elég egy nevet mondunk: Reinhardt. A tánc itt még betét, de a színészek játéka is, kezdetlegesen bár, táncivá minősül. Táncosok aktíven kapcsolódnak az akcióba. (Mátray, Soveig, Sterna.) Reinhardt Puk-ja újra táncos Puk. Érdekes kísérletek folytak, még a háború előtt, Hellerauban is. (Clau-del „L'annonciation“-ja, Hans Sachs-bohózatok táncosok előadásában.)

A tánc bekapcsolódása a dráma most már mind gyakoribbá válik. Utalok csak a szirakuzai görög drámák előadására a luxemburgi csoport, a firenzei Sta Uliva-misztérium-játékokra a müncheni Günther-csoport bevonásával s bizonyos magyarországi kísérletekre.

Ilyen fontos elvi jelentőségű kísérlet volt (1933-ban a Margitszigeten) a „Jedermann“ Dienes Valéria rendezésében, aki az akciót állandó mozgáskórussal kísérte. Ilyen dinamikus jelentőséget tulajdonított a táncnak Hont Ferenc a szegedi Ember tragédiája rendezésében. Különösen a francia forradalom jelenetére utalok, mely azonban, sajnos, technikai okokból nem az eredeti elképzelésben valósult meg; a tömegjelenetnek a guillotine körüli carmagnole paroxizmusában kellett volna elérnie csúcspontját. A Bánffy-féle rendezésben a tánc megint csak kísérő, aláfestő, betétszerű szerepet vitt.

A tánc azonban a mai drámának még távolról sem megoldott problémája. Még mindig éles ellentétként áll egymással szemben színész és táncos. A naturalista drámának nincs is szüksége táncosra, ill. táncos színészre. De az új dráma csak tánci műveltségű színészre fog építhetni. Ezt elsőnek tudtommal Tairoff ismerte fel s levonta belőle a következtetéseket a színésznevelés számára.

A színpad új s lényegében szociálkerkolcsi problémák előtt áll. A színpad újra szószékké akar válni. De szószékké a színpad — hangozzék bármily paradoxnak is — csak a mozgáson keresztül válhatik.

Rabinovszky Máriaus

Tanz und Drama. Von Marius Rabinovszky.

Der Schauspieler steht heute dem Tanz grundfremd gegenüber, und der Regisseur verwendet im Drama den Tanz höchstens als das dekorative Mittel der Spielleitung, in Verkennung der primär dynamischen Eigenschaft des Tanzes. Der primitive Mensch kennt keine Differenzierung seines Lebens. Religion, Gesellschaft, Wirtschaft und, natürlich, Kunstübung sind unlöslich vereint, durchdringen sich gegenseitig zu der paradiesischen Einheit. Der primitive Tanz ist Ekstase, diese Ekstase enthält aber nichts Pathologisches, sie ist eine blosse Lebenssteigerung. Schon auf verhältnismässig anfänglicher Stufe vermählt sich der Tanz mit dem Wort und der Maske. Die Wurzeln des Dramas im heutigen Sinne sind dort zu suchen, wo die Spaltung von Diesseitigem und Jenseitigem bewusst wird und wo die Erinnerung (wie Sachs geistreich ausführt) an die einstige heroische Zeit der menschlich-göttlichen Einheit anhebt. Die Ekstase war beim primitiven Menschen Naturzustand. In der griechischen Klassik ist sie den in die kultischen Mysterien uneingeweihten Massen nur mehr Feiertagserlebnis, vermittelt durch das Drama. Das antike Drama kennt nicht die scharfe Abgrenzung zwischen Tanz und Mimik. Das Spiel ist tänzerisch, und dramatische Höhepunkte sind oft: Tanz. Die Bewegung wirkt auf die Affekte der Zuschauer, die Affekte üben eine Rückwirkung auf das gesprochene Wort aus. — Noch undifferenzierter ist das Verhältnis zwischen Tanz und dramatischem Spiel im ostasiatischen Drama. Hier ist die Bewegung das primäre Ausdrucksmittel, das Wort aber nur das sekundäre. Die römische Kultur ist trotz der beispiellosen Pflege der sehenswürdigen (und sensuellen) Pantomime und trotz der Tänzer-Höchstgagen im Grunde untänzerisch. Dem Tanze näher steht das gemeiniglich für tanzfremd gehaltene christliche Mittel-

alter. Die intellektuelle Oberschicht des Mittelalters ist freilich tanzfeindlich und tanzfremd, wird aber tänzerisch, sobald sie sich an die Massen wendet. Die Liturgie wird den Massen erst durch die bewegte Geste, nicht durch das unverständliche lateinische Wort zugänglich. Zum Drama wird die Liturgie, wo die dramatische Bewegung beginnt. Die Gestik des liturgischen Dramas und anfänglich des Mysteriums ist gebunden, typisiert, wie die Liturgie, und gestaltet sich erst allmählich zum realistischen Spiel des 15. Jahrhunderts. Neben der Liturgie wahrt noch ein anderes Element das Mittelalter hindurch den dramatischen Tanz: der Jokulator, der Jongleur, der Spielmann oder wie immer er heissen möge. Dieser Mime führt einerseits die altrömische Überlieferung fort, erhält andererseits die vorchristliche religiöse Tanzübung des Volkes in der Erinnerung. Mit Ende des Mittelalters nimmt das geistliche Spiel diese Berufs-komödianten immer mehr in seinen Verband auf, und das bezeichnet zugleich das Ende des kollektiven Schauspiels. Das neuzeitliche Drama wird vom Bewegungsspiel zur Wortkunst. Im naturalistischen Drama des 19. Jahrhunderts herrscht das Wort vor, und die Bewegung spielt nur mehr eine untergeordnete Rolle. Sobald aber die Bühne wieder mit erhöht dynamischen Mitteln arbeiten und sich an die Massen wenden wollte, musste sie die gesteigerte Bewegung, den Tanz heranziehen. Das neue Drama, das die Tribüne des Kollektivums werden will, wird nur auf das Spiel des motorisch gebildeten, tänzerischen Schauspielers bauen können.

MACBETH*

Fojtott, fenyegető és vérpárás a Macbeth-tragédia levegője, nagyobb mértékben, mint a nagy tragédiák közül bármelyiké. Az alaphangot az első felvonás első színében a három boszorkány adja meg, akik „dörgés-, villám-, záporárban“ jönnek össze. De nem csak három boszorkány szerepel itt, hanem az összes boszorkányok nagymester-nője, az éj királynője, minden gonosz varázslat tudója, a bős Hekathe is. Ezek a természetfölötti lények csepegtetik bele a bűn mérgét az emberi lelkekbe. Ezek fogják kifordítani való természetéből Macbethet is. Zordon és energikus bírálói, mint Doktor Samuel Johnson, „Macbeth“-et tartják Shakespeare leghatalmasabb remekművének. Ez nagyon érthető, mert benne feszülnek a legnagyobb szenvedélyek, a legvéresebb elhatározások és a legkegyetlenebb gonosztettek. És mégis meg kell állapítanunk, hogy Macbeth eredendő természete szerint nem vad és nem gonosz, bár ha nem is oly finoman csiszolt és választékos lélek, mint Hamlet, akivel egyik nagyon elmés kritikusa Frank Harris, összehasonlította. Kétségtelen, hogy az első felvonásban Lord Macbeth mint gondolkodó, fontolgtató, lehetőségeket mérlegelő ember jelenik meg előttünk és ezt a benyomásunkat későbbben is csak lassan változtatják meg a drámai cselekmény fordulatai. Mikor a kietlen skót pusztaságban Banquoval együtt meglátja és meghallja a három boszorkány

* A szerzőnek „Shakespeare“ című sajtó alatt levő kötetéből.