Bartha Ildikó

VILÁGSZÍNHÁZ

I. rész: A tér

„(…) bármilyen nézőpontból is tekintjük, a színház legmélyebb értelme, legyen bár ismeretlen azok előtt, akik merőben profán dolgot csinálnak belőle, az, hogy lényegi természeténél fogva az egyetemes megnyilvánulás egyik legtökéletesebb szimbóluma."

René Guénon: *Megjegyzések a beavatásról*. 28. fej.

„*All the world is a stage*" – „*Színház az egész világ*". Shakespeare közhellyé koptatott szállóigéjét sokan ismerik, idézik, de valószínűleg kevesen időznek el fölötte, és hatolnak mélyére a teljes metaforának, nem csupán felszíni hasonlóságot, párhuzamot, hanem lényegi azonosságot tételezve *világ* és *színház* között. S bizonyos értelemben még a metaforikus megközelítés is szűkösnek bizonyul. Kevés lenne azt mondanunk: amilyen módon működik a színház, és keletkezik benne minden érzékeinkkel felfogható tapasztalat, ugyanazok a törvényszerűségek mozgatják a világot. Kevés lenne azt mondanunk: amilyen viszonyban áll a színház az őt magába foglaló, s egyszerre minden ízét átható világgal, ugyanolyan viszonyban áll a világ az őt magába foglaló, s egyszerre minden ízét átható Lét teljességével, az Abszolútummal.

S ha Guénon szavait tekintjük kiindulópontnak, aki a színházat világreprezentációként azonosítja,[1] még úgy is könnyű kísértésként kínálkozik a lehetőség, hogy az időbeliség tapasztalatához szokott értelmezési stratégiákra támaszkodva csupán illusztráljuk e tételek igazságát mélyebb átélés helyett. E szűkebb vertikumú szemléletnek egyik megnyilvánulása, midőn a színházat – mint időben változó jelenséget – egy-egy korszak történelmi helyzetének, társadalmának, gazdasági és technikai „fejlettségének" tükreként próbáljuk bemutatni. Vagy éppenséggel a jelenkor megkerülhetetlennek tűnő diskurzusai által középpontba állított problémák, fogalmak és nézőpontok mentén igyekszünk rekonstruálni, analizálni működését. Az időbeliség általi meghatározottság és az aktualitáshoz kötött értelmezési paradigmákba való bezártság – mint a modern ember uralkodó szemlélet- és létmódja – a korlátozott érvényű felismerések mellett ugyanis észrevétlen megszülheti a további felismerések korlátait is, emiatt kellő óvatossággal kell viszonyulnunk hozzá.[2]

[1] René Guénon: *Megjegyzések a beavatásról*. Debrecen, 2002, Kvintesszencia Kiadó, 195. o.

[2] Kétségtelenül érdekességekkel szolgálhatnak például a „Dionüszosz pénzügyei"-hez (Kárpáti András, *Alföld*, 68. évf. 2. sz. [2017. február] 55–68. o.) hasonló tanulmányok, azonban a deklaráltan materiális fókusz és kvantitatív adatok

Elmélkedésünkben – a fentieket szem előtt tartva – mégsem kerüljük el egyes lényegi mozzanatok, csomópontok mentén megragadni a színház időbeli átalakulását. Bizonyos értelemben hangsúlyozzuk is ezt az átalakulást, ám kizárólag abból a célból, hogy a térben újra és újra rögzülő, időben ismételten feloldódó forma szemlélete által magára a térre és az időre – mint önmagunk feltáruló illuzórius dimenzióira – fókuszáljunk. A színházi tér és idő változásai által pedig a valóság egységes szemléletétől való eltávolodásunkra és az említett illúziókhoz való viszonyunk alakulására fordítsuk szemlélődő figyelmünket, tudatunkat.

A premodern és a modern korszak színháza közötti különbségek tisztázása és szemléltetése ugyan szükségszerűen vizsgálódásunk előtérbe kerül, ám ez nem kultúrtörténeti vagy ideológiai szempontból hordoz számunkra érzékeny lehetőséget. Sokkal inkább azért, mert a színház esszenciáját keresve, az ezt az esszenciát érintetlenül – és csodálatos módon organikusan hozzáférhetőként! – meghagyó időbeli, formai változást figyelemmel kísérve tetten érhetünk olyan nézőpontokat és az elmét fogságba ejtő működési mechanizmusokat, amelyekkel szembenézve, majd rajtuk a felszámolás akcióját végrehajtva a tiszta léthez, az Abszolútum egységéhez juthatunk közelebb.

Jelen írásunkban az európai színházra fókuszálunk, hiszen ebben a közegben zajlanak mindennapjaink. Érdemes tehát tudatossá tenni, melyek azok a pontok, ahol az önmaga korlátozottságával való szembesülés a modern, nyugati ember számára nehéznek és fájdalmasnak – ugyanakkor elkerülhetetlennek – bizonyul. Érdekes látni továbbá, milyen világosan és egyszerűen reprezentálja a színház, mely vonatkozásban és miképpen veszítettük el leginkább bensőséges kapcsolatunkat saját valóságunkkal. Ennek felismerése ösztönzőleg hathat, hogy a színházra ne pusztán *művészetként* tekintsünk, sokkal inkább a gyógyulás kulcsaként és lehetőségeként. Egyrészt – akár befogadóként, akár alkotóként – tudatosabban szemléljük a bennünket korábban öntudatlanul (de távolról sem intakt módon) érő, intenzív, eszmei-érzelmi hatások valódi természetét. Másrészt tudatosabban preferáljuk azokat a (tradicionális, illetve a tradicionális szemlélettel kapcsolatot őrző, kereső) színházi formákat, amelyek világegészünk praktikus értelemben vett helyreállításában is segítségünkre lehetnek.

„(…) el kell szakadnunk attól a nézőponttól, mely szerint az európai színház és dráma a kortárs performance-okat, freak-showkat, valamint az örökzöld klasszikusok hiperaktualizált interpretációját jelenti.”

Kezdő lépésként el kell szakadnunk attól a nézőponttól, mely szerint az európai színház és dráma a kortárs *performance*-okat, *freak-show*kat, valamint az örökzöld klasszikusok hiperaktualizált interpretációját jelenti. A szó szerinti múltba utazás didaktikusságát mellőzve vissza kell helyezkednünk abba az időn kívüli pillanatba, amelyben a szakrális és rituális tett drámai akcióvá, a drámai cselekvés pedig színházzá szerveződik. Így lehetségessé válik, hogy

sokasága a szellemi természetű kérdésfelvetések iránti igényünket marginalizálhatja, miközben az objektivitás megteremthetőségének illúzióját erősítheti bennünk. Az éber olvasóra talán kevésbé korlátozóan hat mindez, az írás során azonban már olyan csapdahelyzeteket teremt, melyet részünkről hasznosabbnak vélünk elkerülni. Írásunk tehát vállaltan nem korrelál a pozitivista elvárásokkal, de nem is törekszik erre, mert ama nézőpont épp az általunk lényeginek tartott megközelítésmódok érvényre jutását szorítaná háttérbe.

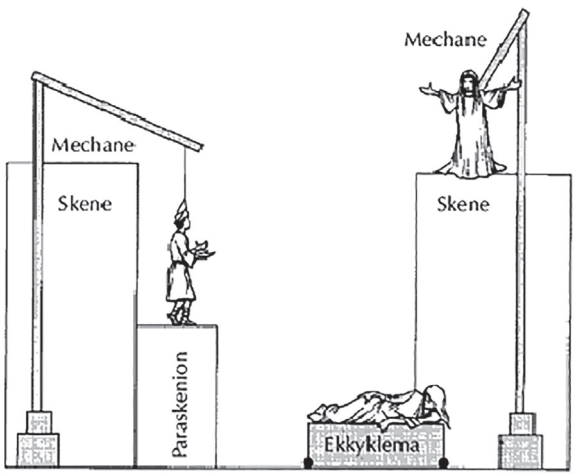
a történeti vizsgálódások által kihelyezett szokványos hangsúlyokat – melyek a világképünk leglényegét érintő változásokról hajlamosak partikulárisabb kérdések felé terelni a figyelmet – egyszerűen feloldjuk, illetve átfogóbb aspektusból értelmezzük. Egyúttal revideálva azt a nézetet is, mely szerint az európai színház és dráma története egymástól térben és időben szétszabdalt korszakok kulturális fellángolásainak laza füzére, melyet bizonyos konvenciók ötletszerűnek tűnő átörökítése, mások racionális indíttatású megtagadása jellemez. Túl kell lépnünk azon az álláspontonis, miszerint a színház működésének lényege a társadalmi folyamatok által mozgatott, kauzális, kollektív-reaktív üzemmód, amelyet az időben előre haladva rengeteg látványos formai újítás – téves kifejezéssel: fejlődés – kísér.

TRANSZCENDENS IRÁNYULTSÁG

A fenti alapvetések mentén először a premodern korszakra tekintünk rá; megkísérelve az analitikus, kronologikus vizsgálat helyett az egyetemes vonásokat és azok magasabb rendű szellemi vonatkozásainak érvényességét keresni. Kezdő és végpontként jelöljük ki a dráma bölcsőjeként szolgáló ókori Athén Kr. e. 5. évszázadát, illetve az Erzsébet-kori Angliát, melyben Shakespeare művészete kibontakozott. A két korszak mint két jéghegy csúcsa, mint két világítótorony emelkedik ki az európai színház- és drámatörténetből; ez bármely szemléleti alapállásból tekintve vitán felül álló tézis. Az időből visszatekintő szemlélő számára ezek az érák – történelmi, kulturális vonatkozásokat, vallási hátteret, társadalmi miliőt, általában a művészi és konkrétan a színházi formákat illetően – nem sok közös vonást mutatnak. Mi több, a kultúrtörténet – Kronosznak alárendelt természetéből adódóan – hajlamos kiemelt hangsúlyt fektetni a két korszak formai különbségeire, általában azok relevanciájának mélyebb vizsgálata nélkül. „*Shakespeare úgy alkotott, mintha a görög tragédia soha nem is létezett volna*" – hangoztatják gyakran az egyébként igaz, de kevéssé lényeges közhelyet. Az arisztotelészi dramaturgia „követelményrendszerét" mint tájékozódási pontot a *Poétika* kontextusából kiemelve, egy másik korszakra normaként rávetítve azonban csupán partikuláris különbségek, oppozíciók kerülnek előtérbe. Egyes formai eltérések értéktelített hangsúlyozása az evolúció illúzióját is felerősítheti. Így könnyen elterelődhet a figyelem az ókori görög és az Erzsébet-kori angol színház eltéréseinél jelentősebb azonosságairól, a két korszak közt húzódó időminőség állandóságáról. Mindezek alapvetően egyező szellemi-metafizikai irányultságból adódnak, melynek révén a premodern időszak a színház által is reprezentált, egységes világképet mutat.

Ennek az egységes szemléletnek legközvetlenebb megnyilvánulása az isteni minőséghez való viszonyulás. A görög színházban a mitikus/transzcendens lények megjelenítése a színdarabban eleinte evidenciának számított (a szkéné tetején kialakított *theologeion*ról szólhattak az istenek az emberekhez, félistenekhez, illetve a *mekhané* segítségével röptethették is őket, „alászállhattak" az emberi világba). A későbbiekben fizikai megjelenítésük háttérbe szorult, de a Kr. e. 5. században még genealógiai kötelezettséget és hivatkozási alapot jelentettek a drámai hősök számára a magasabb rendű törvények betartásához és betartatásához.[3] A tartalom felhígulása és forma kiüresedése fokozatosan, a hellenizmus majd a római kor idején következik be.

[3] A sokak által ismert Szophoklész-drámában Antigoné az istenek törvényére hivatkozik Kreónnal, a földi uralkodóval is szembeszállva, midőn el akarja temetni halott testvérét, Polüneikészt.



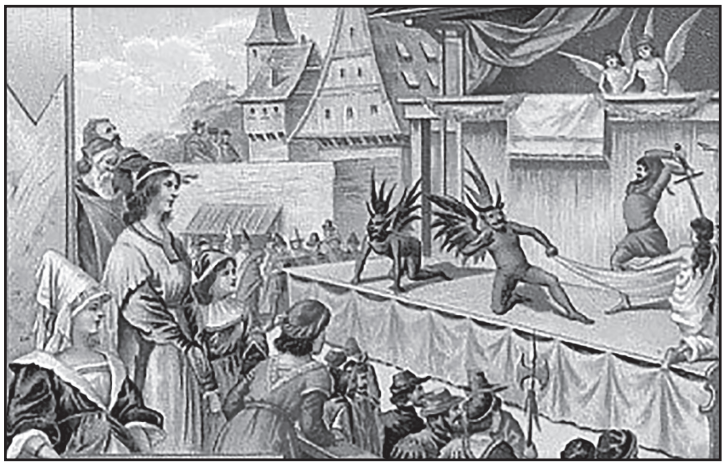
A középkori kultúra formai vonatkozásban teljesen újrateremti a drámai működésmódot. Bár gyökeresen eltérő vallási megnyilvánulás szolgál számára kiindulópontként, mint az attikai tragédiának, s ez a jelenségek szintjén számos eltérést eredményez, a lényeget érintően megrázó az azonosság. Az ókori görög dráma a Dionüszoszhoz kapcsolódó – eredendően féktelen, vad – rituáléból jött létre. A kultusz – már jóval szelídebb formában – a meghaló-feltámadó istenség dicsőítését szolgálta. A görög színjáték tehát az istenséggel (annak kísérőivel) maszkos-jelmezes szertartásban való extatikus azonosulásból, majd Dionüszosz szenvedésének és csodatételeinek feleleventéséből, a tiszteletére előadott kardalokból bontakozott ki.[4] A 10. században (újjá)születő középkori keresztény színház origójának a húsvéti liturgiában felhangzó, laikusok által „előadott" dialógust tekintik. A párbeszéd a Jézus sírját őrző katona és a sírt látogatni érkező asszonyok között zajlik. A *„Quem queritis?" – „Kit kerestek?"* kérdés (melyet rövid dialógussá fűztek tovább) szintén a meghaló és feltámadó istenség által végrehajtott metafizikai akcióra irányítja a figyelmet, akárcsak a drámává transzmutálódott görög mítosz. A liturgiából kiemelt párbeszéd a szerepbe lépés jól azonosítható verbális megnyilvánulása, szakrális beszédaktus. A görög színházhoz hasonlóan kezdetben a középkori keresztény színházban is a földi alakban megjelenő istenség csodatettei, szenvedéstörténete, halála, feltámadása kerülnek először a középpontba. A drámai műfajok ennek a beavatási tematikának megfelelően bontakoznak ki, mind az attikai tragédia, mind a középkori keresztény színjátszás esetében.

Érdekes megjegyezni e ponton, hogy a görög kultúrában a Dionüszosz-kultuszt „szelídítették hozzá" mesterségesen a társadalom életkeretéhez; az istenekre emlékező és emlékeztető színház mint konstrukció – a kultusszá alakuló rítus elkerülhetetlen deszakralizálódása mellett – azonban sokáig szent hely maradt; általában gyógyító központ, a jósda szomszédságában. A színház benső tere pedig töretlenül őrzi az istenség tisztelete köré szervezett, centrális struktúrát a transzcendens tartalom háttérbe szorulását követően is. A középkori kultúrában a profanizálódó párbeszédes játék növi ki viszonylag gyorsan a keresztény liturgia kereteit. A drámát élesen leválasztják a szigorú vallási rítusról, és „kitoloncolják" a templom falai közül. Tradicionális eredetét és metafizikai látásmódját azonban az utcára is viszi magával a színház: bibliai témák vonulnak fel az emberek szeme előtt, angyalok és ördögök mutatkoznak

[4] A korábbról ismert eleusziszi misztériumokban – melyeket szintén a dráma ősei közé sorolnak – találhatunk hasonló vonásokat, melyek Démétér és Perszephoné mítoszában jelképesen a halálra (Hádész sötét birodalmában töltött idő) és a feltámadásra (Olümposzra való visszatérés) utalnak. E fázisok ismétlődése az archaikus gondolkodásra jellemzően a ciklikus szemléletet hordozza. Egy adott alkalommal a rituálében a ciklikusság (az ismétlődés) nincs megjelenítve, egy mitikus eseményt mint egyszeri történést mutatnak be. Magának a szertartásnak meghatározott időközönkénti ismétlése (újra és újra eljátszása) jelöli és hordozza a forma síkján az örök körforgást.

a színpadon, élet, halál és az emberi lélek misztériumát, jó és rossz küzdelmét, Jézus passióját, szentek csodatételeit tárják a néző elé.[5]

Jól látható, amint a Dionüszosz-rítus és a keresztény liturgia egyaránt drámai akcióvá, színházzá „keretezi át" önmagát. Nyilvánvaló



alászállásként is értelmezhető ez; olyan, mintha a vallási szertartás – világi hatásra – „populáris játékká" transzformálódna. Az átalakulás efféle folyamatát egy időben rögzített pontról szemlélve úgy tűnik, mintha a hagyomány az egyre szélesebb nyilvánosság előtti megjelenése által voltaképpen fokozatosan önmaga látható vetületeit számolná fel – mivel egyre inkább világiasodó környezetében valódi lényegét kizárólag kódolva őrizheti meg és közvetítheti.[6] Ez a világra hatás lehetőségét is hordozza, kérdés azonban, hogyan történik a láthatatlan lényeg megőrzése, nyílt továbbadása önnön felszámolódása nélkül?

A vallás színházzá öltözése a vízválasztó – tradicionális nézőpontból: krízishordozó – korszakok előtt figyelhető meg. Ilyenkor a tiszta szellemi minőség a színházon keresztül elemi erővel megnyilvánítja, fároszként felvillantja önmagát, mielőtt a korábbinál szorosabban bezáródnának az ezotéria kapui a gyülekező-növekvő elsötétedés előtt. A szubsztancia hirtelen összesűrűsödik, tiszta esszenciaként fellobban, majd – mintegy az exoterikus kiáradás szükségszerű következményeként – bekövetkezik az ellobbanás, a forma gyors kiüresedése. Az utóhatás azonban felbecsülhetetlen értékű. A hagyományt átörökítő szellemiség a messzi évszázadok távlatából is félreérthetetlen fényességgel ragyog.

Az athéni dráma felvirágzása, tündöklése és hanyatlása mindössze egyetlen évszázad alatt lezajlik. A színház kapuja a társadalom legszélesebb rétegei előtt megnyílik, Aiszkhülosz és Szophoklész idejében sűrítetten kimondatik és megcselekedtetik odabent minden, amit a világról tudni érdemes és lehetséges. Euripidész az istenek helyett már az embert teszi minden

[5] A középkori misztériumjátékban a teremtéstől az apokalipszisig ívelő idő teljessége immáron a profán környezet terébe vetül. A szabadtéri színpad egyik korabeli típusának kialakításában szépen érvényesül a totális szimultaneitás: egyetlen hatalmas emelvényen horizontálisan egyszerre jelenítik meg a transzcendens, illetve a földi szféra különböző helyszíneit; ugyanakkor vertikális tagolással is hangsúlyozzák a helyszínek közti dimenzionális különbségeket.

[6] Túl hosszadalmas és a jelen írás kereteit túllépő vállalkozás volna összevetni az egyes művészeti ágak természetét és szerepét ebben a folyamatban, ezúttal csak annyit emelnénk ki, hogy a színház mind eredetét, mind reflektív vonatkozásait tekintve, mind pedig szintézis-jellegéből adódóan eltér más művészeti ágaktól. A színház egyszerre nyilvánul meg időbeli és térbeli jelenségként; akcionális, dikcionális és képi-szimbolikus dimenzióval egyaránt rendelkezik, és minden ízében, minden megnyilvánulásában közösségi tevékenység. E sajátos természetének köszönhetően a kozmogóniai műveletek ismétlését profán időtől és tértől függetlenül teszi lehetővé, így a sötétebb korszakokban egyszerre szolgál útjelzőként és praxisként.

dolgok mértékévé; a hellenizmus és a római kor pedig mind tartalmi, mind formai szempontból a nivelláció és a hanyatlás időszaka. A véres gladiátorharcok nagyobb érdeklődésre tartanak számot, mint Seneca nagyformátumú hősöket megjelenítő tragédiái. A görög istenek másolatai körül végül teljesen kiürülnek a templomok, hogy a vallási szertartás hedonista orgiákkal cserélődjön fel. A késő középkorban a keresztény vallás a humanizmus eszméjének injektálásával szenvedi el kényszerű kijózanodását önnön lényegéből. A szakralitás valamivel álszentebb köntösben küldetik száműzetésbe, mint az ókori görög kultúra nyílt sisakos végnapjaiban. A (túlérett) reneszánsz idején a világi hatalom legmagasabb régióiba törő Erzsébet-kori Anglia szellemi állapotát tekintve párhuzamba állítható az athéni demokráciával: a társadalom materiális értelemben vett gyarapodásáért és a múlandó földi harmóniáért már rövid távon is spirituális hanyatlással kell fizetni.

Mielőtt azonban az idő benyújtaná a számlát, a színház ismét láthatóvá teszi a világszintézist, az embernek önnön természetéről megszerezhető legmélyebb tudását. A shakespeare-i színház játékosai látszólag csiricsáré reneszánsz köntösbe öltöznek; dogmatikus teológia vagy vallási misztérium közvetlenül soha nem tárul fel a színpadon. Ugyanakkor egyetlen életműbe sűrítve megnyilvánul a szellemi értelemben vett tökéletes rend; az ahhoz vezető és attól eltávolító utak térképe világosan kirajzolódik, akárcsak a jelenségvilág hierarchikus szerkezete, az archetípusok rendszere. Az isteni, angyali, ördögi minőségek földi köntösben – nem egy tételes vallás nevében, sokkal inkább a transzcendens egyetemesség dimenziójában – csapnak össze vagy oldódnak fel egymásban. A színpadi akciók Shakespeare színházában mindkét irányban lebonyolítható alkímiai műveletek, emberi cselekvés-alakot öltve. A hős maga a világ, minden szereplő, helyszín és tettváltás voltaképpen benne létezik és zajlik, ez vetül ki szimbolikusan a horizontális térbe. Az érett shakespeare-i dráma a (legtisztább értelemben) vett beavatási pillanat reprezentációja. Shakespeare színházművészete talán az egyetlen, amely a tételes vallás különösebb hangsúlyozása nélkül magától értetődően tudta kinyilvánítani a *confessio* felett álló transzcendens szemléletet, az össztradicionális nézőpont hiteles érvényességét. A vele szinte egy időben kibontakozó barokk színházban az örökkévaló földi tükrébe utoljára bepillantani képes Idő által feltárt világszintézis önmagára már mint az illúzió illúziójára irányítja a figyelmet; s a tényre, hogy minél intenzívebben és látványosabban kívánunk benső természetű (ezoterikus) igazságokat megnyilvánítani vagy rögzíteni a jelenségvilágban, azok annál gyorsabban és – szó szerint – drámaibb módon számolják fel önmagukat.

A 17. századot követően a magasabb rendű és a szent – mind forma, mind tartalom szintjén – egyre inkább kilúgozódik a drámai működésmódból. Ha tematikusan fókuszba is kerül, már csupán a torzulás görbe tükrében; a hiányállapot önironikus-tragikomikus reflexióját mutatva (vö. Molière, Ibsen, Beckett). A posztmodern színház az archaikushoz való (in)formális visszatérés jegyében néha látszólag felismeri a helyes irányt, de a megfelelő tradicionális alapállás hiányában legfeljebb az anarchista lázadás szenvedélybeteg látványszínházáig transzmutálja lefelé a szellemtelen praxist (vö. Artaud „kegyetlen színháza"). Az isteni dramaturgia fintoraként a 20. század végén, épp amikor végleg eltűnni látszik a szakralitás halvány emléke a színházból, a végidők abszurd játéka a „feje tetejére állítva" tárja fel újra színház és vallás lényegi azonosságát: a katolikus misén a pap szembefordul a hívekkel; onnantól kezdve az oltár körüli szakrális tér voltaképpen színpaddá változik, a hívek nyája pedig átalakul az interaktív rituálé közönségévé.

A SZÍNHÁZI TÉR

A görög színházban az előadás tágabb és szűkebb értelemben is szakrális térben megy végbe. A drámaelőadások az istenoltár körül zajló akcióból bontakoznak ki, a Dionüszoszt dicsőítő kórus számára rögzített tánchelyen *(orkhesztra)*. A színház lényegében a kultusz e színhelye köré épül. Az eredeti szent rítus áldozati tere ezáltal a színházban az építmény középpontjaként jelenik meg. A tájolás és a konstrukció további kialakítása is hangsúlyozza ezt a pozíciót. A félköríves, lejtős nézőtér *(theatron)* egyfelől a nézők figyelem-energiáját fókuszálja és koncentrálja az *orkhesztra* által jelölt centrumba. Magasabb távlatból tekintve a tölcsért formázó *theatron* mintha az égi, isteni inspirációt gyűjtené össze és áramoltatná át a nézőkön, hogy végül egy közös pontba sűrítse.

A térszervezés emlékezete a kar helye által utal a kultusz kiindulópontjára. Mire a jellegzetes görög színházak felépülnek, a kar egységéből már kiváltak a színészek (először egy, majd kettő-három).[7] A kar a klasszikus görög drámákban az isteni minőséggel való kapcsolat reprezentánsa; ők emlékeztetik a hősöket az isteni nézőpontra, törvényekre, ezzel szemben a színészek párbeszéde az emberi tettek és következményeik – vagyis a cselekmény – elsőleges hordozója. Mintha a kar képviselné a vertikalitást, a szereplők a horizontális mozgás kötöttebb lehetőségeit, s a kettő találkozásában szintetizálódna a tragédia. A kartól fizikai értelemben is elkülönülnek a színészek: fellépnek a *logeion*ra (hosszú, keskeny színpad, a *beszéd helye*). „Piedesztálra állításuk", a kartól és a középponttól való távolságuk szimbolikus jelentőséggel bír. Ugyanakkor az elválasztás művelete mindaddig nem destruktív, amíg a kar eredeti jelentősége, súlya megmarad a görög drámán belül. A kórus ünnepélyes érkezése és távozása keretezi a görög színielőadást, a számukra külön kijelölt folyosón jutnak az istenoltár körüli közvetlen, megszentelt térbe. A bevonuló és kivonuló kardal (*parodosz* és *exodikon*) határozza meg a dráma értelmezésének és átélésének kereteit; s minden egyes párbeszédes jelenet után újra és újra felhangzik a kar, ezáltal nemcsak interpretálva és ritmikusan tagolva a drámát, de a színészi és a nézői figyelem fókuszát újra és újra visszahelyezve a transzcendens dimenzióba.

A szakrális eredetű játékban az ábrázolt tér is megszentelt minőséget jelöl, illetve arra utal. Az emberarcú istenek megjelenítését fokozatosan a hübriszbe zuhanó halandók akcióira cserélő attikai tragédiában még jellemzően *templom* vagy *palota* közvetlen környezete jelölte ki a konkrét drámai cselekmény helyszínét.[8] A *szkéné* oszlopsora mindkettőhöz azonos, állandó díszletet szolgáltatott. A szimbolikus helyszínek még szorosan kapcsolódtak a mágikus térhasználathoz. Nem szükséges ehelyütt bővebben kifejtenünk az uralkodói minőségnek otthont adó *palota* és az embert az istenek világával összekötő *templom* szakrális vonatkozásait. Nem írható csupán a véletlen számlájára, miért nem játszódott tetszőleges helyszíneken a hagyományos görög tragédia. Tekintetbe véve, hogy a Kr. e. 5. században már képesek voltak *mekhané*t (emelőszerkezetet) és *ekküklémá*t[9] (gurítható dobogó)

[7] Mintha az egységből való kiválással a teremtés kozmogóniai tettét ismételnék szimbolikusan. Ehhez kapcsolódik az istenséget reprezentáló monológ dialógussá hasadása. A Dionüszosz felé, illetve a róla szóló vertikális (centrum felé irányuló) beszédaktus mellett megjelenik a horizontális (kifelé sokszorozódó) beszédtett, mely először a karvezető és a kar, majd a színészek közti párbeszédben nyilvánul meg.

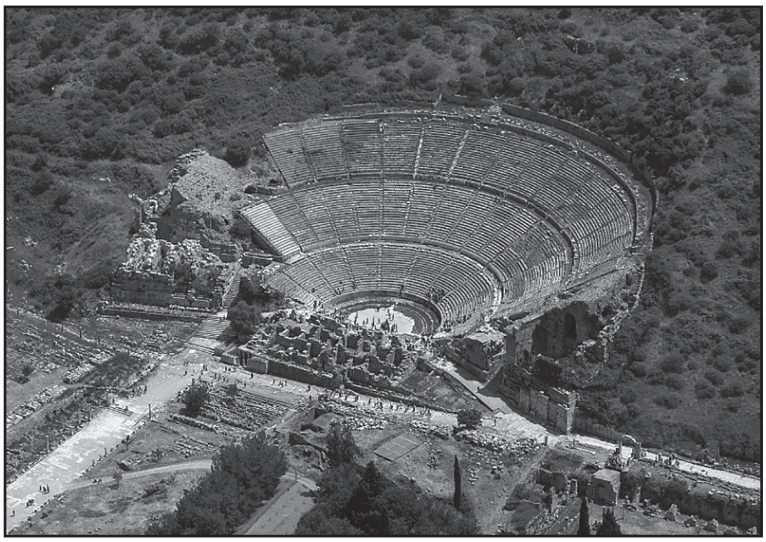
[8] Lásd Aiszkhülosz, Szophoklész vonatkozó drámáit.

[9] Más változatban: *enkükléma*.

alkalmazni, rövid időn belül pedig a forgatható díszlet, egyes kutatók szerint a forgószínpad őse is használatba került, bizonyára nem okozott volna nehézséget a térbeli változások megjelenítése, és ezek világossá tétele a néző számára.

A helyszínek eredendő kezelése és az általuk megidézett minőségek kezdeti szűk köre azonban nem praktikus nehézségekre, sokkal inkább a tér egységes és szakrális szemléletére engednek következtetni, mely a világot a Teljességhez való viszonyában értelmezi és jeleníti meg.

A helyszín voltaképpen tudatreprezentáció; a *külső* helyszín az abszolút középponttól eltávolodott (vö. a Paradicsomból kiűzetett, kívül rekedt) tudatállapot szimbolizációjának lehetőségét hordozza. A tragédiák ábrázolta valóság az isteni minőségtől eltávolító, azzal szembeforduló emberi gőg *(hübrisz)* következményeit tárja fel. A szimbolikus térhasználat által tehát a Teljességet elvesztő, abból kiszakadó státusz nyilvánulhat meg vizuálisan. A palota *előtt*, templom *előtt* zajlanak az események; a (belső) királyság, a valódi uralom erővesztését, illetve a transzcendenshez fűződő kapcsolat időleges sérülését megjelenítve. A szcéna láttatni engedi, sőt markánsan hangsúlyozza a tér szakrális viszonyítási pontját a háttérben, a tragédia viszont épp e viszonyítási ponttól elkülönült állapot eredményeként és térbe vetüléseként nyeri el értelmét.



Bár maga a térrendezés más az antik és a korai keresztény színházban, a tér szakrális megközelítése és kezelése lényegét tekintve azonos. A középkori színpadképnek pedig utolsó közvetlen és vitathatatlan örököse az Erzsébet-kori színház (annak dacára, hogy maga a színpadi játék – tartalmi és formai szempontból több vonatkozásban – igencsak profán köntöst ölt).

Az ókori görög és a shakespeare-i színház között egy magasabb szinten megnyilvánuló szemléletbeli hasonlóságot tételezhetünk, melynek igen jellegzetes megnyilvánulása a díszletekre fordított minimális igyekezet. Az antikvitás idején nincs szükség a háttér alapos, részletes kidolgozására, az Erzsébet-korban pedig – a középkori hagyománynak megfelelően – mindez pusztán jelképes. Shakespeare korában a szöveg utalásain kívül jelzésértékű díszletekkel (egy faággal, egy kővel) jelölve a helyszínt is tökéletesen működik a színpadi akció.

A realista térábrázolás tehát a tradicionális szemléletű európai színházi formákban nem jellemző. A drámai működésmód szempontjából egészen a reneszánsz korig nincs jelentősége annak, pontosan hogyan nézett ki egy utcarészlet, egy palota előtti tér, egy szoba. A térbeli irányoknak viszont meghatározó szerepe van, ezek szintén szimbolikus jelentéssel bírnak. Az emberi világot jelentő deszkákhoz képest magasabb vagy alacsonyabb rendű (a metafizika „fizikájával": felülről alászálló vagy alulról felemelkedő), nem

evilági jelenségek, alakok irányultsága, minősége elhelyezkedésük által válik értelmezhetővé.

A görögöknél az istenek felső szinten való megjelenítése, illetve az isteni minőséget képviselő kar centrumba helyezése jellemző. A középkori, ennek nyomán az Erzsébet-kori színházban a vertikális pozicionálásnak szintén domináns szerepe van. A kar jelentősége ebben a korban szinte teljesen megszűnt, ugyanakkor a középkorból örökölt hármas tagolású shakespeare-i színpad tradicionális „kód szerinti" felépítésű. Felső szintjén a világi hierarchiában legmagasabb szinten álló – szimbolikusan egyértelműen a szellemi minőséget képviselő, metafizikai értelemben magasabb rendűt jelölő – erők jelennek meg.[10]

A metamorfózis a görögöknél mindig *ob szkéné* – azaz a szkéné festett háttere mögött, a nézők szemétől elzárva – mehet csak végbe. A halált mint konkrét drámai akciót – s mint a legteljesebb értelemben vett átalakulás fizikai jelölőjét – egyáltalán nem mutatják a színpadon, viszont magukat a halottakat demonstratíve kitolják a játéktérbe, az *ekküklémá*n. A háttérben rejtve lezajló transzformáció és további következményei így hangsúlyosabbá válnak, mint maga a konkrét fizikai akció (jelölő). Ugyanez a shakespeare-i színpad eltérő társadalmi-kulturális közegében inverz módon mutatkozik. Itt maga a gyilkosság és az agónia – történjen az párbaj vagy mérgezés következtében – épp a görög hagyománnyal ellentétes, excentrikus módon a többségében nyílt színen zajlik. A halálesetek mennyisége és minősége extrém méreteket és formákat ölt.[11] Ez a bizarr tobzódás – ha eltekintünk a kor divatjából levezetett „logikus" magyarázatoktól – egyfajta immunitást nyújt a nézőnek a fizikai halál puszta „illetlen látványával" szemben; ugyanakkor e drasztikus vizuális hangsúlyozottság révén kényszerítő erejűvé, elkerülhetetlenné is teszi magukkal a pusztulásra ítélt minőségekkel, létállapotokkal – a tarthatatlan világrenddel – való metaforikus szembesülést. A szellemi értelemben vett, szemlélői tudatosság nélkül a szembesülés pusztán az erőteljes átélés, beleélés által következik be.[12]

A tágabb tér mágiája

Megállapíthatjuk, hogy a színházi térszerkezet, a színpadi adottságok esetleges reziduumként általában marginális figyelmet és többnyire felszínes értelmezést kapnak. Ez az Erzsébet-kori színház esetében például szorosan összefügg azzal, hogy a valóban releváns kérdések feltevése magával a shakespeare-i életművel kapcsolatban is ritkán és keveseknél kerül a kutatás fókuszába.[13] Találhatunk helyette rengeteg elemzést, amely a művész kilétét (személyiség-mivoltának totálisan irreleváns meghatározását), életének titokzatos bulvár-részleteit vizslatja. Ennek fényében egyáltalán nem meglepő tapasztalat hosszas

[10] Például Hamlet atyjának szelleme, vagy *A vihar* című színműben Prospero, a száműzött király varázserejével egyaránt a felső színpadról mozgatja a cselekményszálakat.

[11] Shakespeare színműveiben és vígjátékaiban *jellemzően* nem következik be haláleset, a 74 kioltott élet 18 darabba sűrítve jelenik meg (elsőlegesen tragédiába és királydrámába).

[12] A hármas osztatú shakespeare-i színpadon egyébként fenntartatik egy – védett pozícióval kitüntetett – belső tér, az elfüggönyözhető *hátsó színpad*. E kis zugban a transzformációt hordozó cselekedetek elrejtése szintén bírhat szimbolikus jelentéssel: a mágikus átváltozás jellegzetes kivetülései mehetnek itt végbe. Ilyen a nő és férfi találkozása által megjelenített alkímiai nász, vagy a halállal mint valódi misztériummal való benső találkozás *Rómeó és Júlia* tragédiájában, a lány „tetszhalála" mint beavatás (azonosulás a halálfélelemmel és annak katartikus legyőzése).

[13] Ezen kevesekre példa Martin Lings: *Shakespeare titka*. Budapest, 1995, Stella Maris. Vukics András: William Shakespeare szakrális történetírása. Tanítások szellemről, monarchiáról és szellemi monarchiáról a Plantagenet-históriákban. In *A Tradíció ösvényei 2*. Budapest, 2012, Persica, 71–115. o.

tudományos fejtegetésekbe botlani olyan „bámulatba ejtő" összefüggésekről, melyek szerint az Erzsébet-kori színházak jellegzetes épületszerkezete egyenesen a középkori fogadók belső udvarának felépítését követi. Egyes kutatók részletesen taglalják a baromfiudvar elhelyezkedését az ivórészleghez képest, majd a Globe nézőtéri erkélyeit állítják párhuzamba azokkal a fogadóbeli emeleti könyöklőkkel, ahonnan a cselédek nézték az alkalmilag összetákolt színpadon zajló obszcén játékokat. Ezek a külsőségi párhuzamok önmagukban akkor is félrevezetők, ha kizárólag építészettörténeti szempontból foglalkozunk egy-egy korszakkal. Az épületek – különösen a szellemi-művészi célokra létrehozott konstrukciók – kialakítása alapvetően a tudatban zajló változások természetét követve alakul, így soha nem értelmezhető kizárólag praktikus és profán szempontok alapján. A látványszintű vagy funkcionális jegyek mögött mindig sokkal összetettebb és mélyebb összefüggések vannak jelen, melyek felismerésüktől függetlenül is hatnak az építmények szemlélőire és használóira. A színházépület és a nézőtér kialakítását illetően tehát nem vetjük el az említett gyakorlatias és kétségkívül szórakoztató párhuzamokat; csak épp látómezőnket nem szűkítjük az ennyire mulandó részletekre.

Ennél lényegesebb vonás – s egyúttal a görög színházzal elementárisabb kapcsolódás lehetőségét hordozza – például a shakespeare-i színház teljes (a nézőteret is magába foglaló) építményének kört formázó alaprajza. A kör a teljesség legősibb szimbóluma. Az Erzsébet-korban nyolcszög alaprajzú is lehet az épület, ez – a számok szimbolikus jelentésén túl – a tökéletes kör felé közelítő (vagy épp attól távolodó, de nyilvánvalóan hozzá viszonyítható) forma;[14] jelzi az egyetemes, örök teljességtől való eltávolodást, az anyagba kristályosodó, merevedő forma kialakulását. Ugyanakkor jelenti a teljességre még emlékező, arra utaló, és afelé még irányulni képes attitűdöt, hajlandóságot is; a rejtett ösvény ismeretét.

A színház épülete felülről még Shakespeare korában is nyitott. Megjelenik a rögzített tető az erkélyek, páholyok és a színpad felett, ugyanakkor maga az épület egésze még mindig felülről kapja a természetes fényt; s ami a színház építményére (térbe vetített kis kozmoszára) hat, az a benne tartózkodók mindegyikére hat, nem csupán fizikai értelemben (eső vagy napsütés formájában), hanem az egész rendszernek az adott princípiumokkal való közvetlen, fizikai érintkezése kapcsán. Nem az épületben tartózkodó szubjektumok egyenkénti helyzete vagy a tér egy-egy szelete lényeges tehát, hanem az a közös térállapot, melyben a résztvevők egy olyan világmodell megnyilvánulásának részei, amely egész-mivoltát tekintve még őrzi az égi szférával való kapcsolatot.

„A hagyományt átörökítő szellemiség a messzi évszázadok távlatából is félreérthetetlen fényességgel ragyog [a színházban]."

A színházi előadás évszázadokon keresztül természetes fény mellett működött. Pusztán technikai problémává degradálni ezt a megoldást szintén túlzó egyszerűsítés volna. Az antikvitás idején kifejezetten a nap járásának megfelelően tájolták a görög színház teljes felépítményét. A domb- vagy hegyoldalba vájt nézőtér kialakításánál nem csupán a lejtős, lépcsőzetes ülések praktikuma volt szempont, de olyan részleteket is figyelembe vettek, hogy milyen mértékben, milyen szögben fogja megvilágítani a felkelő, a déli vagy a lenyugvó nap fénye

[14] A sokszög a végtelenségig sokszorozva önmagát, lényegét tekintve a körrel *azonos*.

a szkénét, a *proszkénion*on álló színészeket vagy az *orkhesztrán* mozgó kórus sejtelmes alakjait. Ma, amikor a fénytechnikai, látványszínházi orgiának legfeljebb az anyagi lehetőségek vagy a specifikus műszaki szakértelem hiánya szab határt, érdemes egy pillanatra visszahelyezkedni abba az organikus nézőpontba, mely a természet és a színház által megjelenített világ egységét hangsúlyozza, közvetíti a néző felé. Tény, hogy a későközépkorban a fáklyás világítás kockára tehette a faszerkezetű építményeket, és a napi gyakorlatban valószínűleg ez a megfontolás is mérvadó érv volt a nappali előadások mellett (a Globe Színház például minden óvintézkedés ellenére leégett). A pragmatikus indoklás viszont nem mond ellent annak, hogy *végső soron* organikus és egyetemes szempontok jutottak érvényre (illetve maradtak érvényben) az épület – a színház által megjelenített világegész – kialakításánál. A természetes megvilágítás által a szoláris minőséggel való közvetlen kapcsolat hatotta át a játékot és a játék által megérintetteket.

Szintén nem jellemző a hasonlóságok vizsgálata a görög és a shakespeare-i színház alaprajzán feltáruló építménystruktúrák, a nézőtér és a játéktér formája, egymáshoz való térbeli viszonyulásuk tekintetében, hiszen történeti nézőpontból két, egymástól hangsúlyozottan eltávolított és élesen szembeállított korszakról van szó. A térszerkezetek alaposabb megfigyelés révén nyilvánvaló azonosságot mutatnak. Komoly kontraszt mutatkozik viszont a két korszak között a konstrukció egészének centrumába vont tartalmat illetően. A kör alaprajzú, önnön középpontjába az istenoltárt helyező *orkhesztra* a görögöknél az égi irányultságú kar megszentelt helye. Az azonos alaprajzú Erzsébet-kori színházban a centrális térrész a közönségnek ad helyet, azon belül is a legalacsonyabb sorból származó, az állóhelyekért egy cipó árát fizető, hangoskodó, sarokba vizelő rétegnek. Shakespeare korában az égi princípiumok földi képviselői már a színpadon jelennek meg, kódoltabb formában, mint a görögöknél, szimbolikus következetességgel a többszintes színpad felső szférájába helyezve. A karnak nincs szerepe, végső soron a színpad szerkezetének tagolása (akárcsak a nézők társadalmi hierarchia szerinti elhelyezkedése) jelzi a szférák vertikális relációját. A centrális alaprajz és épületszerkezet szubsztanciája tartósan rögzült, túlélte mind az esszenciális átalakulásokat, mind a formai részletek módosulását.[15]

„Nem az épületben tartózkodó szubjektumok egyenkénti helyzete vagy a tér egy-egy szelete lényeges tehát, hanem az a közös térállapot, melyben a résztvevők egy olyan világmodell megnyilvánulásának részei, amely egész-mivoltát tekintve még őrzi az égi szférával való kapcsolatot."

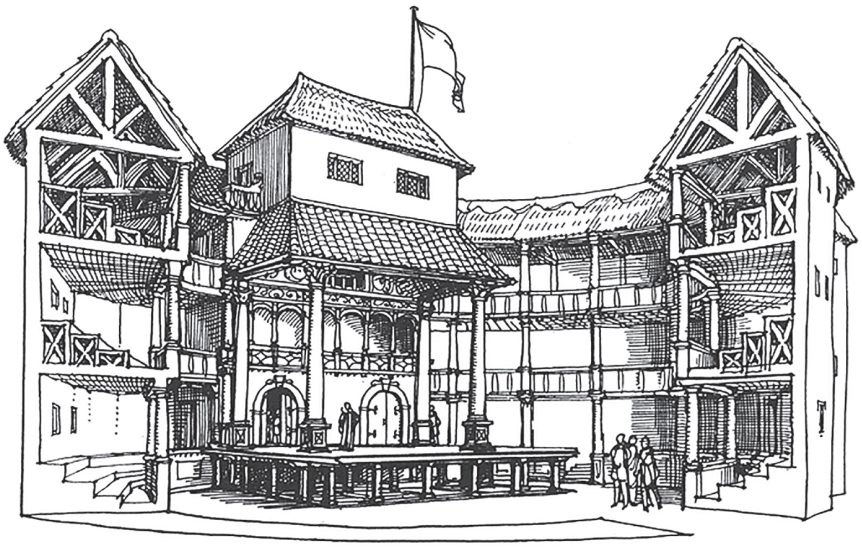
KETTÉTÖRT VILÁG

Ha a színházak kialakítására fordítjuk figyelmünket, a premodern és a modern megvalósítás között néhány tekintetben igen markáns eltéréseket találunk. Az ezzel kapcsolatos „praktikus" elképzelések gyakran szoros összefüggésben állnak a modern ember uralkodó (lineáris) időtapasztalatával, valamint azzal a népszerű téveszmével, mely az *itt és most* érzékelhető világot fejlődő jelenségek eredőjeként érzékeli. Következésképp a bennünket megelőző korszakok emberét primitívebbnek és tehetetlenebbnek, a körülményeiknek kiszolgáltatott, kreativitás nélküli, faragatlan tuskóknak tekinti.

[15] F. A. Yates elmélete szerint az Erzsébet-kori színházak alaprajza – beleértve a Globe-ot is – a Vitruviustól átvett kozmológiai szemléletet tükrözi; a színház mint mikrokozmosz a makrokozmosz egységét szimbolizálja (Világszínház).

Leginkább szembeötlő a premodern korszakban – s egyúttal mélyebb átgondolást igényel – a színjátékot nagyobb ívű tartalmi egységekre és lehetséges térbeli variációkra tagoló felvonások hiánya. A színház történetének első kétezer évében a színdarabokat nem osztották felvonásokra. Ennek megfelelően egészen a klasszicizmus koráig nem volt szerepe a felvonható és leereszthető *előfüggönynek*. Shakespeare idejében – oktatók által is gyakorta terjesztett botor nézettel ellentétben – nem azért játszottak egyhuzamban pergő jelenetek sorából álló darabokat, mert nem volt lehetőségük átöltözni, nem tudták „titokban" átdíszíteni a színpadot, vagy ne lett volna módjuk a játék közbeni leállásra. Modern, technokrata szemlélettel bizonyára nehezen elképzelhető, hogy egy színdarab szerkezetét, felépítését, megjelenítését nem a „műszaki fejlettség" és az általa kínált praktikus lehetőségek arzenálja határozza meg. Az emberi tudat az, ami kivetül a világba, a belső világkép az, mely önmagát „külső" (tapasztalt, felismert, teremtett és ábrázolt) valóságként formába önti. Az ember tehát nem a színpad *lehetőségei* által meghatározott, épp ellenkezőleg: önvalójának felismerésével összhangban vagy disszonanciában teremti meg világát, s építi fel e világ *aktuális teljességét* (pontosabban a Teljességhez való *aktuális viszonyát*) megjelenítő színpadát. Shakespeare esetében például nonszensz azt feltételezni, hogy a három oldalról nyitott, előfüggöny nélküli színpad valamiféle praktikus kényszer lett volna, amit a szellemóriásra oktrojáltak a kor alulfejlett építészeti és szcenikai adottságai, s amelyeknek – akárcsak a kor egyéb divatjainak – ő kénytelen-kelletlen alárendelte drámái cselekményvezetését.

Szinte teljességgel kizárható, hogy egy olyan színházban, ahol a hátsó játékteret képesek voltak alkalmi függönnyel elválasztani az előszínpad terétől – világosan elhatárolva ezáltal a színpadon a *külső* és *belső* helyszíneket –, ne tudták volna megoldani a színpadot a nézőtértől elhatároló előfüggöny használatát, még ha csak manuális eszközökkel is. S ahol egyébként jellemző része volt az előadásnak az *intermezzo*, ott



a korszak hangulatának megfelelő harsány vagy ünnepélyes játékba bizonyára be tudták volna ötletesen iktatni a „felvonások" szerinti váltás aktusát is. Amennyiben erre szükség lett volna – de nem volt.

Shakespeare világképe – egyes elemzők minden szorgos igyekezetének dacára – ugyanis meghatározóan nem holmi antifeudális eszményt hirdet és nem a születőben lévő modern világszemléletet tükrözi, hanem makacsul tradicionális nézőpontú.

Az Erzsébet-kori színházban az előszínpad (más néven kötény-színpad) mélyen benyúlik a nézőközönség közé. Másként fogalmazva, a nézők három oldalról körülállhatják a színpadot, több nézőpontból is rálátnak az ott zajló eseményekre. A két világ – a színpadi „valóság" és a néző „valósága" – közvetlen kapcsolatban áll egymással, összeolvad. Nincs mesterséges takarás, mely szigorú határt húzna e két világ között. A nézők egy része a színpadra is felülhet, illetve bele is kiabálhatnak, bizonyos mértékig bele is avatkozhatnak a játék menetébe.

Shakespeare-rel nagyjából egy időben kel életre a kontinensen a spanyol barokk színház. A színjáték eltérő típusai többféle konvenció intenzív kölcsönhatásának megfelelően többféle színpadi formát és technikai megoldást alkalmaznak. Két közös vonást azonban mindenképp kiemelhetünk mind a korábbi évszázadok színházi formáival, mind pedig a kortársak között: a 17. század a koronatanúja azoknak az utolsó pillanatoknak a színház történetében, amikor a színház a külvilággal még fizikai kapcsolatban áll, illetve a színpadot és a nézőteret egymástól elválasztó előfüggönyt még nem alkalmazzák.

A barokk színházban utoljára nyilvánítja meg magát a totalitás, kimerevítve az örökkévalósággal még nyíltan szembenézni képes időt, s a közvetlen szemlélet és átélés által az egyén számára is hozzáférhetővé téve a világ teljességének mágikus realizációját. A spanyol udvari színjátszásban szó szerint maga a világ válik színpaddá. A természet: kastélyparkok, tavak, épületek szolgálnak díszletvalóságként a monumentális léttémákhoz, a fizikai dimenzió távlatait, a bennünket körülölelő világot egy hatalmas teátrális illúzió részévé avatva. Egyúttal azt a jelentést is közvetítve, miszerint nem a színház az elsőleges illúzió, voltaképpen a körülöttünk lévő jelenségek összessége az. Hadiflották úsznak a játéktérbe, lovas csatajelenetek dúlnak, festett háttér helyett a kék ég, a Nap és a Hold tekint be a színházterem megnyíló hátsó falán, miközben mitikus metamorfózisok zajlanak. A látható valóság és a színpadi valóság egy és ugyanaz, miközben a kettő metaforikus szintézise mesterségesen rendezett és tökéletesen kiszámított hatásokra épít. Látványos tűzijátékok keretében utolsót lobbannak a metafizikai dimenziók: angyalok, démonok szállnak alá és emelkednek fel, az ember által konstruált és a természet adta környezet egyként szolgálnak a korszak legmodernebb és legbonyolultabb illúziógyárának mesterséges elemeiként. Az önmagát – a világban és a színházban azonosan – reprezentáló rend képviselője, a földi aranyba öltözött, saját társadalmi pozícióját totális *szerepként* értelmező, a színpadon pedig önmaga *létbeli archetípusát* a maga totalitásában megjelenítő uralkodó. Megnyilvánulásának helye a világszínház. A kozmikus bolygótánccal, röptető és süllyesztőgépekkel, lenyűgöző méretekkel – azaz, a forma síkján zajló abszolutizációval – való játék azonban könnyen visszájára fordul, amikor a kulisszák mögött az esszencia torzulása bekövetkezik. Az illúzió illúziójából – miként egymással szembefordított tükrökből – születőben lévő modern korszaknak csak az optikai csalódás töredékét sikerül kiemelnie és létértelmezéssé avatnia; a világszínházból már csupán félbe tört igazság hagyományozódik tovább. A következő évszázadokban a színház kapja az *illúziónak* vagy a „valóság" *kiábrándító tükörképének* szerepét, míg a jelenségvilág bármely üres megnyilvánulása vele szemben pozicionálódik, egyre inkább *abszolútnak* és *reálisnak* maszkírozva.

A törésvonalként megjelölt 17. században Európa más-más pontjain a modernitás kezdeteként is értelmezhető kései reneszánsz felveti mind a shakespeare-i, mind a barokk világszínház inverzének lehetőségét: a külvilágtól (a fénytől, a természettől) már izolált színházépít-

ményt, s benne meghonosítja a nézőtér felé csak egy irányban nyitott, három oldalról teljesen zárt színpadszerkezetet, oldalkulisszák alkalmazásával egészítve ki. Az angol és a francia szcenika kissé eltérő úton, de hasonló eredményre jut.

A folyamat nem egyik napról a másikra megy végbe. Az egységes valóság szétválasztása hétköznapi „realitásra" és színpadi „másolatra" inverz alkímiai műveletnek minősül, melynek a lét egysége természetes módon ellenáll. Ennek szemléltetésére ezúttal egy érdekes jelenséget ragadunk ki, mely rámutat a szellem síkján zajló krízisre is. A nézők és a színpadi előadás kölcsönhatását vizsgáljuk közelebbről, melynek egyik megvalósulási formája a nézők elhelyezkedése. A francia színpadra (17. század) mintegy száz éven át felülhetnek a nézők. Sokáig az Erzsébet-kori Angliában is szokásos volt ez, a három oldalról nyitott előszínpadot körbevehették a közönség rang nélküli tagjai, a színpad szélén ülve pedig a nemes ifjak krémje foglalhatott helyet. Az angol perspektivikus-szcenikus színpad a későbbiekben megőrzi a Shakespeare korából örökölt mély előszínpadot, de a játéktér két oldalát lezáró kulisszák alkalmazása mellett proszcéniumpáholyokat is kialakít. Így a nézők fizikailag nem a játékteret foglalják el, hanem az előszínpad „mentén", oldalt, szeparéban ülnek – ugyanakkor a színpad síkjában, a színészekkel közös térben, tőlük kis távolságban, velük élénk kölcsönhatásban rezdülnek együtt.

A francia színház szintén fokozatosan távolítja a közönséget a játéktérből, ám a kényelmetlen adottságok ellenére a nézők itt egy időre visszahódítják a színpadot, indirekt módon visszanyerve maguk számára a közvetlenebb részvételt az előadásban. A mesterséges distancia a szemlélő és a szemlélt világ között akkor kezd tapinthatóvá válni, amikor véglegesen lezavarják a színpadról a nézőket. Mindez a felvilágosult abszolutizmus történelmi határhelyzetének időszakában, a XIV. Lajos által támogatott klasszicista dráma térhódítása idején zajlik. A folyamat lezárásaként állandóvá válik a zárt térkezelés az eladdig nyitott színpadi formák helyett.

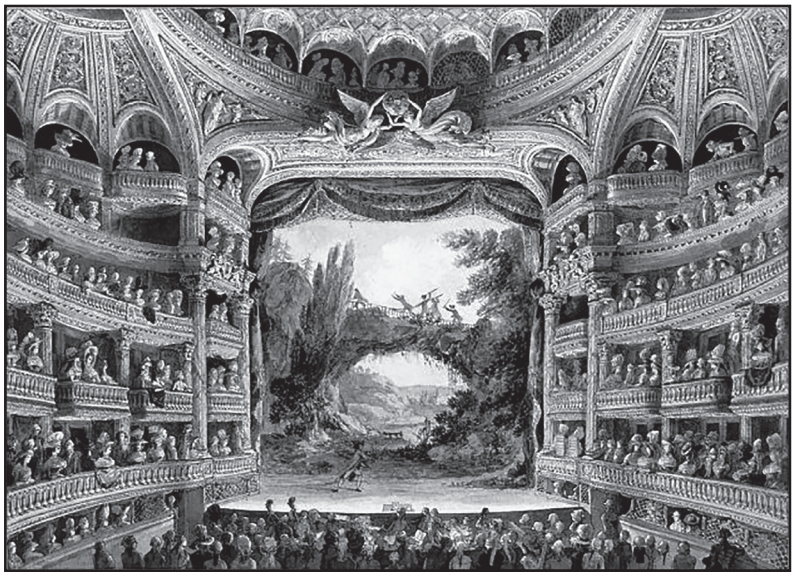
A francia klasszicista színház belső struktúrája leegyszerűsítve a labdaházra hasonlít. Amíg nem volt állandó, „állami" színházépület, a színházkedvelő uralkodó számára sokáig tartottak előadásokat – praktikusan – a királyi udvar sportjátékokra kialakított labdaházi épületében. Ennek hosszú, téglalap alaprajzú termét a lété-

„A két világ – a színpadi »valóság« és a néző »valósága« – közvetlen kapcsolatban áll egymással, összeolvad. Nincs mesterséges takarás, mely szigorú határt húzna e két világ között."

ző legegyszerűbb módon osztották két részre: a terem egyik végét játéktérnek nevezve ki és emelvényezve (így jön létre egy három oldalról fallal körülvett „színpad"), a közönség a terem másik felében foglal helyet. Az oldalról figyelő nézők így sokkal kevésbé előnyös szemszöghöz jutnak, a terem túlsó (színpaddal átellenes) végében helyet kapók pedig lényegesen távolról szemlélhetik a drámai történéseket. A színpadi mozgások is sokkal behatároltabbak ebben a térben. Később, a már eleve színházi funkció betöltésére létrehozott konstrukciók (például a XIV. Lajos uralkodása idején alapított *Comédie-Française*-nek otthont adó helyszínek) kvalitatív változtatás nélkül (csupán a tér méreteit növelve) veszik át azt a térszerkezetet, amely a labdaház és az itáliai reneszánsz zárt színházi struktúra közös gyermeke. A színpadmélység növelése ugyan perspektivikus látványt kölcsönöz, ugyanakkor a nézők számára a színpadi valóság így összezsugorodik, és egyre távolibbá, elérhetetlenebbé válik. A díszes proszcéniumív kialakítása – mint egy másik világ hatalmas, cirádás kapuja – a színpad és a nézőtér igen határozott

elválasztását hangsúlyozza. A nézőpont és a figyelem minősége ötemeletnyi páholymagasságból, féloldalasan kitekintve óhatatlanul átalakul; a korábbi évszázadok köríves kialakításával és a közvetlen részvétel támogatásával ellentétben a distancia, a merev illedelmesség, a látószög partikularitása és töredezettsége alapjaiban meghatározza a nézői pozíciót.

További folyományként – melynek nyomán a „kukkoló" vagy „kukucskáló" színház elnevezés is született – a közönség a színpadot mint elülső



falától megfosztott ládát szemlélheti. Vagyis kizárólag egy oldalról láthat bele a tőle eltávolított, több oldalról mereven zárt színpadi „illúziódobozba".

A 17–18. századi klasszicista drámák színpadi megvalósulásában már egy új korszak racionalizáló és analitikus szemlélete tükröződik. A bonyodalmat precíz arányossággal és milliméterre kimért esztétikai szabályok szerint igyekeznek adagolni a cselekmény egyes szakaszaiban – az előadott művet mint tökéletes *kompozíciót* tárják a néző elé. A drámai bonyodalom fokozódását jelölő cselekményszakaszoknak megfelelően felvonásokra tagolják a színdarabot. A függöny használata ebben a folyamatban válik állandóvá és hangsúlyossá. A tökéletes dramaturgiai egységek reprezentálásának azonban ára van: minden egyes felvonás végén rituálisan „elvágják" a nézőt a színpad történéseitől.

A függöny határozott és végleges szakadást teremt előadó és befogadó, „színpadi valóság" és „hétköznapi realitás" között. A játéktérben zajló akciókkal való azonosulás lélektana is jelentősen megváltozik, a potencialitás szintjére zuhan vissza. A néző természetesen továbbra is érezhet empátiát a szereplők felé, esztétikai értelemben ébredhet benne tetszés vagy csodálat az előadás iránt. Egyéni tudatállapotától függően a katarzis élményétől sincs *ad absurdum* megfosztva. Míg azonban az archaikus szellemben (vagy annak esszenciális örökségét hordozva) működő színház *a nézőt résztvevőként önmagába foglalva* reprezentálta az Egységet, a modern színházban az akció szemlélője ontológiai értelemben kívül reked a látottakon. A színházi tér szeparált struktúrája a felvilágosodás korában megszilárdul, s alapvetően napjainkig nem változik, kvalitatív értelemben semmiképp, legfeljebb (méretbeli és a technikai felszereltséget érintő növekedéssel jellemezhető) kvantitatív átalakulások zajlanak. A klasszicista színház belső kialakítása az 1700-as évektől napjainkig rögzített sémaként szolgál a konvencionális nagyszínházak számára.

A modern színház nézői pozíciója és potenciálja lényegében azt a tudatállapotot reprezentálja, amint az egyén eltávolodik a világ egységként való szemléletétől. Egyre természetesebbé formálva és elfogadva azt a látásmódot, amely szub-

jektum és objektum kettősségében gondolkodik a világtól elkülönült önmagáról és egy számára külsőként tételezett, idegen valóságról.

A folyamat destruktív hatása „visszafelé" is végbemegy: a játszók is elvesztik az eleven kapcsolat kontinuitását a közönséggel; sokkal kevésbé a színházi élmény kölcsönhatásában vesznek részt, mint inkább produktumot hoznak létre. A modern színház színészei egy illúziókeltő eszközökkel telezsúfolt (ugyanakkor a mesterséges „világgyártás" technikai és személyi háttérapparátusát a külső szemlélők elől gondosan elrejtő), hatalmas dobozból egy „ablakon" át látnak rá az engedelmesen leültetett, passzív, személytelen, sötétbe rejtett nézőnyájra (már amennyit a reflektoroktól láthatnak belőlük). Voltaképp egy tág, a kozmoszszal összeköttetésben már nem lévő teret még tovább szűkítő nyíláson keresztül játszanak kifelé az arctalan, érinthetetlen tömegnek. Ily módon sokkal kevesebbet tapasztalnak meg azokból, akiknek játszanak, ugyanakkor többet látnak a kulisszák mögötti világból. A játszók nézetéből a színpad bonyolult anatómiai vetülete, teljes fiziológiája feltárul: az Erzsébet-kor óta eltelt évszázadokban a színház testén *belül* fokozatosan létrejött és felduzzadt párhuzamos univerzum, mely a közönség elől szemérmesen rejtőzni igyekszik. A nézők a színész számára a kulisszák, ügyelőpult, zsinórpadlás, súgólyuk alternatív valóságkeretében láthatók. A játszók számára nyilvánvaló illúziógyár meztelen valóságából szemlélve a közönségre mint egy másik, unalmasabb, hétköznapibb világ rekvizitumaira pillantanak.

A nézők viszont az előadást a valóságot nem is annyira megtévesztően másoló, mint egyre inkább didaktikusan előértelmező produkciót vagy minél lenyűgözőbb, elkápráztatóbb szemfényvesztést látják; a proszcéniumív által kivágott keretben mindig csak egy okosan megkomponált részletét kapva készen a színpadi „túlvilágnak". Miként kukkolók lesnek be a lakóházak ablakán, úgy vojőrködnek a nézők is az aprólékosan szimulált élethelyzetek színpadi doboza irányába. Az ideológiákkal és propagandával átitatott rendezői koncepciókba, melyet saját létkontextusuk nagyszerű tükreként vagy adekvát világmagyarázataként fogadnak. A transzcendens vetületnek és képviselőinek ebben vajmi kevés hely marad, s ha marad is, az isteneinket többnyire mint önmagunkról leválasztott, eltávolított, izolált, elérhetetlen, iróniával és kritikával szemlélhető objektumokat fogadhatjuk. A katarzis ebben a világban könynyen összetéveszthetővé válik a látványelemek és hanghatások özöne által kiváltott érzéki izgalommal és eufóriával; a játékban rejlő misztérium helyét – a színháznak csupán a magasabb rendű megfigyelő számára feltáruló rejtélyének szerepét – átveszi a műszaki jellegű kulisszatitkok serege, valamint a sztárok magánéleti titkokkal körüllengett ikonosztáza előtti bálványimádás.

„(…) nem a színház az elsőleges illúzió, voltaképpen a körülöttünk lévő jelenségek összessége az. Hadiflották úsznak a játéktérbe, lovas csatajelenetek dúlnak, festett háttér helyett a kék ég, a Nap és a Hold tekint be a színházterem megnyíló hátsó falán, miközben mitikus metamorfózisok zajlanak. A látható valóság és a színpadi valóság egy és ugyanaz".

A ráción és emóción túlmutató szellemi beavatás a modern színháznak – még az intenzív, interaktív alkotói-befogadói élményt kereső, alternatív formákban, az intuitív radikalizmussal kísérletező társulatokban is – egyre kevéssé szükségszerű velejárója; ennek megfelelően a néző gyakorta megelégszik az ezotéria festett arcával. Elfogadja, hogy egy lyukon keresztül többnyire olyan személyek szórakoztatják, akik

„beavatottként" ismerik a mímelés technikai fogásait, a színpadgépezet „mágiáját", ugyanakkor udvariasan igyekeznek nem leleplezni a közönség előtt mind a színpadi „valóság" mechanikai, mind önnön személyiségük érzelmi mozgatórugóit. Vagy épp ellenkezőleg: az üres konvenciók látványos sutba dobásával úgy vezetnek végig a „színes pokol" ösvényein, hogy maguk sem ismerik pontosan a kivezető utat és a kijutásra való alkalmasság feltételeit.

AZ ÖRÖKSÉG

Ebben a kettéhasadt világban figyelmünket a két világ mesterséges, fájdalmas határára – színpad és nézőtér vízválasztójára, az előfüggöny nullvonalára – irányítva, azonban tetten érhető egy őszinte, mágikus és katartikus pillanat, mely az Egység helyreállításának lehetőségét ma is hordozza.

A darabnak épp vége, tapinthatóan ott lebeg a hatása a nézőtér felett, a színészek kilépnek a tapsrendhez. Pontosan tudjuk, mi következik, milliószor megtörtént már. Mégsem elcsépelt, mert a forma azonossága dacára minden alkalom egyedi, megismételhetetlen. A nézők tapssal fejezik ki a – verbálisan elrebeghetetlen – hálát, a színészek pedig alázattal meghajolnak feléjük. Szavak nélküli paradox szertartás, melynek látszólagos személytelenségében mégis a legbensőségesebb közösségi és egyéni találkozás elevenedhet meg.

A játszókon még ott a jelmez, még rajtuk a szerep eleven bőre, érzékeny súlya; de már kezdenek azzá a személyiséggé olvadni, aki becsülettel elvégezte a munkát, végigjátszotta az átváltozás varázsjátékát. Még ott remeg gyomrukban az aznap teremtett világ kollektív energiája, de már mozdítja bennük fejét a hétköznapi, személyes máshol-járhatnék. Halkul bennük egy másvalaki ösztövér én-titka; szavai már elnémultak, gesztusai illanóban. A hámló szereptudat mögött gyülekezik, gomolyog a művészi önreflexiók büszke vagy kritikus, elégedett vagy mardosóan hiányos csapata. Egyszerre tombol és csitul a lélekben a színház, a színház esszenciája. A színpadi tettek, szavak már nincsenek, a világi akció és dikció még a kulisszák mögött vár: a szubsztancia a játéktér mezsgyéjén épp a kettő között, általuk sűrűsödik.

Mágikus átváltozás ez, igazi transzformáció, nyilvános „visszaavatódás". A szerep személyiségéből a személyiség szerepébe lépés köztes létállapota. S mindezen önmagában-is-csoda közben egyszer csak megérkezik az én legkedvesebb nézői pillanatom.

A *taps* vége felé az eladdig sötétbe burkolt közönségre rávetül a fény. A puha székek anyaölében még a katarzist visszhangozza az ütem, mint kihangosított szívdobogást. A színház – mint megnyilvánult lét – még láthatatlan, sűrű, masszív, eleven energiájú magzatburokban tart. S hirtelen ott ülünk nyilvánvalóan lemeztelenedett lélekkel, kiszolgáltatva és megérintődve, csupasz érzékekkel és pőre tudattal. Akik pedig vállalták értünk a küzdelem externalizációját, lényük teljes metamorfózisának kockázatát, most belenéznek a szemünkbe, és könyörtelenül megpillantják benne azt, amit ők teremtettek. Önmagunkon túli önmagunk tükrében önmagukon túli önmagukat.

Akkor és ott válunk mindannyian teljesen és visszavonhatatlanul eggyé. Összeolvad megfigyelő és megfigyelt, lényegtelenné válik szubjektum és objektum különbözősége, eltűnnek a szerepek, a személyiségek, a színészség, a nézőség, a látszat, a valóság: egy örökké tartó pillanatig csak vagyunk. Nem valakik, nem senkik, nem bárkik – hanem maga a „vanság". Ez az abszolút jelenlét egyik legelevenebb, egyik legtökéletesebb, egyik legszeretetteljesebb megnyilvánulása ebben az illúziószagú világban. Ami amúgy is színház. Az egész.