

SZÍNHÁZ ÉS VÁROSI TÉR

1.

Köztudott, hogy a színháznak, a színházi megtörténésnek antik görög értelmezése és befogadása szerint nem pusztán esztétikai, hanem szakrális jelentősége van. Nietzsche szerint például a görög *hüpokritész*, vagyis a színlelő magát Dionüszoszt viszi színre, amikor saját individualitását feladva maszkot ölt magára, de Shakespeare egyes drámáinak szintén létezik olyan értelmezése, amely a görög katarzisznak egyfajta keresztény teológiai értelmezését látja adekvátnak. E szerint például *A viharban*, Shakespeare utolsó darabjában a katarzisz tulajdonképpen *kiengesztelődés*

Ha már a színház keresztény „ikonográfiájáról” van szó, akkor *A vihar* kapcsán meg lehet említeni azt a metaforikát is, amely az evangéliumokban valamelyest túllépi, legalábbis átértelmezi a tenger és a szárazföld ellentétező szembeállítását. A halászból lett tanítványok elhívása és „emberek halászaivá” tétele, a csodálatos halfogás mozzanata, a hal és a kenyér együttes szimbólummá tétele, a halállal fenyegető vihar lecsendesítése a Genezárét-tavon – mindezek azt sejtetik, hogy a tengeri és a szárazföldi erők összebékítéséről, az előbbieknél egyfajta győzedelmes kiengeszteléséről is szó van. Jézus maga is tengerre száll, s mintegy a *Jelenések könyvé* nek előképeként száraz lábbal „ússza meg” ezt a „kalandot”, vagyis győzelmet arat a víz kiszámíthatatlan erői fölött. A tengerből nyert táplálék megszaportítása, az „emberhalás” metafora, a víz borrá változtatása egy olyan transzformációra utalnak, amely a veszélyek legveszélyesebbikéből, a halál közelségéből, az idegen erők túlerejéből ragadja vissza az embert, és adja vissza a most már kiemelt értelemben vett, éppen a transzformációs metódus

által megváltozott értelmű életnek, az örök életnek. Halálból élet! Pál írja valahol, hogy a legnagyobb veszély pillanatában fölmagasodik a menedék is.

Shakespeare darabja így végződik:

„Ha vártatok hát bocsánatot,

Nekem is megbocsássatok.” (*Mészöly Dezső fordítása*)

Itt a megbocsátást nem direkt teológiai üzenetként foghatjuk fel, hanem inkább a színházi értelemben vett *katharszisz teológiai értelmezéseként*. Arisztotelészi meghatározására utalva Jauss szerint a katharszisznek „a befogadóban keltett saját affektusok azon élvezetét nevezhetjük, amely egyaránt vezethet a hallgató és a néző meggyőződésének megváltozásához, illetve indulataitól, szenvedélyeitől való megszabadulásához.” Mindkét hatáseffektus, tehát „a meggyőződés megváltoztatása” és „az indulatoktól való megszabadulás”, értelmezhető Prosperónak a dráma többi szereplőjéhez és Shakespeare-nek a nőzőhöz intézett üzeneteként is, s bizonyos értelemben ez az üzenet mind a négy esetben ugyanaz. Mind a néző, mind a szereplők azzal szembesülnek, hogy az összeesküvést megillető jogosnak gondolt bosszú egész egyszerűen elmarad, Prospero visszakapja hercegségét ugyan, de végül mégsem ítélkezik, hanem maga kér bocsánatot. Éppen a bosszú „jogosságáról” való meggyőződésüket kell tehát felülbírálniuk. És éppen ezáltal, vagyis a bosszú jogosságának kétségbe vonásával kell megszabadulniuk a szereplőknek, illetve a bosszút jogosnak elismerő nézőnek azoktól az „indulatoktól”, amelyek egyrészt összeesküvésbe, másrészt az erre válaszként adandó bosszúra indítanak.

De találhatunk időben hozzánk közelebb álló példát is arra, hogy miként válik a színház

intézménye egy evangéliumi szólam instanciájává. Tompa Gábor 1988-ban írt, *A remény imperatívusza*

című szövege arra az apokaliptikus hangnemre reagál, amelyen szerinte az ezredvégi művészet beszél önmagáról: „A 'világvége' divatjában mindig az adott kultúra önmagára kiszabott halálos ítélete fejeződik ki. Szorongás és bűnélvész jellemzi, mint társait, a sci-fit, a horrort, a zombie-t, a new wave misztikus pornográfiáját és megannyi más, mai spiritualista divatot. A tömegkultúra satanikus divatpózzai mégsem a felismerést, hanem a vereséget erőszakolják: sematizálják a bűntudatot, megszoktatják velünk a szokhatatlant.” Nem is az lesz itt számunkra a fontos, hogy elviekben egyet értsünk vagy ellentmondjunk ennek a kijelentés-sornak, hiszen mindebben a szerző részéről sincsen elvi állásfoglalás. Jellegzetesen a jelenségek (a satanikus divat, a zombie, a horror, a pornográfia) rejtett, mögöttes motívumait, jelentését kutatja, és ami még meglepőbb, arra szólít föl egy a címbe foglalt parancsolat formájában, hogy a reménytelenből merítsünk reményt. Már a cím –

A remény imperatívusza

– arra szólít föl, hogy el

kell

olvasnunk, amit e cím alá foglalt a szerző, illetve hogy – reménykednünk

kell

A remény imperatívusza

: kétszeres felszólítás, tautológia, hiszen mi más a remény, ha nem a jövőben való reménykedés, egy jövő akarása (még inkább

a

jövő akarása), és mi más a parancsolat, mint egy múltból érkező felszólítás, ami a jelenbe kódolt jövő (a bukás, a vereség, a bűntudat) megváltoztatására irányul. A reményre vonatkozó parancs (

Reménykedjetek

!) itt is, mint Tompa Gábornál oly sokszor, mintegy bújtatott formában, egy bizonyos evangélikus szólam hatását kelti, színházias, patetikus hangnem, ahogyan egy igazságról

kell

beszélni.

2.

A fenti két példa azonban még mindig a színház, pontosabban az előadás üzenetéhez, a dramaturgia jelentéséhez kapcsolja a szakralitás megnyilvánulását. Sarkítva fogalmazva: a színházi tér azért válhat szent térré, mert amit ott előadnak, közvetítenek, szakrális

eseményként értelmeződik. Amit bemutatnak, az szenteli meg a teret és nem fordítva, ahogy egy templom esetében: maga az épület határt képez, és mindenkitől határátlépést követel, sőt előírja, hogy mi az, ami egyáltalán ebben a térben megtörténhet. A templom akkor is templom, amikor nincsen szertartás, színházi teret azonban bármilyen erre alkalmas helyen létre lehet hozni, s az előadás után az vissza fog változni hétköznapi, használati térré.

Persze van példa arra is, hogy a kulturális emlékezetben szentté avatódnak az amúgy is szent helyként ismert épületek határfelületei, és egy utca vagy tér válik szent esemény színhelyévé. Egy ilyen értelmezést olvashatunk Janovics Jenő a Farkas utcai színház korai történetéről szóló könyvének előszavában: „Ez a tér köröskörül van építve Isten dicsőségére szolgáló épületekkel. Egyik bütűjét a katolikus Báthori kollégium zárja be, a másikat a csodálatos református templom egyszerű és óriás gótikájával. Kétfelől sorakozik a római katolikus gimnázium, a Ferenc József Tudományegyetem, polgári leányiskola; közben papok, tanárok öreg, bolthajtásos lakóházai. Ennek egyik szögletében emelkedett a legrégibb magyar kőszínház. Erdély urai és asszonyai építették s majdnem száz esztendeig lakozott benne az erdélyi magyar múzsa. Minden kolozsvári ember tudja, hogy ez az épület templom is és iskola is.”

Az persze gyakran előfordul, hogy – jellegzetesen 19. századi gondolkodási örökségként – a nemzeti jelentőségű személyek, épületek, események szakrális kultuszban részesülnek. Talán a felvilágosodás után teret hódító szekularizáció kompenzációja ez, ugyanakkor jelzi a mindenkori antropológiai igényt a határolt, aurával rendelkező terek kialakításához és egyben az ellenállást a modernitás és az iparosodás tereinek homogenizálódásával szemben. Esetünkben külön súlyt ad a leírásnak a tény, hogy az előző írója a neves református teológus, Ravasz László, aki a „templom és iskola” Reményiktől származó toposzának alkalmazása révén a transzszilvanizmus – mai kifejezéssel – regionális öntudatának is hangot ad. És ebben a leírásban a templomok kisugárzásának közelségében nemcsak a színház, hanem a tanárok, papok lakóházai is a szent tér nyitottságába helyeződnek. Ami miatt azonban kitüntetett hely itt a Farkas utca, és ami miatt már nem pusztán *utca*, hanem *tér*, azaz valamilyen középpont körül megszerveződő képződmény, az már nem annyira az isteni jelenlét ígérete, hanem a történelmi múlt jelenvalóságának, jelenvalóvá tételének ígérete. A színház nem pusztán funkcionális, hanem szimbolikus hely, nem pusztán a benne megtartott „szertartások” következtében, hanem már az építés anyagi feltételei tekintetében is. Janovics Jenő az építmény kivitelezéséhez szervezett gyűjtés kapcsán írja: „Ez a számadás az erdélyi magyarság összefogásának valóságos hőskölteménye. Az egymás alá sorakozó rideg számoszlopokból Erdély lelke sugárzik felénk: szegények és gazdagok, nagy nevek és ismeretlenül maradni kívánók nemessége. Ezt a számadást – gyűjteményem egyik értékes darabját – amely rávilágít arra, hogy a főurak mellett mennyi névtelen, szerény adakozó, mennyi ’más’ és ’valaki’, ’egy szegény leány’, vagy ’két ifjú Legény együtt’ áldozott a nemzeti nyelv felállítandó oltárára...” Az „Erdély lelke” által létrehozott épület a „nyelv oltára”, ahol a megnyitó este alkalmával Körner *Zrínyi*

jét, a nemzeti történelem egyik alaptörténetét viszik színre. S míg az anyagi körülmények megteremtése sem pusztán számszerű tranzakcióként, hanem kollektív áldozathozatalként van

itt elbeszélve, úgy a színpadon a történelem, az eredet tér vissza, válik jelenvalóvá a beszéd révén, ahogy az oltáron is megtörténik a test átváltozása mindig újra. A színház így nem pusztán emlékezik a történelemre, hanem a lineáris történelmi idő feltörését is megvalósítja, amennyiben megismétel, nem pusztán elbeszél, s ezáltal a körkörös idő logikáját érvényesíti. Ezért oltár a színház, nem pusztán előadóterem.

Ahogy a színházi épület nem különül el a Farkas utca Ravasz László által templomnak aposztrofált terétől, úgy a színész és a közönség viszonya sem a passzív befogadás, hanem az életszerű részvétel jegyében alakul. Janovics szerint a kolozsvári színházlátogató közönség különbözik az átlagos közönségektől. Ahogy a színház utolsó évadának egyik előadása kapcsán írja: „Ez a közönség együtt élt a színpaddal. Nem játékként nézte a színpadot, hanem komoly élet vérhullámszerűségeként.” A szakrális kontextus a színház utolsó, 1906-os *Bánk bán* előadásának leírásakor is visszaköszön, a nemzeti dráma előadása és a közönségnek az előadáshoz való viszonya szakrális esemény: „Nem volt hivatalos búcsúszó. Nem volt szónoklat. Csak Katona József nemesveretű hangja zúgott, harsogott, zengett és lángolt. Hol van ennél szebb imádság színházi oltár előtt? [...] Aztán legördült a függöny. Mély főhajtással, néma imádsággal, könnyes szemekkel még egyszer vissza-visszanézve, szótlánul oszlott a közönség. A színészek is elszéledtek. Üres, sötét és néma volt a magára maradt színház. S akkor én a színpadnak egy kicsi korhadt deszkalapját lefeszítettem. [...] Aztán másnap elvittem az új színházhoz. Az építésvezetőt kértem, hogy ezt az ócska kis deszkalapot ékeltesse be az új színpad sima, fénylő deszkái közé. A sűgőlyük mellett, ott senki nem veszi észre, nem zavarja a fürkésző szemet. Babona volt? Hit volt? Vagy jelképes hűségfogadalom? Nem tudom. Az érzésem hajtott minden határozott gondolat nélkül.” A költői kérdésekkel megpedálozott előadásmód szakrális metaforikája azonban nem az isteni szféra, hanem a történelmi idő szentségét, vagy így:

a történelem szentségét

hivatott aláhúzni, ennek válik szimbólumává az elkoptatott, régi deszkadarab, amely az első magyar kőszínház lebontása után beépül az újonnan fölépített színház architektúrájába. Az első, az eredeti jelenléte azonban rejtélyes és titokszzerű, érzékelhetetlen térbeli (metonimikus) metszéspontot képez, amely ugyanakkor az időbeli kontinuitás és a megszakítottság történelmi tapasztalatát egyszerre közvetíti: az eredeti, az első már nem létezik, de van egy jelölője, amelynek révén megidézhető, jelenvalóvá tehető. Múlt és jelen szimbolikus egységét metonimikus érintkezések révén konstruálja a szöveg. A metonimikus és szimbolikus metszéspontok a színház „történetét” ugyanolyan módon szövik át Janovics elbeszélésében, mint az előadást a lineáris és a körkörös idő feszültségű csomópontjai: ami jelenvaló, annak elsősorban a

megejtése

számít, nem az, hogy honnan jött és hová tart. A színház ideje ezért más, mint a hétköznapiaké: mert

bemutatja azt, ami megvan

, legyen az akár múltbeli vagy jövőszzerű, míg a hétköznapiakban az idő és a történelem folyton csak használatban, nyűvődik, mint a tárgyak, nem válik jelenvalóvá, pusztán funkcionális.

3.

A fõnt említett epizódok jó példái lehetnek annak, hogy a színház nem pusztán dramaturgiája, üzenete, jelentései révén képes a tér homogenitását és az idõ linearitását feltörni, hanem az épületnek a városi térben való elhelyezkedése és a nemzeti emlékezetben betöltött kultikus funkciója révén is képes egy a hétköznapiól és funkcionálistól eltérõ tértapasztalat és idõértelmezés közvetítésére. Mindez rávilágít azokra a tágabb feltételekre, amelyek meghatározzák egy színház létét és a közösségi funkcióját, ugyanis nem pusztán az elõadásnak van üzenete, nem csak az számít, hogy *mit* adnak elõ, hanem az is hogy *hol*, milyen térben, sõt az is, hogy egyáltalán

van, ahol

elõadni. Ahhoz, hogy az üzenetnek méltó megjelenítése legyen, szükség van arra, hogy a városi térben építészetiileg is megfelelõ helyen rendelkezésre álljon egy erre alkalmas épület. És ilyen értelemben magának a helynek is üzenete van, még mielőtt ott elõadnának valamit.

Martin Heidegger fejti ki

Művészet és tér

című rövid szövegében, hogy a tér nem valamilyen üres tartály, amelyben a dolgok elhelyezkednek, tér azáltal keletkezik, hogy elhelyezünk dolgokat, s ezáltal helyeket hozunk létre. Ahol felépítünk épületeket, szabadon hagyunk tereket, vagy fát ültetünk, ott tér keletkezik.

A tér az

elhelyezések

függvénye s már eleve jelentéses.

A Farkas utcai színház történetének Janovics-féle elbeszélése kultikus metaforizáltsága révén nem pusztán arra szolgáltat példát, hogy a nemzeti történelem kiemelkedõ szimbolikus intézményét milyen retorikai machinációk révén rendelik alá egy „nemzettörténeti narratívának”, hanem azt az igényt is jól mutatja, hogy minden esetben szükség van olyan tudatos térbeli elhatárolásokra, melyek a térhasználók élhetõ identitásának kialakításához nélkülözhetetlenek. Azt gondolhatnánk, hogy ez a fajta szakrális-kultikus térértelmezés már idejétmúlt, s ma már semmiképpen sem tudunk úgy gondolni a színház épületére és intézményére, mint szakrális térre, mint „templomra és iskolára”. Sok tekintetben valóban történeti meghatározottságú, tehát nem „egy az egyben” elfogadható számunkra az ilyen retorika, de talán mégsem elvetendõ „egy az egyben” az az igény, nevezetesen a tér szakrális értelmzésének és az aurával rendelkező terek elkülönítésének igénye.

A továbbiakban két olyan kortárs tendenciát idéznék föl röviden, amely a színházi, de általában bármilyen tér szakrális értelmezésének is helyet ad, s amelyek alapján talán az ipari-indusztriális és politikai-szimbolikus térfoglalás jelentőségén túlmutató tanulságok is levonhatók. Az egyik tendencia a színházi előadás jelenkori átalakulására, súlypontjaira vonatkozik, a másik egy építészeti példa.

Általánosan elfogadottnak tekinthető, hogy a kortársi előadások egyre kevésbé a színházi szöveg és annak nézői értelmezésére fektetik a hangsúlyt, sokkal inkább a színpadi történés pszichofizikai intenzitására és az emocionális megragadottságra. A színház egyre inkább egyfajta gesztusművészet irányába tolódik, ahol a légzéstechnikán, a mozgáson, a taktilis ingerekre való rezdüléseken, az idegállapotok pszichológiáján, a kinetikus energiák ökonomikus felhasználásán van a nagyobb súlypont, nem pedig a drámaszöveg sajátos interpretációján. Ez a tendencia egyúttal a rendezői színház monopóliumát is megtörni látszik, hiszen sokkal több múlik a színész fizikai erőnlétén, koncentrációs készségén, egyszóval testi jelenlétének intenzitásán, mint az előadás rendező által fölépített koncepcióján. A sikeres francia drámaíró és rendező, Valère Novarina szerint a színpad az a szent tér, ahol „a test dicsőséges felmutatása” kell, hogy megtörténjen előadásról előadásra. Olyan jellegű megdicsőülésnek kell bekövetkeznie, mint a keresztény mitológia Tábor-hegyi jelenete. A színésznek átváltozott, tisztán sugárzó testben kell megjelennie a szakrális térben. „A színháznak az ébresztés a lényege. [...] Talán azért vagyunk itt, hogy fényt juttassunk oda, ahol már nincs.” Tompa Gábor szerint „a dráma a rendezés folyamatában feltöltődik: »az ige testté lesz«” Ez a megtestesülés persze törékeny, mint minden test, mint a megváltás akrobatikája maga. A színészi mutatvány egy *atleta christi*, egy isteni kötél-táncos mutatványa. Az ilyen színházi koncepcióknak, technikáknak egyik legfontosabb eleme a légzés, amelynek funkcionális értelmezésén túl szintén rejtett teológiai jelentése is van, hiszen a levegővétel, a levegő kifújása pszichofizikai tartalmak, üzenetek hordozója, azt mondhatjuk, „a légzésnek lelke van”. A levegő olyan közeg, ami körülöleli és betölti az ember jelenvalóságán kívüli, illetve belüli teret, tehát a test ebben a felfogásban nem különül el a tértől. Belégzéskor a testen kívüli levegő beáramlik a szervezetbe, kilégzéskor pedig az organizmuson belüli levegő kerül az ember fizikai határain kívülre. Az egyszerű anatómiai oxigén-széndioxid cserén túl a légzés belső tartalmak hordozója is. Ez a belső tartalom lehet a felesleges feszültség, érzelem vagy színészi gondolat. Ilyen értelemben a légzés egyfajta összekötő kapocs az ember – jelen esetben a színész – belső és külső világa között.

Mint látható, ezekben a koncepciókban hiányzik a nemzeti ideológia retorikája, de megmarad a testi jelenlét és a térbeli tudatosság kiemelt fontossága. A színpadi jelenlét itt ugyan nem ismétlés, nem a történelmi emlékezet reprezentációja, azonban a testi jelenlét értelmezése a keresztény, teológiai kontextus révén mégis egy sajátos kultúrához – és ezáltal történelemhez – kötöttséget implikál, azaz a megértés itt is rejtett, de határozott közösségi aktusként értelmezhető.

Utolsó pontként egy a színház témájához látszólag nem kapcsolódó, építészeti tendenciára térnek, amely meglátásom szerint mégis szorosan kötődik hozzá, amennyiben bármilyen térhasználatról vagy tértapasztalatról – a színháziról is – a főntiek fényében nem pusztán a színpad és a nézőtér szabályozott, intézményes viszonylatában beszélhetünk, hanem tágabban: a test és a térbeli helyek egymásra kölcsönösen hatást gyakorló működésének viszonylatában. Úgy is fogalmazhatunk, hogy az, amit épített örökségnek nevezünk, értelmezhető sajátos díszletként, amelyeknek már *ottléte* jelentéssel rendelkeznek. Az építészetben „kritikai regionalizmusként” ismert irányzat éppen a helyi természeti, építészeti, történelmi sajátosságok sajátos atmoszféráját és az egyre homogenizálódó „világcivilizáció” feszültségét igyekszik termékenyen kihasználni. Álljon itt egy hosszabb idézet Kenneth Frampton könyvéből, amelyben egyfajta választ kínál azokra a problémákra és kérdésekre, amelyek a „hagyomány és modernizáció”, a „konzervatívok és a haladók” között szoktak zajlani: „a helyi, vagy nemzeti kultúra fogalma nemcsak a gyökereihez kötődő kultúra és az egyetemes civilizáció manapság megnyilvánuló szembenállása miatt tűnik paradoxonnak, hanem azért is, mert minden kultúra, régebbi és modern egyaránt, egymást termékenyítő hatásban állt más kultúrákkal. [...] A regionális vagy nemzeti kultúráknak ma – sokkal inkább, mint a múltban – a 'világkultúra' adott helyhez igazított változataiként kell megjeleníteniük. Biztosan nem véletlen, hogy ez a felemás jelenség olyan időben bukkan fel, amikor a globális modernizmus folyamatosan, egyre nagyobb erővel aláássa a kultúra valamennyi tradicionális, agrár alapokon nyugvó, autochton megjelenési formáját. A kritikai elmélet értelmében a regionális kultúrát nem viszonylag állandó dologként kell felfognunk, hanem olyan jelenséggé, amit – legalábbis napjainkban – tudatosan kell alakítanunk. Ricoeur szerint bármilyen típusú autentikus kultúra fennmaradása a jövőben végső soron azon múlik, hogy a kultúra és a civilizáció szintjén egyaránt jelentkező idegen hatásokat úgy tudjuk magunkévá tenni, hogy közben életképes formákban újatermeljük a regionális kultúrát.”

Amit mindebből ki szeretnék emelni, az a tér tudatos alakításának igénye, mely párhuzamba állítható a színész kinetikus és pszichofizikai tudatosságával. Ahhoz, hogy a regionális kultúrák és közösségek az őket érő többoldalú kihívásoknak meg tudjanak felelni, nem elég a *megőrzés* defenzív stratégiáját alkalmazni, hanem a tudatos

alakítás, újrafogalmazás

igényével kell viszonyulniuk saját azonosságtudatukhoz is. Azonban még itt sem elég a pusztán újrafogalmazás, hiszen ugyanolyan fontos a jelenvalóvá tétel, a jelenlét intenzív esztétikai felmutatására való törekvés. S ha ebből a nézőpontból tekintünk a mai színházi és építészeti tendenciákra, akkor láthatjuk, hogy ugyanolyan történelmi, sőt politikai jelentőségű tanulságuk van, mint mondjuk száz évvel ezelőtt, amikor a színház és az építészet akár direkt ideológiai és reprezentatív funkciót vállalt.

Felhasznált irodalom

Hans Robert Jauss: Az esztétikai élvezet és a poieszisz, aisztheszisz és katharszisz alaptapasztalati (ford. Kulcsár-Szabó Zoltán). In: Uő., Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Osiris Kiadó, Budapest, 1997, 158–177; 175.

Janovics Jenő: *A Farkas utcai színház*. Singer és Wolfner Könyvkiadó, Budapest, 1941.

Kenneth Frampton: *Az építészet kritikai története*, TERC Kiadó, Budapest, 2009.

Mispál Attila: *Éber álom* (dokumentumfilm, 2010) Duna Televízió, 2010. 12. 27.

Tompa Gábor: *A késdőfés gyöngédsége. Esszék*. Korunk Baráti Társaság, Kolozsvár, 1995.