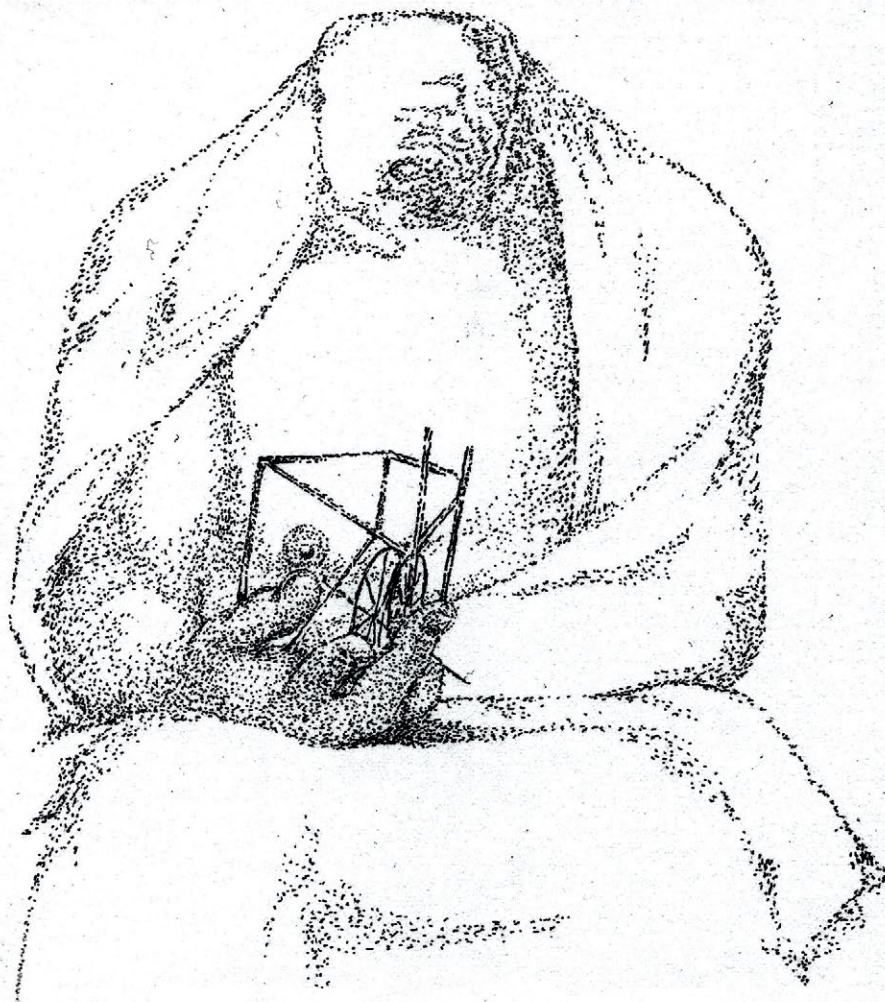


F

ilozófusok színháza

# SZÍNHÁZESZTÉTIKA



Darida Veronika



DARIDA VERONIKA

# SZÍNHÁZESZTÉTIKA

Filozófusok színháza  
(egyetemi jegyzet)



Budapest, 2023

A kötet az ELTE tankönyv- és jegyzettámogatási pályázatán elnyert forrás felhasználásával készült.

A borító Nagy József *Fejetlen filozófus* című grafikájának felhasználásával készült, az alkotó hozzájárulásával.

© Darida Veronika, 2023

ISBN 978-963-489-571-8 (pdf)



ELTE | BTK  
BÖLCSESZETTUDOMÁNYI KAR

Felelős kiadó: az ELTE Bölcsészettudományi Kar dékánja  
Kiadói szerkesztő: Kiss Ernő Csongor  
Projektvezető: Csanádi-Egresi Nóra  
Tipográfia: Balázs Andrea  
Tördelő és borítótervező: Kmotrik Ildikó

# Tartalomjegyzék



Előjáróban .....	8
------------------	---

## ELSŐ FÉLÉV

Klasszikus görögség (Platón, Arisztotelész) .....	9
Platón költészetkritikája .....	9
Szókratész a színpadon .....	11
Arisztotelész <i>Poétikája</i> .....	12
Sztoikusok és középkor (Seneca, Tertullianus, Szent Ágoston) .....	17
Sztoikus érzelemelméletek .....	17
Seneca és a kegyetlenség dramaturgiája .....	18
Tertullianus a látványosságokról .....	19
Szent Ágoston és a színház járványa .....	20
Francia klasszicizmus (Corneille, Racine, Descartes) .....	24
A francia tragédia elmélete .....	25
A szenvedélyek dramaturgiája .....	27
Francia felvilágosodás (Rousseau, Diderot) .....	30
Rousseau színházellenessége .....	30
Diderot színészparadoxona .....	31
Rameau unokaöccse .....	33

Német felvilágosodás és klasszika (Lessing, Goethe, Schiller) .....	35
Lessing és a <i>Hamburgi dramaturgia</i> .....	35
Goethe és Schiller .....	36
A színház mint morális intézmény .....	37
A kar szerepéről .....	38
Német romantika (Schelling, Hegel, Hölderlin) .....	41
Schelling és a szabadság kérdése .....	41
Hegel és a művészet vége .....	43
Hölderlin és a tragédia .....	45
Kierkegaard .....	48
A legszerencsétlenebb .....	49
Antik és modern tragikum .....	50
Az ismétlés mint színházi tapasztalat .....	51
Ibsen és Kierkegaard .....	53
Nietzsche .....	56
<i>A tragédia születése</i> .....	56
Nietzsche maszkjai .....	59
A tragédia újratereztése .....	60

## MÁSODIK FÉLÉV

Simmel és Lukács .....	62
A színész filozófiája .....	62
Lukács György és a színház .....	64
A tragédia metafizikája .....	65
Benjamin és Barthes .....	68
Benjamin és az epikus színház .....	68
Barthes és a brechti reveláció .....	70

Sartre .....	74
Sartre és a szituációk színháza .....	74
Sartre és (Szent) Genet .....	76
Derrida és Deleuze .....	78
Derrida és a kegyetlenség színháza .....	78
Deleuze és a szervek nélküli test .....	79
Deleuze és Beckett .....	80
„Theatrum philosophicum” .....	81
Foucault .....	83
Utópiák és heterotópiák .....	83
Foucault „görög kalandozásai” .....	86
Színház-heterotópiák .....	87
Badiou és Rancière .....	89
Rancière és a felszabadult néző .....	89
Badiou és a valóság iránti szenvedély .....	91
A tánc mint a gondolkodás metaforája .....	92
Badiou színháza .....	93
Nancy és Agamben .....	95
Nancy és a tánc testtapasztalata .....	95
Filozófiai szövegek a tánc színpadán .....	97
Agamben a gesztusról .....	98
A komédia apológiája .....	100
Függelék .....	103
Romeo Castellucci és a <i>Tragedia Endogonia</i> .....	103
Nagy József és a <i>Filozófusok</i> .....	108
Bibliográfia .....	113

# Előjáróban



*A Színházesztétika. Filozófusok színháza* című egyetemi jegyzetanyag a színházi reprezentáció filozófiai-esztétikai megközelítéseit vizsgálja, az ókortól kezdve egészen napjainkig.

Ideális esetben két szemeszterre tervezett kurzus anyaga ez, ahol az első félév a klasszikus filozófiai elméleteket tárgyalja (Platón, Arisztotelész, Seneca, Tertullianus, Szent Ágoston, Descartes, Rousseau, Diderot, Lessing, Goethe, Schiller, Schelling, Hegel, Kierkegaard, Nietzsche). Nietzsche *A tragédia születése* című művét olyan fordulópontnak tekintjük, amely után radikálisan megváltozik a színházról való filozófiai gondolkodás. A második félév már a 20. századi gondolkodók (Simmel, Lukács, Benjamin, Barthes, Sartre, Derrida, Deleuze, Foucault, Rancière, Badiou, Nancy, Agamben) színházi tárgyú írásait elemzi, melyek többnyire Brecht, Artaud, Beckett szövegeinek inspirációjára születtek.

Valamennyi órán, az elméleti megközelítések mellett, gyakorlati példákat is vizsgálunk. Egyrészt drámákat olvasunk (Szophoklész, Seneca, Racine, Hölderlin, Ibsen, Genet, Koltès tragédiáit), másrészt kortárs színházi előadásokra hivatkozunk. A kurzus függelékében ezért az órák tematikájához erősen kapcsolódó két előadás(ciklus) elemzése is megtalálható: Romeo Castellucci és a Societas Raffaello Sanzio *Tragedia Endogonia*, valamint Nagy József és a Jel Színház *Filozófusok* című alkotása egyaránt azt igazolja, hogy a kortárs színházban is jelen van a filozófiai gondolkodás.

Minden kurzushoz külön olvasmányjegyzék tartozik, amely különválasztja a kötelező és az ajánlott olvasmányokat. Ezenkívül, a jegyzetanyag végén, egy általános bibliográfia is található, amely lehetővé teszi a további tájékozódást.

Az egyetemi jegyzet elsődlegesen az Esztétika BA *Színházesztétika* (ESZ-271) és a Színházi Stúdiók BA minor *Színházesztétikai alapgagalmak* (THE-212) kurzusához kapcsolódik, de felhasználható a Színháztudomány MA *Színház- és drámaelmélet* (THED-114) és az Esztétika MA *Dráma- és színházesztétika* (BMA-ESZD-217) kurzusok hallgatói számára is.

Ám mivel a téma nagyobb érdeklődésre is számot tarthat, a színházi és esztétikai problémák iránt fogékony olvasók körében, ezért azt remélem, hogy ezt az oktatási segédanyagot mások is hasznosan forgathatják majd.



# Klasszikus görögség (Platón, Arisztotelész)



## Platón költészetkritikája

A klasszikus görög filozófia legfontosabb korszaka egybeesik a görög tragédia korával. Habár Aiszkülosz (i. e. 525–456), a tragédia megteremtője már pár évtizede halott, de a fiatal Platón (i. e. 427–347) egy ideig kortársa Szophoklész (i. e. 497/496–405/404) és Euripidész (i. e. 480–400 körül), Arisztophanész (i. e. 444–386), az attikai ókomédia atyja, pedig műveiben meg is jeleníti a filozófust. Platón maga is tragédiaköltőnek készült, egészen Szókratészsel való találkozásáig, onnantól kezdve életét a filozófia gyakorlásának szentelte. Műveiben ugyanakkor fennmaradt a dialógusforma, és az egyes filozófiai párbeszédnek cselekményes szerkezete vagy a beszéd közben bekövetkező fordulatok, váratlan felismerések szintén emlékeztethetnek a drámai költészetre (a tragédiára és a komédiára). A platóni dialógusokban egyaránt találhatunk példát tragikus hősré és szerepvállalásra (ilyenek a Szókratész perét és halálát bemutató művek: *Szókratész védőbeszéde*, *Phaidón*), de ugyanígy szerelmi viszályokra vagy komikus jelenetekre is (pl. *A lakomában*).

Mindezek ellenére Platón műveiben a költészet (és így a tragédiaköltészet) erős kritikájával találkozhatunk. A költészet elleni érvek a következőképp összegezhetők: a költészet nem valódi mesterség (a techné értelmében), nincs sajátos tárgya, nem tudatos (a költő nem tud számot adni céljáról és eszközeiről), homályosság és bizonytalanság jellemzi, nincs igazi funkciója. Valamint káros is, mivel a vágyakozó lélek részéhez szól, és a siránkozásra vagy a bohóckodásra való hajlamot erősíti. Erről *Az állam* 10. könyvében olvashatunk:

Mert azt hiszem, igen kevés ember gondolja meg azt, hogy a mások érzéseiből szükségképpen a mi bensőnkig is jut valami, mert ha a mások baján nagyra növeljük siránkozási hajlamunkat, ezt a magunk szenvedéseiben már aztán nem egykönnyen tudjuk féken tartani. (606 b)

Vagy néhány sorral később:

Sőt, a szerelmi érzések, a dühkitörések s általában lelkünk minden vágyakozó, fájdalmas és kellemes érzése tekintetében is, melyek – mint tudjuk – minden cselekvésünket kísérik, ugyanilyen hatással van ránk az utánzó költészet: növeli és öntözgeti őket – pedig ki kellene szárítania; rajtunk uralkodóvá teszi, pedig le kellene igáznia, hogy jobbá és boldogabbá, ne pedig rosszabbá és szerencsétlenebbé legyünk. (606 d)

Az ideális államból tehát hiányzik a veszedelmesnek minősített tragédia és komédia, főként erkölcsi okokból. Egyrészt utánzó művészetként veszélyesek, mivel megtévesztők (az emberek nem a természetüknek megfelelő szerepeket utánoznak bennük), másrészt a törvénnyel és az erkölccsel ellentétes vágyak védett kiélését segítik elő. Szókratész az erkölcstelen vágyakról így beszél az *Az állam* 9. könyvében:

álmom közben ébrednek, amikor a lélek minden része: a gondolkodó, a szelíd és a többin uralkodó már alszik, a lélek állatias, vad része viszont – ételtől vagy italtól eltelve – ficáncol, s lerázva magáról az álmodót, ki akar törni, s ki akarja elégiteni a kedvteléseit; ilyenkor – mint tudod – mindenre képes, hiszen semmi szemérem vagy megfontolás nem köti, és teljesen szabadjára van engedve. Nem által képzeletben még az anyjával sem szeretkezni, de akármely más emberrel, istennel vagy állattal sem, magát bármely gyilkossággal beszenyezni [...]. (571 d)

Amiatt idéztük ilyen hosszasan ezt a szövegrészt, mert ráismerhetünk benne az *Oidipusz király* fő témáira: az anyával elkötött vérfertőzésére, vagy az apagyilkosságra.

A drámai költészet elvetése azonban nem csupán erkölcsi okokból történik, hanem amiatt, hogy az utánzó művészetek eltávolítanak a valóságtól. *Az államban* található Barlanghasonlat szerint a valós világ csak az Ideák világának utánzata. Az utánzó művészetek tehát csak az utánzatok utánzatait állíthatják elénk. Emiatt a művészeti utánzás a létezésről számítva a harmadik fokon áll.

Az utánzó művészet tehát nyilván igen távol van az igazságtól, s minden valószínűség szerint éppen azáltal tud mindent ábrázolni, hogy minden dolognak csak egy kis részét ragadja meg, s ez a kis rész is csak egy árnyképe. (598 c)

Jóval később, már a 20. században, ezt a művészetre vonatkozó platóni kritikát Emmanuel Lévinas viszi tovább, amikor *A valóság és árnyéka* című esszéjében így ír: „A művészet nem egy sajátos valóságtípusról alkotott tudás – a művészet eltér a tudástól. A művészet maga az elhomályosítás eseménye, a leszálló éj, az árnyak inváziója.” Szintén Lévinasnál a képmás valaminek a hatalmát jelenti felettünk, tehát egy alapvető passzivitást feltételez. Ezt a hatást elsősorban a megszállott, inspirált művészet mutatja, mely leginkább a mágiához hasonlít.

Ugyanakkor a költészet általi megszállottság (*enthusiaszmosz*) képét szintén Platónnál találjuk, aki a *Ión* című dialógusban a rhapszodoszok (görög énekmondók) művészetét az isteni megszállottsághoz hasonlítja, amely magnetikus erejével a nézőkre is kihat.

Tudod-e tehát, hogy ez a néző az utolsó a gyűrűk között, melyekről azt mondtam, hogy hérakleiai kő hatása következtében egymástól kapják az erejüket? A középső te vagy, a rhapszodosz meg a színész, az első pedig maga a költő. Az isten mindezekén keresztül, erőiket egymástól téve függővé, oda vezeti az emberek lelkét, ahova akarja. (536 a)

A költészet erejét tehát Platón sem tagadja, sőt, épp a hallgatóságra tett hatásának ismeretében próbálja meg szabályozni a használatát. A *Törvények*ben a tragikus költőket távol tartja a várostól, a következő érvel:

Nemes barátaink, mi magunk is tragédiaköltők vagyunk: erőnkhez képest a legszebb és legjobb tragédián dolgozunk, hiszen egész államunk: utánzás – a legszebb és legjobb élet utánzása. S nézetünk szerint ez az igazi tragédia. Költők vagytok ti is, de mi is azok vagyunk, és ugyanazon a területen működünk, mint vetélytársaitok és ellenfeleitek a legszebb drámán dolgozunk, amit természet szerint csak az igazságnak megfelelő törvény képes megalkotni. (817 b–c)

Ugyanitt a komédiával látszólag megengedőbb, hiszen azt elismeri, hogy a nevetséges nélkül a komolyat sem lehet megismerni; ugyanakkor a nevetséges jellemek és dolgok utánzását nézete szerint szolgákra és idegenekre kell bízni, mert ez nem méltó a szabad emberekhez. Valamint kiköti, hogy a vígjátékíróknak nem szabad „sem szavakban, sem képletesen, sem indulatosan, sem pedig anélkül, semmi esetre egy polgárt sem nevetségessé tenni” (936 a).

Ez az érvelés kizárja az arisztophaneszi komédiát, amelynek Szókratész (i. e. 469–399) is az egyik szereplője. A filozófus tanait félreértve, Arisztophanész a *Felhők*ben (i. e. 423) a szofisták közé helyezi Szókratészt, egy tyúkkosárban lebegő, nevetséges torzfiguraként mutatja be, akinek a „gondolatait” (a házával együtt) felgyújtják a mű végén.

## Szókratész a színpadon

Az utókor azonban Platón műveit, figyelmen kívül hagyva szerzőjük színházellenes megjegyzéseit, előszeretettel adaptálja a színpadra. Elsősorban a *Szókratész védőbeszédéből* készült több színpadi feldolgozás (pl. Katona József Színház, Metanoia Artopédia), de *A lakoma* is közkedvelt téma. Anatolij Vasziljev több mesterkurzust és színházi

laboratóriumot tartott platóni dialógusok nyomán. Valamint külön említést érdemel, hogy a filozófus Alain Badiou *Az állam* nyomán egy vitaszínházi előadást írt (melyet a kurzus végén részletesebben tárgyalunk).

## Arisztotelész *Poétikája*

Arisztotelész *Poétikája* a nyugati színház- és drámaelmélet alapító szövege. Nehéz úgy színházesztetikával foglalkozni, hogy valamilyen szinten ne kerüljön szóba Arisztotelész műve. A napjaink színházi gondolkodását legmarkánsabban meghatározó könyvek egyike, Hans-Thies Lehmann *Posztdramatikus színháza* is a *Poétika* dramatikusságával (a cselekvés és mese elsődlegességével) és logocentriskusságával szemben határozza meg a jelen színházi tendenciáit.

A keleti színházi hagyomány legfontosabb szövege, a Bharata Muninak tulajdonított *Natyasastra*, keletkezési ideje jóval későbbi és bizonytalanabb (i. e. 200 – i. sz. 200 között), valamint ez inkább gyakorlati kézikönyv, mely a jellegzetes indiai táncdráma világába nyújt bevezetést. Ugyanakkor Arisztotelész *Poétikájának* (i. e. 4. sz.) sem ismerjük a pontos keletkezési dátumát, a mai szöveg pedig több középkori forráson keresztül jutott el hozzánk, ebből adódnak a filológusokat a mai napig foglalkoztató eltérések.

A *Poétika* nem csupán a drámai költészetről, hanem általában a költői alkotás mesterségéről (*poiétiké tekhné*) beszél. A mostani elemzésben csak néhány olyan pontot ragadunk ki a műből, melyek a későbbi filozófiai megközelítések és színházi gyakorlatok számára egyaránt fontosak voltak.

Arisztotelész annyiban egyetért Platónnal, hogy az utánzás (*mimészisz*) minden művészet sajátossága (a művészeti ágak csak abban térnek el, hogy milyen eszközökkel, mit és hogyan utánoznak). Az utánzást azonban, mesterével ellentétben, nem ítéli el: épp ellenkezőleg, az utánzás nála az emberek sajátos, veleszületett képessége. Továbbá hangsúlyozza, hogy az emberek örömet lelnek az utánzásban, mivel ez a felismerés örömét adja meg nekik.

Arisztotelésznél a drámai művészet a cselekvő emberek utánzása, ahol a tragédia a nálunk jobbakat, a komédia pedig a nálunk rosszabbakat utánozza. Jegyezzük meg, hogy a drámának a cselekvéshez való kapcsolódását a szó eredete is mutatja (a *dran* jelentése 'tenni').

A *Poétika* röviden ismerteti a tragédia és a komédia előzményeit (homéroszi eposz és eposzparódia), majd a két műfaj kialakulását és fejlődését. A tragédia előzményei közé tartozik a dithürambosz költészet (Dionüszosz istent dicsőítő kardalok), a komédia pedig az ünnepi felvonulásokon elhangzó, csúfondáros phallikus dalokra nyúl vissza. A tragédia fejlődését egyrészt a színészek számának változása jelzi: Aiszkhülosznál kettő, Szophoklésznél már három

színész szerepelhet egyszerre a színpadon, a kar szerepe pedig háttérbe szorul a párbeszédreszek mellett. Másrészt a versforma is megváltozik: az emelkedettebb tetrameter helyett az élőbeszédhez közelebb álló jambikus forma lesz a meghatározó. A komédia fejlődését (ahogy a komédia műfaját is) Arisztotelész sokkal rövidebben tárgyalja. Nézete szerint a Szicíliaiból érkező komédia elsősorban olyan rútság ábrázolása, melynek része a nevetségesség: „A nevetségesség álarc valami rút és torz, de fájdalom nélküli” (1449a) [a hivatkozások a Ritoók-féle fordításból valók].

Arisztotelészt sokszor vádolták azzal, hogy a komédia elméletét nem dolgozta ki. A komédia tárgyalása az utódokra maradt, így napjainkban Giorgio Agamben foglalkozott *Pulcinella* című könyvében a komikus figurákkal (karakterükkel és éthoszukkal).

Arisztotelész figyelme egyértelműen a tragédia felé irányul, amely (az eposzhoz hasonlóan) a nálunk kiválóbbak utánzása. A tragédia lényegi meghatározása szerint: egy kiváló, teljes, bizonyos nagysággal rendelkező cselekvés utánzása, valamennyire fűszerezett (ízes) beszéddel. Továbbá a tragédia szereplői a nézőkben részvét és félelem felkeltése révén érik el az ezektől a szenvedélyektől/indulatoktól való megtisztulást.

Ebből nyilvánvaló, hogy a tragédia elsősorban a cselekvés (*praxisz*) utánzása, olyan szereplők (cselekvők) által, akiket jellemük és érvelésmódjuk határoz meg.

A teljes tragédiának összesen hat szükséges eleme van: a történet vagy mese (*müthosz*), a jellemek (*éthosz*), a nyelvezet (*lexisz*), az érvelésmód (*dianoia*), a látvány (*opszisz*) és az ének (*melopoia*).

Arisztotelész szerint a tragédiában a legfontosabb a történések (*pragmata*) összeállítása. Ebből is látszik, hogy a tragédia nem az emberek, hanem cselekvések, azaz az élet utánzása.

Vagyis cselekvés nélkül nem lehetséges a tragédia, de jellemek nélkül igen. Ezért a *Poétika* pontosan meghatározza, hogy milyen szempontokat kell figyelembe venni a történet/mese megalkotásakor. A tragédia meséje lezárt egész (van kezdete, közepe és vége), megfelelő nagyságú (melyet a jósorsból a balsorsba való átfordulás jelöl ki), egységes (nem attól, hogy egy személyt utánoz, hanem a cselekvés egységétől), a valóságosság és a szükségszerűség szerint halad (nem a megtörtént dolgokat mondja el, hanem olyanokat, amelyek megtörténhetnek), általános érvényű (ezért a filozófiához közelebb áll, és magasabb rendű mint a történetírás), és van benne váratlan fordulat (ami a félelmet és részvétet keltő cselekvések jellegzetessége).

A tragédia meséje lehet egyszerű vagy bonyolult: ez utóbbiban váratlan fordulat vagy felismerés következtében történik változás. Itt különbözteti meg Arisztotelész a mese három részét: váratlan fordulat, felismerés, szenvedés.

Ezek közül a legnagyobb hatástörténeti jelentőséggel a szenvedés (*pathosz*) bír, amely meghatározása szerint: „pusztulást vagy fájdalmat okozó cselekvés, amilyen például a nyílt színen történő halálesetek, rendkívüli kínok, sebesülések” (1452b).

A későbbiekben látni fogjuk, hogy a következő évezredekben hogyan kapcsolódik össze a tragédia a pusztulással és a kegyetlenséggel. Fontos vitatéma lesz, hogy a tragédiának szükségszerű eleme-e a halál, avagy beszélhetünk-e tragédiáról a fizikai megsemmisülés hiányában is.

Összegezve elmondhatjuk, hogy Arisztotelész szerint a legszebb tragédia meséje: bonyolult (váratlan fordulat és felismerés van benne), félelmet és részvétet keltő dolog utánzása, egy olyan ember sorsának az átfordulása, aki ugyan nem emelkedik ki az erénye okán, de nem is alávaló vagy gonosz, hanem valahol középben helyezkedik el, és ezáltal hozzánk hasonló. Balsorsának oka valamilyen tragikus tévedés (*hamartia*).

Arisztotelész abban is különbözik Platónától, hogy művében gazdag példatárral szolgál, így elméleti téziseit a drámaírói gyakorlattal (Aiszkhülosz, Szophoklész, Euripidész tragédiáival) szemléleti. Szophoklész *Oidipusz királya* nála a legszebb felismerés példája, hiszen itt a felismeréssel együtt fordulat is történik. Ugyanakkor Arisztotelész csak a drámaszövegeket vizsgálja, és nem azok színpadi megjelenítését. Bár a félelem és részvét létrejöhet a látványból vagy a történések összeállításából, ám mindig az utóbbi a dicséretesebb. Oidipusz története már hallgatva is képes félelmet és részvétet kiváltani, a látványosság ehhez képest csak külsődleges, kevésbé művészi és bizonytalanabb eszköz.

Arisztotelésznél a költői tevékenység célja: a befogadóból kiváltott hatás. Pontosabban „a költőnek a részvétből és félelemből utánzás révén fakadó gyönyörűséget kell biztosítania” (1453b).

Ami azt jelenti, hogy a félelem és a részvét fájdalmas indulatát (*pathosz*) a néző gyönyörteli módon éli át. Hogyan lehetséges ez? Úgy, hogy a nézői tetszésnek össze kell kapcsolódnia az indulatok megtisztításával vagy a szenvedélyektől való megszabadulással. Ez az arisztotelészi *katharszisz*elmélet, amely művének a mai napig legnagyobb hatását és egyben legvitatottabb részét. A *Politikában* is előfordul ez a kifejezés, a dallam és a ritmus kapcsán, ám ekkor a szerző költészetelméleti munkáihoz tereli olvasóit:

s minthogy azt állítjuk, hogy a zenével való foglalkozás nemcsak egyféle, hanem többféle szempontból is hasznos (ti. nevelésre és megtisztulásra – hogy mit értünk katharsziszon, azt most csak így egyszerűen, később azonban a költészettanról szóló munkámban világosabban megmondom [...]). (Nyolcadik könyv, 7)

Ez a világos tisztázás vagy elveszett, vagy elmaradt. A *Poétika* ránk maradt változatában csupán egyszer fordul elő a kifejezés, ott is többféleképp értelmezhető. Ez a sajátosság a *Poétika* két magyar fordításában is észlelhető:

a részvét és a félelem felkeltése által éri az ilyenfajta *szenvedélyektől való megszabadulást* [...]. (ford. Sarkadi; a szerző kiemelése)

részvét és félelem útján víve végbe az ilyen *indulatoktól való megtisztulást* [...]. (ford. Ritoók; a szerző kiemelése)

Egyik változat sem félrefordítás, hanem két különböző interpretáció, mivel az indulatok/szenvedélyek katharsziszra éppúgy jelentheti az indulatoktól való megszabadítást, mint megtisztításukat, vagyis a szenvedélyek helyes mértékének kialakítását.

Fontos ismételten hangsúlyozni, hogy a katharszisz a szövegből következik, és nem a tragédia színpadi előadásából. Ezért Arisztotelészre vezethető vissza a színpadi szöveg primátusa, a színház logocentrikussága.

Amiatt is lényeges, hogy Arisztotelész nem a színház, hanem a drámai költészet kialakulását és fejlődését vizsgálja, mert ezáltal a kultikus-vallási elemeket szinte figyelmen kívül hagyja (ezt *A tragédia születésében* majd Nietzsche végzi el). A *Poétika* szekularizálja a tragédiát. A görög tragédia valódi hősei az emberek, még a kar is szereplőként jelenik meg: „A kart is úgy kell felfogni, mint egy színészt, része kell, hogy legyen az egésznek és kell, hogy maga is tevékeny részt vegyen a versenyben.” (1456a).

Arisztotelész pontosan meghatározza a tragédia párbeszédes részeit (*prologosz, epeiszodion, exodosz*), amelyeket a kar megszólalásai (*parodosz, sztaszimon*) választanak el egymástól, míg a *kommosz* a kar és a színész közös panaszdala. A későbbiekben a kar szerepe lesz a tragédiaelméletek egyik legvitatottabb része: sokáig eltűnik a színpadról, de napjainkban újra megfigyelhető a koralitás visszatérése (mind a dramaturgiában, mind a rendezésekben).

Arisztotelész védelmében el kell mondanunk, hogy habár szinte egyáltalán nem foglalkozik a színpadra állítás kérdésével, ám amikor műve végén összehasonlítja a tragédiát és az eposzt, a tragédia elsőbbségét azzal is indokolja, hogy ebben megtalálható „még egy nem jelentéktelen elem, a zene és a látvány, s ezekből erednek a gyönyörűségek a legnyilvánvalóbb módon” (1462a). Vagyis Arisztotelész tudatában van a színpadi rendezés fontosságának, de ezt változó elemnek ítéli, szemben a drámai mű állandóságával.

Végezetül érdemes feltennünk a kérdést, hogy mit tanulhatunk a 21. században a *Poétikából*?

Megismerhetjük a görög tragédia belső felépítését, lényegi struktúráját. Megtudhatjuk, hogy a drámaírás nem ihlettség, hanem elsősorban mesterségbeli tudás. Továbbá mértékadó szempontokat kaphatunk a tragédiák megítéléséhez, olyan alapfogalmakat (cselekvés, jellemek, bonyodalom, felismerés, váratlan fordulat, szenvedés, hatás), amelyek bármely korban írt mű kapcsán vizsgálhatók lehetnek.

A *Poétika* nagy hatása miatt számos olyan szabályt is a műnek tulajdonítanak, amely valójában nem található meg benne (ilyen a hármas egység elve, amely valójában Horatius *Ars poetica*jából ered).

Arisztotelész ugyanakkor arra is példát mutatott, hogy egy filozófus nemcsak érdeklődhet a színház iránt, de ha igazán komolyan veszi a saját hivatását, érdeklődnie is kell, hiszen a színház és a filozófia tárgya ugyanaz: az ember. A görög tragédia fő témája (ahogy ezt Oidipusz története példázza) az ember szembenézése önmagával, az önmegismerés.

Ugyanezt az elvet (*Gnóthi szeauton!* – „Ismerd meg önmagad!”) hirdeti a klasszikus görög filozófia (az „athéni iskola”): a csak szóban tanító Szókratész, az ő írásbeli tolmácsaként fellépő Platón, és az őket követő Arisztotelész. A klasszikus görög filozófiák és tragédiák ezért minden korban az önismeret és az „öngondozás” alapművei (utóbbi később Foucault hangsúlyozza az *Epimelé szeautó!* – „Törődj önmagaddal!” elv kapcsán).

## Elemzett szövegek

Arisztotelész (1963): *Poétika* (Sarkady János ford.). Magyar Helikon, Budapest

Arisztotelész (1997): *Poétika* (Ritoók Zsigmond ford.). PannonKlett Kiadó, Budapest.

Platón (1984): Az állam. Ión. Törvények (szemelvények). In: *Platón összes művei* (Jánosy István – Ritoók Zsigmond – Devecseri Gábor ford.). Európa Könyvkiadó, Budapest.

Szophoklész (1959): *Oidipusz király* (Babits Mihály ford.). In: *Szophokles összes drámái*. Franklin Könyvkiadó, Budapest. 237–294.

## Ajánlott olvasmányok

Arisztophanész (2002): Felhők. In: *Arisztophanész vígjátékai* (Arany János ford.). Osiris, Budapest. 157–230.

Arisztotelész (1969): *Politika* (Szabó Miklós ford.). Gondolat, Budapest.

Lévinas, Emmanuel (1992): A valóság és árnyéka (Babarczy Eszter ford.). *Nappali Ház*, (2). 3–12.

Vernant, Jean-Pierre – Vidal-Naquet, Pierre (1971): *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Maspéro, Paris.



# Sztoikusok és a középkor (Seneca, Tertullianus, Szent Ágoston)



## Sztoikus érzelemelméletek

Ha csak érintőlegesen is, de szót kell ejtenünk a Platón és Arisztotelész utáni hellenisztikus filozófiáról, elsősorban a sztoikusokról. A sztoikus filozófia fő témái: a szenvedélyek és az érzelmek. Ezek egyik fő teoretikusa Khrüszipposz (i. e. 281–208), akinek *Az emóciókról* című művéből néhány töredék fennmaradt. Eszerint az emóciók olyan túlburjánzó vágyak, amelyek nem engedelmessé válnak a vezérlő lélekresznek. A szöveg nagyon érzékletesen írja le a lelki zavarokat: „észre kell vennünk, hogy a lélek betegsége nagyon hasonlít a test gyulladásszerű állapotához, melynek során nem periodikusan, hanem rendszertelenül forróláz és hidegletelés lepi el az embert.” A szerelmesek lelkiállapotának leírásához Euripidészt idézi, és általa is igazolja, hogy a szerelem őrzöngő, esztelen, izgatott, eksztatikus állapot, amely még a bölcsset is kiforgatja önmagából, hiszen az „ilyen pillanatokban elvakultak vagyunk, mintha nem is volnánk azonosak azzal, akik előtte filozófiai diskurzusokat folytattak”.

Több mint egy évszázaddal később Poszeidóniusz (i. e. 135–51), már a középső sztoa képviselőjeként, szintén egy könyvet szentel az emócióknak, amelyben vitázik Khrüszipposzsal. Az ő állítása szerint az emóciók nem a lélek értelmes részében keletkeznek, hanem az irracionális lélekreszben. Az emóció az állatias felé való elhajlás hajlama, mely azonban nem érinti az értelmet (ettől függetlenül még értelmes döntéseket hozhatunk, helyesen gondolkodhatunk és cselekedhetünk). A lélek betegsége tehát nem hasonlít a test betegségére, inkább csak a „lázbetegségre való hajlamhoz hasonlít”.

Ebből a két példából is látszik, hogy a sztoikusok az érzelmeket elsősorban megfékezésük és uralásuk érdekében tárgyalják. Az önmagunkon és szenvedélyeinken való uralomra tanítanak a kései sztoa egyik legismertebb alakja, Seneca (i. e. 3 – i. sz. 65) művei is. Seneca tragikus életét jól ismerjük: előbb Nero nevelője, majd visszavonul a közügyektől, de a Piso-féle összeesküvésben való részvétel miatt öngyilkossággal kell véget vetnie az életének. Nem érte készületlenül a halál, hiszen filozófiai életműve a halálra való felkészülés iskolája. Az *Erkölcsei levelekben* amellet érvel, hogy csupán az számít, milyen szépen élünk, nem az, hogy milyen sokáig. Ezért arra kell törekednünk, hogy életünk minden pillanatában készen álljunk a halálra. Egy színpadai hasonlattal világítja meg a helyes erkölcsi magatartást:

Miként a színdarabban, úgy az életben sem az számít, hogy meddig, hanem hogy miként játsszák. Nem számít, hol szünsz meg létezni. Szűnj meg, ahol akarsz, csak szépen végezd.

Az élet színjátékhoz való hasonlítása ugyanakkor más sztoikus szerzőknél is felbukkan. Epiktétosz (i. sz. 50–138), a rabszolgából lett filozófus, *Kézikönyvecskéjében* így ír: „Ne feledd, hogy a dráma, amelyben színész vagy, olyan, amilyenek a betanítója akarja: ha rövidre szabja a szereped, rövid ideig, ha hosszúra, sokáig játszod.”

Marcus Aurelius (i. sz. 121–180), a császár-filozófus, *Elmélkedéseiben* szintén az élet nem tőlünk függő idejével békít meg: „Még ha 3000 vagy 30000 évig élnél is, mégis gondold meg, hogy senki sem veszíthet el más életet, csak amit él, és nem élhet mást, csak amit elveszít. Egyre megy hát a leghosszabb és a legrövidebb élet.” Az élet színjátéka ugyanis lényegileg változatlan: „Idézz a szemed elé egy egész színjátékot (a játék ugyanaz, csak a szereplők mások).”

## Seneca és a kegyetlenség dramaturgiája

Visszatérve Senecához, fontos hangsúlyoznunk, hogy szerzőként két különböző Seneca van: az egyik a filozófus, aki a szenvedélymentes életre tanít, a másik a drámaíró, aki a fékevesztett, irányíthatatlan szenvedélyeket ábrázolja. Seneca könyvdrámái (hiszen saját idejükben valószínűleg nem adták elő őket) a kegyetlenség dramaturgiájának antik példái. A 20. században Antonin Artaud is nagyra tartotta Senecát, akit a történelem legnagyobb tragikus szerzőjének nevezett, és saját *Cenci-ház* című darabjában átvett tőle néhány elemet a *Thyestesből* (a vérbosszút, a test feltálatlásának jelenetét). Szintén Artaud, a *Kegyetlen Színház kiáltványának* műsortervébe Seneca mellé felveszi az Erzsébet-kori színház néhány darabját is (bár hozzáteszi, hogy „a szöveget mellőzzük, csak a korabeli maskarát, a helyzeteket, a szereplőket és a cselekményt tartsuk meg”). Ehhez hozzátartozik, hogy Seneca drámái valóban ekkor éltek reneszánszukat, az Erzsébet-kori drámaírók fedezték fel őket (akik Seneca morálfilozófiáját gyakran idézték műveikben). T. S. Eliot, aki több tanulmányt írt Seneca angol hatástörténetéről, amellet érvel, hogy Seneca drámái valójában felolvasásra születettek, és valószínűleg a szerző is így adta elő őket. Habár bővelkednek brutális jelenetekben, a színpadon valójában előadhatatlanok (egészen az angol reneszánszig, amely különös érdeklődést mutat a „vérpados színpada” iránt). Legerőteljesebben a képzelet színpadán tudnak hatni, ahogy a *Medea* vége is, amelyet Eliot a szövegben bekövetkező, valódi váratlan fordulatnak nevez. Medea, miután a nyílt színen megöli gyermekeit, átváltozik, tündöklő alakot ölt, és szárnyas sárkányfogaton távozik, Iason pedig magára marad gyermeke holttesteivel, és így búcsúzik egykori hitvesétől:

Csak menj, lebegj a menny magas mezőin át,  
hol szállsz, mutatva: ott nem élnek istenek.

T. S. Eliot szerint ennél rezignáltabb drámai véget nehéz elképzelni.

Összegezve elmondható, hogy Seneca egy sajátos színházi formát hozott létre, amelynek hatása egyaránt megfigyelhető a kegyetlenség színpadi és verbális megjelenítéseiben, a horrorszínházakban és a kortárs szövegszínházakban. Azonban a kegyetlenség színháza kapcsán mindig érdemes figyelembe vennünk Artaud útmutatását, aki szerint „a kegyetlenség nem, legalábbis nem kizárólag szadizmust és vért jelent”. Ugyancsak Artaud veti fel azt a kérdést, hogy filozófiai értelemben mit jelent a kegyetlenség. Az ő válasza: „A szellem szempontjából a kegyetlenség annyi, mint szigor, következetesség és kíméletlen eltökéltség, visszavonhatatlan, abszolút elszántság.”

A kegyetlenség ezért mindenekelőtt tisztánlátást jelent, ennyiben szigorú és szinte morális magatartás. A sztoicizmushoz hasonlóan ez is a szükségszerű (a felsőbbrendű determinizmus, a fátum, a halál) elfogadása – de emberi tartással és tudatosan. Ahogy az *Első levél a kegyetlenségről* megfogalmazza:

Nincs kegyetlenség tudat és módszeres tudatosság nélkül. Minden életmegnyilvánulás a tudatosságból meríti egészséges, vérvörös színét, kegyetlen árnyalatát, mert magától értetődik, hogy az élet mindig valakinek a halálával jelent egyet.

## Tertullianus a látványosságokról

Seneca olyan korban írta a drámáit, amikor az embereket a színháznál jobban vonzották az arénák és a bennük lezajló kegyetlen viadalok. Egy évszázaddal később Tertullianus (i. sz. 160–225 körül), a korai keresztény egyház egyik legjelesebb képviselője, *A látványosságokról* című művében egyaránt elítéli a népet vonzó játékok mindkét fajtáját: legyenek akár cirkuszi, akár színpadi játékok. A színjátékokban a pogány kultikus szertartások újraéledését látja. Nézete szerint a „színház tulajdonképpen nem más, mint Vénusz szentélye”, a színművészetek Liber és Vénusz kultuszát szolgálják, így kicsapongásra és bujaságra ösztönöznek.

Magukat a szajhákat is felviszik a színpadra, a nyilvános bujaság áldozatait, aki nők jelenlétében még nyomorúságosabbak, hisz eddig legalább előlük rejtve voltak; oda terelik őket bármilyen korú, rendű és rangú ember bémész tekintete elé.

A színpadra állított szemérmertlenség pedig az egyházatya szerint a szemem keresztül is fertőz. Szigorú ítélete szerint:

A tragédiák és a komédiák tehát véres és buja, istentelen és tékozló szülőanyjai a bűnnek és a kéjvágynak, a kegyetlen és alantas dolgok felidézése pedig semmivel sem jobb, mint ezek a dolgok maguk: ami cselekedetként elvetendő, azt szóban sem fogadhatjuk el.

Ha valakinek ennyi intelem még nem volna elég, Tertullianus egyéb elrettentő példákkal is él, amelyek azt mutatják, hogy a színház miként teszi ördögössé az embert:

Mert példa is van rá, az Úr a tanúja, hogy egy asszony, aki színházba ment, a gonosz szellemétől megszállottan tért meg onnan. S ha ördögűzéssel vallatóra fognánk a tisztátalan szellemet, megkérdezzük, hogyan merészelt egy hívőre rátámadni, okkal válaszolhatná: „igenis jogom volt hozzá”, „saját határainon belül találtam”.

Azt pedig, akiben él a színház utáni vágy, a keresztény irodalom kárpótolhatja.

Ha gyönyörködtet a színpadi irodalom – nos nekünk is van szép számmal könyvünk, költeményünk, jeles mondásunk: van elég énekünk és zenénk; és a mi történeteink nem koholmányok, hanem igazak, nem színpadiasan kimódoltak, hanem szívbélien egyszerűek.

A legnagyobb látványosság, melyet a hitetlen elképzelni sem tud, az Úr eljövetele. A szöveg lezárása (Szent Pál *Korinthusiakhoz írt első levelét* idézve) biztosítja a hit győzelmét a földi látványosság felett:

Egyébként tudod-e, milyenek azok a dolgok, amelyeket szem nem látott, fül nem hallott és embernek szíve meg se gondolt? – Űgy hiszem, kedvesebbek minden cirkusznál, színháznál és stadionnál.

## **Szent Ágoston és a színház járványa**

Szent Ágoston viszonya a színházhoz ennél összetettebb. A fiatal Augustinus még vonzódik a látványosságokhoz, ahogy a *Vallomások* I. könyvében leírja, a játékok és a színház szeretete még a tanulástól is elvonta a figyelmét. A III. könyvben pedig a tragikus színjátékokhoz való vonzódásáról beszél:

Rabul ejtettek a színházi játékok. Zsúfoltak voltak nyomorúságom képmásaival és belső tüzem gyújtó taplóival. Mi oka lehet, hogy az ember ott fájdalomra éhes, míg szemléli a gyászos végű és szomorú eseményeket, bár megélésükre kedve nincsen?

Ugyanarra a problémára ismerhetünk itt, melyet Arisztotelész is tárgyal, amikor a mások szenvedése láttán érzett fájdalom és részvét kapcsán a néző tetszéséről beszél. Valóban gyönyörünket leljük a fájdalomban? Vagy ahogy Augustinus kérdezi: a fájdalmat is szeretjük? Fiatalkori énje erre igennel válaszolna:

Én azonban nyomorúságos fejjel a fájdalmat szerettem akkor. Sőt, kerestem, hogy valamin bánkódhassak. Idegen, költött, megjátszott bajokban olyankor tetszett a színész szerepe, mélyebb hatást akkor gyakorolt rám, ha a szememből könnyeket is sajtolt.

Ez viszont a néző részéről is szerepjátszás, legalábbis az ifjúkori tévelygéseire visszatekintő egyházatya saját alkoskodását, Isten elől való rejtőzködését, a valódi élettől való menekülését látja a színlelt fájdalmak csodálatában.

Ezért szerettem a fájdalmakat. Nem a mélységesen elevenbe vágókat, hiszen menekültem az olyan szenvedéstől, amilyenek a szemlélése vonzott. Csupán a hallott és játszott szenvedések voltak kedvesek. Ezek valamiképpen a bőröm felszínét vakarták. Mégis éles körmökként hasogattak, és nyomukban jött az égető genny, a rothadás és a rettenetes fekély. Az én életem vajon élet volt-e édes Istenem?

Azonban hamar ráismer a játékok romboló hatására, barátja esetén tanulva, aki először saját önuralmának és távolságtartásának tanúsításaként ment el egy gladiátorjátékra, ám az akarata ellenére is ellenállhatatlan erővel vonzotta. A VI. könyvben Augustinus pontosan leírja a kegyetlen játék nézőjében végbemenő változást:

Midőn megpillantotta a vért, ugyanakkor hörpintett az embertelenségből, és nem fordult el, hanem merően odanézett. Belekóstolt már az őrzöngésbe, bár erről maga sem tudott. Örömet talált a förtelmes küzdelemben, és a vérengző gyönyörtől megrészegült. Nem az volt már mint belépéskor. Csupán egy volt az őt magával sodró tömegeből.

Mi több, a látványosság önfeledt nézőjeként mintegy esztét esztét veszti, és esztelenségében másokat is magával ragad.

Nézett, üvöltött, toporzékolt. Erről a helyről esztelenséget hurcolt magával, és ez újra meg újra visszatérésre ösztönözte őt. Már nem csupán azokkal jött, kik őt előbb még erőszakosan odahurcolták, de megelőzte őket, sőt másokat is magával rántott.

Az ágostoni fordulatot jól mutatja, hogy a *De civitate Dei (Isten városáról)* című művében a színházról már mint a lelket megfertőző járványról beszél, hiszen a színház olyan hely, ahol „a bohócok esztelenségein tömegesen őrzöngve csüggnék” (I. 22).

Később Artaud *Színház és pestis* című írásában felidézi ezt a gondolatot, és így kommentálja:

Hogy pontosan mi idézi elő ezt a ragályos önkívületet, azt fölösleges is kutatni. Olyan haszontalan, mint azt vizsgálni, miért veszi át egy idő után az idegrendszer a legfinomabb zenei rezgést is, mégpedig olyannyira, hogy tartósan módosul tőle. Mindenekelőtt azt kell elérni, hogy akárcsak a pestis, a színpadi járvány is önkívület legyen, és ugyanúgy terjedjen, mint a járvány.

A 20. században tehát Artaud az ellentétére fordítja Szent Ágoston gondolatát, amikor a színház járványszerűen fertőző hatását már nem elítélendőnek, hanem a valódi színház lényegi elemének tartja. Továbbá Artaud túllép az ágostoni vizsgálódásokon, amikor a pestis és a színház felforgató erejét hangsúlyozza.

Az igazi színdarab felrázza álmából az érzékeket, felszabadítja az összesajtott tudatalattit, feltámasztja a közösségben a lázadás lehetőségét, az olyan lázadásét, amely addig teljes értékű, amíg lehetőség marad; az igazi színdarab bátorságot és elszántságot követel az összegyűlt közönségtől.

Az artaud-i lényegre törő színházat és a pestist az teszi hasonlóvá, hogy „mindkettő azt a rejtett kegyetlenséget teszi láthatóvá, hozza közel a nézőhöz és teszi megfoghatóvá, amelynek révén a szellem minden perverz képessége hatókörébe vonja az egyént és a népet”.

Zárásként felidézhetjük, hogy Artaud a *Színház és pestis* első felolvasásakor (a párizsi Sorbonne egyetemen) egy idő után félretette előre megírt szövegét, és megpróbálta a nézők előtt gesztusaival és vergődésével megjeleníteni a pestises beteg szenvedéseit. Ám ez a váratlan performansz nem a kívánt hatást váltotta ki, mivel a megdöbben és zavarában nevető közönség (a földön fetregő előadón átlépve) elhagyta a termet.

## Elemzett szövegek

Augustinus (1987): *Vallomások* (Városi István ford.). Gondolat, Budapest.

Khrüszipposz (1983): Az emóciókról. In: *Sztoikus etikai antológia* (Steiger Kornél szerk.). Gondolat, Budapest. 16–24.

Poszeidóniosz (1983): Az emóciókról. In: *Sztoikus etikai antológia* (Steiger Kornél szerk.). Gondolat, Budapest. 26–32.

Seneca (1977): *Medea* (Kárpáty Csilla ford.). In: *Seneca tragédiái*. Európa, Budapest. 5–46.

Tertullianus (1988): A látványosságokról (Rozsnyai Ervin ford.). In: *Az égi és a földi szerelemről* (Redl Károly szerk.).

Gondolat, Budapest. 51–65.

## Ajánlott olvasmányok

Artaud, Antonin (1985): *A könyörtelen színház* (Betlen János ford.). Gondolat, Budapest.

Eliot, T. S. (1932): *Selected essays 1917-32*. Harcourt, Brace and Company, New York.

Hadot, Pierre (2010): *A lélek iskolája. Lelkigyakorlatok és ókori filozófia* (Cseke Ákos ford.). Kairosz Kiadó, Budapest.

*Marcus Aurelius elmélkedései* (2016). Steiger Kornél (ford.). Atlantisz, Budapest.

Seneca (2001): *Erkölcsei levelek* (Kurucz Ágnes ford.). Kossuth Kiadó, Budapest.

Szent Ágoston (2005): *Isten városáról/De civitate Dei* (Földváry Antal ford.). Kairosz, Budapest.

# Francia klasszicizmus (Corneille, Racine, Descartes)



Ahogy már láttuk, a klasszikus görög tragédiát Seneca sem tudta feltámasztani, amikor pedig a tragédia műfaja újjászületik (az angol reneszánszban és a spanyol barokkban), már teljesen új formát nyer. Giorgio Steiner *A tragédia halála* című könyvében arról ír, hogy a tragédia egy tragikus életérzésből születik, mely nem minden korszakot jellemez. Evidensen jelen volt a görögöknél, majd Shakespeare vagy Racine korában. Állítása szerint a görög, a shakespeare-i vagy a neoklasszikus nagy tragédiák végső pillanataiban összeolvad „a gyász és az öröm, az ember bukásának siratása és a szellemének feltámadása feletti örömjongás”. Nincs még egy költői forma, amely ezt a rejtélyes hatást elérné; ez teszi az *Oidipusz királyt*, a *Lear királyt* vagy a *Phaedrát* az emberi szellem egyik legnagyobb teljesítményeivé.

Steiner arra is kitér, hogy Angliában a 16. század végén a tragédia olyan történet, amely egy kiemelkedő személy történetét meséli el, akinek a szerencséje lehanyatlik, és szörnyű véget ér. Szintén az angol drámaíróknak köszönhető Seneca újrafelfedezése, akitől elsősorban a kegyetlenség dramaturgiáját és morálfilozófiai gondolatokat vesznek át. Ugyanakkor az Erzsébet-kori drámák felborítanak minden klasszikus elvet: nincs bennük hármasság, nincs kar, a tragikus és a komikus elemek keverednek, sokkal inkább a spanyol világszínházi mintára (*el gran teatro del mundo*) emlékeztetnek, miközben gyakoriak köztük a bosszúdrámák (a *Hamlet* mintája Thomas Kyd *A bosszúálló tragédiája* című darabja). Az egyetlen fontos kivétel Milton *Küzdő Sámsona*, egy olyan statikus dráma, amely még őrzi vagy megpróbálja újratemetni a görög dráma totalitását, de már a keresztény világkép felől.

Azért idéztük Steiner a tragikus korszakok kapcsán kifejtett gondolatait, mert látni fogjuk, hogy a filozófusok is hasonló példákkal élnek az antik és modern tragédiák kapcsán. A Shakespeare-drámák filozófiai értelmezésével majd a német klasszika és romantika tárgyalása során foglalkozunk, a francia klasszikus tragédiák (Corneille, Racine) kontextusára viszont már most kitérünk, mert a *grand siècle* korszakában elmélet és gyakorlat kölcsönösen és termékenyen hatottak egymásra.



## A francia tragédia elmélete

Az első francia tragédiának Étienne Jodelle *Fogoly Kleopátra* (1553) darabját tartják, erre a korai korszakra egyaránt jellemzők a regényirodalom (Garnier, Hardy) és a költészet (Théophile de Viau) felől érkező hatások.

Pierre Corneille (1606–1684) kezdeti műveiben jól megfigyelhetők ezek a különböző elemek, ahogy Seneca és a spanyol tragédia (Calderon, Lope de Vega) hatása is. Első drámája a *Medea*, de valódi áttörést a *Cid* (1637) jelent számára, melynek bemutatója nagy vitát váltott ki. A *Cid* műfaját tekintve tragikomédia, amely még regényes elemeket használ (nem történelmi téma, boldog vég, túlzott bonyodalmak...), de már a tragédia szereplőinek etikája kérhető számon rajta. Ez figyelhető meg a Francia Akadémia állásfoglalásában, mely nem csupán szabálytalansága, de legalább annyira illetlen témája miatt ítéli el:

A *Cid*nek fogatékos a tárgya [...]. Egyrészt a költő nem tartja tiszteletben benne egy erényesnek bemutatott lány erkölcsi illendőségét, amikor elhatároztatja vele, hogy hozzámegy ahhoz, aki apját megölte; másrészt a valószínű dolgok szövedékéből születő váratlan eset Véletlene nem adja meg a kellő kibonyolítását [...].

Ennek ellenére vagy épp ezért, a *Cid* Corneille egyik legismertebb és legnépszerűbb darabja marad. Amiatt idéztük a vitát, mert a kor színházelméleti gondolkodása részint ilyen vitákból, másrészt az ekkor születő teoretikus írásokból ismerhető meg: így Boileau *Ars poeticájából* vagy Aubignac abbé *Gyakorlati színháztudományából*. Ez utóbbi az Arisztotelésznek tévesen tulajdonított hármas egység szabályt gondolja újra, hozzátéve, hogy „a színpadi szabályok nem tekintélyen, hanem az értelmén alapszanak”. Corneille maga is, részben az őt ért vádak hatására, megfogalmazza művei elméleti alapját. A *Három értekezés a drámai művészetről* (1660) részletesen kitér a hely–idő–cselekmény egységének kérdésére.

Kétségtelen, hogy mivel művészet van, vannak szabályok is; de az, hogy melyek ezek a szabályok, már nem ilyen kétségtelen. A névben megegyezünk, a dologban nem; egyetértünk a szavakban, de vitatjuk jelentésüket. Senki nem tagadja, hogy a cselekmény, a hely és az idő egységét meg kell tartani; nem kis nehézség viszont tudni, mi is voltaképpen a cselekmény egysége, és meddig terjedhet az idő- és a hely-egység [...].

Corneille rugalmas egységeket javasol: a hely egységét egy városon belül, az idő egységét harminc órában jelöli ki. Pontosabban annyi időben, amennyi a lehető legvalóságosabban ábrázolható, mivel tudatában van, hogy a leképezésszerű színpadi ábrázolás lehetetlen.

Kétségtelen, hogy egy kép annál jobb, minél inkább hasonlít az eredetijéhez. Az előadás két óráig tart, és tökéletesen hasonlítana, ha a cselekmény, melyet ábrázol, ennyi ideig tartana a valóságban is. Így hát ne állapodjunk meg se 12, se 24 óránál, hanem korlátozzuk költeményünk cselekményét a lehető legrövidebb időre, hogy a színpadi ábrázolás jobban hasonlítson és tökéletesebb legyen [...].

A cselekmény egysége tekintetében is megengedőbb, mivel ez nála nem azt jelenti, hogy a tragédiának csak egy cselekménye lehet, viszont fontos, hogy legyen eleje, közepe és vége, és a mellék-cselekmények szervesen illeszkedjenek a főcselekménybe.

Kell lennie egy olyan teljes cselekménynek, mely a néző lelkét kielégíti; ez azonban teljessé csak több olyan befejezetlen cselekmény által lehet, mely előmozgatólag szolgálja és a nézőt kellemes feszültségben tartja.

Corneille-nél az illusztris szereplőkből következik a tragédia méltósága. Valamint lényeges, hogy a történetnek időben és térben el kell távolodnia az adott kortól (témáit ezért főleg az antik történelemből és a Bibliából veszi). Szintén fontos a valóságosság szabályának lehetőség szerinti és az illendőség szabályának szigorú betartása. Az illendőség itt egyszerre jelenti a szabályok betartását, erkölcsös személyek ábrázolását és a néző tiszteletben tartását. Szemben a korai „véres tragédiákkal”, ezek a művek már nem akarják sokkolni a nézőt.

Vitatott kérdés marad viszont a tragédiák befejezése: vajon szükségszerű az, hogy a tragédia halállal végződjék? Jean Racine (1639–1699), Corneille pályatársa és nagy riválisa, a *Berenice* Előszavában ez ellen érvel:

Egyáltalán nem szükséges a vér és a halál a tragédiához: elegendő, ha a cselekmény nagy, a szereplők hősiességek, a szenvedélyek felébrednek, és minden érezteti a fenségesség bánatot, a tragédia legfőbb gyönyörűségét.

Itt teljesen új tragédia-felfogás jelenik meg. Racine megpróbál eltávolítani a tragédiából minden felesleges elemet, és a lehető legnagyobb egyszerűsége törekszik.

Vannak, akik azt gondolják, hogy ez az egyszerűség a lelemény hiányának a jele. Nem gondolnak rá, hogy ellenkezőleg, a legnagyobb lelemény a semmiből valamit csinálni, s hogy az események nagy száma mindig azoknak a költőknek volt menedéke, akik tehetségükben nem éreznek elég bőséget, sem elég erőt arra, hogy öt felvonáson keresztül lekössék a nézők figyelmét olyan egyszerű cselekménnyel, melyet csupán a szenvedélyek hevessége, az érzelmek szépsége és a kifejezés előkelősége erősít [...].

Racine-nak a színházban is sikerült igazolnia új elmélete érvényességét azáltal, hogy a „témacsatát” megnyerte: Corneille *Titus és Berenice*-jével közel egyidőben bemutatott *Berenice* darabja a nézők ítélete szerint győzött. Ezzel bebizonyította, hogy valóban megfelel a fő elvnek, mely szerint: „egy mű legfőbb szabálya, hogy tessen és meghasson”.

A *Berenice* Racine legköltőibb darabja, és szinte az egyetlen olyan klasszikus francia dráma, mely valóban megvalósítja az idő–hely–cselekmény egységét. A történet pár mondatban összegezhető (ahogy a mű előszavában is áll): „Titus, aki szenvedélyesen szerette Berenicét, sőt úgy hitték, megígérte neki, hogy elveszi, uralma első napjaiban mindkettejük kedve ellenére elküldte Rómából”. Az ötfelvonásos mű egy hosszúra nyúlt búcsú, melynek végén a szerelmesek, habár életben maradnak, de egymástól távol és örökre elszakítva.

## A szenvedélyek dramaturgiája

Racine dramaturgiáját gyakran nevezik a szenvedélyek dramaturgiájának. Ennek kapcsán érdemes röviden kitérni arra, hogy miként változnak és születnek újjá a 17. században a szenvedélyelméletek. Korábban láttuk, hogy az antikvitás vagy elveti és kárhóztatja a szenvedélyeket (mint Platón és Szent Ágoston), vagy helyes mértékük kialakítására, az „arany közép” tanít (mint Arisztotelész, aki a *Retorikában* foglalkozik a szenvedélyek kérdésével).

A 17. század legismertebb műve ebben a témában René Descartes (1596–1650) utolsó műve: *A lélek szenvedélyei*. Eszerint a szenvedélyek a lélek észleletei, érzései vagy felindultságai. Az itt felsorolt hat alapszenvedély: a csodálkozás, a szeretet, a gyűlölet, a vágy, az öröm és a bánat; az összes többi szenvedély pedig (mint nagylelkűség, gőg, alacsonylelkűség, hódolat, lenézés, reménység, kétségbeesés, féltékenység, határozatlanság, bátorság, merészség, gyávaóság, vetélkedés, lelkiismeretfurdalás, gúnyolódás, irigység, száanalom, önelégültség, megbánás, jóindulat, hála, hálátlanság, felháborodás, harag, szégyen, szemérmelenség, undor, sajnálkozás, ujjongás) vagy ezekből az alapérzelmekből állnak össze, vagy ezek fajtái. A filozófus szerint az egyes szenvedélyeknek megvannak a maguk felismerhető vonásai és külső jegyei: mint a szem és az arc mozgásai, színelváltozások, remegések, levertség, ájulás, nevetés, könnyek, nyögések, sóhajtások stb.

A szenvedélyek ellen azonban Descartes-nál létezik egy orvosság: az erények gyakorlása. A helyesen vezérelt lélek abszolút hatalmat nyerhet a szenvedélyek felett. Mivel a szenvedélyek természetüknél fogva mind jók, ezért csak rossz használatukat vagy túlzásaikat kell elkerülnünk, ebben pedig a (szenvédélymentes) bölcsesség lehet leginkább a segítségünkre.

A kor szülöttei azonban azt is tudták, hogy az ésszel irányítható szenvedélyek mellett ott vannak az uralhatatlan, erkölcsi romlásba döntő szenvedélyek is, amelyekről nem a filozófia, hanem a tragédia tanúskodik, mindenekelőtt Racine színháza. A drámaszerző, aki a Port-Royal rendjének szigorú janzenista közegében nevelkedett, pontosan ismerte a színház erkölcsromboló hatását hangsúlyozó szent ágostoni szemléletet. Egykori tanítómestereitől korai tragédiái távolítják el, majd legismertebb műve, a szerelem szenvedélyét ábrázoló *Phaedra* (1677) békíti ki velük. Ezt igazolja a Port-Royal egyik legfontosabb szellemi vezetőjének, Antoine Arnault-nak a bemutató kapcsán Racine-hoz írt levele:

Nincs semmi kifogásolható Phaedra karakterében, mely fontos tanítással szolgál számunkra. Isten ugyanis, korábbi bűneink büntetéseként, magunkra hagy minket, saját szívünk romlottságára bízva, emiatt nincs olyan végletes pont, ahová ne juthatnánk el, még akkor is, ha gyűlöljük bűneinket.

Racine a tragédiához írt előszavában is hasonló gondolatokat fogalmaz meg:

Phaedra sem nem egészen bűnös, sem nem egészen ártatlan; végzete és az istenek haragja folytán sodródik törvénytelenül olyan szenvedélybe, amelytől elsőnek ő maga borzad el.

Phaedra szenvedélyében tehát már a bűn gondolata is ugyanolyan szörnyűséges, mint maga a bűn; ez teszi Phaedrát (először önmaga szemében) erkölcsi szörnyeteggé. A szerelem szenvedélyének romboló erejét megmutató darab amiatt lehet az erkölcs iskolája (még a Port-Royal szigorúan ítélő bíráinak szemében is), mivel „a szerelem gyarlóságai valódi gyarlóságként tűnnek ki benne; a szenvedély szerepeltetése csak arra való, hogy megmutassa a zűrzavart, ami belőle származik.”

Phaedra tragédiájának kezdete nem a bűn elkövetése, hanem a bűn kimondása: saját szenvedélyének megnevezése. Egészen a kimondás aktusáig Phaedra, Racine-t idézve:

minden erőfeszítésre kész, hogy legyőzze; inkább meghal, semmint hogy bárkinek is bevallaná. Mikor mégis kénytelen titkát felfedni, olyan szavakkal beszél róla, amelyből világosan kitetszik, hogy az inkább az istenek büntetése, mintsem saját akaratának megnyilatkozása.

Roland Barthes a 20. században egy szép könyvet ír Racine-ról (*Sur Racine*). Értelmezése szerint a mű fő dilemmája: „Kimondani vagy ki nem mondani? Ez itt a kérdés.” Barthes azt hangsúlyozza, hogy a bűn kimondása megsemmisítő erővel bír a főhős számára. A *Phaedrát* ezért nevezhetjük nominalista tragédiának. A darabban Phaedra mély hallgatását arról, hogy kit szeret, háromszor töri meg. Azonban már Hippolüosz első megnevezésétől kezdve Phaedra sorsa eldőlt, a kimondott szó nem tehető ki nem mondottá. A beszéd itt valódi cselekvés, amely további

cselekvésre késztet, miközben tragikus események sorozatát indítja el. Emiatt változik a beszéd, ahogy szintén Barthes hangsúlyozza, rettentővé. A kimondott szavak hatalommal bírnak, az immár visszavonhatatlan beszéd végérvényes lezárása csak a (korábbi hallgatásban felfüggesztett) halál lehet. Ahogy erről Phaedra utolsó szavai tanúskodnak: „feltárva most, mi szívemben lakik, keservesebb utat járok halálomig”.

Összegezve elmondható, hogy francia klasszicizmus által (újra) megalkotott szabályokat leginkább Racine tartotta meg, de ő is újradefiniálta a tragédiát, a nemes egyszerűség és a fenséges bánat hangsúlyozásával.

## Elemzett szövegek

- Corneille (1967): Három értekezés a drámai művészetről (1660). In: *A klasszicizmus* (Rónay György szerk.). Gondolat, Budapest. 117–122.
- D'Aubignac (1967): Gyakorlati színháztudomány (1657). In: *A klasszicizmus* (Rónay György szerk.). Gondolat, Budapest. 115–117.
- Descartes, René (2012): A lélek szenvedélyei. In: Uő: *A lélek szenvedélyei és más írások* (Dékány András és mtsai ford.). L'Harmattan – SZTE Filozófia Tanszék, Budapest. 69–168.
- Racine (1949): Phaedra (Somlyó György ford.). In: *Racine összes drámai művei*. Franklin Kiadó, Budapest. 677–750.
- Racine (1967): Előszó a *Berenice*-hez (1670). In: *A klasszicizmus* (Rónay György szerk.). Gondolat, Budapest. 148–150.

## Ajánlott olvasmányok

- Barthes, Roland (1963): *Sur Racine*. Éditions du Seuil, Paris.
- Forestier, Georges (2003): *Passions tragiques et règles classiques*. P.U.F., Paris.
- Steiner, George (1971): *A tragédia halála* (Szilágyi Tibor ford.). Európa, Budapest.

# Francia felvilágosodás (Rousseau, Diderot)



## Rousseau színházellenessége

Jean-Jacques Rousseau (1712–1778) viszonya a színházhoz több mint ellentmondásos. Fiatalkorában ő is írt színdarabot, *Narcissus, avagy aki önmagába szerelmes* címmel, amelyet csak jóval később (1752-ben) adtak ki és mutattak be. A műhöz ekkor írt előszavát így kezdi:

Tizenennyolc éves koromban írtam ezt a vígjátékot, és óvakodtam a nyilvánosság elé vinni, amíg tartottam valamire a szerző hírnevét. Végül elegendő bátorságot éreztem magamban, hogy közreadjam, de nem, hogy bármit is mondjak róla. Így hát itt nem a darabról lesz szó, hanem önmagamról.

A szöveg folytatásában szó sem esik a darabról, ehelyett Rousseau amellett érvel, hogy a tudományok és a művészetek semmivel sem vitték előbbre a társadalmat. Ugyan az írás végén még egy mondattal visszatér a színházra:

Igaz, hogy egy napon azt mondhatja valaki: a tudományoknak és a művészeteknek ez a nyílt ellensége mindazonáltal színpadi darabokat is írt és adott közre; és az ilyen beszéd, elismerem, keserű szatíra lesz: nem én rólam, hanem századomról.

Ezek után nem meglepő, hogy a *Levél D'Alembert-nek* című írásban (1758) már mint genfi polgár, a városi színház tervezett létesítése ellen érvel. Hasonló szempontokat idéz, mint Platón és Szent Ágoston, akik attól tartottak, hogy a színház a szenvedélyeket felkeltve megrontja az erkölcsöket. Rousseau figyelmeztetése: „Ne feledjük: a színház csak akkor maradhat fenn Genfben, ha mértéktelen szenvedéllyé válik; ha csak mérsékelt érdeklődést kelt, meg kell buknia.” A levél fő kérdése, hogy párosulhat-e a színház az erkölccsel, de ezt a szerző határozottan elveti. Érvelése szerint „a játékszín általában az emberi szenvedélyek képe, s a kép eredetije minden szívben fellelhető”. Rousseau nem hisz a szenvedélyek megtisztításában, mivel „csak egyvalami tisztíthatja meg a szenvedélyeket: az ész”. Az ész azonban semmilyen hatással nem bír a színházban. A konklúzió szerint a „színház megszabadít nem

lévő szenvedélyeinktől és felszítja meglevő szenvedélyeinket”. Emiatt a színháznak még a kísérleti bevezetése is orvosolhatatlan erkölcsi hanyatláshoz vezet.

Ugyanakkor Rousseau elismeri, hogy egy köztársaságban is szükség lehet látványosságokra, de ezek nézete szerint a szabad ég alatt, nyílt tereken tartott népünnepélyek lehetnek (amelyek mintái a spártai ünnepek).

De végül mi lesz a tárgya e látványosságoknak? Mit fognak bemutatni? Semmit, ha úgy tetszik. Ahol az emberek szabadok, ott elég összecsendülniük, s máris jól érzik magukat. Állítsatok a tér közepére egy virágokkal felékesített rudat, gyűjtsétek köréje a népet, és kész az ünnep. Ha többet akartok tenni, intézzétek úgy, hogy maguk a nézők legyenek a látványosság, hogy ők maguk legyenek a szereplők, és mindenki önmagát pillantsa meg, önmagát szeresse a többiekben, mert így tökéletesebb lesz az egység közöttük.

Érdekes megjegyezni, hogy a 20. században Adolphe Appia, az új színház egyik meghatározó látványtervezője és teoretikusa, amikor az eleven műalkotásról beszél, Rousseau nézeteihez tér vissza, és azt hangsúlyozza, hogy nézőkön kívül nincs szüksége másra. Színházi utópiájában így fogalmaz: „Nincs terem, nincs színpad nélkülünk és rajtunk kívül. Mi magunk vagyunk a darab és a szín, a mi élő testünk, mivel ez a test alkotta meg őket. A drámai művészet ennek a testnek a tudatos alkotása. A mi testünk a drámai szerző.” Appia azonban azt a teret, ahol ez a közösségi élmény létrejöhet, a jövő katedrálisának nevezi, és ezáltal egy kvázi-szagrális térbe helyezi át a rousseau-i elképzelést.

## Diderot színészparadoxona

A *Levél D'Alembert-nek* egyben Rousseau Diderot-tól, korábbi barátjától való elszakadásának dokumentuma. Denis Diderot (1713–1784) ugyanis ebben az időben erősen kötődik a színházhoz, polgári drámákat ír, amelyek közül a legismertebbek *A törvénytelen fiú* (1757) és *A családapa* (1758). Ugyancsak ekkor jelenik meg *A drámaköltészetről* című értekezése, amely a családi vagy polgári tragédia elmélete. Ezt Diderot olyan komoly műfajként (középfajú drámaként) határozza meg, mely általános érvényű erkölcsi mondanivalóval bír, és a valós élet problémáit ábrázolja. A könyv egyik leggyakrabban idézett állítása szerint, amely később *condition*-elmélet néven lesz híres: „nem a jellemeket kell színpadra állítani, hanem az életformákat”. Emiatt Szókratész halála (mint a filozófusi életszemlélet tanúsítása) jó színpadi téma lehet.

Diderot legismertebb színházi írása azonban az 1769-ben megjelent *Színészparadoxon*. Ennek előzménye, hogy François Riccaboni (a párizsi Comédie Italienne híres színésze) *A színpad művészetében* (1750) amellel érvel,

hogy a színész nem érezheti át, amit a színpadon mond. Diderot *Színészparadoxona* szintén a színészi játék kérdésével foglalkozik, azt vizsgálva, hogy milyen tulajdonságok teszik nagygyá a színészt. Diderot szerint elsősorban a biztos ítélőképesség. Fontos, hogy a színész képes legyen hideg fejjel, higgadtan figyelni önmagát, tehát ami leginkább szükséges számára, az „sok éleslátás és semmi érzelem”. Az érzelemből játszó színész ugyanis nem adhatja elő kétszer ugyanazt a szerepet, ugyanolyan hévvel és sikerrel. Továbbá az érzésből játszó színész teljesítménye egyenetlen. Vele szemben az „átgondoltan, az emberi természet ismeretében játszó színész gondolatban mindent előre felmér, kiszámít, megtanul, elrendezi”, ezért az ő előadása állandó és kiegyensúlyozott, és ha mégis van benne változás, az javulás.

A filozófus szerint az érzelmekből játszó színésznek csak néhány szép pillanata van, szemben az ésszel játszó színésszel. Emiatt az ihlet forró lázát mérsékelni kell, az érzékenység nem fér össze a lángelmével. Az érzelmeknek pedig nem a színpadon, hanem a színpadon kívül kell megjelenniük: „Töltsék meg a nézőteret az érzelmes lelkek, a színpadon semmi keresnivalójuk.”

Ebből az is következik, hogy az átélés és a teljes azonosulás követelménye felesleges. Ha a színész önmagát játszaná, nem lehetne minden szerepében más. A színész tudatában van annak, hogy nem azonos a szerepével, csak eljátssza azt; az illúzió pedig a nézők oldalán van. A színpadi igazság nem a szereppel való azonosságot, hanem egy eszményi mintának való megfelelést jelent.

Diderot-nál a színész pontos megfigyelő és tudatos ábrázoló képességekkel rendelkezik:

A nagy színész hidegen figyeli a jelenségeket, az érzelmes ember az ő szemében mint, alaposan tanulmányoz és gondos mérlegelés után megállapítja, mit kell hozzátenni vagy elvenni belőle.

Mivel azonban mindent és mindenkit képes ábrázolni, ezért a nagy színész egyszerre minden és semmi. A filozófus kemény (és igazságtalan) állítása szerint: „a színészt az teszi eleve alkalmassá bármely jellem megformálására, hogy nincs saját jelleme”. Ezen a ponton újra visszaköszön a színészek társadalmi megítélésének – és gyakran elítélésének – kérdése. Diderot szerint a színészek a társadalom számkivetettjei: közönségük ugyan ragaszkodik hozzájuk, de megveti őket. Mindazonáltal a mű végén a nagy színésztől mégis egy csodálatos portrét kapunk, hiszen nélküle nem létezhetne a mű a maga teljességében: ő az, aki egységes, összhangzó egésszé képes formálni a szerep változatos részeit, azáltal, hogy egy következetes játékmódot alakít ki. Továbbá ő az, aki még a mű rejtett (az olvasó számára felfedezetlen) értékeit és ötleteit is képes érvényre juttatni. Ahhoz azonban, hogy valakiből nagy színész legyen „hideg fej, biztos ítélet, tévedhetetlen ízlés, nehéz munka, sok tapasztalás és ritka emlékezőtehetség kell”.



A *Színészparadoxon* által felvetett kérdések a 20. században is visszatérnek. Edward Gordon Craig *A színész és az übermarionett* (1905) című írásában szintén a színészi érzelmek kiszámíthatatlanságáról ír, és az érzelmeinek kiszolgáltatott színész egyenetlen alakításairól, amelynek következtében a színészet nem lehet valódi művészet.

Mindenek tudatában elmondhatjuk: az érzelem olyan ok, amely először teremt, másodsor pusztít. Márpedig, mint ahogy már mondtuk, a művészet nem tűrhet meg semmilyen véletlent. Így hát a színész alkotása nem műalkotás, hanem csak esetleges vallomások sorozata.

Craignél ez ahhoz a belátáshoz vezet, hogy a színészt el kell távolítani a színpadról, és helyét az élettelen alak – akit ideiglenesen übermarionettnek nevez – veszi át. Látni fogjuk a későbbiekben, hogy a filozófusok közül Georg Simmel és Jean-Paul Sartre is újragondolja a diderot-i színészparadoxont, de ők nem jutnak olyan végletes következtetésekre, mint Craig, hanem megmaradnak a valós színházi gyakorlatnál (különösen a drámaíróként is ismert Sartre).

## Rameau unokaöccse

Érdemes felvetnünk azt a kérdést, hogy milyen szerepet töltenek be a filozófusok színpadi művei az életművekben. Láttuk Rousseau radikális elzárkózását saját színművétől, vele ellentétben Diderot ugyan nem kritizálja saját műveit (sőt, elméleti alapjukat is megalkotja), az utókor azonban ezeket a darabokat hamarosan elfelejti, és a színházak sem játsszák őket. Ugyanez elmondható a szintén ekkor alkotó Voltaire színpadi próbálkozásairól. Ezzel szemben viszont az említett szerzők filozófiai vagy irodalmi művei gyakran színpadra kerülnek, így Voltaire *Candide*-jének számos adaptációja létezik, ahogy Diderot sajátos filozófiai dialógusából, a *Rameau unokaöccséből* is több előadás született.

Az 1761–1762 között írt mű Diderot életében kiadatlan marad, először csak 1805-ben jelenik meg, Goethe fordításában (miközben a francia eredeti elveszik, és csak az 1890-es években kerül elő egy kézírata). Ebben a sajátos, formabontó műben később Foucault (*A bolondság történetében*) a „nem-értelem” egy sajátos alakzatát ismeri fel: „Rameau unokaöccse az utolsó olyan szereplő, akiben a bolondság és a nem-értelem egymásra lelnek, de egyben ő az első, akinél szétválásuk pillanata is felsejlik.” A szereplő biztosan tudja magáról, hogy bolond, de ez a tudása még nem tragikus tapasztalaton, hanem társadalmi döntésen alapul: „Nevetségesnek akartak, hát azzá tettem magamat.” Tudatosan reflektál saját bolond szerepére, értelmezi saját nem-értelmét, ironikusan mutatja be saját képzelgéseit. Vele indul el az értelem és nem-értelem olyan radikális szétválasztása, amely – ahogy szintén

Foucault hangsúlyozza – „csak Nietzsche utolsó írásaiban vagy Artaud-nál nyeri el a nyugati kultúra számára filozófiai és tragikus jelentőségét”.

## Elemzett szövegek

Diderot, Denis (1966): Színészparadoxon (Görög Livia ford.). In: *Színészparadoxon/A drámaköltészetéről*. Magyar Helikon, Budapest. 5–98.

Rousseau, Jean-Jacques (1978): Levél D'Alembert-nek (Kis János ford.). In: Uő: *Értekezések és filozófiai levelek*. Magyar Helikon, Budapest. 317–462.

## Ajánlott olvasmányok

Craig, Edward Gordon (1994): A színész és az übermarionett (Szántó Judit ford.). *Színház*, (9). 41–42.

Darida Veronika (2010): *Színház-utópiák*. Kijárat, Budapest.

Diderot, Denis (1997): *Rameau unokaöccse* (Szívós Mihály ford.). PannonKlett, Budapest.

Diderot, Denis (2005): *Beszélgetések a törvénytelen fiúról* (Lőrinszky Ildikó ford.). Attraktor, Budapest.

Foucault, Michel (2004): *A bolondság története a klasszicizmus korában* (Sujtó László ford.). Atlantisz, Budapest.

# Német felvilágosodás és klasszika (Lessing, Goethe, Schiller)



## Lessing és a *Hamburgi dramaturgia*

Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) a német felvilágosodás egyik legfontosabb alakja, aki, ahogy Heine megjegyezte róla, „korának élő kritikája volt, és egész élete polémia”.

Színházelméleti szempontból Lessing legjelentősebb vállalkozása a *Hamburgi dramaturgia* című színházi folyóirat, amit az éppen újjászerveződő udvari színház tanácsadójaként ír. Ebben célja a színház elméletének és gyakorlatának összekapcsolása. Egyrészt tisztázni akarja a színházzal kapcsolatos filozófiai és elméleti problémákat, oly módon, hogy közben konkrét előadásokhoz kapcsolódik. Ahogy a folyóirat beharangozó szövegben írja: „Ez a dramaturgia kritikailag beszámol majd minden színpadra kerülő darabról, és figyelemmel kíséri mind a költő, mind a színész művészetének minden itteni lépését.” Valamint hozzáteszi, hogy „a színházi kritikus kifinomult ízlése abban mutatkozik meg, ha tetszés vagy nemtetszés esetén egyaránt tévedhetetlenül meg tudja különböztetni, mit és mennyit kell belőle a költő, mit és mennyit a színész számlájára írni.” Azzal is tökéletesen tisztában van, hogy a színészi alkotás, szemben a költőével, átmeneti. Ezért mindig azonnal (a színházi „itt és most”-ban) kell pártatlanul megítélni. Ugyanakkor az előadás legalább annyira a színész, mint a költő érdeme, hiszen a színésznek „mindenütt együtt kell gondolkodnia a költővel, és ott, ahol a költő tévedett, helyette kell gondolkodnia”.

Mindazonáltal, ha végigolvassuk a *Hamburgi dramaturgia* (1767–1768) teljes évfolyamát, azt tapasztalhatjuk, hogy az elméleti kérdések erősebb szerepet kapnak, nem véletlenül, hiszen Lessing célja a polgári dráma elméletének megteremtése (ekkor ő maga is ilyen drámákat ír: *Miss Sara Sampson*, *Emilia Galotti*). Ehhez egyrészt végignézi a korábbi drámaelméleteket: így az arisztotelészi *Poétikát* és annak újra- (vagy Lessing szerint félre-) értelmezését a francia klasszicizmusban. Corneille és Racine kapcsán a véleménye elítélő: „Kettejük közül azonban Corneille hatott kártékonyabban tragédiaköltőinkre. Racine ugyanis csak mintáival terelte őket helytelen irányba, Corneille azonban mintáival és tanításaival egyszerre.”

Nézete szerint a franciák (különösen Corneille) művei nem ébresztik úgy fel a részvétet, mint a görög vagy az angol darabok, ezért a franciák nem tragikus költők. Szemben Shakespeare-rel, aki maga a tökéletes szerző, a természet leghívebb ábrázolója, azonban folytathatatlan.

A polgári dráma elméletének megalkotásakor elsősorban Diderot-val vitatkozik, és annak *condition*-elméletével, amely szerint nem jellemeket, hanem életformákat kell ábrázolni a színpadon. Ez azonban, Lessing szerint, sematikus ábrázolásokhoz vezet, és „a tökéletes jellemek zátonyára” fut.

A *Hamburgi dramaturgia* kétségkívül a kor egyik legambiciózusabb vállalkozása, de az életre hívó álom, a hamburgi nemzeti színház eszméje, hamarosan szertefoszlik. Ezzel együtt, mindössze egy évet megélve, a lap is megszűnik. Ugyanakkor máig inspiráló és izgalmas olvasmány, mivel Lessing kritikai beszámolóit legalább annyi új kérdést vetnek fel, mint amennyit megválaszolnak (ahogy erre ő maga is reflektál ez egyik utolsó lapszámban):

Emlékeztetem olvasóimat: e lapoknak a legkevésbé sem céljuk, hogy valamely drámaelméleti rendszert tartalmazzanak. Nem vagyok köteles megoldani tehát mindazokat a nehézségeket, amelyeket okozok. S ha gondolataim kevéssé függenek is össze, sőt szinte ellentmondanak, mégiscsak gondolatok, s anyagot adnak olvasóimnak arra, hogy maguk gondolkozzanak. Csupán *fermenta cognitionis* – a gondolkodás kovászát – szándékozom elhinteni.

## Goethe és Schiller

A német Shakespeare-kultuszt, amelyet már Lessing írásai is jeleznek, Johann Wolfgang von Goethe (1749–1832) még inkább megerősíti. *Shakespeare és se vége, se hossza* (1813) című írásában amellet érvel, hogy kevesen értették meg úgy a világot, mint az angol költő, akinek a műveit olvasva úgy érezhetjük, hogy a világ áttetszővé lesz a számunkra is. Ugyanakkor ezek a művek nem a testi szemhez, sokkal inkább a belső érzékekhez szólnak, mivel a képzelőerő elevenedik meg bennük, ez pedig az eleven szó által hat (legjobb közvetítője az olvasás, ahol nem tereli el figyelmünket az előadás). Azt, hogy Shakespeare elsősorban költő, Goethe szerint az is igazolja, hogy a valódi színpad követelményeit semmibe veszi. Emiatt darabjai szóról szóra nem adhatók elő a német színpadokon, csak feldolgozásokban. Ezekben a javaslatokon már látszik Goethe színházvezetői gyakorlata, ahol szintén azt vallotta, hogy Shakespeare műveiből ki kell szűrni az igazi hatóelemet, és kihagyni mindazt, ami felesleges. Goethét 1791-ben nevezik ki a weimari színház főigazgatójának, ahol egészen 1817-ig főintendáns marad. Gyakorlatilag minden színházi folyamat az ő irányítása alá kerül (a műsor összeállítása, a szereposztás, a próbák). Célja az egész játék harmóniája, amelyhez épp úgy hozzátartozik a szöveg, a hangsúlyozás, a mozgás és a festőien elrendezett jelenetek, valamint az idealizáló historizmus díszletei. Goethe szerint „nem elég utánózni

a természetet, hanem eszményileg is be kell mutatni”. A színészképzéshez (a gesztusok és deklamáció elsajátításához) felhasználja Johann Jakob Engel művét (*Ideen zu einer Mimik*), de ő maga is összeállít egy szabálygyűjteményt (*Szabályok a színészeknek*, 1803). A repertoáron egyaránt szerepelnek klasszikusok (görög, spanyol, francia, angol darabok), operák, kortárs melodramák.

Goethe Schillerrel való megismerkedése is ehhez a korszakhoz kötődik, barátságuk 1794-től egészen Schiller haláláig tart. Együtt fedezik fel a klasszicizmus eszményét, pontosabban azt a Winckelmannhoz köthető görögységképet, amely szerint azt „nemes egyszerűség és csendes nagyság jellemzi”. Goethe ekkor írja klasszicista darabjait (*Iphigenia Taurisban*, *Faust I*), Schiller pedig ekkor hagy fel a prózai verseléssel és a polgári színház eszményével (habár egyik első nagy sikere, az *Ármány és szerelem*, a polgári dráma remekműve). A fordulat jele, hogy a *Don Carlost* klasszikus jambusokba írja át, és történelmi témák feldolgozásába kezd (*Stuart Mária*, *Az orleans-i szűz*, *Tell Vilmos*). Ezeknek a műveknek valódi témája a szabadság és annak transzcendens értelme (ahol a történelmi szükségszerűség meghaladása: a halál).

## A színház mint morális intézmény

Még ezt az időszakot megelőzően hangzik el Schiller egy fontos előadása: *A színház mint morális intézmény* (1784). A szöveg fő kérdése, hogy miként hat a színház. Schiller azt akarja bebizonyítani, hogy az emberekre és a népre egyaránt művelőleg hat. Nézete szerint a a drámai művészet az emberi szellem legfőbb produktuma (amely épp ezért erősen megosztja az embereket, éppúgy akadnak, akik istenítik, mint akik elátkozzák). A színház eredete nem más, mint „az általános és ellenállhatatlan vágy az új és rendkívüli iránt, a kívánság, hogy szenvedélyes állapotban érezzük magunkat”. Szemben azokkal az elképzelésekkel (Platón, Szent Ágoston, Rousseau), amelyek kitiltanak az ideális államból a színházat, Schiller amellett érvel, hogy a vallás és a törvények egyaránt támaszt lehetnek a színházban.

„A színház bíraskodása ott kezdődik, ahol a világ törvényeinek hatálya véget ér”, ez pedig azt is jelenti, hogy ez a bíraskodás mélyebb és tartósabb a törvényeknél. Szemben az erkölcstelenség gyakori vádjával, azt állítja, hogy a színház pártfogolja az erényeket. Továbbá önismeretre és tisztánlátásra tanít, hiszen „tükrében pirulás nélkül látjuk lehullani álarcainkat, s titkon megköszönjük e figyelmeztetést”. A színház emellett a gyakorlati bölcsesség iskolája is: mivel megismertet az emberség sorsfordulóival, rámutat életünk szövevényében a véletlenre és a tervre, elénk tárja az emberi szenvedést, és ezáltal igazságosabbá tesz a szerencsétlenek iránt.

A színház elsődleges feladata tehát az, hogy megismertesse az embert az emberrel, és feltárja az igazságot. Így lehet szerepe az erkölcsi kiművelésben és az értelem felvilágosításában. Schiller példaként itt Lessing kései darabját, *A bölcs Náthánt* idézi, amely vallási türelemre és toleranciára tanít. Lessing a *Hamburgi dramaturgiában* még azt írta, hogy a németeknek nem való nemzeti színház, mert nem alkotnak nemzetet. Schiller ezt a gondolatot mintegy megfordítja, azt állítva, hogy a színház a nemzet szellemére is egységesítő erővel bír: „Ha megérvénk, hogy nemzeti színházunk legyen, akkor nemzet is lennénk.”

A színház mint morális intézmény legteljesebb meghatározása:

A színház az az intézmény, ahol együtt van élvezet és okulás, nyugalom és igénybevétel, kikapcsolódás és művelődés, ahol a lélek egyetlen ereje sem a másik kárára feszül meg, és semmilyen élvezet nem válik kárára az egészsnek.

Schiller előadásának végső konklúziója szerint a színház egyszerre hat egyéni és közösségi szinten, hiszen ezen a helyen visszanyerjük önmagunkat, miközben mindenki élvezi mindenki elragadtatását. A színházban minden néző ugyanazt az egyetlen, közös érzést éli át: „érzi, hogy ember!”

## A kar szerepéről

Schiller színházelméleti szövegei közül még egyet érdemes kiemelnünk, melynek címe *A kar felhasználása a tragédiákban* (1803), és amely eredetileg *A messinai menyasszony* előszava volt. Schiller ezen darabjának nincs valós történeti előzménye, a szüzsé sokkal inkább egy operára emlékeztet (két fivér ugyanabba a lányba szerelmes, akiről kiderül, hogy a húguk, majd az egyik fivér megöli a másikat és önmagát). Ez a mű egyben nyílt hadüzenetet jelent a naturalizmusnak. A szerző szerint a színház célja a néző gyönyörének megnevesítése, az igazi művészet így lesz eszmei és a legmélyebb értelemben reális. Amiből az is következik, hogy „a művész a valóság egyetlen elemét sem használhatja föl úgy, ahogyan előtálálja; művének eszmeinek kell lennie *minden* részletében, hogy egészként realitással bírhatson, és egyezhessék a természettel.” Az eszmei tragédia létrehozásában a kar bevezetése jelenti a döntő és végső lépést. A kar ugyanis egyfajta élő falat jelent, „melyet a tragédia azért von maga köré, hogy tisztán elzárkózzék a valóságos világtól, s megóvja eszményi talaját, költői szabadságát”. A régi tragédiák még természetes elemét azonban az új szerzőnek már költőileg kell megteremtenie és újra bevezetnie a tragédiák világába. A kar egy általános fogalom, amelyet egy érzékileg felfogható, hatalmas tömeg képvisel. Ez a kar képes arra, hogy mintegy elhagyva a cselekmény körét, a reflexiót kiterjessze a múltra és a jövőre, örökérvényű tanulságokat fogalmazzon meg, költői szabadsággal és a ritmus segítségével. Schiller a kart új feladatkörökkel ruhazza fel: egyrészt *megtisztítja* a tragikus költeményt azáltal, hogy a reflexiót különválasztja a cselekménytől.

Másrészt feljogosítja a költőt az emelkedett hangnemre, és így „a nyelvbe *életet*, a cselekménybe *nyugalmat* visz”. Végül megtöri az illúzió hatalmát, de épp ezáltal a nézőt képessé teszi arra, hogy megőrizze ítélőképességét, és a leghevesebb szenvedélyek közepette is birtokolja a szabadságát. A kar által képviselt megszakítás révén a néző „tisztán és derűsen válik el az érzelmi hatástól, melyeket elszenved”. Elmondható tehát, hogy a kar bevezetésének segítségével Schiller újraértelmezi az antik tragédiát, és a *katharszisz*-elméletnek is új jelentést ad.

Arra is érdemes röviden kitérni, hogy a 20. században a schilleri kar többféleképp is újjászületik. Egyrészt a kar megszakító szerepkörét veszik át a *songok* Bertold Brechtnél, aki szintén arra törekszik, hogy reflexióra készítse a nézőt, mintegy kiszakítva az érzelmi azonosulás állapotából. Valamint ezek az elidegenítő effektusok a színészi átélést is lehetetlenné teszik, annak érdekében, hogy a színész rálásson arra, amit megformál.

Másrészt a kar újra visszatér a 20. század végének (posztdramatikus) színházában, de ezúttal már beszéd- vagy mozdulatkórusok formájában. Ezek a kórusok többnyire már nem a nép hangját képviselik (mint az antik drámákban), vagy nem egyetlen eszményi személyt jelenítenek meg a tömeg érzelmi közösségében (mint Schillernél). Sokkal inkább polifonikus hangkísérletek, harmonikus vagy széteső hangtestek színpadi megjelenései. Az antik kar színpadra állításakor sokszor az elveszett zenei kísérletet próbálják meg rekonstruálni (ilyenek Jean-Jacques Lemètre zenei kompozíciói Ariane Mnouchkine rendezéseihöz), vagy akár tánckoreográfiával helyettesítik a kar dalát.

A kórusok egyaránt megjelennek újabb színpadi szövegekben (pl. Heiner Müller, Bernard-Marie Koltès, Jean-Luc Lagarce vagy Elfriede Jelinek drámáiban) és színpadi rendezésekben (pl. Klaus-Michael Grüber, Einar Schleaf vagy Christoph Marthaler előadásaiban). Ugyanakkor kortárs példák kapcsán nem muszáj külföldre mennünk, hiszen a magyar színpadokon is megjelentek a kórusszínházak új formái (amelyek az avantgárdra, pl. a Zöld Szamár Színház szavalókórusára nyúlnak vissza). Általánosságban elmondható, hogy a kar vagy kórus szerepeltetése minden korszakban lehetőséget ad az egyén és a közösség viszonyának újragondolására.

Szintén a kar szerepeltetése kapcsán gyakori jelenség, hogy ez a színház zenei eredetéhez való visszatérésként értelmezhető. A beszéd ezekben az esetekben mintha megpróbálna visszaolvadni az énekhangba, vagy legalábbis a beszéd és az ének határán mozog. „Amiről már nem lehet beszélni, azt el kell énekelni” – állítja Heiner Müller, és nem véletlen, hogy Schiller szenvedélyektől fűtött drámái (amelyekben még nem szerepeltek karok) sokkal népszerűbbek lettek megzenésített formájukban (elsősorban Verdi operáiként). Kortárs színpadra állításaik pedig gyakran koncertszínházi formában történnek (pl. az *Ármány és szerelem* vagy a *Haramiák* esetében). Ezek a rendezések, még ha szinte mindenben el is térnek Schiller eredeti elképzeléseitől, szintén „hadat üzennek a naturalizmusnak”, és megőrzik a művek „költői szabadságát”.

## Elemzett szövegek

Goethe, Johann Wolfgang (1981): Shakespeare és se vége, se hossza (Tandori Dezső ford.). In: *Antik és modern* (Pók Lajos szerk.). Gondolat, Budapest. 491–500.

Lessing, Gotthold Ephraim (1982): Hamburgi dramaturgia (Timár Ilona ford.). In: *Válogatott esztétikai írásai* (Balázs István szerk.). Gondolat, Budapest. 375–537.

Schiller, Friedrich (2005): A színház mint morális intézmény. In: *Uő: Művészet- és történelemfilozófiai írások* (Papp Zoltán ford.). Atlantisz, Budapest. 9–22.

Schiller, Friedrich (2005): A kar felhasználása a tragédiában. In: *Uő: Művészet- és történelemfilozófiai írások* (Papp Zoltán ford.). Atlantisz, Budapest. 371–380.

## Ajánlott olvasmányok

Banu, Georges (szerk.) (2012): *A beszédől az énekig* (Székely Melinda ford.). Koinónia, Kolozsvár.

Winckelmann, Johann Joachim (2005): *Művészeti írások* (Rajnai László – Timár Árpád ford.). Helikon, Budapest.



# Német romantika (Schelling, Hegel, Hölderlin)



## Schelling és a szabadság kérdése

A német romantika nagy filozófusai mind rendszerelméletükben helyezték el a művészet és az esztétika kérdéseit. Még 1796 körül íródott az a kétoldalas jegyzet, melyet *A német idealizmus legrégebb rendszerprogramja* néven ismerünk, és amely Hegel, Schelling és Hölderlin (a három egykori tübingeni diáktárs) együttfilozofálásának dokumentuma. Közülük először Schelling (1775–1854) lesz az, aki kidolgozza rendszerét (1800-as, *A transzcendentális idealizmus rendszere* című munkájában). Ezt követően, azonosságfilozófiai korszakában (1801–1809) tartja művészetfilozófiai előadásait a jénai és a würzburgi egyetemen. Az előadások jegyzetei csak a kéziratos hagyatékából kerültek elő, és először 1859-ben publikálták őket. Valószínű, hogy nem teljesek a feljegyzések, de az egyik legjobban kidolgozott rész a tragédiáról szóló fejezet. Szintén érdemes megjegyezni, hogy pár évvel később jelenik meg Schelling nagy szabadságtanulmánya, *Az emberi szabadság lényegéről* (1809). Nem meglepő tehát, hogy a tragédiát vizsgálva is elsősorban a szabadság és a szükségszerűség kérdése foglalkoztatja.

A művészetfilozófiai előadások szerint, a tragédiában egy valóságos küzdelem zajlik le a szubjektum szabadsága és a szükségszerűség mint objektivitás között, amely küzdelemben mindkét fél egyszerre jelenik meg győztesként és vesztesként. A szükségszerűség azt a *rossz végzetet* jelenti, amely Arisztotelésznél egy tragikus tévedés (*hamartia*) eredménye, de ezt a magyarázatot Schelling nem tartja elégségesnek. Ő azt hangsúlyozza, hogy a tragikus személy szükségszerűen vétkes, vagyis a bűnt a szükségszerűség okozza: a sors akarata vagy a végzet. Ezt láthatjuk Oidipusz alakjában, akit a végzete bűnre és vétekre kárhoztatott, és bár küzd a végzet ellen, és menekül a bűn elől, mégis neki kell megbűnhődnie azért, ami a sors műve volt. A bűnhődése: az önként magára vett bűnért való vezeklés. Schelling szerint ugyanis:

A szabadság legnagyobb gondolata és legnagyobb győzelme az, amikor az ember valamilyen kikerülhetetlen bűnért is magára veszi a büntetést, hogy ily módon önnön szabadságának elvesztésében éppen ezt a szabadságot bizonyítsa, és pusztulása a szabad akarat végső kinyilvánítása legyen.

Ez a görög tragédiákban rejlő harmónia és megbékélés alapja, és emiatt lehetséges, hogy ezen tragédiák világából megtisztultan kerülünk ki.

A szabadság itt már nem különös (egyénhez kötődő) szabadság, hanem az általánosság szintjére emelkedik, mint egy szövetségre lépve a szükségszerűséggel. A tragédia igazán *tragikus* mozzanata ebben áll, nem a szerencsétlen végben (a halálban). Tragikus végkifejlet lehet az is, ha a hős megbékél a sorssal, és elfogadja az életet (ahogy ezt szintén az *Oidipusz király* esetében látjuk). Ekkor a hős akaratával felülkerekedik a szükségszerűségen, szabad döntésévé teszi a végzetet.

Schelling a görög tragédia lényegét abban látja, hogy egyensúlyt teremt a szabadság és a szükségszerűség között, és ez az egyensúly a tragédia lényege.

Ha a megfontolt és önként vállalt vétket büntetik, az nem tragikus. Az a tény, hogy egy büntelen embert a végzet elkerülhetetlenül bűnbe sodor, mint mondtuk, önmagában a legnagyobb szerencsétlenség. Ámde ez a büntelen bűnös önként magára veszi a büntetést, és ez nem más, mint a tragédia *fenséges* volta, a szabadság megdicsőülése, a szükségszerűséggel való legteljesebb azonosulása.

Schillerhez hasonlóan Schelling is kitér a kar szerepére, melyet a görög tragédia legemelkedettebb találmányának tart, mivel „a nézőt közvetlenül felemeli az igazi művészet és a szimbolikus ábrázolás legmagasabb rendű síkjára”. A kar voltaképpen nem más, mint „a cselekményt kísérő objektívált és megjelenített reflexió”. Költői szükségszerűsége abban áll, hogy megbékítse a nézőt, a félelmetes és fájdalmas események fölé emelje, és a nyugodt szemlélődés felé vezesse. A tragédiában a kar szimbolikusan megformált (egyetlen személyként megjelenő sokaság), nem tartozik bele a cselekménybe, többé-kevésbé indifferens, mindkét fél bizalmasa. Ha mégis közbelép, akkor mindig a jog és a méltányosság oldalán teszi. Ezen a ponton Schelling egy Schiller-kritikát is megfogalmaz, azt állítva, hogy *A messinai menyasszonyban* nem sikerült megőriznie a kar pártatlan voltát.

A művészetfilozófiai előadások későbbi részei kitérnek még a tragikus triászra: Aiszhüloszra, Szophoklészre és Euripidészre. Schelling a tragédia ősmintaképeként *A leláncolt Prométheusz*t tartja, amelynek főszereplője a legnagyobb emberi jellem példázata, mivel győzelmet arat a szükségszerűség felett. Míg az aiszhüloszi tragédiákat még szigorú, de nyugodt szépség jellemzi, addig Szophoklész tragédiáit a jósággal párosított, istenivé tisztult szépség („ahol az erkölcsi jóság összeolvad a szépséggel, és ezáltal létrejön az istenség magasabb rendű képe”). Már itt megfigyelhető egy Euripidésszel szembeni kritika (amit majd Nietzsche-nél is láthatunk): mely szerint míg az első két szerző művei megtisztítják a lelket a szenvedélyektől, addig Euripidész csak a szenvedélyek ábrázolásában tűnik ki, így műveivel a korhoz kötött, múlandó szépség szolgája marad.

Az antik tragédiák mellett a modern drámai költészet is szóba kerül, elsősorban Shakespeare kapcsán, akinek műveiben a komikum és tragikum keveredik. Nála a sors helyébe a jellem lép, ám a jellemet egy fátum határozza meg, így a *nemezis* lép színre.

Ám az ilyen nemezis azonban mégis jelentősen különbözik a valódi *sorstól*. A valóságos világból fakad és a *valóságban* gyökerezik; ez az a nemezis, amely a történelemben működik, és Shakespeare, akárcsak egész anyagát, ezt a nemezist is a *történelemben* találta meg. A történelemben szabadság szabadsággal ütközik össze; itt az egymásutániség uralkodik, és a bosszú nem esik közvetlenül egybe a bűnnel.

A német Shakespeare-kultuszon ugyanakkor ez sem változtat, hiszen Shakespeare megmarad a jellemrajz legnagyobb újtójának: „nincs az emberben semmi, amit Shakespeare ne érintett volna”. Ahogy Schelling hozzáteszi: „Ha a föld elpusztulna, Shakespeare műveiből újjá lehetne teremteni.”

Végül a modern komédiának szentelt részben egy némiképp meglepő példával találkozunk: Goethe *Faustjával*. A nehézséget itt elsősorban az jelenti, hogy töredékből kell megítélni az egészet. Ugyanakkor Schelling arra a következtetésre jut, hogy: „a mű egészének derűs felépítése, a tévútra jutott törekvés igazsága és a legmagasabb rendű élet utáni vágyakozás már arra enged következtetni, hogy a küzdelem valamilyen magasabb szinten fog *megoldódni*, és Faust magasabb szférákba emelkedve fejezi majd be útját.” (Tegyük hozzá, hogy pár évtizeddel később Goethe ezt a feltevést a *Faust II*-vel igazolta.)

A „komédia” műfaji besorolás tudatos utalás Dante *Divina Commediájára* (a komédia itt azt jelzi, hogy a szerencsétlenség felől jutunk el a szerencsés végig). Továbbá Schelling hozzáteszi, hogy „ha valamilyen költemény egyáltalán filozófiainak nevezhető, akkor Goethe *Faustja* az egyedüli, amelyet megillet ez a prédikátum”.

## Hegel és a művészet vége

Georg Wilhelm Friedrich Hegelnek (1770–1731) a drámai költészetéről és a tragédiáról szóló gondolatait szintén nem esztétikája, hanem művészetfilozófiai előadásai nyomán vizsgáljuk. Részint mert Hegel halála után egy tanítványa (Heinrich Gustav Hotho) állította össze az *Esztétika* című háromkötetes művet, melynek végleges struktúrája így a tanítvány, és nem a mester munkája. A lezárt *Esztétika*-szöveggel szemben elmondható, hogy Hegel élete végéig foglalkozott a művészetfilozófia kérdésével. Gondolatainak valódi koncepciója ezért jobban érezhető előadásai (tanítványai által leírt) anyagában, így a vizsgálódásunk alapjául szolgáló 1823-as berlini előadásokban is (amelyek szintén Hotho lejegyzésében maradt ránk, viszont sokkal tömörebb és nyomon követhetőbb formában).

Hegel a művészet filozófiájáról tartott előadásai legvégén tér ki a drámai költészetre, mivel ezt a költészet (és általában a művészet) legmagasabb fokának tartja, hiszen itt a lírai költészet egyesül a cselekménnyel. A cselekmény nem más, mint végrehajtott, keresztülvitt, tudatos akarat, amelyet nem leírnak, hanem valós emberek mutatják be (beszéd, testtartás, arckifejezés által). Nagyon érdekes, ahogy Hegel a régi drámák plasztikus ábrázolásáról beszél, melyekben még nem volt arcjáték vagy kifejező mozgás. Ennek oka, hogy az antik tragédia az általános individualitást ábrázolja, szemben a modern tragédiával, amelyben már megjelenik az arcjáték, és ezáltal képessé válik a különös individualitás ábrázolására.

Az előadás kitér az arisztotelészi (vagy inkább az Arisztotelésznek tulajdonított) elvekre: a hely-ido-cselekmény egységére. Ezek közül a legfontosabbnak a cselekmény egységét tartja, mely nem lehet térben és időben messze kalandozó, de új fejleményekhez vezethet, ahogy ezt a trilógiák esetében látjuk. Szerkezetük szerint a tragédiák három részből állnak: expozíció-bonyodalom-feloldás (tehát három- vagy ötfelvonásosak).

A tragédiában az individualitás, céljának egyoldalúsága miatt, elpusztul, ám célja – mivel szubsztanciális – fennmarad. A klasszikus tragédiában az individuumok erkölcsi alapon fordulnak szembe az általános állapottal, ám ezzel is az általános (isteni) hatalmak megvalósulását szolgálják, amelyek, Hegelt idézve, „csak akkor jelennek meg az általánosság formájában, ha valamilyen különös megsérti őket”.

A kórus Hegel szerint az általános hatalmak nyugalmi állapotát (a zavartalan erkölcsiséget) jeleníti meg, és így nem pusztán külsődleges reflexió, hanem maga a szubsztanciális állapot, az általános talaj, amelyen a különös individuumok küzdelme végbemegegy.

Szintén az antik tragédiában mindkét oldal jogosan (erkölcsi jogosultsággal) lép fel, ahogy ezt az *Antigoné* is példázza. Antigoné a család, Kreón az állam képviselője. Ezért az antik hősookról elmondható, hogy épp annyira bűnösök, mint ártatlanok.

Bűnről akkor beszélhetnénk, ha az individuum szabadon dönthetett, szabadon választhatott volna. Ám a plasztikus alakoktól távol áll az ilyen választás, az individuum az, ami; cselekvése jelleméből, saját pátoszából következik; *jellem*, mert éppenséggel *ilyen*.

Hegel a legtökéletesebb műalkotásnak az *Antigonét* tartja (ezt *Jogfilozófiájában* is elemzi), az *Oidipusz Kolonoszban* (a trilógia záróműve) kapcsán pedig megjegyzi, hogy itt a kibékülés már a keresztény felfogást súrolja (Isten kegyelmébe fogadja a bűnöst).

Kolonoszban Oidipusz előadja, hogy a tudás megszerzése – miután a tudás egyszerre hoz kielégülést és meghasonlást – visszájára fordulhat. A tudás egymagában reprodukálja az ellentétét. Oidipusz önmagában megdicsőül.

Az antik tragédiával ellentétben a modern tragédiában a kibékülés háttérbe szorul, a szükségszerűség megszűnik. Ehelyett a balsors, az individuum esendősége kerül előtérbe. Partikuláris érdekek ütköznek össze, így a véletlen szerepe megnő, és véletlenszerűek lesznek a végkifejletek is, ahogy ez például a *Hamlet*ben látszik:

Hamlet ingadozik: őt kielégületlenül hagyja a végesség kopár sivataga. Lelke legmélyén ott lapul a halál. És a belső szükségszerűség megvalósulása csak külső véletlenül múlik.

A komikumban (mind antik, mind modern formájában) pedig már csak az individualitás jelenik meg, mint az a szubjektivitás, amelyben megsemmisül az objektivitás. Ezért „a komikumban végéhez érkezik a művészet”.

## Hölderlin és a tragédia

A három egykori tübingeni barát közül Friedrich Hölderlin (1770–1843) lesz az, aki a legközvetlenebb kapcsolatba kerül a tragédiával. A költő az *Antigoné*ben a görög, míg az *Oidipusz király*ban a modern tragédia modelljét látja, amelyekből 1803–1804 között elkészíti saját fordításait és kommentárjait, és így megpróbálja a német nyelvben újrat teremteni a művek eredeti szellemét. Ezek a fordítások Schelling szerint már „elárulják Hölderlin lelki összeomlását”, amelynek következtében két év múlva a tübingeni Autenrieth klinikára, majd Zimmer asztalosmester gyámsága alá kerül. (Ugyanakkor Hegel *A szellem fenomenológiájában* olvasható *Antigoné*-elemzése is erősen Hölderlin hatását mutatja.)

Hölderlin a *Megjegyzések az Oidipuszhoz* szövegében azt állítja, hogy Oidipusz a tudás örületét testesíti meg (a tudat eszelős keresését). Túlinterpretálja az orákulum szavait, majd papként a megtisztulásra törekszik. Örülete így lesz az önismeret örülete.

Érdekes megjegyezni, hogy habár ezeket a fordításokat ritkán használják a színházban, de Romeo Castellucci saját *Oidipusz király* rendezésében (2015-ben, a berlini Schaubühne színpadán) ennek nyomán dolgozott.

Hölderlin valódi tragikus kísérlete azonban nem ez a két fordítás, hanem az *Empedoklész halála*. Az önmagát a legenda szerint az Etnába vető görög filozófus sorsa sokáig foglalkoztatja, 1798–1800 között dolgozik a szövegen, amelyből három változat marad fenn, mindhárom töredék. A megvalósulatlan terv Hölderlin életének krízisét is tükrözi.

Empedoklész alakjában az idegenség, az emberek közüli kiemelkedés, az önként vállalt számkivettség foglalkoztatja, valamint a Természettel és az Istenekkel való egyesülés vágya. Empedoklész így lesz valódi tragikus hős, aki nek hübrisze az, hogy istennek képzei magát, és ezzel határátlépést követ el. Ahogy a mű tervezetében olvassuk:

Empedoklész, akivel kedélyvilága és filozófiája már régen meggyűlöltette a kultúrát, megvet minden túlságosan leszűkített tevékenységet, minden elkülönülő tárgyra irányuló érdeklődést; minden egyoldalú létforma ellensége ő, s ezért csakugyan gazdag életviszonyai ellenére is elégedetlen, nyugtalan és szenved: csupán azért, mert ezek különleges életviszonyok, és őt csak az élet egészével ápolt nagy összhang tudná igazán kielégíteni; csupán azért, mert ő nem élhet és szerethet mindenütt jelenvaló szívével, bensőséges hittel, mint egy isten, és szabadon, távolra eső hatékonysággal, mint egy isten.

Hölderlin *Az Empedoklész oka* című szövegében azt írja, hogy „a legmélyebb bensőséges az, mely a tragikus drámai versben kifejeződik”, a tragikus pedig „a poétikai életből, a valóságból, a költő saját világából és lelkéből fakad”. Nehéz nem úgy olvasni Hölderlin drámáját, mint egyfajta önarcképet. Empedoklész saját korának áldozata, szükségesség a bukása, mivel a természet és a művészet szembeállításának eltörlését akarja. Ugyanakkor Hölderlin szerint Empedoklész épp annyira költő is, mint filozófus, még hozzá tragikus költő, aki a legmélyebb bensőségest fejezi ki. Azonban „minél valóságosabban fejezi ki a bensőséget, annál biztosabban vész”. Ebből adódik alábukása, vagy inkább szabadon választott halála. Így valósítja meg a legfilozofikusabb tettet, hiszen a romantikában (Novalist idézve) „a par excellence filozófiai cselekedet: az öngyilkosság”.

Fontos továbbá kiemelni, hogy a mű frankfurti tervezete az *Empedoklész halálát* nem tragédiaként, hanem szomorújátékként (*Trauerspiel*) definiálja. Ahogy Philippe Lacoue-Labarthe megjegyzi *Hölderlin színháza* című tanulmányában: „Az Empedoklész vázlata egy »melankolikus« tragédiának felel meg, és a *Trauerspiel* Hölderlin minden erőfeszítése ellenére egy *Trauergesangba* hajlott, ha szabad így fordítanom a görög elégiát.” Ez a gondolat két irányba is vezethet: vagy vissza a racine-i tragédiához, amely legalább ennyire elégikus volt (gondoljunk a *Berenice-re*), vagy előre Walter Benjamin felé, aki megírja *A német szomorújáték eredetét*, amely egyben a melankolikus tapasztalatnak is szép értelmezését adja.

Ez a melankolikus hangulat figyelhető meg az *Empedoklész halála* ritka feldolgozásainak egyikében, Jean-Marie Straub és Danielle Huillet filmjében. A nemrég elhunyt francia rendező, Francois Tanguy *Coda* (2004) című előadásában szintén többször idézte ezt a tragédiát (Lucretius-, Dante-, Kafka-, Artaud-szövegek és más Hölderlin-versek mellett, valamint zenei reminiscenciák kíséretében: Bach, Händel, Verdi, Cage, Kurtág stb.). Ebben a zenei szerkezetű, onirikus képszínházban Empedoklész monológja az egyszerre mániákus és melankolikus atmoszféra megteremtését segítette.

## Elemzett szövegek

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2004): *Előadások a művészet filozófiájáról* (Zoltai Dénes ford.). Atlantisz, Budapest. 357–371.

Hölderlin, Friedrich (2011): *Empedoklész halála* (Báthori Csaba ford.). Napkút Kiadó, Budapest.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (1991): *A művészet filozófiája* (Révai Gábor ford.). Akadémiai, Budapest. 383–425.

## Ajánlott olvasmányok

Lacoue-Labarthe, Philippe: Hölderlin színháza (Simon Vanda ford.). *Enigma*, (13). 47–63.

# Kierkegaard



Søren Kierkegaard (1813–1855) egész életműve dramatikusként tekinthető, hiszen szinte összes művét álnevek alatt írja. *Első és utolsó nyilatkozat* című írásában, melyet kivételesen S. Kierkegaard néven jegyez, a szerző felsorolja álneveinek listáját – ezek közül néhány: Victor Eremita (*Vagy-vagy*, 1843), Johannes de Silentio (*Félelem és reszketés*, 1843), Constantin Constantius (*Az ismétlés*, 1843); de tovább folytathatnánk a névsort: Vigilius Haufniensis, Nicolaus Notabene, Johannes Climacus, Könyvkötő Hilarius, Hódító Vilmos, Frater Taciturnus stb. Kierkegaard ugyanakkor hangsúlyozza, hogy írásaiban a pszeudonimitás (vagy polinimitás) oka nem a személyiség esetlegessége, hanem egyik fő filozófiai gondolata nyer kifejezést ebben az elvben. Célja ugyanis az, hogy olyan „költőien valós egyéniségeket” szólaltasson meg, akik (akár az övétől eltérő) saját életszemlélettel rendelkeznek, ezért az álnevek maszkoknak (*persona*) is tekinthetők, akitől a szerző (akárcsak egy színész) különbözik: ő maga nem csábító, nem bíró, nem kiadó, és még csak nem is a hit lovagja. Ő maga nem más, mint egy „személytelen” szerző, akinek kiléte a művek szempontjából lényegtelen.

Az írás elve tehát hasonlóképpen működik, mint a színészi azonosulás, hiszen a színész sem azonos a szerepével, csupán hangot ad neki, és megjeleníti azt; azzal a különbséggel, hogy az írás esetében ez a megjelenítés egyedül az írás színpadán lehetséges.

Továbbá Kierkegaard szinte minden műve olvasható Hegellel (és a hegeli rendszerrel) folytatott polémiaként is. Igaz, ez a polémia szintén ironikus, és maszkok képviselik. Ahogy a *Félelem és reszketés* előszavában Johannes de Silentio megfogalmazza:

Eme írás szerzője egyáltalán nem értette meg a rendszert, s azt sem, hogy létezik-e, hogy kész van-e; az ő gyenge elméjében már elegendő van abból a gondolatból, hogy korunkban mindenkinek irtózatosságot kell rendelkeznie, mivel mindenkinek szörnyű gondolatai vannak.



## A legszerencsétlenebb

A *Vagy-vagyban* olvasható *A legszerencsétlenebb* című írás (amelynek alcíme: *Lelkesült beszéd a szümpananekromenoi előtt. Peroráció a pénteki összejöveteleken*) is Hegellel vitázik, hiszen a cím egyértelműen utal *A szellem fenomenológiájában* szereplő boldogtalan tudatra (mely a tudat önmagához való visszatérésének egyik alakzata, ahol a tudat már önmagára reflektál, de még nem esik önmagával egybe: „a magáról való tudat, mint a megketőződött, csak ellentmondó lényről”). A legszerencsétlenebb ugyanakkor utal a tragédiák hőisére is, a szerencsétlenség elszenvedőjére. A szöveg egy üres sír képével kezdődik:

Állítólag van valahol Angliában egy sír, melyet nem ékesít pompás emlékmű vagy mélabús környezet, csupán egy kis felirat – „a legszerencsétlenebb”. Mondják, hogy felnyitották a sírt, de holttestnek nyomát sem találták benne.

A sír rejtélyes felirata vezeti el a szerzőt Hegel művéhez, ahol az értelmező szerint:

A szerencsétlen valójában az, aki eszményét, életének tartalmát, tudatának teljességét, tulajdonképpeni lényegét valamilyen módon önmagán kívül bírja. A szerencsétlen mindig távol van önmagától, soha sincs a maga számára jelen. De a távollévő vagy csak a múltban, vagy csak a jövőben lehet nyílt.

Vagyis a szerencsétlen tudat vagy a múltban van (emlékező), vagy a jövőben (reménykedő). Kierkegaard azonban ennél is tovább megy, amikor a két tudatforma egy sajátos kombinációját hozza létre, ahol az emlékezés megakadályozza a reményben, a remény pedig az emlékezésben való jelenlétet: „Amiben tehát reménykedik, már mögötte van, amire pedig emlékszik, előtte. Élete nem hátrafelé van, hanem kettős értelemben is visszafordított.”

A halottak közössége (pontosabban az „együtt meghaltak”) előtt előadott lelkesült beszédben a szerencsétlen tudat a modern individualitás sorsát példázza, akinek az „élete nem ismer nyugalmat, és nincs tartalma, önmaga nem jelenvaló a pillanatban, nem jelenvaló a jövőben sem, mert a jövőt már átélte, de az elmúlt időben sem, mert ez még nem következett el.”

A beszéd felidézti a szerencsétlenség antik figuráit: Niobét, Antigonét, Jóbot. Azokat a tragikus alakokat, akik mindent elvesztettek, és akiket méltán nevezhetnénk a legszerencsétlenebbnek, de ezért a címért névtelen alakok versenyeznek velük, a szerencsétlen tudatok árnygyülekezetéből, és közülük végül a megtisztelő címet az az ismeretlen személy (a tragédia névtelen hőse) érdemli ki, aki a legtudatosabban vállalja a teljes izolációt, aki senkihez sem viszonyul, és aki ezáltal lehet kiválasztott: az üres sír birtokosa.

## Antik és modern tragikum

Az antik és modern tragikum összehasonlító vizsgálatára (továbbra is a szümpanekromenoi előtt) szintén a *Vagy-vagy* egy esztétikai tárgyú vizsgálatában kerül sor, amelynek címe: *Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban*. A problémafelvetést egy triviálisnak és tautologikusnak tűnő kijelentés adja: „a tragikum mégis csak tragikum marad”. Mi az értelme ennek a kijelentésnek? Milyen kapcsolat van a tragikum antik és modern fogalma között? Miként jelenhet meg az antik tragikum a modern tragikumban?

Kierkegaard szerint a modern kor specifikuma, hogy melankolikusabb, tehát mélyebben kétségbeesett. Ez azzal is együtt jár, hogy nem akar felelősséget vállalni. Az antik tragédia cselekményközpontú volt, ahol a cselekmény önmagában is etikai mozzanattal rendelkezett. A szubjektivitás ezért nem volt önmagában reflektált, bukása így inkább szenvedés volt (a sors elszenvedése), mintsem cselekedet. A modern tragédiában viszont már a szituáció és a jellem a meghatározó, a tragikus hős szubjektíve reflektált, így bukása nem szenvedés, hanem cselekedet. A modern tragédia hőse így egyértelműen vétkes. Ezért a tragédia által kiváltott hatás (az arisztotelészi fájdalom és részvét megfelelője) is más lesz: „az antik tragédiában a bánat mélyebb, a fájdalom kisebb, a modernben a fájdalom nagyobb, a bánat kisebb”. Ennek oka az, hogy a bánat szubsztanciálisabb a fájdalomnál. A görög bánat: harmonikus, mély és szelíd. A görög tragédia szereplői mind eredendően bűnösök, ami szubsztanciális meghatározottság, és ez teszi mélyebbé a bánatukat.

Szophoklész mindig megcsodált tragikus trilógiája – az *Oidipusz Kolónoszbán*, az *Oidipusz király* és az *Antigoné* – lényegében ezen igazi tragikus érdekesség körül forog. De az eredendő bűnösség azt az önellentmondást tartalmazza önmagában, hogy bűnösség is, de ugyanakkor nem is az.

A szerző példája egy egyszerre antik és modern hősnő: a bánat lánya, Antigoné. A lány átveszi az antik tragédia hősnőjének nevét, viszont modern szereplőként a benne felébredő reflexió a bánatát fájdalommá változtatja. Ez az Antigoné megsejti szülei rettenetes titkát – ami szorongást vált ki belőle. Innentől kezdve élete egy befelé forduló, rejtett élet lesz. Egy titok őrzőjévé válik:

Talán semmi sem nemesít meg egy embert annyira, mint egy titok őrzése. Ez ad jelentőséget egész életének, és ez csupán számára jelentős, megszabadítja őt a környezettel való mindenféle tartalmatlan kapcsolattól, s szinte azt mondhatnánk, hogy elegendő önmagának, és boldogan nyugszik titkában akkor is, ha titka esetleg a legboldogtalanabb.

Antigoné azonban nem csupán „a bánat menyasszonya”, aki büszke és féltékeny bánatára, hanem emellett halálosan szerelmes is. Így szerelmes nőként a hozománya: a fájdalma.

Kierkegaard elképzeli egy drámai jelenetet, melyben az apja sírjánál gyászoló Antigonét kedvese meglepi, faggatja, el akarja venni tőle titkát. Antigoné azonban „úgy viseli titkát szívében, mint egy nyilat”, ha azt kihúzzák, elvérzik. A titok kimondása egyben halála is.

„Kinek a kezétől esik hát el? Az élő kezétől-e vagy a halottétól?” – kérdezi a halottak gyülekezetétől a beszéd szónoka, a válasz pedig nem egyértelmű.

Bizonyos értelemben a halottétól, és amit Héraklészről jóstak, hogy nem élő, hanem halott fogja megölni, az rá is illik, amennyiben halálának oka az apjára való emlékezés; egy másik értelemben az élőétől, amennyiben szerencsétlen szerelme az oka annak, hogy az emlékezés megöli őt.

## **Az ismétlés mint színházi tapasztalat**

A színházi tapasztalat egyik legszebb filozófiai leírását szintén Kierkegaard-nál találjuk, *Az ismétlésben*, ahol a megismételhetetlen színházi élmény az ismétlés lehetetlenségét igazolja.

A narrátor (Constantin Constantius) utazása során ellátogat Berlin egy idegenek által kevésbé ismert helyére, a főként bohózatokat játszó Königsstadter Színházba, hogy megnézze Nestroy *Talizmánját*, amely távoli emlékeket idéz fel benne. Ennek kapcsán elmélkedni kezd a színházzal való első találkozásról:

A színház varázsa egyszer minden élénk fantáziájú fiatallembert lenyűgöz, olyannyira, hogy vágyik rá, hogy ez a művi valóság magával ragadja, hogy hasonmásként lássa és hallja önmagát, és lénye különböző részeire essen szét, miközben minden különbözőségben önmagát találja. Ez a vágy persze nagyon fiatal korban jelentkezik.

Azt is mondhatnánk, hogy a színházi fantázia a személyiségfejlődés fontos stádiuma, hiszen a még kialakulatlan individuum, a formálatlan személyiség öröme leli abban, hogy önmagát árnyékok sokaságában viszontláthassa, sohasem valóságként, hanem a lehetőség szenvedélyeként. A képzelőerő és a fantázia ezen játékaiban azonban még nem jelentik a színművészet iránti elhivatottságot. Felőttkorra a színház iránti rajongásból többnyire csak egy hangulat marad, amely a nézőt nem a kanonizált műfajokhoz (a tragédiához vagy komédiához), hanem a bohózatokhoz vonzza. Kierkegaard talán az első, aki filozófiai értekezés tárgyává teszi a bohózatot,

melynek kapcsán „minden általános esztétikai meghatározás csődöt mond”. A bohózatnak ugyanis nem létezik két egyforma előadása, és a nézőkre gyakorolt hatása legalább annyira függ a néző hangulatától és felszabadságától (az esztétikai elvárások alól is), mint a színészi játéktól. Ezért a bohózatról még egy adott előadás kapcsán sem adhatunk olyan leírást vagy kritikát, amellyel minden néző (vagy a nézők többsége) egyetértene. Bohózatról csak olyan személyes vélemény mondható, amely a véleményezőn túl senki másra nem érvényes.

Miben áll tehát a bohózat varázsa? A narrátor szerint leginkább a nevetés erejében, hiszen az itt játszó színészek

nem képzett művészek, akik kitanulták a nevetés tudományát, inkább líriaiak, akik levetik magukat a nevetés szakadékába, s a kacagás vulkanikus ereje repíti őket. Nem tervezik, mit is fognak tenni, mindent az adott pillanatra és a nevetés természetes erejére bíznak.

A nevetésnek egyfajta eksztatikus (vagy ek-sztatikus, a színészt önmagából kiszakító) ereje jelenik meg itt, amely ideális esetben a nézőt is magával ragadja. Ugyanakkor a bohózatban játszó színészek maguk is tökéletlenek, esetükben nem elvárás az eszményi alkat, sőt, a testi hiba vagy minden szokatlanság előnyös számukra, mert véletlenszerű hatást kelt. A véletlenszerűség (szemben a tragédia szükségszerűségével) pedig a bohózat legfőbb szervező elve, mivel ez mozgásba hozza a fantáziát. Továbbá a bohózat színésze (a durva komikus) hangja sem a színészektől elvárt orgánus, sokkal inkább egy jellegzetes, azonnal felismerhető hang. Ezek a minden színészi iskolának ellenszegülő, öntörvényű nevetetőik mégis a maguk módján zseniálisak, a műfaj génuszai.

Nagyon érdekes az is, ahogy a szöveg a színházi élmény leírását a nézőtéri hely bemutatásával kezdi, hiszen „az ember nem mint utazó, esztéta vagy kritikus ül be a színházba, hanem minden elvárás nélkül, és megelégszik azzal, hogy kényelmes helye van”. Pontos benyomást kapunk a páholy bensőséges teréről, a karzat zsongásáról, mely legalább olyan fontos részét képezi az előadás atmoszférájának, mint a darab. Sőt, a különös figyelmet nem igénylő bohózat esetében talán még fontosabbat:

Semmit sem láttam, csak a színház terét, semmit sem hallottam, csak a lármát körülöttem. Csak egyszer-egyszer emelkedtem fel, hogy megnézzem Beckmannt, s addig nevettem, míg a zúgó folyó partján a kimerültségtől ernyedten ismét összerogytam.

Ezt a kellemes, már-már boldogsággal határos állapotot még tovább fokozza egy szép fiatal lány megpillantása, így a feltámadó szerelmes fantáziák még feledhetlenebbé teszik a színházi estét. Ez tehát az az emlék, melynek nyomán a narrátor újra meg akarja tekinteni az előadást. Majd – előre megjósolható módon – csalódnai fog. Más a hely, más

a közönség, más az atmoszféra, nincs jelen a fiatal lány (vagy már nem ismer rá). Elmarad a korábbi hatás: „Beckmann sem tudott megnevetetni. Fél óráig bírtam, aztán elmenekültem, gondolván, hogy egyáltalán nincs ismétlés.”

Ennek ellenére, a következő este újra ellátogat a színházba. Azonban, ahogy ez szintén várható, „az egyetlen, ami megismétlődött, az az ismétlés lehetetlensége volt”. A narrátor még mindig nem adja fel, újra és újra próbálkozik, egészen addig, amíg belefárad.

Amikor ez már több napja ismétlődött, annyira elkeseredtem, s annyira elegendem lett az ismétlésből, hogy úgy döntöttem, hazamegyek. Felfedezésem ugyan nem volt jelentős, mégis figyelemre méltó, hiszen rájöttem, hogy egyáltalán nincs ismétlés, s erről úgy bizonyosodtam meg, hogy felfedezésemet minden lehetséges módon megismételtem.

## Ibsen és Kierkegaard

Kierkegaard filozófiája jelentős hatást gyakorolt a színházra is. Henrik Ibsen (1828–1906) a Kierkegaard által kijelölt nyomvonalat követi első drámáiban: a *Brand*ban és a *Peer Gynt*ben. Mindkét szereplő a szerző egyfajta maszkjának tekinthető: hiszen Ibsen többször hangsúlyozta, hogy „Brand én magam vagyok a legjobb pillanataimban, ahogy a magam analizálása Peer Gynt sok vonását hozta napvilágra”.

A *Brand* egy pap alakján keresztül a hit kérdését és az abszolút szenvedélyét vizsgálja (hasonlóan Kierkegaard *Félelem és reszketés* című művéhez), míg a *Peer*ben megjelennek a Kierkegaard által (a *Vagy-vagyban*) említett „árnyékegyszisztenciák”. Azonban ezek közül a maszkok közül egyik sem tesz szert valódi identitásra. Kierkegaard a kétségbeesés egyik formájának azt nevezi, amelyik hagyja, hogy megfosszák énjétől. A filozófus szerint:

Aki ily módon veszti el énjét, egyszeriben óriás mértékben alkalmassá válik, hogy mindenütt otthonosan mozogjon, hogy sikereket érjen el. Sehol semmi összeütközés... Emberünk sima, akár a sima kavics, közkézen van, mint a forgalomban levő pénz. Századunk – úgy mondják – főként az effajta emberekből áll, akik jártasak a világ ügyeiben, képességeiket jól gyümölcsöztetik, pénzt gyűjtenek, »befutottak«, tekintélyes művészek, nevüket talán megőrzi a történelem, de vajon saját maguk voltak-e?

Ez a leírás pontosan megfelel Peer jellemzésének és fő dilemmájának. Ugyanakkor – a 21. század felől olvasva Ibsen egyik legfilozofikusabb művét – azt is mondhatjuk, hogy Peer modernsége abban áll, hogy egy folyton újraalkotott (újraírt vagy újrakonfigurált) identitást mutat. Különböző szerepei (a fiú, a szerető, az utazó, a próféta,

a bolondok császára stb.) azt igazolják, hogy szinte egycsapásra megváltoztatható az önkép, egyetlen pillanat alatt új útra terelhető az élet. Ehhez persze könnyen levethető maszkok kellenek, amelyek eltávolítása nem okoz fájdalmat, és amelyek jól elfedik a mögöttük rejlő ürességet. Mindazonáltal a darab egyik legerősebb jelenete mégis az, amikor Peer nem álarcban lép elénk (ahogy Descartes híres „Larvatus prodeo” mondata jelzi), hanem a lecsupaszított egzisztencia, a pusztá létállapot felmutatásaként: a földön négykézláb mászva, szűkölve, állati létmódban, élelmet keresve. Ekkor talál rá a hagymára, amely egyszerre lesz konkrét táplálék a számára, és egész életének elvont metaforája.

A mű megmutatja egy élet (amely végig megmarad a felelősségmentes, esztétikai stádiumban) különböző állomásait, egészen addig, amíg Peer hazatérve szembesül a visszatérés és az ismétlés lehetetlenségével. Az utolsó felvonás a pusztulás látképét tárja elénk: hajótörést, felégetett erdőt és romokat. A hazatérő Peer idegen marad, nem ismerik fel, halottnak vélik, a falujában már legendává vált, szülői házában relikviáinak kiárusítása zajlik. Az általa választott szabadság nehéz következménye: a teljes elszigetelődés, a lényegi magány.

Egyvalaki mégis várja: Solvejg (aki olyan, akár Kierkegaard egyik női alakja: a bánat lánya és a várakozás élő szobra). Solvejg és Peer az élet megélésének két különböző lehetőségét tanúsítják (ha Peer az esztétikai, akkor Solvejg az etikai stádium). Peer lázadásában az egész életet a maga teljességében akarja megtapasztalni. ám minden látványos mozzanata felszíni és tartalom nélküli marad. Solvejg egyedül, csendben leélt életéből hiányzik minden látványos mozzanat, viszont belső nyugalom és elmélyültség jellemzi. Míg Peer minden kalandja céltalan és bizonytalan kimenetelű, addig Solvejg mozdulatlan elkötelezettségében végig jelen van a várakozás bizonyossága (ő tudja, hogy Peer visszatér). Peer és Solvejg kettős alakja így alkotja egyazon lélek két felét. Utolsó találkozásukkor, amely egyszerre felismerés és búcsú, Peer Solvejgben önmagára (élete meg nem valósított lehetőségére) lel.

## Elemzett szövegek

Ibsen, Henrik (2000): *Peer Gynt* (Áprily Lajos ford.). Holnap Kiadó, Budapest.

Kierkegaard, Søren (1978): Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban. In: *Uő: Vagy-vagy* (Dani Tivadar ford.). Gondolat, Budapest. 177–213.

Kierkegaard, Søren (1978): A legszerencsétlenebb. In: *Uő: Vagy-vagy* (Dani Tivadar ford.). Gondolat, Budapest. 277–294.

Kierkegaard, Søren (2008): *Az ismétlés* (Soós Anita – Gyenge Zoltán ford.). L'Harmattan, Budapest.

## Ajánlott olvasmányok

Brustein, Robert (1982): *A lázadás színháza* (Földényi F. László ford.). Európa, Budapest.

Kierkegaard, Søren (1986): *Félelem és reszketés* (Rácz Péter ford.). Európa, Budapest.

Kierkegaard, Søren (2000): *Szerzői tevékenységéről* (Hidas Zoltán ford.). Latin Betűk, Debrecen.

# Nietzsche



## *A tragédia születése*

Talán nincs a filozófiatörténetnek (Arisztotelész *Poétikáját* kivéve) nagyobb színházi hatással bíró műve, mint Friedrich Nietzsche (1844–1900) *A tragédia születése* című könyve, amely először 1872-ben jelent meg. A mű előzménye Nietzsche két évvel korábbi írása, amely *A világ dionüszoszi látomása* címet viseli, és amelyben már megjelenik az apollóni-dionüszoszi ellentétpár. *A tragédia születése* által kiváltott viták miatt Nietzsche eltávolodik az egyetemi katedrától és a klasszika filológiától, viszont valódi filozófusként lép színre. Ahogy Peter Sloterdijk *A gondolkodó a színpadon* című könyvében állítja, publikációja után a fiatal Nietzsche tudományos szempontból halott, viszont felépít magának egy kulturális színpadot, amely „a példátlan leleplezések és kulturális átértékelések színpada”.

Fontos kiemelni, hogy Nietzsche könyvének alcíme: „görögség és pesszimizmus”. Erre a korban szokatlan párosításra (hiszen a görögséghez, részben Winckelmann és Lessing hatására, a harmónia és nyugalom képe kapcsolódott) a könyv előszavaként olvasható, 1886-os *Önkritika-kísérlet* ad magyarázatot. A szerző itt amellet érvel, hogy a pesszimizmus nem szükségszerűen a leáldozás, a hanyatlás, a kudarc, a kimerült és meggyöngyült ösztönök jele, hanem létezik az erő és az erősek pesszimizmusa is. Az élet bőségéből, a túlaradó egészségből fakadó vonzódás mindahhoz, ami rettentő és problematikus a létezésben. Olyan borzalmasra vágyó tekintet, amely méltó ellenfélnek akarja kipróbálni az erejét. A könyv alapproblémája: „Mit jelent éppen a legjobb, a legerősebb, a legbátrabb idők görögjeinél a *tragikus* mítosz? És a dionüszoszi, e roppant tünemény? S mit a belőle született tragédia?”

Nietzsche tudatában van annak, hogy könyve az egész tudomány problémáját felvető *lehetetlen* könyv, hiszen a művész szemszögéből néz a tudományra, a művészetre pedig az élet szemszögéből. Továbbá, ahogy ezt szintén 1886-ban (két évvel végleges összeomlása előtt) írja, egy *idegen* hang szólalt meg benne, egy még „ismeretlen isten” tanítványa.

Milyen kár, hogy akkori mondanivalómat nem mertem költőként elmondani: talán tudtam volna! Vagy legalább filológusként: hiszen ezen a területen a filológusok számára még ma is minden felfedezésre és feltárára vár! Mindenekelőtt is az a probléma, hogy itt problémával állnak szemben – és hogy amíg a kérdésre: „mi a dionüszoszi?”, választ nem kapunk, addig a görögök, csakúgy, mint eddig, teljesen ismeretlenek és elgondolhatatlanok maradnak.



Ezen túl a könyv azt is kérdezi, hogy mi a jelentése a dionüszoszi örületnek, hogy létezik-e az egészség neurózisa, valamint (és Nietzsche szerint ez a legsúlyosabb kérdés) hogy mit jelent az élet szempontjából a morál. Ugyanis, ahogy az *Önkritika* kiemeli, ez a könyv lép fel először határozottan a létezés minden morális értelmezése és értékelése ellen, azt állítva, hogy „a világ létezése csakis esztétikai jelenségként igazolt”.

A *tragédia születése* alaptézise szerint a művészet fejlődése az apollóni–dionüszoszi kettősséghez kötődik, amelyek közül az első a szemléletes (kép, költészet), míg a második a nem szemléletes művészet (zene). E kettő egyesülése az antik tragédia, amely legalább annyira dionüszoszi, mint apollóni.

A dionüszoszi és az apollóni az álom és a mámor művészi világának kettősségeként is elképzelhető, ahol az álom a szép látszat világa, ahogy Apolló maga is az alkotóerő és a fény istensége, a *principium individuationis* képe. Ezzel szemben Dionüszoszhoz a bűvölet és az elvarázsoltság állapota kötődik, ahol a *principium individuationis* széthasad.

Nietzsche szerint az apollóni és dionüszoszi elsősorban erőforrások, amelyek a természetből törnek elő „*emberi művészkéz közvetítése nélkül*”. Ez a természet közvetlen, alkotó állapota, amely szemben áll az utánzó művészekkel, amelyek a természetet próbálják másolni (annak apollóni vagy dionüszoszi jellegét). Ez figyelhető meg az álomirodalomban (Homérosz) és a dionüszoszi ünnepegekben (ahol a *principium individuationis* széthasadása művészi jelenséggé válik).

Ugyanakkor Nietzsche azt is hangsúlyozza, hogy az apollóni kultúra fundamentuma a létezés rettenete és borzalma (vagyis a dionüszoszi erők). A látszat apollóni világának kiemelkedését egy későbbi művészeti alkotással, Raffaello remekművével illusztrálja:

*A Krisztus színeváltozásában a kép alsó fele – a megszállott, őrjöngő fiúval, kétségbeesett kísérőivel, a tétova, szorongó tanítványokkal – az örök ősfájdalmat tükrözi, a világ egyetlen okát: a látszat itt az örök ellentmondásnak, a dolgok atyjának visszfénye. S ebből most, mint abróziaillat, látomásszerű új látszatvilág száll fel, amiből az első látszatba zártak mit sem látnak – fénylő lebegés ez a tiszta gyönyörűségben és fájdalom nélküli, tágra nyílt tekintetű szemlélődésben.*

Címéhez híven a könyv felvázolja a tragédia megszületését a tragikus karból, pontosabban a szatírok karából. A szatír eredetileg „az ember ősképe volt, legmagasabbra törő és legszilajabb indulatai kifejezője, lelkesült rajongó, akít révületbe ejt isten közelléte, istennel együtt szenvedő társ, akiben isten fájdalma visszhangra talál.” Vagyis a tragédia létrejöttében van valami nem emberi. Később a Dionüszosz-rajongók mintegy visszaváltoznak szatírokká: „a szatírkar eleinte a dionüszoszi tömeg látomása, mint ahogy a színpad világá aztán a szatírkar látomása”.

Nietzsche alapfogalma a drámai ősjelenség leírásakor: az átváltozás. A tragikus kar „másnak, átváltozottnak látja magát, és átváltozottan cselekszik”.

Ez az elvarázsoltság a feltétele minden drámai művészetnek.

Ebben az elvarázsoltságában a dionüszoszi megszállott szatírnak látja magát, *szatírként pedig meglátja az istent*, azaz átváltozottságában új, önmagától eltávolított víziót lát, mint állapotának apollóni beteljesülését. Ezen új látomással lesz teljessé a dráma.

Vagyis a drámai ősjelenségben egy egész embercsoport az, ami átváltozik, miközben eltűnik a különbség kar és közönség között. A görög dráma pedig nem más, mint „dionüszoszi kar, amely újra és újra apollóni képekben csapódik ki”.

Habár a közös vízió Dionüszosz felé irányul, és így ő „a tényleges színpadi hős”, azonban a tragédia kezdeti korszakában még nincs jelen a színen. Később minden tragikus hős Dionüszosz maszkjának tekinthető. Egészen Euripidészig, akiben Nietzsche már a görög tragédia hanyatlását látja, mivel műveiben eltávolította a tragédiát a zene szellemétől, és az ékesszólás (a szókratészi dialektika) szolgáivá tette. Mindazonáltal Euripidész volt az, aki utolsó darabjában, a *Bakkhánsnőkben* felviszi Dionüszoszt (mint szereplőt) a színpadra, méghozzá úgy, mint aki retentő győzelmet arat a benne kételkedők felett.

Az a költő mondja ezt nekünk, aki hosszú élete során mindvégig heroikusan szembeszegült Dionüszossal – hogy e hosszú élet végén aztán ellenfele dicsőségét zengje, s öngyilkossággal zárja pályafutását, mint aki egyensúlyát veszítette, s csak hogy szabaduljon a borzalmas, immár tűrhetetlen szédüléstől, inkább leveti magát a bástyafokról. Euripidész e tragédiája tiltakozás a saját irányzata elfogadhatósága ellen; ó, jaj, pedig már elfogadták!

Nietzsche tézise szerint a zene szellemének eltűnésébe belepusztul a tragédia, ezért nem foglalkozik a későbbi korszakok tragédiáival. Ahogy az operát is elveti a tragédia lehetséges folytatásaként, mivel ebben is a szó elsőbbsége, és az idill utáni vágy figyelhető meg (vagyis hiányzik belőle a görögök pesszimizmusa, amely a tisztánlátás szinonimája). Valamint hozzát teszi, hogy az opera a teoretikus ember és nem a művész teremtménye.

A tragédia újjászületésére Nietzsche mégis lát reményt, méghozzá Wagner új zenedrámájában, ugyanis a könyv végső fejezetei szerint egyedül a zenei disszonancia hasonlít a dionüszoszi művészet ősjelenségéhez.

## Nietzsche maszkjai

Nem feledkezhetünk meg arról, hogy a könyv első változatát Nietzsche Wagnernek ajánlotta, hangsúlyozva, hogy a könyvben Wagner is „jelen van”, hiszen a hálás tanítvány végig maga mellett érzi mestere sugalmazó „jelenlétét”. A Wagnertől való elszakadás pár év múlva bekövetkezik, de az *Ecce homoban* (ebben a sajátos bio-bibliográfiájában, amely 1888-ban jelenik meg) Nietzsche elismeri, hogy „ifjúságomat nem tudtam volna elviselni Wagner zenéje nélkül”.

Aktív alkotói éveinek végén Nietzsche már különböző maszkok alatt kezd el írni, amelyek közül a két legjelentősebb: Zarathusztra és Dionüszosz. Az *Imígyen szóla Zarathustra* táncos filozófusa, az örök visszatérés gondolatának hirdetője egyben nevetésre is tanít. Ahogy az *Önkritika-kísérlet vége idézi: „A nevetést én megszentelem: ti magasabb rendű emberek, tanuljatok – nevetni!”* Zarathustra ugyanakkor egy új nyelvteremtés lehetőségét is magában hordozza: egy könnyed, táncos és ritmikus nyelvet jelenít meg, és általa lesz lehetséges az eseményként felfogott gondolkodás (ahogy ezt majd Alain Badiou *A tánc mint a gondolkodás metaforája* című szövegében elemzi).

A Zarathusztrával való azonosulás után (aki az *Önkritika-kísérletben* már „dionüszoszi szörnyeteg”) Nietzsche utolsó nagy maszkja Dionüszosz lesz. A filozófus önmagát már munkásságának kezdeti éveitől fogva Dionüszosz utolsó tanítványának és beavatottjának tartja, a vele való végső azonosulás azonban csak 1888-ban következik be: Nietzsche ekkor kezdi el saját írásait és leveleit Dionüszosz neve alatt szignálni.

Az utolsó írásokban – így az *Ecce homoban* – Nietzsche, Zarathusztra és Dionüszosz alakja összeolvad. A maszkok itt már egymástól különválaszthatatlanok. Nietzsche az írás színpadán válik igazán tragikus filozófussá, ahogy ezt ő maga is megfogalmazza:

Joggal tarthatom magam az első *tragikus filozófusnak* – vagyis a pesszimista filozófus legfőbb ellentétének és antipólusának. A dionüszoszit előttem senki nem formálta filozófiai pátozzsá: hiányzott hozzá a *tragikus bölcsesség*.

A tragédia színpadán eljátszott darab pedig mi más lehetne, mint Dionüszosz isten szenvedése és megdicsőülése? Hiszen Dionüszosz az „a hős, aki körül minden tragédiává válik” (ahogy ezt a *Túl jön és rosszon* egyik aforizmája megfogalmazza). Ugyanakkor Dionüszosz szenvedése olyan erőfölösleg kiváltotta szenvedés, amelyben az életigenlés (a létezés pozitív afirmációja) nyilvánul meg. Ezáltal létében igazolja *A tragédia születésének* alapkérdéseit:

Létezik tán az erőfelesleg kiváltotta szenvedés is? A legélesebb, legmélyebbre látó tekintet megkísértő bátorsága, mely a borzalmasra vágyódik, miként ellenségére, a méltóra, amelyen megpróbálhatja erejét?

Dionüszosz (Nietzsche maszkja) jeleníti meg ezt a tisztánlátó tekintetet.

## A tragédia újrateemtése

A *tragédia születésének* színházi hatását csak egyetlen előadással példázzuk: a Societas Raffaello Sanzio (a névválasztás részben Nietzsche Raffaello-értelmezését idézi) *Tragedia Endogonia* (2002–2005) művével, amely a 21. század nyitányának legambiciózusabb színházi kísérlete. Az előadás címe – híven Artaud egy eszméjéhez, amely szerint az új színházban egyesíteni kell a költészetet és a tudományt – a mikrobiológiából ered, a jelző jelentése: „belső eredetű, önmagából kifejlődő”. A *Tragedia Endogonia* egy organikus, önmagából létrejövő, önnemző tragédia. Az előadás rendezője, Romeo Castellucci, kezdettől fogva olyan tragédiaciklusban gondolkodott, amely egyedi előadások sorozataként. Több év alatt, különböző európai városokban valósul meg. Végül a tizenegy epizód tíz városhoz kötődött, ugyanis egy visszatéréssel (az „örök visszatérést” megjelenítve) a társulat cesenai bázisán indult és zárult a kör.

A *Tragedia Endogonia* egész tragédiaciklusa erősen kötődik Nietzsche gondolataihoz. Castellucci a tragédia eredetét vizsgálva gyakran hangsúlyozza, hogy a nyugati színház abból a felismerésből született, hogy Isten halott. Isten nemléte alapozza meg a tragédia létét, vagyis a tragédia egy metafizikai krízis következménye. Emiatt kezdettől fogva épp annyira jellemzi a destrukció (rombolás), mint a kreáció (teremtés). Azt is mondhatnánk, hogy a tragédia története a „dekreáció” megvalósulása. Ez a folyamat ugyanakkor tagadja a lezárást. A múlt lerombolásaként megjelenő tragédia egyben új lehetőségeket is feltár, benne rejlik a jövő eredete. Az új tragédia központi motívuma ezért nem a halál csendjével való szembesülés és a tragikus hős hallgatása (mint később Franz Rosenzweignél vagy Walter Benjaminnál), hanem egy új, közös nyelv megalkotása, egy még nem létező közösség létrehozása lesz.

A *Tragedia Endogonia* tizenegy epizódja voltaképp egyetlen (befejezhetetlen és lezárhatatlan) tragédia különböző, de egymásra utaló fázisainak tekinthető. Az egyes epizódok elvégzik a tragédia klasszikus kategóriáinak lebontását. Kezdve az artikulált színpadi hang lebontásával (az előadásokban szinte nincs beszéd, csak kihangosított lélegzetvételek, suttagások, kiáltások), amelynek következtében sokkal nagyobb szerepet kapnak a test hangjai, egyfajta ősi ritmusként, a zene eredeteként jelenve meg. Szemben az arisztotelészi kategóriákkal, az új tragédia idejét nem a lezártág jellemzi, hanem széttartás és időtlenség vagy időn kívüliség; tere nem egységes, hanem egy

hatalmas dezorientált tér, amely helyet biztosít a cselekvés helyét elfoglaló színházi eseménynek: a színészi test megjelenésének.

De vajon meddig lehet lebontani a tragédiát? Van-e olyan elem, amelyik feltétlenül szükséges az elgondolásához és a megvalósulásához? A *Tragedia Endogonia* epizódjai ezt a kérdést több irányból közelítik meg, és többféle választ adnak rá. Az első válasz szerint, melyet az első epizód jelenít meg, a tragédia fő témája az erőszakos halál. A halál azonban nem egy jól felépített cselekmény során bekövetkező tragikus fordulat következménye, hanem maga a kiindulópont. Az áldozat és az áldozathozatal minden tragédia kezdetén ott található, de a színpadon felmutatott áldozat névtelen marad. Ez az anonim hős lesz „Dionüszosz új maszkja”, aki körül minden tragédiává válik.

## Elemzett szövegek

Nietzsche, Friedrich (1986): *A tragédia születése* (Kertész Imre ford.). Európa, Budapest.

Nietzsche, Friedrich (2019): *A tragédia születése* (Kurdi Imre – Tatár Sándor ford.). Helikon, Budapest.

## Ajánlott olvasmányok

Nietzsche, Friedrich (1988): *Ifjúkori görög tárgyú írások* (Molnár Anna ford.). Európa, Budapest.

Nietzsche, Friedrich (1995): *Túl jön és rosszon* (Tatár György ford.). Ikon, Budapest.

Nietzsche, Friedrich (2003): *Ecce homo* (Horváth Géza ford.). Göncöl Kiadó, Budapest.

Sloterdijk, Peter (2001): *A gondolkodó a színpadon – A Jó Hír megjavításáról* (Bendl Júlia – Kurdi Imre ford.). Helikon, Budapest.

# Simmel és Lukács



## A színész filozófiája

A 20. század elején a színész és a színészi alakítás kérdése újra az elméletek középpontjába kerül. Ekkor írja meg Edward Gordon Craig híres tanulmányát, *A színész és az übermarionett* (1905), amelyben azt állítja, hogy annak érdekében, hogy a színház valódi művészet legyen, az érzéseinek kiszolgáltatott színészt el kell távolítani a színpadról, és helyét az übermarionettnek kell átvennie. Az übermarionett azonban ebben a szövegben csak egy eszme:

az übermarionett nem verseng majd az étellel, hanem túllép rajta. Eszményképe nem a húsvér valóság lesz, hanem a révületbe esett test; a halál szépségét ölti majd magára, s közben eleven szellemet sugároz.

Természetesen nem mindenki gondolkozott ilyen radikálisan és elítélően a színészi játékról. Georg Simmel (1858–1918), akinek berlini előadásait Lukács György, Popper Leó és Balázs Béla is hallgatta, a színészi játék rejtélyét (*Rätsel*) próbálja megfejteni.

*A színész filozófiájához* (1908) című írása szerint „a színész teljesítménye egy olyan belső ellentmondást hordoz, mely művészetfilozófiai rejtélyé teszi”. Ez az ellentmondás abban áll, hogy a színész játéka egyrészt közvetlen életérvényesülésként hat, miközben egy más forrásból eredő, más által megformált tartalom (a szövegen) keresztül jut kifejezésre. A fő filozófiai kérdés tehát a színész alkotó szubjektivitásának és a költő objektív alkotásának a viszonya. Simmel azt hangsúlyozza, hogy egy szerep önmagában még nem határozza meg eljátszásának követelményét. Ez nyilvánvaló abból, hogy a különböző színészegyeniségek teljesen máshogy értelmezik ugyanazt a szerepet (gondoljunk például a különböző Hamlet-alakításokra). A kívánatos színészi felfogás tehát minden esetben más, mivel a színész művészi természetének a szerephez való viszonyából adódik. Tehát nem csupán két oldalról beszélhetünk (a szerep objektív és a színész szubjektív oldaláról), hanem létezik egy harmadik elem is, amely nem más, mint az a követelmény, amelyet az adott szerep az adott színésszel szemben támaszt. Egyedül ezáltal lehetséges az egyformán hamis objektivitás és szubjektivitás meghaladása, vagyis a színész nem válik marionetté (akit csak a szerep mozgat), de nem is játssza minden előadásban önmagát. Ahogy Simmel fogalmaz:

A színész előtt olyan eszmény áll, amely megszabja: miképpen formálja az ő meghatározott személyisége az adott szerepet olyan módon, hogy a művészi összérték legmagasabb fokát érje el.

Ez a színészi eszmény leginkább egy erkölcsi normához hasonlít.

Azt ugyanakkor el kell ismernünk, hogy az egyes színész számára léteznek „jobban fekvő szerepek”, ahol könnyebben rátalál erre az eszményre, vagy személyiségének eleve adott valóságára könnyebben „utánarajzolja az eszményi figurát”. A színészi alakítás valódi kérdése tehát a színészi cselekvés és alakítás kérdése lesz, a színész rejtélye innen adódik:

miképpen lehetséges, hogy valamely magatartás, amelyet egy testileg-lelkileg meghatározott egyéniség hordoz, s amely a szóban forgó egyéniség alkotói zsenialitásából robban ki és általa van megformálva, ugyanakkor mégis szóról-szóra, mind egészében, mind részleteiben eleve adott legyen?

Erre a rejtélyre pontos választ nem kapunk, ugyanakkor a szövegből érezhető, hogy Simmel számára a színész tulajdonképpen csak egy paradigma, amellyel a művészet általános jellegzetességét akarja megvilágítani. A művészet ugyanis az emberi tevékenység formái közül az, amelyben „a szubjektum legszuverénebb szabadságából kiindulva valósul meg valamely tartalom objektív szükségyszerűsége és ideális performálsága”. A színművészet ezért lehet a művészet jelenségének legradikálisabb példája. Simmel szerint a művészet lényege az, hogy „a létezés egyéb rétegeiben egymástól függetlenül fellépő, esetlegesen konvergáló vagy divergáló jelentéssoroknak egységet kölcsönözzön”, vagyis harmóniát teremtsen. A színjáték pedig képes kifejezni „a világ elemeinek a művészet által történő kibékítését és harmonizálását”.

Érdemes megemlíteni, hogy Simmel későbbi szövegeiben is foglalkozik a színész és a színjáték kérdéseivel, így az 1912-es *A színész és a valóság* címet viselő írásában. Itt felidézi, hogy az általános nézet (*vox populi*) szerint a színész megvalósítja a költő művét. Azonban amikor megvalósításról (realizációról) beszélünk, akkor ezt gyakran összekeverjük azzal, hogy valaki egy absztrakt tartalmat érzékszervekkel felfoghatóvá tesz. A színész a drámai művet nem valóssá, hanem érzékelhetővé teszi; ezért lesz egyszerre művész és alkotó, egy autonóm és egyedi művészet létrehozója. Ugyanis nem utánozza a valós világot, hanem egy új világot teremt. A színész művészete ezért egyszerre van túl az irodalmi műalkotáson és a valóságon.

Már itt érdemes megjegyezni, hogy 30 évvel később Jean-Paul Sartre *L'imaginaire* (1940) című könyvének utolsó fejezetében szintén visszatér a színészi alakítás és a valóság kérdésére. Sartre szerint a Hamletet játszó színész egész testét egy képzeletbeli személy analogonjaként használja, ahol analogon alatt egy nem valós képet (*image*

*irréel*) kell értenünk. A színész nem gondolja, hogy ő Hamlet, de minden erejével azon van, hogy létrehozza Hamlet képét, ezért valamennyi érzelmét, erejét, gesztusát Hamlet érzelmeinek és viselkedésének analogonjaként használja. Mindeközben teljes lényével egy nem valós világban (*monde irréel*) él. Mivel a színészt ösztönzi és magával ragadja ez a nem valós tartomány, ezért nem a színpadi szerep valósítja meg magát a színészben, hanem a színész valótlánítja el önmagát a színpadi szerepben.

## Lukács György és a színház

Lukács György (1885–1971) azon kevés filozófusok közé tartozott, akinek élete egy szakaszában konkrét kapcsolata volt a színházzal. Már 1902-től jelentek meg színikritikái a *Magyar Szalonban*, és ugyancsak ekkor találkozik Ibsennel (részben ennek hatására az Ibsen stílusában írt drámáit elégeti). A Thália Társaság megalapítása is Lukács ötlete, aki egyetemi diáktársaival (Benedek Marcellel, Bánóczy Lászlóval) felkeresi Hevesi Sándort, a Nemzeti Színház fiatal rendezőjét, hogy alapítsanak a bécsi Dramatischer Verein mintájára egy olyan társulatot, amelynek célja tehetséges fiatalok bevonása és képzése. Az 1904-ben megalakuló Thália Társaság célja emellett „olyan irodalmi drámák színrevitele, amelyek a szó legnemesebb értelmében modernnek, még ha 2000 évesek” is. A Thália, működésének négy éve alatt, valóban sok modern szerzőt (Strindberg, Ibsen, Gorkij, Lengyel Menyhért) mutatott be, a naturalizmus elvetésével („minden darabnak megvan a maga stílusa, hangja, színe”) új stílust teremtett, a Thália Iskolájában pedig (szintén Hevesi vezetésével) gyakorlati alapú színészképzést folytatott. Emiatt az első magyar független, kísérleti színháznak is tekinthető. Ugyanakkor itt is hamar jelentkeztek a színházi struktúrán kívüli társulatokat jellemző problémák: nem volt állandó játszóhelyük, a színészeik hamar elszerződtek, Hevesit pedig egyre jobban kötötte a Nemzeti. Emiatt az 1909-es műsorterv már nem tudott megvalósulni.

Ezek alatt az évek alatt Lukács részben Simmel előadásait hallgatja Berlinben, részben saját drámakönyvén dolgozik. A *modern dráma fejlődésének története* első vázlatát már 1907-ben elkészül, de könyv formában csak 1911-ben jelenik meg. Ebben a műben nyomon követi a modern dráma történelmi előzményeit (német klasszikus dráma, francia iránydráma, Hebbel és Ibsen dramaturgiája), megvizsgálja a naturalizmust és a naturalizmusból való kibontakozást (impreszionizmus, szimbolizmus), és így jut el a kortárs helyzetig, amelyben két fő irányzatot különböztet meg: a tragédiához való közeledést és az attól való eltávolodást. Ez utóbbit erős érzékiségű képek és lírikus hangulatok jellemzik (ilyen pl. Maeterlinck dramaturgiája), míg az előbbi (Paul Ernst, Beer-Hofmann) a klasszikus tragédia újrateremtésére törekszik.

Érdemes röviden kitérni arra, hogy Lukács könyvében röviden a magyar drámairodalmat is jellemzi, amely szerinte semmilyen új és fontos művészi vagy tartalmi problémát nem vetett fel, ezért nincs folytatása vagy következménye



(a könyv is csak az utolsó fejezetben, elszigetelten tárgyalja). Lukács szerint a magyar dráma egyik gondja, hogy nem a külföldi irodalom nagyjai hatottak rá, hanem a mesteremberek; ám ennél is nagyobb probléma, hogy a drámák mögött nincs gondolati háttér.

Magyarországon nincsen és nem is volt filozófiai kultúra – legfeljebb elszigetelt és magányos gondolkodók. Igazi dráma pedig csak gondolati kultúrák talaján nő.

Emiatt a legnagyobb tehetségek (Katona, Madách, Vörösmarty) sem tudtak valóban kifejlődni és hatni. A kortárs szerzők közül Molnár Ferencet említi, akinek *Liliom* című drámája szerint „atmoszféra-színház”. Ugyanakkor ő az egyetlen, akinek a darabja nyert azáltal, hogy színpadra került. Ezt azért is érdemes hangsúlyozni, mert Lukács, aki a könyv megírásának idején aktívan részt vesz a színházi életben, a drámákat elsősorban könyvdrámákként elemzi. Mi több, a színpadművészet azon elméletét, mely szerint a színpadi hatás mint esztétikailag jogosult hatás független lehet a drámától, kifejezetten károsnak tartja. Ezért a magyar dráma fejlődésének (vagy épp nem fejlődésének) története elég pesszimistán zárul:

Így a legutolsó fejlődés sem mutat nagyon örvendetes perspektívákat: csak a legkülsőlegesebb színpadi technika ügyesebbé válásáról számolhatunk be mint fejlődésről. És ezt a fejlődést magára a drámára csak veszedelmesnek lehet látnunk: féltő, hogy a »színpadművészet« éppén úgy maga alá fogja temetni költőinknek azt a részét, akik igazán drámaírók lehetnének, mint ahogy egy ideig a közönyösség tartotta őket távol attól.

## A tragédia metafizikája

*A modern dráma fejlődésének történetével* egy időben jelenik meg *A lélek és a formák* (1911), Lukács esszékötete, amelyben az egyik legszebb szöveg, *A tragédia metafizikája*, a kortárs tragédia lehetőségével és Paul Ernst dramaturgiájával foglalkozik.

Játék a dráma, játék az emberekről és a sorsról, játék, melynek Isten a nézője. Néző csupán, és sohasem vegyül szava vagy mozdulata a szereplők szava vagy mozdulata közé. Csak a szeme nyugszik rajtuk. »Aki Istent meglátja, meghal« – írta Ibsen. De tovább élhet-e az, akire tekintete esett?

Ezzel a kérdéssel indul az írás, mely először az életet és a drámát állítja egymással szembe. Lukács szerint az élet a fény és az árnyék, a „chiaoscuro anarchiája”, vagyis semmi sem teljesedik ki benne, ahogy semmi sem fejeződik be. Ugyanakkor azt is be kell látnunk, hogy „saját életünk végső lehetőségeinek magaslatán” nem tudnánk élni.

Ezért az élethez szükséges az élet megtagadása. A beteljesedés pillanata maga a csoda, ami „letép a lélekről minden fényes pillanatokból és sokértelmű hangulatokból szőtt leplet, kemény, kíméletlen kontúrokkal körülrajzoltan, meztelen lényegként áll színe előtt a lélek”. Ilyenek a tragédia igazi pillanatai, ezért minden igazi tragédia: misztérium és megnyilatkozás. „Meztelen lelkeknek magányos dialógusa ez meztelen sorsokkal.”

Lukács szerint a tragédia lehetőségének kérdése: lényeg és lét kérdése; a tragédia paradoxona pedig az, hogy miként válhat a lényeg elevenné. Azt állítja, hogy a tragédiák szereplőinek létezése „tökéletesen levés” (*ens perfessimum*), mivel az élet nagy pillanatait és önnönvalóságukat élik át. Ugyanakkor a tragikum csak egy pillanat, egyszerre kezdet és vég, semmi sem következik belőle és utána, semmi az élettel össze nem kapcsolja. „Ő az élet, egy másik élet”, amely a hétköznapi életet kizárja, és ellentétes vele.

A tragédia pillanata továbbá mindig váratlan pillanat, előkészítése csak a néző számára van. A szereplők úgy élik át ezt az abszolút pillanatot, mint egy zavaros álomból való felébredést vagy hirtelen felemelkedést a tragédia világába. Mivel Lukács szerint a tragédia a lét csúcspontjainak, végső céljainak és végső határainak formája, ezért a tragikus csoda bölcsessége: „a végeknek bölcsessége”.

Evidens módon a tragédia számára a halál jelenti a legvégső határt, egy minden eseményével összefüggő valóságot. A határ átélése egyben a lélek öntudatra ébredése („lélek csak azért van, mert határolt, és csak annyiban van, amennyiben határolt”). Lukács szerint ezért a tragédia metafizikai alapja: az emberi egzisztencia legmélyebb vágya az ember önnönvalóságára.

Habár Heideggerrel most külön nem foglalkozunk, de Lukács a tragédia halálfelfogásáról írt gondolatai felidézhetik bennünk a *Lét és idő* (1927) jóval későbbi eszmefuttatásait a jelenvalólét vagy Ittlét (*Dasein*) halálhoz viszonyuló létéről. Heideggert azért is érdemes megemlítenünk, mert *Bevezetés a metafizikába* című művében ő is foglalkozik a tragédiával, pontosabban az *Antigoné* első kardalának értelmezésével azt igazolja, hogy a költői gondolkodásban (jelen esetben a tragikus drámaköltészetben) történik meg az emberi lét lényegi megnyílása. Az ismert fordítás helyett – „Sok van, mi csodálatos, / de az embernél nincs semmi / csodálatosabb” (*Antigoné*, ford. Trencsényi-Waldapfel I.) – egy új értelmezést kínál, amely szerint az embernél nincs „hátborzongatóbban otthontalan”. Ez egyben az ember lényegi definíciója is lesz, hiszen Heidegger szerint „amennyiben az ember *van*, a halál kiüttlanságában áll”, a jelenvalólét pedig nem más, mint „maga a történet háttörzongató otthontalanság”.

Ugyanebben a műben, a lét és a látszat harca költői megformálásának példája az *Oidipusz király*. Míg a mű fényes kezdete a látszat világát jeleníti meg, addig az iszonyatos vég a lét el-nem-rejtettségében való megmutatkozása. Oidipusznak lépésről-lépésre kell ebbe az el-nem-rejtettségbe állítania magát. Heidegger szerint Oidipuszban

a létezés alapvető szenvedélye működik, mivel harcol a látszat világa ellen, ki akarja szakítani a létet a látszattól, hogy a lét a maga el-nem-rejtettségében és igazságként (*alétheia*) mutassa meg magát. Ezért mondható el, Hölderlin szavaival, hogy „Oidipusz királynak eggyel több szeme van talán.” Azonban Heidegger azt is hozzáteszi, hogy ez a látásra (a lét meglátására) való törekvés minden nagy kérdés és tudás alapfeltétele.

## Elemzett szövegek

Lukács György (1997): A tragédia metafizikája. In: Uő: *A lélek és a formák*. Napvilág Kiadó – Lukács Archívum, Budapest. 201–230.

Simmel, Georg (1994): A színész filozófiájához (Szántó Judit ford.). *Színház*, (11). 42–45.

## Ajánlott olvasmányok

Goldmann, Lucien (1973): *Lukacs et Heidegger*. Denoel/Gonthier, Paris.

Heidegger, Martin (1995): *Bevezetés a metafizikába* (Vajda Mihály ford.). Ikon, Budapest.

Lukács György (1911): *A modern dráma fejlődésének története*. Magvető, Budapest.

Simmel, Georg (2001): *La philosophie du comédien*. Circé, Paris.

# Benjamin és Barthes



## Benjamin és az epikus színház

Walter Benjamin (1892–1940) színházhoz való viszonyáról számos szöveg kapcsán beszélhetnénk. Elsősorban *A német szomorújáték eredete* című habilitációs írása juthat eszünkbe, mely egyetlen befejezett főműve (a kései főmű, a *Das Passagen Werk*, befejezetlen maradt). Ez a szöveg azonban – monumentális terjedelme miatt – nem engedi meg, hogy egyetlen órán tárgyaljuk. Továbbá Benjamin a könyv ismeretkritikai előszavában sokkal inkább a saját módszerét dolgozza ki (mely a kerülőutak módszere), és nem a valós színház – akár csak valaha is létező – gyakorlata foglalkoztatja. A szomorújáték, a művészetfilozófiai tárgyalás értelmében, idea. Az ideák pedig, ahogy ezt később olvashatjuk: „örök csillagállások, s amikor úgy fogjuk fel az elemeket, mint pontokat az effajta konstellációkban, felosztottuk s ugyanakkor megmentettük a jelenségeket” [kiemelés az eredetiben].

Vagyis ennek a grandiózus műnek a valódi célkitűzése messze túlmutat azon, hogy elfeledett német szerzőket és műveket bemutasson; ez a szerző egész későbbi filozófiájának programadó írása.

Ha Benjamin a valós színház iránti érdeklődéséről akarunk megtudni valamit, akkor érdemesebb naplójait, önéletrajzi írásait lapozgatnunk (pl. *A belső világ krónikáját*), vagy rövid színházi feljegyzéseit néznünk (pl. bábszínházi előadásokról).

Ezeknél azonban számunkra most fontosabb egy rövid írása, mely a legpontosabb bevezetést nyújtja Bertold Brecht színházához. *A Mi az epikus színház?* első változatát Benjamin 1931-ben írja, majd 1939-ben megjelenik a szöveg egy rövidebb és módosított változata. Mi ez utóbbit vesszük alapul, mivel jól átlátható pontokba szedi az első változat fő állításait, és így mutatja be az epikus színház (vagyis a brechti színházmodell) jellegzetességeit.

Benjamin szerint az epikus színházat elsősorban a *feszültségtől megfosztott közönség* jellemzi, ahol a közösség egy kollektívaként van jelen, és azonnali állásfoglalásra kényszerül. Ez ugyanakkor meggondolt, feszültségmentes állásfoglalás: az érdekeltek állásfoglalása. Az epikus színház ezért elsősorban olyan érdekeltekhez szól, „akik ok nélkül nem gondolkodnak”. Már ebben az első pontban is látszik, hogy a színház elválaszthatatlan a politikától, hiszen az, hogy felelősen gondolkodó közönséget alakítson ki, politikai szándék.

Ami a *dráma meséjét* (az arisztotelészi értelemben) illeti, elmondható, hogy az epikus színház nem szenzációhajhász, hanem már ismert, régi történeteket gondol el újra, de teljesen más perspektívából. Ezt jól példázza Brecht *Galilei élete* című darabja.

Ebben a darabban nem Galilei tanainak visszavonására esik a fő hangsúly. Az igazi epikus esemény sokkal inkább abban keresendő, amit az utolsó előtti kép felirata árul el: 1633–1642. Galilei mint az Inkvizíció foglya, haláláig folytatja tudományos munkáját.

Az epikus színház hőse ugyanakkor *a nem tragikus hős*, Brecht például azzal kísérletezik (ahogy szintén a *Galilei* mutatja), hogy a gondolkodót vagy a bölcsét állítsa színpadra, annak ellenére, hogy mindkettő idegen a színpad számára.

Már Platón is felismerte a legmagasabb rendű ember, a bölcs drámaiatlanságát. Dialógusaiban a dráma küszöbéig – a Phaidónban a passiójáték küszöbéig vezette őt. A középkori Krisztus, aki az egyházatyák tanúsága szerint a bölcslet is megtestesítette, par excellence nem tragikus hős.

A bölcs színpadra állításával kísérleteznek még (Brecht előtt) a Benjamin által jól ismert szomorújátékok, vagy a *Faust* második része (habár hozzátehetnénk, hogy ezek a darabok nem túl népszerűek a színpadokon).

Brechtnél az egyik legradikálisabb eltérést az arisztotelészi hagyománytól *a megszakítás* jelenti. Ebben a dramaturgiában nincs katarzisz, a nézőből átélés helyett sokkal inkább érdeklődést és csodálkozást vált ki. Továbbá, míg Arisztotelésznél a tragédia leglényegesebb eleme a cselekvés, addig az epikus színház cselekvés helyett állapotokat ábrázol (de azokat is elidegenítve).

Az epikus színház egyik legjellegzetesebb eleme: *az idézhető gesztus*, ezért ez *per definitionem* a gesztusok színháza. A gesztusok szintén a megszakításból fakadnak, hiszen minél többször szakítjuk félbe a cselekvőt, annál több gesztust kapunk. A színésznek pedig értenie kell ahhoz, hogy kiemelje, azaz felidézhetővé tegye a gesztusait.

Már ebből is látszik, hogy az epikus színház alapvetően tanító jellegű, így jellegzetes műfaja a *tandráma*, amely lehetővé teszi a színész és a közönség szerepcseréjét. Ezáltal minden nézőből lehet játész, ahogy minden játészónak is meg kell őriznie nézői pozícióját.

Ezért *a színész* nem éli át a szerepét, hanem azt távolságtartó módon ábrázolja. Benjamin hangsúlyozza, hogy a színésznek mindig fenn kell tartania annak a lehetőségét, hogy mesterségesen kiessék a szerepéből, vagyis hogy a rezonőrt játssza. Ugyanakkor ebben az esetben a művészi érdek egyben politikai érdek is:

Gondoljunk csak Brecht *Rettegés és inség a Harmadik birodalomban* ciklusára. Nem nehéz belátni, hogy emigráns német színésznek alkalomadtán SS-legénynt vagy néptörvényszéki bírót alakítani alapvetően más feladat, mint mondjuk egy tisztos családapának Molière Don Juanját megformálni.

Az átélés az előbbi esetben nemcsak nem megfelelő módszer, de elképzelhetetlen.

Végezetül a 1939-es szöveg azzal zárul, amivel az első változat kezdődött: ez pedig a *színház a pódiumon*. Az epikus színház az orkesztra betemetése, vagyis többé nincs szakadék színészek és közönség között. Azonban, ahogy mindkét változat hangsúlyozta: „A színpad még mindig kimagasodik. De már nem egy mérhetetlen mélység fölött: pódium lett.”

## Barthes és a brechti reveláció

Roland Barthes (1915–1980) színházi tárgyú írásait két nagy csoportba oszthatjuk: a Brecht színházával való találkozása előtt és után születettek. Az előbbi korszakban a francia Nemzeti Népszínház, a TNP (Théâtre National Populaire) folyóiratának egyik meghatározó kritikusa, aki igyekszik követni azt a lessingi eszményt (melyet a *Hamburgi dramaturgia* fogalmaz meg), hogy a színház minden aktuális előadásáról azonnal kritikai reflexió szülessen. A Berliner Ensemble 1954-es *Kurácsi mama*-vendégjátéka azonban „tűzvészhez hasonló megvilágosodást” idéz elő a kezdő színházteoretikusban.

A brechti színházzal való első találkozása idején Barthes ízlésében leginkább konzervatívnak, míg világnézetében marxistának tekinthető. 1954-ben Brecht a francia színpadokon még alig játszott szerző, korábban csak a lázadó rendezők (Vilar, Serreau, Planchon) merték bemutatni a darabjait, a nagyközönség pedig leginkább a *Koldusopera* 1931-es (mind Brecht, mind a zeneszerző Kurt Weil által megtagadott) filmváltozata alapján ismerhette. Az *Kurácsi mama* 1954-es vendégjátéka azonban mind a kritikát, mind a francia színházi alkotókat arra ösztönözte, hogy újragondolják a brechti dramaturgia legfontosabb kérdéseit. Ebben a tisztázásban pedig Barthes szövegei élenjárónak és útmutatónak bizonyultak.

Az egyik ilyen meghatározó írás a *Brecht színházi forradalma*, amely 1955-ben, a *Théâtre populaire* lap Brechtnek szentelt számában jelent meg. Ez a tanulmány röviden ismerteti Brecht dramaturgiájának az arisztotelészi színházszemlélyel való radikális szakítását. Brecht elveti a színházi hatás azonosuláson, részvéten és félelmen alapuló elvét; az új közönségnek úgy kell felismernie azt, amit a színházban bemutatnak neki, hogy közben szabad ítélőképességét végig megőrizze. A színész törekvése pedig arra irányul, hogy bábaként a világra segítse ezt a tudatot,

miközben saját szerepét is átlátja és megítéli. Feladata így nem a cselekvés utánzása lesz (ahogy ezt az arisztotelészi elvek megkövetelnék), csupán annak felmutatása: így születik meg a brechti epikus színház. Ahogy már láttuk, ennek a legpontosabb összefoglalását Walter Benjamin *Mi az epikus színház?* című tanulmányának köszönhetjük. Ugyanakkor ebben a tanulmányában Barthes még nem hivatkozik Benjaminra (ahogy ezt pár évvel később majd megteszi). Mégis, nem véletlenül, a kiemelt brechti elemek részben egyeznek a Benjamin által kiemeltekkel, erre példa az azonnali állásfoglalás szükségessége. Barthes nyomatékosan hangsúlyozza, hogy Brecht hisz a világ alakíthatóságában, vagyis a művészet elkötelezettsége nála azt jelenti, hogy aktívan be kell avatkozni a történelembe. Ez a beavatkozás mindig a tudati és tényleges felszabadítás érdekében történik. Ebből az is következik, hogy nincs egy minden korban érvényes művészet, a művészetnek nincs essenciája, hanem minden társadalomnak meg kell teremtenie azt a művészetet, amely leginkább elősegítheti a felszabadulását.

További rokon vonás a Benjamin-tanulmánnyal, hogy a gesztusok Barthes elemzéseiben is egyre nagyobb jelentőséget nyernek. Először *A színpadi jelmez betegségéről* című tanulmány tér ki a „társadalmi gesztus” magyarázatóra. Barthes itt azt a tézist fejt ki, mely szerint „a színpadi technikák is elkötelezettek”. A jelmez szempontjából az elkötelezettség (vagyis a „színházi jelmez erkölcsstana”) azt jelenti, hogy a ruhaviselet egy társadalmi gesztus kifejezése. Tehát a jelmeznek tisztán intellektuális, funkcionális szerepet kell tulajdonítani. Egy jó jelmez mindig érvel: az anyagok, a formák, a színek segítségével fejezi ki az adott társadalmi helyzeteket vagy az aktuális érzelmi állapotokat. Barthes szerint ebben a három legnagyobb veszélyt az archeológiai verizmus, a túlesztétizálás vagy a fényűzés kísértése jelentheti. Továbbá, mivel a jelmez maga is egy jel, a „jel politikája” megköveteli tőle, hogy a társadalmi gesztusokat pontosan és egyértelműen olvashatóvá tegye. Csak az egészséges jel képes ennek a követelménynek megfelelni anélkül, hogy bármiféle hamis imitáció vagy naturalizmus csapdájába esne. A helyes jel- és jelmezhasználatra jó példa az, ahogy Brecht rendezéseiben színre viszik a kopottságot. A viseletességet ugyanis nem kopott ruhákkal kell érzékeltetni, hanem létre kell hozni az egyébként ép ruhákon a kopottság egy-egy jelét: ami történhet akár a szövet kiégetésével, akár az anyag borotvával való elkaparásával vagy faggyúval való bepiszkolásával. Mindez aprólékos, átgondolt és türelmes munkát igényel. Ebből az is látható, hogy Brecht színháza semmit sem bíz a véletlenre. Ugyanakkor még a kopottá tett ruhákban sem tűnik el az emberi alak méltósága. Barthes esszéje szépen érvel a helyesen alkalmazott színpadi ruhák humanizmusa mellett, amelyek kiemelik az emberi tartást, az emberi arányokat, valamint összhangban állnak az emberi arccal.

Ugyanakkor Brechtnél senki nem ismeri jobban az emberi elvakultságot, ezt illusztrálja Barthes 1955-ös *Kurázszi mama vaksága* című tanulmánya. A *Kurázszi mama* nem a harmincéves háború történelmi eseményeiről szól, hanem egyetlen ember – egy kereskedő, markotányosnő – elvakultságáról, aki a háború végzetszerűségének tudatában él, ebből megpróbál nyereszkeskedni, de végül nem nyer rajta semmit. A háború azonban – és ebben áll a brechti elidegenítő dramaturgia lényege – csak Kurázszi mama számára tűnik szükségszerűnek, a néző pontosan látja

a szereplő vakságát: láthatja mindazt, amit a szereplő nem lát, és ezáltal demisztifikálhatja a háború végzetszerű mivoltát. A távolságtartás, a brechti elidegenítés, tehát nem pusztán dramaturgiai fogás vagy technika: hanem ez a néző öntudatának, vélemény- és történelemformáló képességének a garanciája. Barthes hangsúlyozza a hagyományos (a néző bevonását, részvételét, azonosulását feltételező) dramaturgiák alapvető elhibázottságát: ezek pusztán megmételtyezik a nézőt, és ezáltal a lemondás dramaturgiáivá válnak. Szemben a brechti dramaturgiával, amely ítéletalkotásra kényszerít, és amely egyszerre képes megrázó és elidegenítő lenni: ahogy ezt a *Kurázi mama* kulcsjelenetében, Katrin – a néma és bolond szereplő – figyelmeztető dobolása igazolja. Erről a katartikus hatású képről Brecht azt írta:

A nézők ebben a jelenetben azonosulhatnak a néma Katrinnal: beleélhetik magukat a helyzetébe, és örömmel fedezhetik fel, hogy bennük is van ilyen erő – de mégse fogják teljesen beleélni magukat.

Brecht színháza – Barthes kifejezését használva – ezért lehet a „fertőző járvány” színháza helyett a szolidaritás színháza.

Ebben az utolsó mondatban Barthes már a korszak két színházi paradigmáját veti össze: az artaud-i színházat (ez a fertőző járvány színháza, Artaud *Színház és pestis* című szövegére utalva) és a brechti modellt. Jelen esetben nem kérdés, hogy a szerző melyik mellett foglal állást. Mindazonáltal, bár látszólag a brechti és az artaud-i színház-elképzelés teljesen eltér egymástól, hiszen az egyik az elidegenítésre, a másik a teljes bevonásra törekszik, abban megegyeznek, hogy a színházat egyaránt valósággá akarják tenni. Ezért a legtöbb jelentős színházi alkotó esetében egyaránt megfigyelhető a brechti és az artaud-i hatás.



## Elemzett szövegek

Barthes, Roland (1998): Brecht-esszék (Z. Varga Zoltán ford.). *Theatron*, (1–2). 47–55.

Benjamin, Walter (1969): Mi az epikus színház? In: Uő: *Kommentár és prófécia* (Barlay László – Berczik Árpád – Bizam Lenke – Széll Jenő ford.). Gondolat, Budapest. 179–187.

## Ajánlott olvasmányok

Barthes, Roland (2015): *Écrits sur le théâtre*. Seuil, Paris.

Benjamin, Walter (1980): A német szomorújáték eredete. In: Uő: *Angelus Novus*. Budapest, Helikon. 191–482.

Benjamin, Walter (2022): *Mi az epikus színház?* <https://laokoon.hu/walter-benjamin-mi-az-epikus-szinhaz-tanulmany-brehtrol/> (Letöltés ideje: 2023. március 3.)

Darida Veronika (2020): *Filozófusok bábszínháza*. Kijárat, Budapest.

# Sartre



## Sartre és a szituációk színháza

Beszélhetünk egyáltalán Jean-Paul Sartre (1905–1980) színházelméletéről? A színház a filozófus számára sokkal inkább a gyakorlat terepét jelentette; erről tanúskodnak drámái, amelyek közül a legismertebbek: *A legyek*, *Zárt tárgyalás*, *Az Ördög és a Jóisten*. A színházról szóló gondolatait, valamint saját műveinek elemzését egy vékony kötet (*Un théâtre de situations*) foglalja magába. Ebből az első, programadó szöveget érdemes megvizsgálnunk. A manifesztum címe: *A szituációk színházáért* (1947). Sartre itt arról ír, hogy a nagy tragédiáknak – Aiszkülosz, Szophoklész és Corneille drámáinak – kiindulópontja az emberi szabadság: Oidipusz szabad, ahogy Antigoné és Prométheusz is az. A „szabadság” színházát a „pszichologizáló” színházzal (Euripidész, Voltaire) állítja szembe, mely utóbbi szerinte a tragikus formák hanyatlásának jele. A szabadság színházában a darabok központi eleme nem a karakter, hanem a szituáció. A szituációban az ember szabaddá válik önmaga választására (Sartre színházelmélete voltaképp *A lét és a semmiben* megfogalmazott cselekvésemélet gyakorlati alkalmazása). A színházban – írja Sartre – egyszerű és emberi szituációkat kell bemutatni; valamint olyan szabadságokat, amelyek önmagukat választják ezen szituációk során. Minden szituáció egy minket érintő felhívás, amely többféle megoldást kínál, de a választás rajtunk áll. Helyesebben azt mondhatnánk: a színházban a választás a drámaírón áll, akinek jól kell megválasztania a darabban ábrázolt szituációkat. Olyan „határ-helyzeteket” kell ábrázolnia, amelyekben a választási alternatívák egyike: a halál. Ugyanis a szabadság – írja Sartre – akkor éri el legmagasabb fokát, amikor készen áll önmaga megerősítése érdekében elveszni. Fontos továbbá megjegyezni, hogy minden egyes korszak sajátos „szituációk” egész tárházát kínálja a drámaíróknak: az ő feladatuk tehát nem a klasszikus drámák imitálásában áll (tévedés lenne így értelmezni például *A legyeket*, amely az Elektra-mítosz újragondolása), hanem új és saját problémák felfedezésében, amely problémák bemutatásához már bármilyen (akár klasszikus, akár modern) formát választhatnak. A drámaírás „szituációját” úgy összegezhethetnénk, hogy a drámaírónak választania kell több felkínálkozó (saját kora által felkínált) „határ-helyzet” közül; azt kell választania, mely őt magát is a leginkább érinti, leginkább foglalkoztatja – majd ezt a közönség előtt olyan kérdésként kell ábrázolnia, mely számos „szabadság”-ot (vagyis számos nézőt) érint. A színház így nem a drámaírói kísérletek terepe lesz; a színház elsősorban politikai tér. A színházban bemutatott problémák a nézők számára is ismertek; a hős (aki lehetne bármelyikünk) a szituációk során a nézők számára is ismert problémákkal találja szemben magát. Így azt mondhatjuk, hogy a színház nem végleges, már kialakult jellemeket, hanem formálódó karaktereket mutat be. Sartre megfogalmazását idézve: „A karakter később jön, a függöny lehullása után.”

A közel azonos időben íródott *Mítoszteremtők* (1946) című szöveg a kortárs francia színházat vizsgálja, ahol új tendenciaként figyelhető meg a tragédiához való visszatérés vagy a filozofikus darabok újjászületése. Ez az új színház nem jellemző színház, hanem a helyzetek játszanak meghatározó szerepet benne, méghozzá olyan, az emberi állapotot több oldalról megvilágító helyzetek, amelyekben a szabad emberi választás döntő szerepet kap. Továbbá ezek olyan általános helyzetek, amelyek a legtöbb emberi sorsban bekövetkeznek. Érdeemes megjegyezni, hogy közel kétszáz évvel később Sartre is szót kér a Corneille és Racine közötti vitában. Ő Corneille oldalára áll, aki nézete szerint az akaratot és az ember teljes valóságát mutatja meg (melynek a szenvedély csak egy része). Sartre abban is a corneille-i hagyományt folytatja, hogy a jellemek konfliktusa helyett az emberi értékrendszerek (etikák) összecsapását ábrázolja. Az új színház célja tehát az emberi állapot feltárása a maga egészében, és mivel tömegekhez akar szólni, ezért közzétételre és átérzhető történeteket kell használnia. Sartre itt felidézti első „színházi tapasztalatát”: a német hadifogság alatt a foglyoknak írt karácsonyi darabját (*Bariona, avagy színjáték a fájdalomról és a reményről*).

A darab nem volt jó, nem is adták jól elő – amatőr munka, mondanák a kritikusok –, különleges körülmények terméke. Ennek ellenére, amikor a rivaldák túlolaldán társaimhoz szóltam, fogságukról beszéltem hozzájuk, hirtelen elcsendesedtek és figyeltek, – ekkor megértettem, hogy a színháznak milyennek kell lennie: nagy, közösségi, vallási jelenségnek.

Ezt az élményt akarja megteremteni a sartre-i „mítoszok színháza”, amikor a modern ember problémáit a mítoszok segítségével ábrázolja. Ezek a szigorú, erőszakos és rövid darabok a helyzetet a drámai csúcspont pillanatában, a konfliktus tetőfokán mutatják be; vagyis a cselekvést a katasztrófa előtti pillanatban tárják elénk, innen ered a darabok intenzitása. Jellemzően kevés bennük a szereplő, a történet rövid időre és szűk térre korlátozódik (egyfajta átformált hármas egység elvnek megfelelően). A művek stílusa többnyire hétköznapi és egyszerű, de őrzi a nyelv méltóságát. A darabok témája: egy választás ábrázolása. Összegezve elmondható, hogy a háború utáni új francia színház egy „rideg, morális, mitikus, megjelenésében szertartásos színház”.

Sartre ugyanakkor tisztában van a mítoszok színházának időhöz kötöttségével.

[...A] darabok szigorú összhangban állt a francia élet szigorával, erkölcsi és metafizikai témáik egy nemzet problémáit tükrözték. E nemzetnek egyidejűleg kellett újjáépítenie és újjáteremtenie magát, s új erkölcsi alapokat keresnie. Vajon e darabok, a különleges körülmények termékei, formai szigoruk érdemén szerencsésebb országok széles körű hallgatóságához is szólhatnak? Olyan kérdés ez, amelyet őszintén végig kell gondolnunk, mielőtt megkísérelnők a darabok átültetését.

## Sartre és (Szent) Genet

Jóval később, egy 1966-os konferenciaelőadásban, amely a *Színházi mítosz és valóság* címet viseli, Sartre a három legjellegzetesebb színháztípust hasonlítja össze: Brecht, Artaud és Genet színházát. Ez utóbbi, bár szertartásszerű, kegyetlen színház (ennyiben Artaud követője), de őrzi a nézőtől való távolságot, ahogy a színész és szerepe közötti távolságot is (ebben viszont Brechtet követi). Genet viszont – egyaránt szemben Artaud-val és Brechtel – azt vallja, hogy a művészet teljesen imaginárius.

Nem meglepő a Genet-re való hivatkozás, hiszen másfél évtizeddel korábban Sartre egy monumentális esszét szentel Jean Genet-nek, a címe *Szent Genet, komédiás és mártír* (1950–1952). A könyv megírásakor Genet még csak költőként és regényíróként volt ismert, egyetlen darabját mutatták be: a *Cselédeket* (1947-ben, Louis Jouvet rendezésében). Ezért csak az utolsó fejezet (Függelék) foglalkozik Genet színházával. Sartre szerint a *Cselédek* „a legkivételesebb példája a lét és a látszat, a valós és az imaginárius fordulatainak”. Ez a darab „radikalizálja a látszatot”: illúzió, árulás, bukás, a Genet lázálmainak uraló valamennyi központi kategória megjelenik benne. Mindez még inkább igaz, ha nem feledkezünk meg arról, hogy ezek a cselédek (Sartre olvasatában): férfiak, így a darab a homoszexualitás imaginárius drámája, és egyben a nőiség falszifikálása, irrealizálása. Genet démonikus színházában a látszat minden egyes pillanatban valóságként tűnik fel, hogy ezáltal tárja fel alapvető irrealitását. Mert nem élhetünk valódi lényegünk és vágyaink szerint, csak a képzetben. A valódi szenvedéshez (passióhoz) vezető út során színészekké kell válni. A darabban szereplő cselédek (Claire és Solange) is színészek: eljátsszák egymást, és eljátsszák a Madame-ot, folyton felcserélve szerepeiket. Azonban ebben a játékban a játész sem valóságosabb a szerepénél. Claire épp annyira játssza önmaga, mint amennyire saját testvérpárja szerepét. A cselédek ketten vannak – írja Sartre – mert Genet énje is kettős: egyszerre „önmaga és egy másik”. Ehhez még hozzátehetnénk, hogy ha Claire-Solange voltaképpen egyek (hiszen az utolsó jelenetben Claire rábízta Solange-ra, hogy élje tovább kettős egzisztenciájukat), akkor a valódi Másik: a Madame. Másképp Claire halála (aki Solange helyett, és a Madame-ot helyettesítve hal meg) a játék lezárását jelenthetné, a játék véghezvitelét. Azonban Claire halála után a kettősség továbbra is fennáll; a játék folyik tovább.

A „reprezentáció” kérdését tárgyalva Sartre elemzése hangsúlyozza, hogy az imaginárius többszintűsége (a cselédek egymást felváltva játsszák, a cselédek úrnőjüket és annak meggyilkolását játsszák, a cselédeket férfiak játsszák) és a folytonos tükörjátékok miatt a *Cselédeket* játész színészek akkor játszanak jól, ha hamisan játszanak. Akkor jó az alakításuk, ha semmiféle színészi azonosulásról nem beszélhetünk.

Genet színháza, melynek talaja nem a valós, hanem az imaginárius, az elidegenítésen alapul. A színház mint a képzeletbeli terep nem alkot külön világot, hanem az irreális létezés színtere. A színészt az irreális hatása alá

vonja, ezért (ahogy ezt már Diderot és Simmel színészelmélete kapcsán láttuk) a szereplő személye nem realizálódik a színészen, hanem a színész személye válik irreálissá.

Sartre-ra erősen hat ez a saját színházeszményétől távol álló színház. Ez a hatás leginkább a Genet-monográfiával közel egyidőben írt drámájában, *Az Ördög és a Jóistenben* látszik. A darab főszereplője Götz von Berlichingen (Goethe korábbi hőse), aki „csak a rosszban leli örömét”, és aki „egyszerre szörnyeteg és szent”. Alakja egyaránt vonzza és taszítja a közelében élőket (társait és ellenségeit), hiszen mindazt mutatja meg számukra, amit azok nem mernek meglátni önmagukban: a bűnt és az elkerülhetetlen magányt. Tegyük hozzá, hogy Sartre-nak talán ez a minden szabályt megszegő, csapongó és vad műve a legjobb drámája.

## Elemzett szövegek

Genet, Jean (1986): Cselédek. In: Uő: *Drámák*. Európa, Budapest. 5–44.

Sartre, Jean-Paul (1970): Mítoszteremtők. In: *A színház ma* (Lengyel György szerk.). Gondolat, Budapest. 257–266.

## Ajánlott olvasmányok

Darida Veronika (2009): *Művészettapasztalatok – fenomenológiai megközelítések*. L'Harmattan, Budapest.

Sartre, Jean-Paul (1952): *Saint Genet, comédien et martyr*. Gallimard, Paris.

Sartre, Jean-Paul (1968): Az Ördög és a Jóisten. In: Uő: *Drámák I*. Európa, Budapest. 247–406.

Sartre, Jean-Paul (1973): *Un théâtre de situations*. Gallimard, Paris.

# Derrida és Deleuze



## Derrida és a kegyetlenség színháza

A 20. század második felének nemcsak a színháza, de a filozófiája is értelmezhetetlen Antonin Artaud írásainak ismerete nélkül. A kegyetlen színház eszméjének megvalósítására törekedtek a legjelentősebb színházi alkotók (pl. Grotowski, Brook), valamint a performance és a happening szinte valamennyi képviselője. Ugyanakkor számos filozófusra, így Jacques Derridára és Gilles Deleuze-re szintén jelentős hatást gyakoroltak Artaud művei.

Jacques Derrida (1930–2004) több írásában foglalkozik Artaud-val (magyarul is olvasható az *Artaud és a megfűjt beszéd* és *Az alapréteg megőrzítése*), de Artaud színházkoncepcióját csak *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* című tanulmánya tárgyalja (amely 1967-es *L'écriture et la différence* című könyvében jelent meg). A szöveg elején Derrida Artaud egyik utolsó írását idézi, mely szerint „A tánc (következésképpen a színház) léte még el sem kezdődött”. Derrida értelmezésében az artaud-i autentikus kegyetlenség színháza (ami Artaud szövege szerint kikerülhetetlen szükségszerűség) még nem született (és nem is születhet) meg; ezért örök kihívást jelent minden későbbi színházkoncepció számára.

A kegyetlenség színháza ugyanakkor nem reprezentáció, hanem maga az élet, mivel Artaud szerint a színháznak az élettel kell egyenlővé válnia. Ez épp emiatt a tagadás színháza is: tagadja az imitációt, a szerző hatalmát, a szöveg egyeduralmát. A beszéd és az írás itt gesztusokká változik (innen ered a lélegzetvétel és a kiáltás fontossága), a színpadi kommunikáció pedig egy „szavak előtti beszéd” felé közelít. Ez az újfajta értelem, új színházi írásmód egyfajta hieroglifikus írásként értelmezhető (ahol a fonetikai elemek mellérendelődnek a vizuális, képi és plasztikai elemeknek). Derrida szerint az Artaud által elképzelt színház hasonlít a freudi álom színpadához, de azzal a jelentős különbséggel, hogy habár a kegyetlenség színháza is az álom színháza, de a kegyetlen, azaz a szükségszerű és meghatározott álomé – vagyis nincs benne szerepe a tudattalannak. Artaud írásaiban többször hangsúlyozza, hogy a kegyetlen színház a tudatosság, a tisztánlátás színháza, mivel „nincs kegyetlenség tudat és módszeres tudatosság nélkül”.

Derrida azt is kiemeli, hogy bár a kegyetlenség színháza pontosan nem definiálható (ez még Artaud-nak sem sikerült), viszont azon színházformák által meghatározható, amelyek különböznek tőle: ez a színház szemben áll

minden szó-színházzal, minden absztrakt színházzal, minden elidegenítő színházzal, minden nem szent színházzal, minden nem politikai színházzal és minden ideologikus színházzal.

A kegyetlenség színháza tehát egyfajta ősi tapasztalathoz való visszatérést jelent, ahol az élet vagy az élet erőinek ősi manifesztációja, önprezentációja válik érzékelhetővé és átélhetővé a létezők számára. Ez a színház maga az élet és a tiszta jelenlét.

Derrida ugyanakkor hangsúlyozza, hogy a kegyetlenség színházának legnagyobb paradoxona az, hogy eseménye megismételhetetlen, ezért mint „színház” lehetetlen. „A kegyetlenség ünnepének csak egyszer kellene megtörténnie” – de ha csak egyszer történik meg, akkor már nem lehet a hagyományos értelemben vett színház (mely a re-prezentációra, az ismétlésre és az újrajátszásra épül). Továbbá az Artaud-i színházeszményhez való teljes hűség lehetetlen, a gyakorlatban megvalósíthatatlan (már csak azért is, mert Artaud számos ponton önellentmondóan fejezte ki magát). Artaud egyszerre volt a színház vizionárius prófétája és lázas ellensége, aki meg akarta semmisíteni a színházat, hogy aztán újraterejtse.

De hol történhet meg ez az újraterejtés? Derrida más írásai szerint (*Az alaprétég megőrzítése*) nem a valós tér, hanem a szöveg (és a rajz) színpadán. Artaud élete végén írt *Füzeteire* úgy is tekinthetünk, mint egy különleges és sehol máshol nem létező dramaturgia színtereire.

## Deleuze és a szervek nélküli test

Gilles Deleuze (1925–1995) is elsősorban Artaud kései írásaihoz kapcsolódik, mivel az ezekben megjelenő „szervek nélküli test” (*corps sans organes*, CSO) fogalma foglalkoztatja.

Deleuze azon filozófusok közé tartozik, akik Artaud gondolatait (filozófiai értelemben is) komolyan veszik. Szerinte „Artaud, a Skizo” olyan tapasztalatokat ír le, melyek előtte nem csupán a filozófia, de a pszichológia számára is feltáratlanok voltak. Artaud az egész pszichiátriát feldarabolja, s ezt éppen azért teheti, mert skizofrén. Deleuzének valószínűleg igaza van abban, hogy Artaud életművének vizsgálatakor nem vonatkoztathatunk el a szerző betegségének éppen aktuális állapotától, hiszen a művek részint ebből a tapasztalatból születnek.

Deleuze-nél a szervek nélküli test koncepciója először a *L'Anti-Oedipe*-ben jelenik meg, a szerv-gépekkel vagy vágy-gépekkel szembeállítva. A szerv-gépek ellentéte a szervek nélküli test síkos, átlátszatlan és feszes felszíne. Ugyanakkor a szerv-gép és a szervek nélküli test a skizofrén tapasztalat két pólusa. A skizofrén átéli azt, hogy

minden egyes pillanatban harcban áll benne a gépek túlzott működése és a szervek nélküli test kataton állapota (melynek során a gépezet leáll). Deleuze kifejezését idézve, a skizofrén elszenvedi a szerv-gépek robbanását a szervek nélküli test felett. A szervek nélküli test igazi ellensége azonban nem a szerv-gép, hanem az organizmus (vagyis minden szerveződési elv és forma). Ezt a gondolatot Deleuze szintén Artaud-tól veszi át: „A test a test. Egyedül ő van, és nincs szüksége szervekre. A test sohasem organizmus. Az organizmusok a test ellenségei.”

A szervek nélküli test Deleuze-nél a megélt test határáként jelenik meg, az organizmus meghaladásaként. Benne fedezhető fel az érzékek ritmikus egysége. A szervek nélküli test ezért elsősorban hús és ideg, melyet egyetlen hullám jár át, mely szinteket jelöl ki benne. Jegyezzük meg, hogy ennek a testnek az érzékelése pontosan annak az érzékelésmódnak felel meg, melyet Artaud *Az érzelmi testkultúra* című szövege ír le; eszerint „a színésznek afféle érzelmi izomzata van, amelynek felépítése az érzelmek testi elhelyezkedésével esik egybe”, és a test lokalizációs pontjait a légzés ritmusa mozgatja.

A szervek nélküli test Deleuze Francis Bacon festészetéről írt könyvében (*Francis Bacon. Az érzet logikája*) is megjelenik. A filozófus szerint az, amit Bacon a saját festményein Alaknak (*Figure*) nevez, nem más, mint a szervek nélküli test. Ám Alakokkal nem csupán Bacon festményein és Artaud szövegeiben, de Samuel Beckett drámáiban is találkozhatunk. Artaud és Beckett Alakjai az intenzív élet nevében beszélnek, mintegy rákiáltva a halálra. A kiáltás kapcsán Artaud azt írja:

A mai Európában nem tud ám mindenki kiáltani, és kiváltképp az önkívületbe eső színészek nem tudnak. Aki már csak beszélni tud, az elfelejtette, hogy a teste is ott van a színpadon, az a gégéjét is elfelejtette használni. Ezek a színészek elfajzott gégékévé korcsosultak; nem is emberi szerv, hanem valamiféle szörnyű absztrakció szólal meg bennük.

Bacon festményei gyakran ezt a kiáltást festik meg, Beckett szövegeiben pedig megjelenik a deformált, fragmentált test tapasztalata.

## Deleuze és Beckett

Deleuze Beckett művészetének egy hosszabb tanulmányt is szentel, melynek címe: *A kimerült* (a szöveg Beckett filmes forgatókönyveinek kíséretéként jelent meg). Itt a becketti Alak olyan, mint egy kombinátor (a kombinatorika művésze), aki már az élet minden lehetőségét kimerítette, ebből adódik fizikai és szellemi kimerültsége. Deleuze Beckettet is kombinátornak tartja, aki műveiben kimeríti a nyelvet, a képet és a tér minden lehetőségét.



Deleuze ugyanakkor különbséget tesz a fáradság és a kimerültség között. A fáradt ember nem képes megvalósítani, de a kimerült már lehetőséget sem képes teremteni. Beckett továbbá a születést megelőző kimerültségről beszél: „születésem előtt feladtam” – mondják szereplői, akik emiatt minden lehetséges választásról, célról, értelemadásról lemondanak. A beckett-i kombinatorika: a lehetséges kimerítésének művészete vagy tudománya. Ugyanakkor a kimerítés mindig együtt jár a testi kimerültséggel, ezért a kombinátor úgy jelenik meg, mint az íróasztalánál ülő, kimerült ember, akinek „lehajtott feje a kezén nyugszik”. Deleuze szerint „ez a legszörnyűbb testhelyzet: ülve várni a halált, lesni a csapást, amelytől egyszer még talán felállunk, hogy aztán örökre lefeküdjünk.” Ezt a pozitúrát látjuk Beckett *Nacht und Träume* című filmjében, mely előbb „képet alkot a csenddel, a dallal és a zenével”, majd szétosztatja ezt a képet. Beckett maga *Nachtstück*nek nevezte ezt az 1982-es, a televízió számára írt és általa rendezett rövid jelenetet, amely az álmodást tematizálja. A mindössze tíz perces, fekete-fehér film elején egy asztalán ülő férfit látunk, a kimerültség vagy melankólia jellegzetes pózában, pontosabban csak az alak fejét és kezét látjuk. Schubert címadó zenéjére elindul az álomjelenet, melynek során az alak megkettőződik: egyszerre látjuk az álmodót és álmodott énjét. Az álom tapasztalatában a test is fragmentalizálódik: az álmodott kezek, a testtől leválva, gyengéden megérintik az álmodót, miközben ezek az elemi gesztusok (megitatás, homlok letörése) a bibliai szenvedéstörténetet idézik. Szintén jellegzetes gesztus, amint az álmodó és az álmodott én kezei egymásra simulnak, és imára kulcsolódnak (Dürer egy rajzához hasonlóan). Az álmodót előbb a felébredés követi, majd az álom újrameződik, de másodsor már közelítve és lelassítva látjuk ugyanazt az álomjelenetet, mintegy belépve az álmodó álmába. Végül az újabb ébredés során, az álmodott én eltűnését követően, az álmodó is eltűnik. Az álom véget ér. De fennmarad a kérdés: vajon az álom végső megszakadása már maga a halál?

## „Theatrum philosophicum”

Végül érdemes megemlítenünk, hogy Foucault szerint Deleuze írásaiban (elsősorban a *Différence et répétition* és a *Logique du sens* kötetekben) egyfajta „theatrum philosophicum” jelenik meg. A szerző labirintusszerű, középpont nélküli szövegei a „gondolkodás színházává” válnak, amelynek színpadán lehetővé válik a szellem (vagy kísértet: *spectre*) és az esemény elgondolása. Valamint ez a valamivé válás (*devenir*), a keletkezés színháza, ahol az örök visszatérés azt jelenti, hogy mindig lehetséges egy új gondolat elgondolása.

A gondolatok az írás színpadán olyanok, mint a maszkok; emiatt a filozófia maga is egyfajta pantomimszínházzá válik, számtalan pillanatnyi, rögtönzött jelenettel, egymásnak jelző gesztusokkal. Ez az a színház, ahol – Foucault szavait idézve – „a szofisták nevetése Szókratész maszkja mögül hangzik fel. Ahol a Luxembourg-kert őrbódéjának kerék ablakából Duns Scotus dugja ki fejét, Nietzsche nagy bajuszát viselve, aki viszont Klossowskinak álcázta magát”.

## Elemzett szövegek

- Beckett, Samuel (1998): *Nacht und Träume* (Romhányi Török Gábor ford.). In: *Beckett összes drámái*. Európa, Budapest. 511–513.
- Deleuze, Gilles (1997): *A kimerült* (Romhányi Török Gábor ford.). *Polisz*, (30). 36–40.
- Derrida, Jacques (1994): *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása* (Farkas Anikó – Ivacs Ágnes ford.). *Gondolat-jel*, (1–2). 3–17.

## Ajánlott olvasmányok

- Beckett, Samuel (1992): *Quad et autres pièces pour la télévision, suivi de L'épuisé par Gilles Deleuze*. Minuit, Paris.
- Darida Veronika – Demcsák Katalin (szerk.) (2011): *Artaud, avagy a gondolkodás szenvedéstörténete*. Kijárat, Budapest.
- Deleuze, Gilles (2014): *Francis Bacon: Az érzet logikája* (Seregi Tamás ford.). Atlantisz, Budapest.
- Derrida, Jacques (1967): *L'écriture et la différence*. Seuil, Paris.
- Derrida, Jacques (2007): *A megfújó beszéd* (Simon Vanda ford.). *Theatron*, 6(3–4), 3–22.
- Foucault, Michel (1994): *Theatrum philosophicum*. In: *Uő: Dits et écrits II*. Gallimard. Paris.

# Foucault



## Utópiák és heterotópiák

Habár Michel Foucault (1926–1984) keveset írt a színházról, de néhány szövege nagy hatást gyakorolt a kortárs színházelméletekre és gyakorlatokra. Ilyen az *Eltérő terek*, amelynek nyomán színház-heterotópiákról beszélhetünk.

A heterotópia fogalmát Foucault először egy 1966-os rádiókonferenciában definiálja, majd egy évvel később, egy párizsi építészeti kiállításon, visszatér erre a kérdésre. Ennek a beszédnek csak a rövidített változatát publikálja, ezért amikor egy berlini konferencia kapcsán, már 1984-ben, újra ez a téma foglalkoztatja, részben átdolgozza a korábbi előadását. Ez a szöveg jelenik meg *Eltérő terek* címmel Foucault halála után összegyűjtött előadásai és írásai (*Dits et écrits*) negyedik kötetében. Most mégsem csupán erre a kanonikus szövegre támaszkodunk, hanem első változatára, a *Heterotópiák* című rádióelőadásra, melyet csupán 2009-ben adtak közre, egy szintén 1966-os konferenciaszöveg, az *Utópikus test* kíséretében.

Mivel a heterotópiák legegyszerűbben az utópiák felől határozhatók meg (hiszen nem mások, mint „lokalizált utópiák”), ezért nem érdektelen a kísérő szövegről is ejteni néhány szót. Az *Utópikus test* egy plasztikus állítással indul: eszerint testünk, melyet minden ébredés után újra el kell foglalnunk és be kell lagnunk, látszólag teljesen ellentétes minden utópiával. Azt is mondhatnánk, hogy semmi sem lehet számunkra konkrétabb, mint saját testünk, vagyis az a sajátunkként felismert, térből kiszakított hely (*toposz*), amely elrendelésszerűen a miénk, amely mi magunk vagyunk. Úgy tűnik, mintha minden utópiát ezzel a testtopossal szemben alkotnánk meg, azzal a céllal, hogy eltüntessük, elfeledjük megváltoztathatatlan adottságát. Ezért az utópiák kiszakítanak minket minden valós helyből, és egy olyan „nem-helyet” teremtenek meg, amelyben a megjelenő test testetlen: áttetsző, súlytalan, lebegő, hatalmas, végtelen lesz. Foucault szerint ez figyelhető meg a holtak birodalmának minden mítoszában, legyenek azok akár egyiptomi vallásképzetek, akár a kereszténység vagy más vallások feltámadásvíziói. Itt pedig már el is érkeztünk a „legtetstlenebb test”: a lélek mítoszához. Könnyen beláthatjuk, hogy a lélekelképzelések vagy egy idealizált testképzeten alapulnak, vagy a test ellentétét jelenítik meg a maguk láthatatlanságában. Ugyanakkor, ahogy Foucault megjegyzi, testünknek is megvannak a saját fantasztikus helyszínei (mint a koponya barlangja). Testünk, önmagunk számára, egyszerre kézzelfogható és megragadhatatlan, átlátható és homályos, nyitott és

zárt, látható és láthatatlan. Így nem szükséges sem a halál, sem a lélek gondolatához folyamodnunk avégett, hogy utópikussá változtassuk, hiszen mindig is az.

Testünk így alkotja minden más utópia forrását, amelyekhez a testtapasztalat módosítása vezet. A test kötöttségeinek, korlátainak meghaladásához leginkább a táncos ér el, a maga már-már ideális testével és a gravitációt leküzdeni akaró ugrásaival; a testből való kiszakadás élménye pedig leginkább a módosult tudatállapotok, „kvázi-eksztázisok” során éllhető át. Foucault elemzését végigkövetve azonban ezen a ponton a kezdeti elképzelésünkkel teljesen ellentétes állásponthez jutunk: vizsgálódásaink elején abból indultunk ki, hogy a saját test a legkonkrétabb „itt” – ezzel szemben a gondolatmenet végén oda lyukadunk ki, hogy a test voltaképp soha nincs teljesen „itt”, mindig már valahol „máshol van”; vagy még pontosabban: „ott” van, a hozzá képest „másholként” megragadható helyekhez való viszonyulásában. Testünk a saját világtapasztalatunk (a körénk szerveződő, minket körbevevő világ) abszolút origóját alkotja. Így válik utópikusan a világ szívévé, köldökévé – így lesz az a számunkra adott, eredendően utópikus hely, amelyet egyedül „én” foglalhatok el.

A *Heterotópiák* 1966-os rádióelőadása is az utópiákra való hivatkozással kezdődik: Foucault ekkor valódi hely nélküli tájakról (elképzelt városokról, bolygókról, univerzumokról) beszél, melyek egyetlen térképen sem található meg. Mindazonáltal hozzáteszi, hogy minden társadalomnak megvannak a maga „valós” (térben elhelyezhető) utópiái: azok az „ellen-terek”, amelyek olyan minőségekkel és hozzájuk kapcsolódó képzetekkel bírnak, amelyek megkülönböztetik őket minden tértől, így alkothatnak olyan más (*hetero*) tereket, mint a kertek, temetők, börtönök, elmeógyógyintézetek, bordélyházak...

Az előadás későbbi változata, az *Eltérő terek*, egy hosszabb bevezetést kap, ahol Foucault amellet érvel, hogy jelenleg (a szétszóródás korában) a tér korszakát éljük. Ugyanakkor ennek a térről való gondolkodásnak a nyugati kultúrában megvoltak az előzményei: először a középkori hierarchikus térélképzelések, majd a helymeghatározás zárt terei, melyek Galilei után nyílnak meg, és válnak a kiterjedés helyeivé. Végül a szerkezeti hely lesz a meghatározó térkonceptió, melyet pontok vagy pontok közötti szomszédossági viszonyok határoznak meg, ezek sorozatként, elágazásként vagy rácsozatként írhatók le.

Foucault hangsúlyozza, hogy nem a tér belsejével vagy a képzelet tereivel foglalkozó koncepciók érdeklík (amilyen Gaston Bachelard térfenomenológiája), hanem a „kívülség tereiről” akar beszélni. A heterotópiák ugyanis azok a valós szerkezeti helyek, amelyek „külsőek minden helyhez képest, mégis tökéletesen lokalizálhatók”. Foucault az utópiák (melyek valóságos hely nélküli szerkezeti helyek) és a heterotópiák között egy közbülső tapasztalatot is említ, amely a tükör által adódik.

A tükör, lévén egyfajta hely nélküli hely, végső soron utópia. A tükörben ott látom magam, ahol nem vagyok, a felszín mögött megnyíló irreális térben, ott vagyok, ahol nem vagyok, árnyként, amely önmagamként adja nekem önnön látványomat, s lehetővé teszi, hogy ott szemléljem magamat, ahonnan hiányzom: ez a tükör utópiája. De egyben heterotópia is, hiszen a tükör valóságosan létezik és bizonyos módon visszahatást gyakorol a helyre, amit betöltök: a tükör működése következtében, mivel ott látom magam, hiányzónak vélem magam a helyről, ahol vagyok.

Ami a tényleges heterotópiákat illeti, Foucault elgondolása szerint felállítható egyfajta heterotopológia, mely alapelvek szerint csoportosítja a heterotópiákról való gondolkodást.

Az első alapelv szerint nem létezik olyan kultúra, amely ne hozna létre heterotópiákat. Ezek két jellegzetes formája: a válság és a deviáció heterotópiái. Az előbbi (mára szinte eltűnt) a primitív társadalmakban egy élet-helyzethez kötődik (pl. gyerekágyas nők vagy az aggastyánok elkülönítése), az utóbbiba pedig azok kerülnek, akiknek a viselkedése eltér az átlagostól (a modern társadalmak a normáknak megfelelni nem tudó vagy nem akaró egyéneket helyezik el a zárt intézményekben, a kirekesztés tereiben: a pszichiátriai klinikákon, börtönökben, javítóintézetekben).

Az is korszakonként változik, hogy egy társadalom épp milyen heterotópiákat működtet, és melyeket szüntet meg. Foucault példája erre a temetők esete, melyek napjainkra már rég megszűntek „szent helyek”-nek lenni, ezért kiszorultak a városok szélére, egyfajta „másik városként”. A heterotópiák további alapelve az, hogy képesek egy reális helyen többféle teret, önmagukban összeegyeztethetetlen szerkezeti helyeket egybegyűjteni. Itt pedig eljutunk a színház példájához, amely önmaga is egy heterotópia, de amelynek jellegzetessége az, hogy más heterotópiák is megjelenhetnek rajta, mintegy színpadra állítva.

Foucault a szövegben hangsúlyozza, hogy a heterotópiák az idő feldarabolásával is játszanak, mivel a hétköznapi időből kiszakadó tereket hoznak létre. Ilyenek az idő felhalmozódását megvalósító könyvtárak vagy múzeumok, vagy az ünnep idejeként kiemelkedő vásárok.

A heterotópiák továbbá mindig nyitások és zárások rendszerei (mint egyes épületekben az átutazók számára kialakított terek). Végül a heterotópiák megteremtenek egy illúziókkal teli teret (mint a bordélyházak), vagy egy olyan tökéletes reális teret, amely már nem az illúzió, hanem a kompenzáció tere, hiszen ehhez képest a mi világunk rosszul elrendezettnek tűnik (erre a tökéletes elrendezettségre példák a gyarmatok). Ám a legősibb heterotópia mégis a hajó, amely a tér egy úszó darabja, egy hely nélküli hely, mely mintegy kiszakadást jelent a büntetés és felügyelet társadalmáiból.

A tengereket járó hajó a par excellence heterotópia. A hajó nélküli civilizációkban elapadnak az álmok, kémkedés váltja fel a kalandot, kalózkodás helyett legfeljebb rendőrökkel akadhatunk össze.

## Foucault „görög kalandozásai”

A hatalom kérdése kapcsán érdemes megemlíteni, hogy Foucault „görög kalandozásai”, vagyis a görög filozófiával való foglalkozása során néhány görög drámát is újraértelmez, köztük Szophoklész klasszikusát. *Oedipusz király: az ember, aki túl sokat tudott* (1974) című tanulmányában, Deleuze és Guattari *Anti-Oedipe* című könyve nyomán azt állítja, hogy Oedipusz története nem annyira a vágyról és a tudatalattiról szól (ahogy ezt Freud az Oedipusz-komplexussal hangsúlyozta), mint inkább a hatalomról és a tudásról. Szophoklész tragédiája az igazság keresésének története, ahol a főszereplő (ahogy a görög cím mutatja) türannosz, vagyis zsarnok, aki ragaszkodik a hatalomhoz és a tudáshoz, amelyekből egyaránt túl sok jutott neki. A görög *oida* szó egyszerre jelent látást és tudást, és a mű során Oedipusz az egyetlen, aki képes ezekre. Ugyanakkor a végkifejlet a hatalom és a tudás egységének széttörése: Oedipusz megvakul és belátja nemtudását. Foucault lépésről-lépésre nyomon követi Oedipusz önmaga ellen folytatott nyomozását, ahol az igazság (Oedipusz bűne) előbb próféciaként hangzik el (Teiresziasz, a vak jós szájából), majd a pásztorok tanúvallomása erősíti meg. Oedipusz türannoszoként az emberi és az isteni világ között helyezkedik el, elfogadja a feltárt igazságot, nem állítja, hogy nem bűnös, egyedül a hatalmában érzi veszélyeztetve magát. Foucault ezért mondhatja, hogy az *Oedipusz király* (türannosz) fő témája a hatalom elvesztéseként értett bukás. Oedipusz története után viszont egy újabb mítosz születik, már Platón műveiben, amely az igazság és a hatalom szétválását hirdeti, és amely szerint „ahhoz, hogy tudjunk, le kell mondanunk a hatalomról. A valódi tudással és az igaz tudománnyal nem fér össze a politikai hatalom”. Ugyanakkor ezzel az új mítosszal, Foucault szerint (és Nietzsche nyomán), éppúgy le kell számolnunk.

Fontos hangsúlyoznunk, hogy Foucault-t az igazság kérdése más drámák kapcsán is foglalkoztatta, elsősorban a *parrhészia* (igazmondás, félelem nélküli beszéd) vizsgálata során, amely egyszerre a poliszt érintő politikai probléma és az ethoszra irányuló etikai kérdés. 1983-ban Euripidész tragédiáiban vizsgálja a *parrhészia* lehetőségeit (kinek van joga, kötelessége, bátorsága az igazság kimondásához) és annak válságtüneteit (amelyek egyben az athéni demokrácia válságát is jelzik). Egy évvel később *Az igazság bátorsága* címmel tartott előadássorozatában (amely egyben utolsó előadása) szintén az „Ismerd meg önmagad!” és a „Törődj önmagaddal!” parancsa foglalkoztatja, a szubjektum és igazság kapcsolatát gondolja újra, ám ezúttal a filozófiából vett példák segítségével. Ekkor Szókratész lesz a valódi önismeret és az igaz élet példája. Szókratész halála – amelyet Platón a *Phaidón* dialógusában ír le – a *parrhészia* gyakorlása, mely egyben „olyan igazmondásformaként alapítja meg a filozófiát,

mely kifejezetten a filozófus sajátja, a filozófusé, akinek van bátorsága ahhoz, hogy az igazság nevében az életét is kockára tegye, aki a halálra a lélek próbájaként tekint”.

Szókratész alakja (még a halál felvállalásában is) is a filozófiai életforma (*biosz philosophikos*) tanúsítása, amely az írás színpadán jelenik meg.

## Színház-heterotópiák

Az *Eltérő terek* elemzése során láttuk, hogy Foucault szövegében a színház csak egy példa (igaz, talán a legkomplexebb példa) a heterotópiára. Leginkább azért, mert a színház nem csak arra képes, hogy más heterotópiákat megjelenítsen a színpadán, hanem önmaga is elfoglalhat szokatlan, eltérő tereket: egy kortárs néző számára semmi meglepő nincs abban, hogy színházi térként használható lehet egy börtön, egy elmeegógyintézet, egy kert, egy múzeum, egy vásár, egy elhagyatott üzem stb.

Ha színházi példát keresünk a heterotópiák dramaturgiájára, akkor elsősorban Jean Genet és Bernard-Marie Koltès nevét említhetjük. Genet szinte minden drámája olvasható egy-egy heterotópia reprezentációjaként: a *Szigorú felügyelet* börtönben, *Az erkély* bordélyházban játszódik (és a tükörszobákkal mintegy a foucault-i panopticon is megjeleníti a színpadon, ahogy ezt Georges Banu *A felügyelt színpadban* részletesen elemzi); a *Paravánok* a gyarmatosítást és a kolóniákat állítja színre, más művekben (*Cselédek*, *Négerek*) pedig a dramatikus történés olyan rituális cselekményként értelmezhető, melynek ideje a hétköznapok idejétől „eltérő idő”, azaz a heterokronia.

Genet egyértelműen hatott Koltès szemléletmódjára, akinek egész dramaturgiája a szokatlan, eltérő terek faggatásaként is értelmezhető. Darabjai azonban akkor érték el valódi hatásukat, amikor Patrice Chéreau megrendezte őket. Koltès életművét (ha a fiatalkori zsenéket: a *Részeg pert* és a *Salingert* nem számítjuk) mindössze hat darab alkotja: *Magányéjszaka*, *A néger harca a kutyákkal*, *Nyugati rakpart*, *A gyapotmezők magányában*, *Visszatérés a sivatagba*, *Roberto Zucco* – ezek közül Chéreau (az utolsó darab, a *Roberto Zucco* kivételével) ötöt színpadra állított. Ezek a rendezések pontosan közvetíteni tudták a koltès-i heterotópiák sajátos térszerkezetét, *A gyapotmezők magányában* például üres gyárépületekben, hangárokban, leállt üzemekben is játszották.

Koltès első darabját, a *Magányéjszakát* (már Koltès halála után) Chéreau a Louvre-ban rendezte meg. Ebben a színpadi újraértelmezésben Koltès hajléktalan bevándorlója – az örök idegen, a Másik megtestesítője – egy elmeegógyintézet lakója lesz, akinek deliráló beszédében az örület logikája és víziója figyelhető meg. Chéreau

utolsó Koltès-rendezése tehát egyszerre és egymástól elválaszthatatlanul jelenített meg három heterotópiát: a múzeumi tér vált az elmegyógyintézet színpadává.

Ezek a példák ugyanakkor azt is igazolják, hogy az „eltérő terekben” való gondolkodás legalább annyira meghatározza a színházi rendezéseket, mint a dramaturgiákat. A kortárs színház előszeretettel gondolkodik szokatlan helyszínekben, teszi színpaddá a foucault-i heterotópiákat.

## Elemzett szövegek

Foucault, Michel (1992): Oedipusz király: az ember, aki túl sokat tudott (Tencz Beáta ford.). *Gondolat-jel*, (2). 3–16.  
 Foucault, Michel (2000): Eltérő terek. In: Uő: *Nyelv a végtelenhez* (Sutyák Tibor szerk.). Latin Betűk, Debrecen. 157–168.

## Ajánlott olvasmányok

Banu, Georges (2007): *A felügyelt színpad* (Koros Fekete Sándor ford.). Koinónia, Kolozsvár.  
 Fischer, Tony – Gotman, Kéline (eds) (2020): *Foucault's theatres*. Manchester University Press, Manchester.  
 Foucault, Michel (2009): *Le Corps utopique / Les Hétérotopies*. Nouvelles ligne, Paris.  
 Foucault, Michel (2019): *Az igazság bátorsága* (Cseke Ákos ford.). Atlantisz, Budapest.  
 Koltès, Bernard-Marie (1995): *A gyapotmezők magányában – Magányéjszaka* (Fáber András – Lakos Anna ford.). Ab Ovo, Budapest.



# Badiou és Rancière



A 20. század filozófusai gyakran hangsúlyozzák a színház politikai szerepének és felelősségvállalásának kérdését. Ennek kapcsán többnyire Brecht színházelméletéhez nyúlnak vissza, amely nem csupán elkötelezett színházi alkotókat, de érdekelt nézőközönséget is feltételez, akik „ok nélkül nem gondolkodnak”. Arról, hogy mit jelent a néző érdekeltté válása, vagy miképp változtatható meg a befogadói attitűd, a kortárs gondolkodók közül mind Jacques Rancière, mind Alain Badiou sokat elmélkednek. Mindketten azt a nézetet képviselik, hogy a színháznak fontos szerepe van az emancipációban és a hatalmi elnyomás leleplezésében.

## Rancière és a felszabadult néző

Jacques Rancière (1940–) nagyhatású művében, *A felszabadult nézőben*, „a néző paradoxoná”-ról beszél. Ez alatt azt érti, hogy habár abban egyetértés van, hogy nincs színház néző nélkül, ám a nézés többnyire a tudás és a cselekvés ellentétéként jelenik meg, egyfajta passzivitásként. Véleménye szerint csak az „új színház”-ban válnak a nézők aktív résztvevővé. Ehhez két modellt vagy paradigmát említ: a brechti és az Artaud-féle színházat, amelyek egymás ellentétei. Míg Brecht színháza mindig egy tudatos távolságtartást feltételez, ahol a néző mintegy kutató lesz (színpadon ábrázolt társadalmi jelenségeket figyel meg, azok okait kutatja), addig Artaud színháza a távolság kiküszöbölésére törekszik azáltal, hogy a nézőt bevonja a cselekmény erőterébe, aki így megtapasztalhatja a színház valódi életenergiáit. Egy ponton azonban ez a két ellentétes színházelmélet mégis találkozik: a színházat mindkettő a közösség lényegi formájaként gondolja el. A színház 20. századi reformja tehát abban áll, hogy (legalábbis elméletben) újra közösségi gyülekezetté vagy ceremóniává változik.

Itt viszont joggal kérdezhetjük, hogy mit érthetünk „színház” alatt. Brecht a *Sárgarézvásár* szövegeiben, a hagyományos színházfelfogástól való elhatárolódás érdekében, egy fogalmi megkülönböztetést kínál: teátrum és *táetrum* (a régi fordításban színház és „szánhíz”) között. A következőket írja: „Ahogy láttuk, *táetrumunk* megkülönbözteti magát a teátrumtól, ettől az elterjedt, kipróbált, népszerű és nélkülözhetetlen intézménytől”. De vajon mi ennek a megkülönböztetésnek az alapja? Brecht válasza szerint a *táetrumot* társadalmi elkötelezettsége határozza meg. A *táetrum* feladata az, hogy „mindent, ami az emberek között történik, teljes valójában, ellentmondásosságában, a megoldhatóság vagy megoldhatatlanság állapotában mutasson fel”. Mert, szintén a *Sárgarézvásárt* idézve: „Nincs

olyan, ami ne a társadalom ügyéhez tartozna.” A társadalom ügye például az elnyomottak felszabadítása, melyről Brecht így ír ugyanebben a szövegben:

Nem sokan látják a kínzók felszámolásának módszereit. A kínzók felszámolása csak akkor következik be, ha elég sok ember tud szenvedéseinek és veszélyeinek okáról, az ugyanolyan eljárásról, a kínzók felszámolásának módszeréről. Szóval ez attól függ, hogy elég sokan adják-e tovább tudásukat.

Érdeemes megjegyezni, hogy részint ezekből a gondolataiból nő majd ki az Augusto Boal nevéhez köthető „elnyomottak színháza”. A brazil rendező és színházpedagógus azonos című alapműve (*Theatre of the Oppressed*) szerint a néző nem passzív, hanem tudatosan gondolkodik és cselekszik. A színház ezért olyan laboratóriumnak tekinthető, mely egyben próba a társadalmi cselekvéshez, vagy radikálisan fogalmazva: „a forradalom előszobája”.

Ugyancsak Boal beszél a „láthatatlan színházról”, a színházon kívüli környezetben lezajló olyan akciók kapcsán, amelyek során a nézők nincsenek tudatában annak, hogy megrendezett eseményt látnak. Ezek célja a provokáció, az azonnali reakció kiváltása.

Rancièrre gondolatmenete azonban nem ilyen irányban halad tovább, ő nem a konkrét és elkötelezett politikai színházat képviseli. Ez abból is látszik, hogy kijelenti: „Az embert nem egy színházi előadás megtekintése vezeti el a világ megértéséhez, ahogy nem az intellektuális megértéstől halad a tett elhatározásáig.” A felszabadítás tehát nem azt jelenti, hogy a néző felelős és tudatos állampolgárként kezd el viselkedni az előadás élménye nyomán. A néző cselekvése abban áll, hogy megfigyel, kiemel, összevet és értelmez – ám mindezt a nézés segítségével teszi. *Vagyis a valódi felszabadítás: a nézés és a cselekvés közötti ellentét felszámolása.* Ugyanakkor a néző nem csupán egy kollektíva részeként értelmez és érez, épp ellenkezőleg, valójában akkor jut el a megértéshez, ha a „saját költeményét írja”. Ez nem azt jelenti, hogy megszűnik a színház közösségi jellege, sokkal inkább azt, hogy nincs semmilyen előre prognosztizálható színházesztétikai hatás, mert a színházi közösséget mindig egyének alkotják, akik eltérő módon fogják megtapasztalni a művek politikai hatását. Úgy is mondhatnánk, hogy a színházban a valódi felszabadítást az jelenti, ha nem kell eldöntenünk, hogy a nézők passzívak vagy aktívak, hogy kollektív vagy egyedi testként vannak-e jelen, mivel az egyes kategóriák közötti határvonalak eltűnnek. A kortárs színház pedig – melyet mindenekelőtt a határátlépések és műfajkeveredések jellemeznek – remek terepet biztosít ehhez az új esztétikai tapasztalathoz, amely az érzékelési tartomány (vagyis az érzékelhető) új felosztásával jár együtt. Rancièrre-t idézve:

A mozi, a fotó, az installáció és mindenfajta testi, zenei- és hangperformansz egyaránt hozzájárul az érzékelési kereteink és az érzelmi dinamizmusunk újraformálásához, s ezáltal lehetséges utakat nyit a politikai szubjektíválás új formái felé.

Mindazonáltal lényeges hangsúlyozni, hogy Rancière könyvének csak egy rövid része (leginkább az első fejezete) foglalkozik kifejezetten a színház kérdésével. Ennek ellenére a kortárs színházi diskurzusban megkerülhetetlen referenciának számít. Még akkor is, ha az itt megjelenő „felszabadult néző”-ről valójában nem tudunk meg túl sokat. Ha mégis megpróbálnák meghatározni, azt mondhatnánk, hogy legjellemzőbb vonása az, hogy már nem mástól várja a felszabadítását. Képes összhangban látni az artaud-i és a brechti alapvetet (az érzékek felszabadítását és a megértésre törekvést), de nem vár el egy „végcélt” a színháztól, vagyis a színház nem válik számára a metafizika vagy a politika terepévé.

## Badiou és a valóság iránti szenvedély

Badiou *A század* című könyvében Brecht sokkal nagyobb szerepet játszik, mint Artaud. Brecht a 20. század (melyet Badiou szerint leginkább a valóság iránti szenvedély és a pusztítás jellemez) egyik paradigmaticus alakja, akinek „sorsa mindenekelőtt a színház”. Színházi íróként és szakemberként nem csupán a dramaturgiát újította meg, de a színházról való gondolkodást is alapvetően megváltoztatta. Brecht „valóság iránti szenvedélyét” jól illusztrálja a *Sárgarézvásár* azon fejezete, ahol az utcai balesetet az epikus színház alapmodelljeként határozza meg. Egy közlekedési balesetben a szemtanú szemlélteti az eseményeket (de ez nem művészi szemléltetés, nincs benne illúziókeltés), míg a többiek (a rendőrök, a járókelők, majd később a bírósági tárgyaláson résztvevők) ítéletet alkotnak róla. Végig megmarad a távolságtartás és a kritikai állásfoglalás. Az utcai jelenet továbbá arra is rámutat, hogy minden színházként értelmezhető, ahogy Brecht a *Munkanapló* feljegyzéseiben írja:

Az utcai jelenettel foglalkozó vizsgálódásokhoz kapcsolódva le kellene írni a köznapi színház más fajtáit is, fel kellene kutatni azokat az alkalmakat, ahol a mindennapi életben színházat játszanak. Az erotikában, az üzleti életben, a politikában, a jogszolgáltatásban, a vallásban stb. Tanulmányozni kellene az erkölcsökben és a szokásokban rejlő teatrális elemeket, a politikának a fasizmus által végrehajtott teatralizálását valamelyest feldolgoztam már, ehhez azonban tanulmányozni kellene a hétköznapi színházat, melyet az egyének közönség nélkül adnak elő, titkon „szerepet játszva”, így be kéne cserkészni az esztétikáinkban található „elementáris kifejezési szükségletet”.

Az utcai jelenet tehát döntő lépést tesz „a színházművészet profanizálása, kultuszoktól való megfosztása, világisítása felé”.

Badiou számára a legfontosabb kérdés a politika és a teatralitás viszonya. Egyrészt a politikai reprezentációban is megfigyelhető a teatralitás, de ennél lényegesebb, hogy a színház segíthet a politikai elnyomás leleplezésében. Brecht

azt állította, hogy „a vég ott van, ahol az elnyomás szereplőinek már nincs szükségük elleplezésre, mert maga a dolog berendezkedett”. A színház viszont képes ennek a megvilágítására és tudatosítására. Ahogy Badiou írja: „a színház szaktekintély a valóság leleplezésében, épp azért, mert ő maga par excellence a leplezés, a látszat művészete.”

## A tánc mint a gondolkodás metaforája

Szintén *A században* egyre fontosabb szerepet kap a tánc, amely Badiou szerint az orosz balett és Isadora Duncan óta meghatározó művészeti ág, elsősorban azért, mert tiszta cselekvés. A tánc ugyanakkor a tünékeny művészet paradigmája („a mindig eltörölt, tiszta pillanat”), amely nem hoz létre művet a szó hétköznapi értelmében. Badiou ezen a ponton különbséget tesz a „forma” két értelme között: az első a hagyományos (arisztotelészi) értelem, amely az anyag rögzített formába öntését jelenti. Gondoljunk itt a *Poétika* tragédiadefiníciójára, mely szerint az teljes, lezárt, egész. Ezzel szemben a forma másik értelme szerint „*olyasvalami, amire a művészi aktus az új gondolkodás értelmében lehetőséget ad*” [kiemelés az eredetiben]. Erre a legjobb példa a tánc, ahol a forma mindig szinguláris, a tánc aktusa során létrejövő formaadás. Emiatt Badiou tézise szerint „a század művészete paradigmaticusan a tánc és a színház közé ágyazódik be”.

Badiou más írásaiban is visszatér a tánc kérdésére, e tárgyban legismertebb szövege: *A tánc mint a gondolkodás metaforája*. Itt Nietzscheből, pontosabban a táncos Zarathustra alakjából indul ki, aki táncával győzi le a nehézkedés szellemét. „Elárulják a léptek – mondja Zarathustra –, hogy saját pályáját járja-e valaki: nézzétek csak, hogyan lépdelek én! Ámde táncra perdül, aki közel jut a célhoz.”

A tánc elsősorban a repülés, a szabad szárnyalás képzetéhez kapcsolódik. Továbbá a tánc maga az ártatlanság, mert a test előtti test képe; maga a feledés, mert a test megfelelnek benne fizikai súlyáról; végül maga az új kezdet, mert a tánc gesztusa mindig újra felfedezi saját kezdetét. A könnyedség képzeteként értett tánc sokkal inkább virtuális, mintsem valós mozgás. Ennyiben lehet minden olyan gondolkodás metaforája, ahol a gondolat esemény (és megnevezetlen). A tánc tehát a még eldöntetlen gondolatot utánozza gesztusaival.

Mallarmé táncról írt rövid szövegei nyomán Badiou a tánc hat alapelvét határozza meg: a tér követelménye, a test névtelensége, az eltörölt nemiség mindenütt jelenvalósága, az önmagának való alárendeltség, a meztelenség és az abszolút tekintet. Ezek közül az első öt a táncot és a táncost jellemzi, a hatodik viszont már a nézőre vonatkozik. Mivel ezek az alapelvek élesen szemben állnak a színház követelményeivel, ezért a tánc esztétikája antiteátrális.

## Badiou színháza

Ugyanakkor Badiou megmarad a hagyományos (teátrális) színházi gyakorlat oldalán: egyrészt sokat ír a színház működésmódjáról, másrészt drámaíróként is aktív színházcsináló.

Színházi írásaiban (*Éloge du théâtre, Rhapsodie pour le théâtre*) viszonylag konzervatív színházfelfogást képvisel, amely szerint a színház három elemi feltétele: a közönség, a színész és a szövegreferencia. A színházat mindenekelőtt az Állam ügyének tartja (függetlenül attól, hogy milyen államról beszélünk), mely emiatt mindig erkölcsi tétellel bír, és megköveteli a maga nézőközönségét. Saját színházpolitikájában odáig megy, hogy (legalább évi négy alkalommal) kötelezővé és ingyenessé tenné az emberek számára a színházlátogatást, mert nézete szerint csak egy ilyen reformtól lehetne valódi erkölcsi hatást elvárni.

Ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy a színház köztes helyet foglal el a filozófiai értelmezés és a vágyterápia között, mivel a filozófusok a színházban mindig is (Platóntól és Arisztotelésztől kezdve egészen Lacanig) a vágy által érintett Eszmét láttak. A színház maga a testet öltött Eszme, és ebből adódik minden ellentmondása.

A kortárs színházzal szemben Badiou meglehetősen kritikus, szerinte az se nem tragikus, se nem komikus, hanem pusztán deklarációkban merül ki. Ez figyelhető meg legnagyobb előképében, Beckett gyakran monologizáló dramaturgiájában (akiről Badiou könyvet is írt: *Beckett, l'incroyable désir*).

Badiou saját drámai műveinél (*Ahmed philosophe*) számunkra most érdekesebb egy adaptációja: Platón *Államának* újrafordítása és dramatizálása (egy tízéves projekt), melyet 2015-ben az Avignoni Fesztiválon mutattak be. Az új változat új jelenetkezéssel, új szereplők bevonásával (köztük egy női szereplővel) új problémákat vetett fel. Mindez azt illusztrálta, hogy Platón valóban a kortársunk; nem mint egy könyvespolcokon porosodó klasszikus, hanem mint egy valódi provokátor és agitátor, aki a társadalmi igazságosság kérdését veti fel egy igazságtalan világban, miközben a politikai berendezkedésről, a filozófusok az ideális államban elfoglalt helyéről beszél. A felolvasássorozat, Badiou aktív részvételével, az avignoni polgárok bevonásával, valódi dialógust és vitaszínházat hozott létre: egy kortárs agorát.

## Elemzett szövegek

Badiou, Alain (1998): La dance comme métaphore de la pensée. In: Uő: *Petit manuel d'inesthétique*. Seuil, Paris. 91–112.

Rancière, Jacques (2011): *A felszabadult néző* (Erhardt Miklós ford.). Műcsarnok Könyvek, Budapest.

## Ajánlott olvasmányok

Badiou, Alain (2010): *A század* (Mihancsik Zsófia ford.). Typotex, Budapest.

Badiou, Alain (2014): *Rhapsodie pour le théâtre*. P.U.F., Paris.

Boal, Agosto (1993): *Theatre of the Oppressed*. Theatre Communications Group, New York.

Brecht, Bertolt (1983): *Munkanapló* (Eörsi István ford.). Európa, Budapest.

Brecht, Bertolt (2013): *A Sárgarézvásár* (Boronkay Soma ford.). Balassi – SZFE, Budapest.

Rancière, Jacques (2013): *Esztétika és politika* (Jancsó Júlia ford.). Műcsarnok Könyvek, Budapest.

# Nancy és Agamben



## Nancy és a tánc testtapasztalata

Jean-Luc Nancy (1940–2021) Badiou-hoz hasonlóan a színház gyakorlati oldalát is megismerte, hiszen Philippe Lacoue-Labarthe-tal való barátságának köszönhetően dramaturgként dolgozott *A főníciai nők* színrevitelében.

A színház ugyanakkor egész gondolkodását meghatározta, ahogy ez *Test/Színház* című tanulmányában is látszik. Eszerint a test mindig megtestesíti a teret, egyszerre egy aktív nézőpontként és egy (önmagára való) vakfoltként. Térbe lépésétől kezdve azonban a test nem tudja látványként vagy látványosságként szemlélni a világot, hanem aktívan részt kell vennie benne. Érdekes párhuzam, hogy Alain Badiou Heideggert parafrázálja a színház kapcsán, amikor azt írja: „a tragédia a Létről és az Időről (*Sein und Zeit*) beszél nekünk. Arra kér, hogy elgondoljuk a történelmi időhöz és a léthez való viszonyunkat. Azt is mondhatnánk, hogy megköveteli, hogy az igazság történetének részesévé váljunk” (*Rhapsodie pour le théâtre*).

Nancy pedig, szintén heideggeri terminusokat használva, az ittlét belevettségéről (*Geworfsein*) és előrevetített gesztusáról (*Entwurf*) beszél. Pontosabban azt állítja, hogy „a létezés maga nem más, mint ezeknek a gesztus-vázlatoknak a szüntelen újratervezése”.

Ugyanakkor hangsúlyozza, hogy Heideggernél hiányzik a létező színrevitelének elgondolása (ahogy Hölderlin kapcsán sem beszél soha az *Empedoklészről*). Emiatt is szükséges továbbgondolni a heideggeri elméletet, immár azt az igényt is figyelembe véve, hogy a létező színre akar lépni, és ex-pozíciója egyben színpadra ki-állás, amennyiben „színpadnak nevezzük azt a helyet, ahol a prezentáció *jelen* ideje megtestesül, ahol egy test *megjelenik*, más testekkel való kölcsönhatásban” [kiemelés az eredetiben].

A testek kölcsönhatását a hagyományos színháznál sokkal inkább megmutatja a tánc, Nancy – Badiou-nál elkötelezetten – érdeklődik a tánc iránt. Ritka az olyan filozófus, aki nemcsak teoretikusan akarja elgondolni a tánc tapasztalatát, hanem a gyakorlat terén való hiányosságát felismerve kész arra, hogy egy táncostól tanuljon. Jean-Luc Nancy ezek közé tartozott. A számára addig idegen művészeti ággal először 2000-ben kezdett el komolyan foglalkozni, amikor a montreali táncfesztivál felhívására egy rövid szöveget írt a táncról, *Séparation de la danse* („Elszakadás a tánctól”)

címen. Majd a kortárs táncos-koreográfus Mathilde Monnier-vel való megismerkedését követően két beszélgetéskötetet is megjelentettek közösen: *Dehors de la danse* („Kívül a táncon”) és *Alliterations* („Alliterációk”) címen. A két kötet (2001 és 2005) közötti időszakban Monnier egy performanszt készített Nancy szövegeire: a 2002-es *Alliterációkat*. Elmondható tehát, hogy ebben a kölcsönhatásban a filozófus megpróbálta megfogalmazni a tánc testtapasztalatát, a táncos pedig a filozófiai szövegeket a saját testén keresztül jelenítette meg. Mindkét kísérlet joggal nevezhető a másik megértésére tett autentikus gesztusnak. Az *Alliterációk* így kezdődik:

A másik, ha valóban más, akkor másik test. Soha nem érem be, távol marad. Nem figyelem meg: nem tárgy. Nem reprodukálom: nem kép. A másik test átjátszik az enyémbe. Áthatja, átjárja, megmozdítja, izgalomba, lendületbe hozza. Átadja, kölcsönadja lépéseit.

A tánc egyszerre empátia és intropátia. A másik (a táncos) helyettünk táncol, és ezáltal minket is kimozdít önmagunkból.

Nancy ebben a szövegben a tánc kezdeti pillanatáról ír. De az első lépéseknél messzebbre megy vissza, a tánc eredetét kutatja. Szerinte a tánc még az érzékelés és az értelem (*sens*) előtt kezdődik, így egyaránt megelőzi az érzést és az értést. A tánc a test önmagából való kiszabadulása és felszabadulása, egyfajta nyelvezet nélküli ősnylv. Ugyanakkor a Nancy által elképzelt „létrejövés tánca” még minden gesztus nélküli.

A test kiemelkedik a szubsztanciából, és elemelkedik tőle. Gyökértelen, semmi sem köti a földhöz, mintha elkülönült égitest, földön fekvő, elhelyezkedő meteor lenne – minden gesztus nélkül. Inkább valamiféle vajúdás (*gesztikuláció*) az, ami elindul. Semmilyen gesztusra nincs itt szükség, és semmilyen attitűdre.

A szöveg egy sajátos kozmogóniaként írja le a tánc születését, amelynek során egyszerre születik meg a test és a tér. A tánc későbbi formáiban is visszautal erre az őseseményre. Minden tánc létrehoz egy világot, hiszen a tánc: „a világ darabjainak test-felépítése”.

A tánc továbbá felszabadítja az érzékeket, mivel nincs sajátos érzékszerve (nem nevezhető a látás vagy a hallás művészetének), inkább egy érzékszervi érzékelés előtti érzékről beszélhetünk az esetben, mely „a kibomlás, az érzékek megnyitása felé mozdítja el a testet”. Végül a tánc a többi test felé is megnyitja a testet. Ahogy az *Alliterációk* lezárása megfogalmazza: „Ez a tánc értelme: tánkra perdülni, táncba vinni, megtáncoltatni – itt és most, így érzem, így értem a táncot.”



## Filozófiai szövegek a tánc színpadán

Nancy műveivel kortárs táncelőadásokat is inspirált. 2002-ben mutatták be a párizsi Théâtre Ouvert színpadán a *L'Intrus* („A betolakodó”) című darabot, amelynek az alapja a 2000-ben megjelent, azonos című könyve. A szöveget a filozófus 1999-ben a *Dédale* folyóirat felkérésére kezdi el írni, „az Idegen” témájára reflektálva. A tervezett cím akkor: „Az idegen eljövetele”. Azonban az írás folyamata során a szövegbe váratlanul és elháríthatatlanul betör egy saját halál- és újjászületésemény: Nancy tíz évvel korábbi szívtranszplantációjának emléke. „A betolakodó” fő témájává ezért a saját testben megélt idegenségtapasztalat válik, az idegen szív saját szívként való befogadása. A műtét során egy harmincéves fekete asszony szívét ültették át az ötvenéves fehér férfi testébe, aki ezzel az új szívvel élt (mintegy harminc évig) tovább.

Az előadásban Nicolas Klotz rendezése is az idegenséget hangsúlyozta. Ebben a színpadi adaptációban a filozófiai szöveg „én”-je megsokszorozódik: öt színész és két táncos alakjában ölt testet. Monodráma helyett kórusművet kapunk, amelyet egyszerre jellemez káosz és harmónia. A hangok hol egymásra rezonálnak, hol diszsonánsan eltérnek. Így jelenítik meg azt a közösséget, amelynek tagjai önmagukba zárt, elszigetelt monászok; vagyis olyan elemi egységek, amelyek mégis leképezik, magukban tükrözik az egészet. A személyes, filozófiai vallomás költői erejű szöveggé változik át a színpad csaknem üres, hangzó terében. A rendező szavait idézve: ez a tér egy senkiföldje (*no man's land*), ahol az „emberi, túl emberi testek” már senkit sem reprezentáló, csak jelenlevő testek. Jelen vannak, hogy meghallgassák és megérintsék őket: a szöveg, a fény, a hangok, a csend és a tekintetek érintésének kitétek.

Érdeemes megjegyezni, hogy nem ez volt az első eset, amikor Nancy szövegéből kiindulva koreográfia készült. 1999-ben Catherine Diverrès *Corpus* című műve részben a filozófus azonos című, 1992-es könyve hatására született. Ebben a darabban nyolc táncos és egy színész szerepelt, a filozófiai szöveg azonban csak inspirációt jelentett. Nancy-t idézve:

A testek keresztezik, súrolják, nyomják egymást: megannyi jel, amivé válnak, megannyi jelzés, felhívás, figyelemztetés, aminek soha nem tudunk határozott értelmet adni. A testek értelmén túli értelmet alkotnak. A testek az értelem túlzásai.

Diverrès polifon előadása ezt az értelemszóródást a testek anyagisága által jelenítette meg. A tánc színpadán ugyanis minden anyaggá válik, még a lélek is. Ez a sajátos lélekfelfogás szintén Nancyhoz kapcsolódik, hiszen nála a lélek is test. Egy műveiben sokszor idézett Freud-jegyzet szerint „A lélek kiterjedt.”. Nancy ezt gondolja tovább, amikor azt állítja:

A test a lélek kiterjedése egészen a világ végéig és egészen az önmaga határáig terjedően, egymásba gabalyodva és elkülöníthetetlenül különállóan, a pattanásig feszülten kiterjedve.

Nancy életművében „A betolakodó” egyértelműen a *Corpus* folytatása, hiszen az itt leírt sűrű és áthatolhatatlan testbe kerül bele egy új szerv: egy idegen szív. Egy szív, amelynek semmi köze az érzésekhez vagy az érzelmekhez, mivel csak a véráramlás, a lényegi pulzálás fenntartója. A pulzálás pedig, ahogy ezt Nancy már közvetlenül a halála előtt írt és csak posztumusz publikált *Cruor* című könyvében állítja (mely a *Corpus* egy kifejtetlenül hagyott témáját, az „együtt-létet” gondolja tovább), maga az élet ritmusa.

## Agamben a gesztusról

Giorgio Agamben (1942) *Jegyzetek a gesztusról* (1991) című tanulmánya a kortárs színházesztétikára is nagy hatást gyakorolt, hiszen a színház- és táncművészet gesztusok felőli megközelítése napjainkra szinte paradigmává vált. Az agambeni írás azonban rámutat, hogy mennyire nem nyilvánvaló az, hogy mit érthetünk gesztus alatt.

Agamben kiindulópontként a *fin de siècle* egy különös tapasztalatára vagy inkább tapasztalatvesztésére hivatkozik. Felidézi, hogy a 19. század végétől általános, szinte tünetértékű jelenséggé válik, hogy az emberek elveszítik a legegyszerűbb gesztusaikat. Pontosabban, épp a leghétköznapiabb gesztusok (pl. a járás) válnak problematikussá és nehezen kivitelezhetővé. Ezt igazolják Gilles de la Tourette vizsgálódásai, és a járásról írt klinikai-pszichológiai tanulmányai, melyek pontosan kimutatják a lépések közt megfigyelhető elakadásokat, melyek miatt a járás bizonytalanná, ingadozóvá válik. A Tourette által rögzített, szabálytalan járásgörbék (melyeket a páciensek lépései rajzolnak ki) szintén tekinthetők egyfajta kortünetnek. Nagyon érdekes ugyanakkor, hogy a járás – elemző, orvosi tekintet általi – fázisokra bontásában Agamben már egy filmes (kamerászerű) tekintet működését látja. Egy ahhoz hasonló pillantást, mint Eadweard Muybridge kronofotográfiáin, amelyek az első mozgóképeknek tekinthetők.

Agamben ugyanakkor hangsúlyozza, hogy az a korszak, amely elveszti a gesztusait, rögeszmésen foglalkozni is kezd ezzel a veszteséggel. Nem véletlen tehát, hogy az ekkor születő új művészetek: a fotográfia, a mozi, valamint a modern tánc és balett képviselői (Isadora Duncan, Szergej Gyagilev) szándékosan erős gesztusnyelvet használnak. Ennek oka, hogy a nézők az eltűnt vagy idegenné vált gesztusokat keresik ezekben az alkotásokban. Hiszen mi más mutathatná fel jobban a mozgás folytonosságát és a kifejező mozdulat érvényességét, mint a tánc? Miközben a filozófia és más gondolati mozgások is követni próbálják a táncot (gondoljunk Nietzsche Zarathustrájára, a táncos-filozófusra, akiben mintegy végső összegzést nyer a „gesztusait elvesztő emberiség balettje”). Továbbá a gesztusok keresése a művészet elméletét is meghatározza, ennek legegyszerűbb példája Aby Warburg *Mnemosyne Atlasza*.

Mindezzel még mindig nem adtunk választ arra, hogy mit jelent voltaképp a gesztus. Sőt, a gesztus széleskörű kitágítása még megragadhatatlanabbá teszi a fogalmat. A tanulmány végén Agamben ezért egy új definíciót javasol, méghozzá Marcus Terentius Varro a latin nyelvről szóló munkájára támaszkodva, mely az arisztotelészi etikából vett cselekvés (*praxisz*) és létrehozás (*poiésisz*) közötti megkülönböztetést egy harmadik elemmel gazdagítja: a fenntartással. Agamben arra törekszik ezzel, hogy a cél és az eszköz közötti distinkciót (mely szerint a létrehozás egy önmagán kívüli célra irányul, míg a cselekvés maga a cél) feloldja. A gesztus így lesz – a kantai formulát újrafogalmazva és újraértelmezve – maga a cél nélküli célszerűség. Pontosabban maga az eszköz, a közvetítő. Ahogy Agamben írja: „A gesztus a közvetítés felmutatása: az eszközök eszközként való láthatóvá tétele.” Azaz a gesztus mindig egy köztes szerepet tölt be: túlmutat önmagán, ám ezt anélkül teszi, hogy bármi meghatározhatóra vagy megragadhatóra (bármilyen célra) utalna.

A gesztus nem beszéd, hanem néma kifejezés. Olyan, akár a *gag* – főképp ha a szó eredeti jelentését („szájpecsek”) is figyelembe vesszük. Az elnémulás után azonban fennmarad a mozdulatok nyelvén történő kifejezés lehetősége (mely éppúgy utalhat a hagyományos értelemben vett gesztusokra, a klasszikus kifejezésnyelvre, mint a mozgáskoordinációs rendellenességekre és a kifejezésbeli problémákra).

A gesztus felmutatás, és ezáltal önmaga tanúsítása is. A tanúsítás ugyanakkor etikai értelemmel bír. A gesztus emiatt, ahogy a tanulmány végső tézise megfogalmazza, nem csupán etikai jelentőségű, hanem maga az etika.

Érdeemes megemlíteni, hogy egy évvel később Agamben egy újabb szöveget ír, mely *A gesztus és a tánc* címet viseli. Ez még inkább hangsúlyozza a gesztus etikai jelentőségét. A gesztus új definíciója szerint az a legtisztább közlés, mely megelőzi a nyelvi szférát, és amely mentes minden célelvüségétől. Erre pedig a legegyszerűbb példa a tánc. Agamben szerint a táncos(nő) mozgását a tánc folyamatában a cél és a lezárás hiánya határozza meg, ezáltal tánca a mozgás valamennyi lehetősége felé nyitott marad.

Agamben más írásaiban is hangsúlyozza, hogy a gesztusként értett tánc az etika eredeti megnyilvánulása. Legalábbis az a tánc, amely valóban a test felszabadítása, és ezáltal a szabad és boldog élet (mely az agambeni etika fundamentuma) tanúsítása. Az a test, amelyet nem korlátoznak külső elvárások, és amely így saját legbelső lehetőségeit valósítja meg. Mivel pedig ezek a lehetőségek végtelenek, ezért a tánc lehetősége is az. Mindehhez hozzátehetjük, hogy gondolatban akkor is táncolhatunk, ha ténylegesen nem mozdulunk. Valamint az élet minden más gesztusára is átvihetjük a tánc szabad és felszabadító gesztusát. A tánc így nem csupán művészet, hanem valódi életforma: a boldog élet formája.

## A komédia apológiája

Agamben kései írásaiban felfigyelhetünk a komédia iránti érdeklődésre, ami szemben áll a hagyományos filozófiai gyakorlattal, hiszen a filozófusokat általában inkább a tragédia kérdése foglalkoztatja, és a komédia csak másodlagosan kerül elő. A komikus műfaj filozófiai háttérbe szorulása egészen Arisztotelészig vezethető vissza, aki a *Poétikában* a nálunk hitványabbak utánzásaként határozza meg a komédiát, mely nem a rosszaság, hanem a csúfság és a nevetségesség utánzása. („A nevetséges ugyanis valami nem fájdalmas és nem pusztulást okozó tévedés és rútság, mint például mindjárt a nevetséges álarc valami rút és torz, de fájdalom nélküli.”) Több forrásból tudjuk ugyanakkor, hogy Platón kedvelte a szicíliai Szophrón pantominjátékait és dialógusait (melyek hatása a platóni dialógusokban is felfedezhető), vagyis a filozófiatörténetben sem szokatlan, ha egy filozófus inkább a szórakoztató színjátékok iránt érdeklődik. Hozzátehetjük, hogy az antik filozófusok (többnyire fiktív) élettörténetében is számos komikus elem található.

Agamben „Pulcinella, avagy gyermekjátékok” című könyve (melynek címét a *commedia dell'arte* egyik szereplője adja) szintén a komédia mellett foglal állást, habár azt is hangsúlyozza, hogy a nevetés és a sírás problémája mind a filozófiai, mind a színházi gondolkodásban egyszerre van jelen. Ezt Donato Bramante *Démokritosz és Hérakleitosz* (1477) festményével illusztrálja, melyen a nevető Démokritoszt és a síró Hérakleitoszt együtt látjuk. Agamben értelmezése szerint mindkét filozófus ugyanazzal az tapasztalattal szembesül, amelyet csak a nyelvi kifejezőeszközök felfüggesztésével és a beszéd megtörésével – nevetéssel és sírással – képesek kifejezni. A határ-tapasztalatok közlésére nincs más mód, mint a nevetés vagy a sírás. Nem véletlen, hogy a klasszikus görög színházban a tragédiákhoz szatírjátékok kapcsolódtak, vagy hogy a később kialakuló tragikomédia egyszerre akart nevetést és sírást kiváltani. Ahogy az antik képzőművészeti ábrázolásokon, így a pompeji freskóábrázolásokon, szintén jól megfigyelhető a tragikus és a komikus maszk együttes jelenléte.

Agamben ugyanakkor hangsúlyozza, hogy nyelvi kifejezés gyarlósága és az írás lehetetlensége, amelyekről Platón a *Hetedik levélben* vall, nem annyira tragikus, mint inkább komikus felismerés. A komédia, Agamben definíciója szerint, a kommunikáció lehetetlenségének felmutatása a nyelvben, és az ezen való nevetés. A komédia tehát vidám ábrázolása annak, ahogy az utolsó emberek elhagyják a színteret, miközben helyüket szatírok és maszkos bábok (Pulcinellák) foglalják el. Ez részint visszatérést jelent a színház és a filozófia kezdeteihez: a szatírjátékokhoz. Arisztotelész *Poétikájában* a tragédia a „szatírjátékszerűségből” alakul ki, a platóni dialógusokban pedig többször elhangzik az az állítás, mely szerint Szókratészben (mind megjelenésében, mind kérdezmódjában) van valami szatír-/szilénszerű. Ha viszont a dialógusok főszereplője egy nem emberi figura, akkor a platóni filozófiának is van egyfajta nonhumán jellege. A filozófia és a színház klasszikus formája (nyomokban) őriz és felmutat egy nem emberi jelleget.

Azonban akár a komédia, akár a tragédia áll hozzánk közelebb, lényegi összekapcsolódásuk miatt egyik sem tárgyalható a másikra való utalás nélkül. Néhány szempontból épp egymás ellentétei, ahogy ez megfigyelhető a cselekvés (*praxisz*) és a jellemek (*éthosz*) kapcsán is. A *Poétika* szerint a tragédia legfontosabb eleme a *müthosz* (mese, történet), mely nem emberek, hanem cselekvések utánzása. Cselekvés nélkül elképzelhetetlen a tragédia, míg jellemek nélkül elképzelhető lenne. Ezzel szemben a komédiában a jellem a meghatározó, a komikus jellemekből adódnak a cselekvések, viszont ezek a cselekvések etikai szempontból teljesen közömbösek. Továbbá míg a tragédia teljes és egész cselekvés utánzása, a valószínűségnek megfelelően felépített, és van benne egy felismeréshez kötődő, váratlan fordulat, melynek következtében a szereplők sorsa jósorsból rossz sorsba fordul át; addig a komédiából hiányzik minden fordulatszerű elem. A komikus cselekvések véletlenszerűek, a szereplőknek nincs sorsuk vagy végzetük, emiatt minden tévedésük játékos tévedés, és nem tragikus vétek, így bűneikben (élvhajzás, fukarság, irigység stb.) is ártatlanok.

Pulcinella – a *commedia dell'arte* jellegzetes, fekete félmaszkot viselő figurája – akit Giandomenico Tiepolo kései képei főszereplőjévé tett, jellegzetes komikus típus. A típus problémája, az egyedi és az általános keveredéseként, Agambent több szövegében is foglalkoztatja. A hedonista, naplopó Pulcinella olyannyira típus, hogy arcáról le sem választható a maszkja; pontosabban arca lényegi részét képezi a fekete félmaszk. Mindazonáltal Pulcinella cselekvései, amelyeket Tiepolo rajzsorozata ábrázol (*Divertimenti per li ragazzi*) egyszerre komikusak és tragikusak, hiszen a szereplő nem csupán élvezi az életet, de halálra is ítélik, sőt kivégzik. Vajon ez arra utal, hogy Pulcinellának (a komikus szereplőktől eltérően) mégiscsak sorsa van?

Walter Benjamin *Sors és jellem* című szövege nyomán a sors „abban mutatkozik meg, ha egy életet úgy tekintünk, mint elítéltetést; alapjában olyan élet ez, amelyet előbb ítélték el, s csak aztán lett vétkes”. Valamint, a tanulmány legemblematiszabb állítása szerint, a „sors az élők bűn összefüggése”. Ez alól a közös sors alól pedig Pulcinella sem vonhatja ki magát, mivel az ítélet „sosem az embert találja, de a puszta életet benne igen, amely a látszatánál fogva részese a természeti bűnnek és szerencsétlenségnek”.

Pulcinella eszerint sokkal inkább tragikomikus figura, aki a tragikus történeteket is komédiává változtatja. Vagy aki körül, parodizálva Nietzsche a hős kapcsán megfogalmazott gondolatát, minden komédiává válik. Ugyan megéri a halál, de túl is jut rajta, hiszen egy másik rajzon már a saját sírját keresi fel. Azt is mondhatnánk, hogy egyszerre van túl az életen és a halálon.

De vajon miért nevetünk Pulcinella a halált (is) felidéző kalandjain? Épp azért, mert ezek mögött a céltalan cselekvések mögött nincs semmilyen végzetes szükségszerűség, a sorsát beteljesítő Pulcinella kifigurázza a sorsot.

Pulcinella titka az, hogy az élet komédiájában nincs semmilyen titok, hacsak az nem, hogy az élet minden pillanata tekinthető az életből való kilépésnek, vidám menekülésnek.

## Elemzett szövegek

Agamben, Giorgio (2020): *Jegyzetek a gesztusról* (Darida Veronika ford.). <https://aszem.info/2020/11/giorgio-agamben-jegyzetek-a-gesztusrol/> (Letöltés ideje: 2023. március 3.)

Nancy, Jean-Luc (2019): Test/Színház. In: *In statu nascendi* (Horváth Eszter szerk.). Metropolitan Egyetem, Budapest. 21–36.

Nancy, Jean-Luc (2019): Alliterációk. In: *In statu nascendi*. Metropolitan Egyetem, Budapest. 37–46.

## Ajánlott olvasmányok

Agamben, Giorgio (2015): *Pulcinella ovvero Divertimento per li ragazzi*. Nottetempo, Roma.

Benjamin, Walter (1980): Sors és jellem. In: *Uő: Angelus Novus* (Radnóti Sándor szerk.). Helikon, Budapest. 57–68.

Lacoue-Labarthe, Philippe – Nancy, Jean-Luc (2013): *Scène*. Christian Bourgois, Paris.

Nancy, Jean-Luc (2013): *Corpus* (Seregi Tamás ford.). Kijárat, Budapest.

# Függelék

## Romeo Castellucci és a *Tragedia Endogonia*



*A tragédia halála*, Giorgio Steiner 1961-ben megjelent könyve, a tragikus életérzés eltűnéséről, a tragikus hang elhallgatásáról beszél. Ez a változás azonban szerinte nem a 20. században kezdődött, hanem még a 17. században, Isten csendjének vagy az emberektől való elfordulásának pillanatában, mivel „a tragédia olyan művészeti forma, amelynek szüksége van Isten jelenlétének elviselhetetlen terhére. A tragédia azért halott, mert többé nem vetül ránk az Ő árnyéka, mint valamikor Agamemnonra, Macbethre vagy Atáliára”.

Azt ugyanakkor Steiner is elismeri, hogy a tragédia talán csak megváltoztatta korábbi (klasszikus) stílusát és konvencióit. Számára ezt a *Kurázi mama* előadásának egy katartikus jelenete igazolta, ahol az anya (Helene Weigel alakításában) néma sikolyt kifejező gesztusa Kasszandra sikolyával vált azonossá, mely megjósolta Atreusz házának bukását. A könyv epilógusa szerint „számon kell tartanunk azt a lehetőséget – bár én ezt nagyon távolinak ítélem –, hogy a tragikus színház előtt esetleg jövő és új élet áll”. A 21. század színházi törekvései mintha ez utóbbi állítást igazolnák, hiszen számtalan példát idézhetnénk a klasszikus görög drámák újragondolására: Robert Wilson képszínházzá változtatott *Oidipusz királyától* Milo Rau politikailag elkötelezett *Oresztész Moszulban* című előadásáig, Wajdi Mouawad a görög drámákat újraértelmező dramaturgiájától Phia Ménard *Trilógiájáig*, de ugyanígy említhetnénk Jeles András *Bakkhánsnők*-rendezését (Melis László operája nyomán) vagy Josef Nadj *Omma* (az ógörög szó jelentése: „szem”, látvány”) című koreográfiáját. Ez utóbbi zárójelenete, afrikai táncosokkal, mintha Steiner könyvének utolsó kérdését vinné tovább: „Azon tűnődöm, háromezer évvel ezelőtt, Argosz síkságain, nem a dac és a holtaknak szóló tiszteletadás hasonló szertartásával kezdődött-e a tragédia?”

Most azonban nem a kortárs színházban újjáéledő tragikumot, hanem csak egyetlen művet és annak közvetlen előzményeit vizsgáljuk: Romeo Castellucci és a Societas Raffaello Sanzio *Tragedia Endogonia* című előadássiklusát, melyet több mint húsz éve mutattak be, és amely napjainkig a tragédia eszméjének a legradikálisabb színpadi újragondolása.

## Képrombolás a színpadon

Romeo Castellucci (1960) saját színházát az ikonoklasztia (képrombolás) színházának nevezi. Ez azonban nem egyszerű pusztítást jelent, hanem a színházi hagyomány újragondolását. A színházhoz a képzőművészet felől érkező alkotót nem csupán a tradíció meghatározó ősképeinek (archetípusainak) lerombolása ösztönzi, hanem egyúttal a képek mögötti (még elevenen ható) fantomok előhívása is. A célja tehát nem a teljes megsemmisítés és felszámolás, sokkal inkább a képek visszavezetése a róluk való tudatos gondolkodás, reflexió világába. Ahogy *Képrombolás a színpadon és a test visszatérése* című írásában megfogalmazza: „A színháznak és a művészetnek egyetlen olyan formája sem érdekel, amely képtelen szembesülni a saját nemlétének tényszerű lehetőségével.”

Előadásainak elsődleges törekvése az, hogy felgyútsák (egyféle szellemi máglyán) a hagyomány hatalmas és gondolattalan archívumát. Ez a felszámolás a színpadi alakokra is vonatkozik, akik mintegy belsőleg aláaknázva saját eltűnésük hírnökeivé válnak. A színpadi alak ugyanis Castellucci szerint csak úgy élheti túl a benne tomboló rombolási dühöt, ha elégeti önmagát. Ezért a színész lényegi formája egy égő alak képe: mely egyszerre az önégetés és az égőáldozat megjelenítése.

Kiáltványában Castellucci az intézményessé tett színház lerombolását is követeli, az eredeti színházhoz való visszatalálás érdekében. A színész feladata: a kezdet helyszínére való visszatérés, méghozzá a test visszatéréseként. Ez a színészi technikák és módszerek elvetését jelenti, a „puszta élet” felfedezését. Ezen az eljövendő (és egyben ősi) színpadon csak jelenlét van, és ebből fakad a testek közösségeként értett színház érzéki hatalma. A színészi test ugyanakkor az állati testhez hasonlít, mely nem képes színlelni. A színész az ember és állat közötti határ felszámolására törekszik: „tekintete kérdő, mint egy kutyáé, és egyidejűleg egy képromboló szenvedését tükrözi”.

A *Képrombolás* függelékeként közölt széljegyzetek (*dissecta membra*) külön figyelmet érdemelnek, mivel Castellucci itt a tragédia kapcsán olyan fontos megjegyzéseket tesz, melyek előrevetítik a *Tragedia Endogonia* későbbi tervét. „Vitatkozom a görög tragédiával” – írja, majd rögtön hozzáteszi: „Egyébként a tragédia mint tény rettenetesen vonz. Csatatervet kell készíteni a tragédia ellen. A tragédia az egyetlen – méltó – ellenfél, amellyel az embernek meg kell küzdenie.”

### ***Tragedia Endogonia* (2002–2005)**

A *Tragedia Endogonia* a 21. század nyitányának legambiciózusabb színházi kísérlete. Az előadás címe – híven Artaud egy eszméjéhez, mely szerint az új színházban egyesíteni kell a költészetet és a tudományt – a mikrobiológiából



ered, az endogonosz jelentése: „belső eredetű, önmagából kifejlődő”. A *Tragedia Endogonia* tehát egy organikus, önmagából létrejövő, önnemző tragédia. Castellucci kezdettől fogva olyan tragédiaciklusban gondolkodott, mely egyedi előadások sorozataként, több év alatt, különböző európai városokban valósul meg. Végül a tizenegy epizód tíz városhoz kötődött: Cesena, Avignon, Berlin, Brüsszel, Bergen, Marseille, Róma, Párizs, Strasbourg, London, Cesena. Ahogy a felsorolásból látszik, a kezdet és a vég helyszíne egyezik: a társulat cesenai bázisán indult és zárult a kör.

Ahogy korábban utaltunk rá, a *Tragedia Endogonia* tragédiaciklusa erősen kötődik Nietzsche gondolataihoz. Castellucci a tragédia eredetét vizsgálva gyakran hangsúlyozza, hogy a nyugati színház abból a felismerésből született, hogy Isten halott. Isten nemléte alapozza meg a tragédia létét, vagyis a tragédia egy metafizikai krízis következménye. Emiatt kezdettől fogva legalább annyira jellemzi a destrukció (rombolás) mint a kreáció (teremtés). Azt is mondhatnánk, hogy a tragédia története a dekreáció megvalósulása. Ez a folyamat ugyanakkor tagadja a lezárást. A múlt lerombolásaként megjelenő tragédia egyben az új lehetőségeket is feltárja, benne rejlik a jövő eredete. Az új tragédia központi motívuma ezért már nem a halál csendjével való szembesülés és a tragikus hős hallgatása (ahogy ezt Karl Rosenzweig és Walter Benjamin állította), hanem egy új, közös nyelv megalkotása, egy még nem létező közösség létrehozása lesz.

A *Tragedia Endogonia* egyik legjellegzetesebb újítása a Kar (mint szereplő) elhagyása. Az egyes előadások „epizódként” való elnevezése is a színpadra állított kar távollétére utal (a görög tragédiában az *episzodion* a két kardal közötti párbeszédet jelölte). Ez azonban nem azt jelenti, hogy a kar teljesen hiányzik, sokkal inkább azt, hogy áthelyeződik a színészek és a nézők által alkotott közönségbe. Az egyes epizódok azért kötődnek egy-egy városhoz, hogy az adott helyszínen felvetett kérdések valódi közösségformáló erővel bírassanak. Emiatt nem lehet az egyes előadásokat máshol vagy máskor megismételni. Egyedülálló projekt jön létre, mely minden alkalommal új kockázatot jelent. Castellucci azonban vallja, hogy a valódi művészi alkotás utazás az ismeretlenbe, a forma homályosságába. A kockázatvállalás ugyanis a művészet természetes feltétele. Ha nincs kockázat, akkor minden öncélúvá, dekoratívvá válik. Minden autentikus műalkotás veszélyt hordoz magában, mely egyaránt fenyegeti a létrehozót és a befogadót. Nézőként azt érezhetjük, hogy a mű provokatívan ránk tekint, és emiatt elfog minket egy megmagyarázhatatlan szégyen (a lemeztelenítettség érzése), vagy egy különös elbizonytalanodás, védtelenség. A mű fenyegető lehet, ha a legbensőbb valónkban érint meg minket (Castellucci ezt a vackából kivert állat állapotához hasonlítja). A művészetben a rótság és a szépség autentikus tapasztalata egyaránt kitettséget jelent. Egy ismeretlennel kell szembenéznünk, nevet kell adunk annak, aminek még nincs neve. A művészet esztétikai tapasztalata egy másik valósággal való találkozás, mely ráébreszt arra, hogy a korábbi valóság nyelve már értelmét veszítette. A művészet megszakítja és felfüggeszti az addigi valóságot, és ezáltal lesz – Castellucci szavával – „szuperreális” tapasztalat.

A *Tragedia Endogonia* tizenegy epizódja voltaképp egyetlen (befejezhetetlen és lezárhatatlan) tragédia különböző, de egymásra utaló fázisainak sora. Az egyes epizódok között progresszív (át)alakulási folyamat figyelhető meg. Az epizódok összessége nem alkot egy egységes és zárt egészet, de nem is egymástól független töredékek halmaza. Castellucci szerint minden epizód olyan, akár egy meteor, amely elhaladása közben gyengéden érinti ugyan a világ felszínét, de nem hagy nyomot rajta.

## Színházi laboratórium

A *Tragedia Endogonia* minden epizódját hosszú keresés és előkészület előzte meg. Ezeket a leginkább műhelymunkára vagy színházi laboratóriumra emlékeztető szakaszokat a társulat tagjainak levelezései dokumentálják. Különösen Romeo és Chiara Castelluccinak az előadás zeneszerzőjéhez, Scott Gibbons-hoz írt levelei, amelyekben egy új hangzáseztétikát fogalmazznak meg. Ez a hangkutatás Artaud-szövegekhez (*Az érzelmi testkultúra*, *Seraphin színháza*) kapcsolódik, ahol a színészek „érzelmi izomzatáról” és annak tudatos alkalmazásáról esik szó. Eszerint az érzelmek testi elhelyezkedésük és a lélegzetvétel segítségével aktivizálhatók. Mivel a néző „lélegzetről lélegzetre” azonosul az előadással, ezért a színész, tudatos légzéstechnikája által, képes a kívánt érzelmi hatást kiváltani. Artaud célja ugyanakkor túlmutat a pusztán gyakorlaton, hiszen „ha megismerjük a test lokalizációs pontjait, az elvesztett mágiát állítjuk helyre”. Az ősi, szent színházhoz való visszatérés elsődleges feltétele: a légzés és a test újrafelfedezése.

A *Tragedia Endogonia* előkészítése is a hangról és a légzésről való gondolkodással kezdődik. Az alkotók egy olyan hangot képzelnek el, mely inkább csak töredék, suttogás, pusztán lélegzetvétel, és úgy ér el hozzánk, mintha az első hang lenne. Ebben az elgondolásban megszűnik az artikulált hang (a beszéd) dominanciája, és visszatérünk a hang eredetéhez, születéséhez. Hozzátehetjük, hogy az alkotók ezzel a radikális gesztussal a még csak tervezett előadást máris kívül helyezik a nyugati színházi hagyományon. Ugyanez igaz a klasszikus tragédia minden más elfogadott elemére, amelyek közül a legfontosabb az Arisztotelész által utolsóként rangsorolt zene lesz. Az új tragédia idejét nem lezártág vagy sűrítés, hanem időtlenség vagy időn kívüliség jellemzi; a tragédia tere pedig egy hatalmas, dezorientált tér, amely helyet biztosít a színészi test megjelenésének, a hús meztelenségének. Az új tragédia térfoglalása: az üres tér elfoglalása a csupasz test által.

De vajon meddig lehet lebontani a tragédiát? Van-e olyan elem, amelyik feltétlenül szükséges az elgondolásához és a megvalósulásához? A *Tragedia Endogonia* egyes epizódjai ezt a kérdést több irányból közelítik meg, és többféle választ adnak rá. Az első válasz szerint, amelyet az első epizód (Cesena) jelenít meg, a tragédia fő témája az erőszakos halál. A halál azonban nem egy jól felépített cselekmény során bekövetkező tragikus fordulat következménye,

hanem maga a kiindulópont. Az áldozat és az áldozathozatal minden tragédia kezdetén ott található, de a színpadon felmutatott áldozat névtelen marad. Castellucci színpadán a tragédia feltételei: az anonimitás, az éjszakai sötétség, a szavaktól való megfosztottság. Mintha egy melankolikus próféciaát látnánk mindarról, ami korábban már megtörtént, és azóta is folyamatosan zajlik. Ez a prófécia egy ismeretlen, megfejthetetlen nyelven szól hozzánk: a gesztusok és a képek nyelvén. Felejthetetlen vízióként tárja elénk azt a monumentális romot, amely az antik tragédiából ránk maradt.

## Irodalom

- Castellucci, Claudia – Castellucci, Romeo (2001): *Les Pèlerins de la matière*. Les Solitaires Intempestifs, Besançon.
- Castellucci, Claudia és mtsai (2007): *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*. Routledge, London.
- Castellucci, Romeo (2008): *Képrombolás a színpadon és a test visszatérése* (Török Tamara ford.). <http://szinhaz.net/2008/11/07/romeo-castellucci-keprombolas-a-szinpadon-es-a-test-visszaterese/> (Letöltés ideje: 2023. március 3.)
- Steiner, Giorgio (1971): *A tragédia halála* (Szilágyi Tibor ford.). Európa, Budapest.

# Nagy József és a *Filozófusok*



Nagy József/Josef Nadj a kortárs (tánc)színház egyik legfilozofikusabb alkotója, koreográfiai és performanszai háttérében szinte mindig filozófiai referenciák állnak (a teljesség igénye nélkül: Nietzsche-, Bataille-, Deleuze-, Didi-Huberman-, Wittgenstein-szövegek).

Az általa alapított Jel Színház 2001-ben bemutatott, három részből álló, egyestés előadása, amely a *Filozófusok* címet viselte, alkotói életművében egy új színházi gondolkodás kezdetét jelentette. A triptichont egy installáció, egy film és egy performansz alkotta. Elemzésünkben a három rész nyomán készült filmfelvételre támaszkodunk, amelynek kezdőképe a középső részből kivágott jelenet: egy bagoly jelenik meg egy ablakkeretben, és szembefordul a nézőkkel. A madár rezzenéstelen tekintete ellentétben áll a mögötte felsorakozó, folyton változó arckifejezésű szereplőkkel. Majd a bagoly hirtelen megfordul, és immár őket nézi.

Tehát már a kezdőképben tematizálódik a látás kérdése, ami az egész mű egyik központi problémája lesz: vajon mennyiben nézzük másképp egy kiállítás, egy film vagy egy performansz képeit? Hogyan módosul ilyenkor a nézői percepció? A korábbi nézésélmények mennyire befolyásolják az újonnan látottakat? Hogyan és mitől teremődik az egyes részek között kapcsolat?

## Installáció

Az installáció során a nézők a színpad körül kialakított galériában, egy kiállítás fekete-fehér képei között sétálhattak, melyek ugyanakkor nem festmények vagy rajzok voltak, hanem végtelenül lelassított videofelvételek, a mozgókép és az állókép határán. Mozgásukat csak az a figyelmes néző vehette észre, aki hosszasan elidőzött előttük. Ezekon a képkompozíciókon, ahogy a filmváltozat is mutatja (habár ebben az esetben már nem mi választjuk meg a képek előtt töltött időt), szinte eltűnő, lebegő mozgások, apró változások, modulációk figyelhetők meg. A képeken megjelenő alakok olyanok, mint Nagy József színpadának figurái: egyforma zakót és kalapot viselnek, mezítlábak. Személytelenség jellemzi őket, amelyet az is hangsúlyoz, hogy arcuk gyakran (majdnem vagy teljesen) láthatatlan marad: néha háttal állnak, máskor lehunyják szemüket vagy maszkot viselnek. A képterek is a színpadi zárt tereket idézik, a megjelenő tárgyak közül érdemes kiemelni a fejek felett lebegő képeket, vagy

a mindenhol felbukkanó kacatokat és lomokat, amelyek egyik jellegzetes figurája a kidobásra ítélt próbabábu. Az emberi világ mellett ugyanígy jelen van az állati világ is, elsősorban madarak, rovarok, csótányok képében (mintha karkai víziókat látnánk).

Mennyiben más ez az állóképszínház, mint a hagyományos színház? Milyen új lehetőségeket kínál? Leginkább abban különbözik a színpadképtől, hogy ezek az állóképek képesek kiemelni néhány a színpadon talán észrevétlenül maradó részletet, amelyek alapos kidolgozásával lehetővé válik a motívumok elmélyítése. Ezáltal még érdekesebbé válnak a klasszikus képzőművészeti utalások, amelyek szintén csak részletekként bukkannak fel, vagy erősen megváltoztatott, átértelmezett kontextusokban: így az *Utolsó vacsora* (Leonardo freskóját és Bellini festményét idéző) képen madarak lakmároznak az asztalon, a részegen alvó, vagy félálomban egymás nyakába kést döfő tanítványok között. A halottsiratás képe a kiterített, halott Krisztus-reprezentációkra utal (például Mantegna képére), de itt a holttestnek csak a meztelen lába látszik.

Továbbá az installáció képei egy metafizikai dimenziót is feltárnak (kihagyások, lebegtetések, epifániák által). Megmutatják, amint a hétköznapi, profán szituációkban egyszerre csak megjelennek a csodák: elsősorban a levitációk során. Ezekben a váratlan képsorokban megtörténik a nehézkedés legyőzése, elérhetővé válik (a színész, a táncos és a filozófus számára olyannyira vágott) antigravitáns állapot.

Ha mégsem pusztán az érzéki benyomásainkra (a képek nyomán érzett elvarázsoltságra) hagyatkozunk, hanem megpróbálunk valamilyen központi tematikát is felfedezni ezek mögött az atmoszferikus képek mögött, akkor leginkább a virrasztás-várakozás témáját emelhetnénk ki. Számos képen megjelenik a letaglózó fáradtság, a mély álomba zuhanás, az öntudatlanság állapota. Ugyanakkor a reflektálatlanság ezeket a „filozófusokat” éber állapotukban is jellemzi, mivel nincsenek semmilyen isteni vagy akár emberi tudás vagy belátás birtokában. A tudatlanság mint egyfajta boldog együgyűség itt létállapot.

## Film

A triptichon második részeként az installáció során vetített 24 képet egy 24 perces film követte. A nézők ezt, egy nagy kockát körbeülve, a kockák oldalára kivetítve nézhették. A látott mű: egy fekete-fehér némafilm volt, előzenei kísérettel, ahol a három zenész a kocka belsejében foglalt helyet.

Mivel a szereplők azonosak az installációi alakjaival, azt várhatnánk, hogy a filmen az iménti lelassított mozgóképek elevenednek meg, állnak össze történetté; ám mégsem ez történik. Több jelentős változás is megfigyelhető az első

részhez képest. Először is, az imént még személytelen figurák karaktert kapnak: egy idősebb férfi és négy fiatalabb fiú kalandjait látjuk (mester és négy tanítványa, esetleg apa és négy fia?), kiszakadva a zárt terekből, a természetben bolyongva. Olyan hangulat jelenik meg ezeken a képsorokon, mint Bruno Schulz *Ábrándok köztársasága* című elbeszélésében (ahogy az egész előadás háttérében is Schulz-szövegek állnak). A novella néhány sorát felidézve:

E távoli napokban barátaimmal először jutott az eszünkbe az a lehetetlen és abszurd ötlet, hogy mi volna, ha tovább mennénk [...] a senki és Isten földjére, a vitatott és semleges határvidékre [...]. A költészet és a kalandok, a véget nem érő káprázat és eszmélések jegyében szándékoztunk berendezni az életünket [...]. Fel akartuk építeni saját erősségünket, rejtett fedezékünket, körülbástyáztott őrhelyünket [...], félig vár, félig színház, félig laboratórium lett volna...

Ehhez hasonló érzésekkel vághat neki az erdőnek a filmbeli öt szereplő, egy nagy bőröndöt cipelve. Viszonyrendszerük ugyan megváltozott, hiszen erős hierarchia figyelhető meg köztük, de a négy fiú vándorlását így is burleszkjelenetek, artistamutatványok, bohóckodások tagolják. Ezek a némafilmekre jellemző *gag*ek adják a komikus alaphangulatot. Ám eközben poétikus, álomszerű jeleneteket is láthatunk (fák közötti lebegéssel). Valamint az emberek útját állatokkal való találkozások tagolják: először a már említett bagollyal való szembenézés, ahol mintegy a madár ad engedélyt a továbbvonulásra; majd egy vasúti sínen egy szamár jön velük szembe, aki egyenes úton halad tovább, míg az emberek letérnek a vágányról. Aztán a semmi közepén egy asztalra bukkannak, amelynek tetején, egy merőlegesen felállított üveglapon, csigák másznak. Végül a szereplők eljutnak egy romos tanyaházba, amelynek hátsó falán képek (Nagy József fotográfiái) lógnak. Az öt alak a fotók elé lép, most ők válnak nézőkké. A középső képen két tenyér látható. Amikor az Apa letisztogatja a két tenyér közötti térrészt, előbukkan egy elrejtett festményrészlet: a Sixtus-kápolna freskójából a teremtés gesztusa.

## Performansz

A triptichon harmadik része, a performansz egy kör alakú színpadon zajlott, amelyet négy szektorra osztott nézőtér vett körbe. Itt megjelentek a korábbi két részből már ismerős elemek: a szereplők a filmet, a jelenetek viszont az installáció képeit idézték. A folyamatos élőzenei kíséret is megmaradt, de a zenészek lekerültek a színpad oldalára. Ám a legjelentősebb változást a színpadi valóság színes világa jelentette.

Ennek a résznek a bemutatásához nézzük meg az első és az utolsó jelenetet!

Az első jelenet egy halottvirrasztás képe, ahol a halott: az Apa. A halott mellkasán egy kis papírcsónak van, a fiúk ezt leemelik, vizet töltenek az Apa kalapjába, és azon lebegtetik. A halott azonban váratlanul feltámad: a fiúk ekkor felállítják, botokkal kitámasztják, vagyis megtörténik a Nagy József-előadásokban gyakori „halottállítás”. Ezután a fiúk egy apababot készítenek, akit szembeállítanak az Apával, aki érthetetlen (sumer) nyelven beszél a bábhoz, mely a szavak hatására eldől (ez a jelenet Bruno Schulz *Értekezés a próbabábukról* című szövegének szabad színpadi átértelmezése). Végül, a sikertelen gölemteremtés után, az Apa a bábót egy ládába rakja, durván letörve annak a ládából kilógó lábait, majd kicipeli. Hangsúlyoznunk kell, hogy a performansz valamennyi jelenete az Apa és a fiúk közötti viszonyra épül, ezért az Apának távollétében is érezhető a hatása. Hiába minden kisebb-nagyobb lázadás ellene (melyben visszatérő elem az Apa többszöri elsüllyesztése), a mitikus Apa(kép) elpusztíthatatlannak bizonyul.

Az utolsó jelenethez minden fiú egy székkal és egy ládával érkezik. A ládák kottaállványokat rejtenek. A fiúk gumiszalaggal torzítják el az arcukat (arctalanná válnak, akár az installáció szereplői), és kalapot, kabátot véve, beöltöznek a zenéléshez. Kotta helyett azonban kis pörgetőskönyveket vesznek elő (melyek gyorsan átörgetve, hozzájuk hasonló, kis fekete figurák mozgásait mutatják). Majd a pódiumról a nézők közé ülnek, a színpad köré, melyen egyedül az Apa marad, aki a fejére egy apró, dirigáló figurát ábrázoló kalapot helyez.

## A filozófusok rejtélye

A teljes előadástriptichon nyomán a fő kérdés az, hogy mitől tekinthetők filozófusoknak ezek a tudatlan, tévelygő, csetlő-botló alakok? Milyen filozófia társítható hozzájuk? A válasz egyértelmű: Bruno Schulz (a *Fahajas boltok* és a *Szanatórium a Homokórához* szerzője) és az általa teremtett mitikus apafigura, Jakub filozófiája áll a háttérben. A Nagy Józsefhez hasonlóan képzőművészként induló Schulz számára (aki egész életét egy galíciai kis faluban rajztanárként töltötte, majd eseménytelen és szinte észrevétlen élete végén a náci áldozata lett) meghatározóak a gyermekkori élmények és benyomások, amelyekben központi szerepet játszik az Apa-Jakub (gyakran átváltozó, madárrá vagy csótánnyá váló) alakja. Ez a furcsa, a többiek által bolondnak vélt figura saját filozófiáját az *Értekezés a próbabábukról*, avagy a *Genezis* második könyve című szövegében fejt ki. Eszerint a teremtés nemcsak a Démiurgosz kiváltsága, hanem mindenki teremtő, csak épp az emberek a saját, alacsonyabb rendű szféráikban alkotnak.

Ugyancsak meghatározó az anyagról való gondolkodás („nincs halott anyag”), mely rokonítható azzal az elkötelezett érdeklődéssel, amellyel Nagy József a kézzelfogható anyagiséget és a mások által lenézett, figyelemre sem méltatott „szegényes” valóságot kutatja, amely a lelakott terekben, romos tárgyakban, lomokban, porban, színpadra állított kacatokban ölt testet. Bruno Schulz szavaival Nagy József is elmondhatná, hogy az anyag „csikorgása,

ellenállása, tohonya esetlensége” érdeklí. Ahogy azt is hozzátehetné, hogy színházában minden egyes gesztus, minden egyes mozdulat mögött igyekszik felmutatni az anyag tehetetlenségét, nehézkesét, „édes medveszerűségét”.

Túl a Bruno Schulz gondolataival való direkt párhuzamokon, érdemes megjegyezni, hogy Nagy József szereplői olyanok, akár az első természetfilozófusok. A világ és a természet értelmét kutatják, csak éppen – szemben a valódi filozófusokkal – ők nem beszélnek és nem írnak. Ebben az előadásban minden szereplő (az Apa egyetlen, sumer nyelven történő megszólalását kivéve) néma. A *Filozófusok* nem akar érvelni semmi mellett vagy ellen, mégis filozófál azáltal, hogy megtörténik benne az emberi tudás bizonytalanságának és az emberi természet esendőségének poétikus, ugyanakkor humorral és szeretettel teli felmutatása. Így az előadás fő tézise az, hogy az ember elenyésző és távolról sem a leglényegesebb része annak a világnak, amelyet állandó csodálattal és csodálkozással szemlél.

Ha pedig a filozófia nem más, mint a dolgokra való rácsodálkozás, akkor ezzel a színpadi előadással visszatérünk a gondolkodás kezdetéhez.

## Irodalom

Bloedé, Myriam (2006): *Nagy József síremlékei* (Gemza Melinda ford.). Koinónia, Kolozsvár.

Darida Veronika (2017): *Eltérő színterek. Nagy József színháza*. Kijárat, Budapest.

Schulz, Bruno (2016): *Fahajas boltok* (Körner Gábor és mtsai ford.). Jelenkor, Budapest.



# Bibliográfia

## ELSŐ FÉLÉV

### **Kötelező olvasmányok (tárgyalási sorrendben)**

Arisztotelész (1963): *Poétika* (Sarkady János ford.). Magyar Helikon, Budapest

Arisztotelész (1997): *Poétika* (Ritoók Zsigmond ford.). PannonKlett Kiadó, Budapest.

Tertullianus (1988): A látványosságokról (Rozsnyai Ervin ford.). In: *Az égi és a földi szerelemről* (Redl Károly szerk.). Gondolat, Budapest. 51–65.

Augustinus (1987): *Vallomások* (Városi István ford.). Gondolat, Budapest.

Descartes, René (2012): A lélek szenvedélyei. In: Uő: *A lélek szenvedélyei és más írások* (Dékány András és mtsai ford.). L'Harmattan – SZTE Filozófia Tanszék, Budapest. 69–168.

Diderot, Denis (1966): Színészparadoxon (Görög Livia ford.). In: *Színészparadoxon/A drámaköltészetéről*. Magyar Helikon, Budapest. 5–98.

Schiller, Friedrich (2005): A színház mint morális intézmény. In: Uő: *Művészet- és történelemfilozófiai írások* (Papp Zoltán ford.). Atlantisz, Budapest. 9–22.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von (1991): *A művészet filozófiája* (Révai Gábor ford.). Akadémiai. Budapest. 383–425.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2004): *Előadások a művészet filozófiájáról* (Zoltai Dénes ford.). Atlantisz, Budapest. 357–371.

Kierkegaard, Søren (1978): Az antik tragikum visszfénye a modern tragikumban. In: Uő: *Vagy-vagy* (Dani Tivadar ford.). Gondolat, Budapest. 177–213.

Nietzsche, Friedrich (1986): *A tragédia születése* (Kertész Imre ford.). Európa, Budapest.

### **Drámák (tárgyalási sorrendben)**

Szophoklész (1959): *Oidipusz király* (Babits Mihály ford.). In: *Szophoklész összes drámái*. Franklin Könyvkiadó, Budapest. 237–294.

Seneca (1977): *Medea* (Kárpáty Csilla ford.). In: *Seneca tragédiái*. Európa, Budapest.

Racine (1949): *Phaedra* (Somlyó György ford.). In: *Racine összes drámai művei*. Franklin Kiadó, Budapest. 677–750.  
Hölderlin, Friedrich (2011): *Empedoklész halála* (Báthori Csaba ford.). Napkút Kiadó, Budapest.  
Ibsen, Henrik (2000): *Peer Gynt* (Áprily Lajos ford.). Holnap Kiadó, Budapest.

## További olvasmányok (tárgyalási sorrendben)

*Platón összes művei* (1984). Európa Könyvkiadó, Budapest.  
*Sztoikus etikai antológia* (1983). Steiger Kornél (szerk.). Gondolat, Budapest.  
Seneca (2001): *Erkölcsei levelek* (Kurucz Ágnes ford.). Kossuth Kiadó, Budapest.  
*Marcus Aurelius elmélkedései* (2016). Steiger Kornél (ford.). Budapest, Atlantisz.  
*A klasszicizmus* (1967). Rónay György (szerk.). Gondolat, Budapest.  
Rousseau, Jean-Jacques (1978): Levél D'Alembert-nek (Kis János ford.). In: *Uő: Értekezések és filozófiai levelek*. Magyar Helikon, Budapest. 317–462.  
Diderot, Denis (1997): *Rameau unokaöccse* (Szívós Mihály ford.). PannonKlett, Budapest.  
Diderot, Denis (2005): *Beszélgetések a törvénytelen fiúról* (Lőrinszky Ildikó ford.). Attraktor, Budapest.  
Lessing, Gotthold Ephraim (1982): Hamburgi dramaturgia (Timár Ilona ford.). In: *Válogatott esztétikai írásai* (Balázs István szerk.). Gondolat, Budapest. 375–537.  
Goethe, Johann Wolfgang (1981): Shakespeare és se vége, se hossza (Tandori Dezső ford.). In: *Antik és modern* (Pók Lajos szerk.). Gondolat, Budapest. 491–500.  
Schiller, Friedrich (2005): A kar felhasználása a tragédiában. In: *Uő: Művészet- és történelemfilozófiai írások* (Papp Zoltán ford.). Atlantisz, Budapest. 371–380.  
Kierkegaard, Søren (1978): A legszerencsétlenebb. In: *Uő: Vagy-vagy* (Dani Tivadar ford.). Gondolat, Budapest. 277–294.  
Kierkegaard, Søren (2000): *Szerzői tevékenységéről* (Hidas Zoltán ford.). Latin Betűk, Debrecen.  
Kierkegaard, Søren (2008): *Az ismétlés* (Soós Anita – Gyenge Zoltán ford.). L'Harmattan, Budapest.  
Nietzsche, Friedrich (1988): *Ifjúkori görög tárgyú írások* (Molnár Anna ford.). Európa, Budapest.  
Nietzsche, Friedrich (2003): *Ecce homo* (Horváth Géza ford.). Göncöl Kiadó, Budapest.

## Ajánlott olvasmányok

Arisztotelész (1969): *Politika* (Szabó Miklós ford.). Gondolat, Budapest.  
Artaud, Antonin (1985): *A könyörtelen színház* (Betlen János ford.). Gondolat, Budapest.

- Banu, Georges (szerk.) (2012): *A beszéd a nékiig* (Székely Melinda ford.). Koinónia, Kolozsvár.
- Barthes, Roland (1963): *Sur Racine*. Éditions du Seuil, Paris.
- Brustein, Robert (1982): *A lázadás színháza* (Földényi F. László ford.). Európa, Budapest.
- Craig, Edward Gordon (1994): A színész és az übermarionett (Szántó Judit ford.). *Színház*, (9). 41–42.
- Darida Veronika (2010): *Színház-utópiák*. Kijárat, Budapest.
- Eliot, T. S. (1932): *Selected essays 1917–32*. Harcourt, Brace and Company, New York.
- Forestier, Georges (2003): *Passions tragiques et règles classiques*. P.U.F., Paris.
- Foucault, Michel (2004): *A bolondság története a klasszicizmus korában* (Sujtó László ford.). Atlantisz, Budapest.
- Hadot, Pierre (2010): *A lélek iskolája. Lelkigyakorlatok és ókori filozófia* (Cseke Ákos ford.). Kairosz Kiadó, Budapest.
- Lacoue-Labarthe, Philippe: Hölderlin színháza (Simon Vanda ford.). *Enigma*, (13). 47–63.
- Lévinas, Emmanuel (1992): A valóság és árnyéka (Babarczy Eszter ford.). *Nappali Ház*, (2). 3–12.
- Nietzsche, Friedrich (1995): *Túl jön és rosszon* (Tatár György ford.). Ikon, Budapest
- Sloterdijk, Peter (2001): *A gondolkodó a színpadon – A Jó Hír megjavításáról* (Bendl Júlia – Kurdi Imre ford.). Helikon, Budapest.
- Steiner, George (1971): *A tragédia halála* (Szilágyi Tibor ford.). Európa, Budapest.
- Szent Ágoston (2005): *Isten városáról/De civitate Dei* (Földváry Antal ford.). Kairosz, Budapest.
- Vernant, Jean-Pierre – Vidal-Naquet, Pierre (1971): *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. Maspéro, Paris.
- Winckelmann, Johann Joachim (2005): *Művészeti írások*. (Rajnai László – Tímár Árpád ford.). Helikon, Budapest.

## MÁSODIK FÉLÉV

### **Kötelező olvasmányok (tárgyalási sorrendben)**

- Simmel, Georg (1994): A színész filozófiájához (Szántó Judit ford.). *Színház*, (11). 42–45.
- Lukács György (1997): A tragédia metafizikája. In: *Uő: A lélek és a formák*. Napvilág Kiadó – Lukács Archívum, Budapest. 201–230.
- Benjamin, Walter (1969): Mi az epikus színház? In: *Uő: Kommentár és prófécia* (Barlay László – Berczik Árpád – Bizam Lenke – Széll Jenő ford.). Gondolat, Budapest. 179–187.
- Benjamin, Walter (2022): *Mi az epikus színház?* <https://laokoon.hu/walter-benjamin-mi-az-epikus-szinhas-tanulmany-brechtrl/> (Letöltés ideje: 2023. március 3.)
- Barthes, Roland (1998): Brecht-esszéek (Z. Varga Zoltán ford.). *Theatron*, (1–2). 47–55.

- Sartre, Jean-Paul (1970): Mítoszteremtők. In: *A színház ma* (Lengyel György szerk.). Gondolat, Budapest. 257–266.
- Derrida, Jacques (1994): A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása (Farkas Anikó – Ivacs Ágnes ford.). *Gondolat-jel*, (1–2). 3–17.
- Deleuze, Gilles (1997): A kimerült (Romhányi Török Gábor ford.). *Polisz*, (30). 36–40.
- Foucault, Michel (2000): Eltérő terek. In: *Uő: Nyelv a végtelenhez* (Sutyák Tibor szerk.). Latin Betűk, Debrecen. 157–168.
- Rancière, Jacques (2011): *A felszabadult néző* (Erhardt Miklós ford.). Műcsarnok Könyvek, Budapest.
- Badiou, Alain (1998): La dance comme métaphore de la pensée. In: *Uő: Petit manuel d’inesthétique*. Seuil, Paris. 91–112.
- Nancy, Jean-Luc (2019): Test/Színház. In: *In statu nascendi* (Horváth Eszter szerk.). Metropolitan Egyetem, Budapest. 21–36.
- Nancy, Jean-Luc (2019): Alliterációk. In: *In statu nascendi*. Metropolitan Egyetem, Budapest. 37–46.
- Agamben, Giorgio (2020): *Jegyzetek a gesztusról* (Darida Veronika ford.). <https://aszem.info/2020/11/giorgio-agamben-jegyzetek-a-gesztusrol/> (Letöltés ideje: 2023. március 3.)

## Drámák (tárgyalási sorrendben)

- Sartre, Jean-Paul (1968): Az Ördög és a Jóisten. In: *Uő: Drámák I.* Európa, Budapest. 247–406.
- Genet, Jean (1986): Cselédek. In: *Uő: Drámák.* Európa, Budapest. 5–44.
- Beckett, Samuel (1998): Nacht und Träume (Romhányi Török Gábor ford.). In: *Beckett összes drámái.* Európa, Budapest. 511–513.
- Koltès, Bernard-Marie (1995): *A gyapotmezők magányában – Magányéjszaka* (Fáber András – Lakos Anna ford.). Ab Ovo, Budapest.

## Ajánlott olvasmányok

- Badiou, Alain (2010): *A század* (Mihancsik Zsófia ford.). Typotex, Budapest.
- Badiou, Alain (2014): *Rhapsodie pour le théâtre.* P.U.F., Paris.
- Banu, Georges (2007): *A felügyelt színpad* (Koros Fekete Sándor ford.). Koinónia, Kolozsvár.
- Barthes, Roland (2015): *Écrits sur le théâtre.* Seuil, Paris.
- Beckett, Samuel (1992): *Quad et autres pièces pour la télévision, suivi de L’épuisé par Gilles Deleuze.* Minuit. Paris.
- Benjamin, Walter (1980): *Angelus Novus* (Radnóti Sándor szerk.). Budapest, Helikon.

- Boal, Agosto (1993): *Theatre of the Oppressed*. Theatre Communications Group, New York.
- Brecht, Bertolt (1983): *Munkanapló* (Eörsi István ford.). Európa, Budapest.
- Brecht, Bertolt (2013): *A Sárgarézvásár* (Boronkay Soma ford.). Balassi – SZFE, Budapest.
- Darida Veronika (2009): *Művészettapasztalatok – fenomenológiai megközelítések*. L'Harmattan, Budapest.
- Darida Veronika (2020): *Filozófusok bábszínháza*. Kijárat, Budapest.
- Darida Veronika – Demcsák Katalin (szerk.) (2011): *Artaud, avagy a gondolkodás szenvedéstörténete*. Kijárat, Budapest.
- Deleuze, Gilles (2014): *Francis Bacon: Az érzet logikája* (Seregi Tamás ford.). Atlantisz, Budapest.
- Derrida, Jacques (1967): *L'écriture et la différence*. Seuil, Paris.
- Derrida, Jacques (2007): A megfújt beszéd (Simon Vanda ford.). *Theatron*, 6(3–4), 3–22.
- Fischer, Tony – Gotman, Kéline (eds) (2020): *Foucault's theatres*. Manchester University Press, Manchester.
- Foucault, Michel (1992): Oedipusz király: az ember, aki túl sokat tudott (Tencz Beáta ford.). *Gondolat-jel*, (2). 3–16.
- Foucault, Michel (1994): *Theatrum philosophicum*. In: *Uó: Dits et écrits II*. Gallimard, Paris.
- Foucault, Michel (2009): *Le Corps utopique / Les Hétérotopies*. Nouvelles ligne, Paris.
- Foucault, Michel (2019): *Az igazság bátorsága* (Cseke Ákos ford.). Atlantisz, Budapest.
- Goldmann, Lucien (1973): *Lukacs et Heidegger*. Denoel/Gonthier, Paris.
- Lacoue-Labarthe, Philippe – Nancy, Jean-Luc (2013): *Scène*. Christian Bourgois, Paris.
- Lukács György (1911): *A modern dráma fejlődésének története*. Magvető, Budapest.
- Nancy, Jean-Luc (2013): *Corpus* (Seregi Tamás ford.). Kijárat, Budapest.
- Rancière, Jacques (2013): *Esztétika és politika* (Jancsó Júlia ford.). Műcsarnok Könyvek, Budapest.
- Sartre, Jean-Paul (1952): *Saint Genet, comédien et martyr*. Gallimard, Paris.
- Sartre, Jean-Paul (1973): *Un théâtre de situations*. Gallimard, Paris.
- Simmel, Georg (2001): *La philosophie du comédien*. Circé, Paris.

## Irodalom a Függelékhez

- Castellucci, Claudia – Castellucci, Romeo (2001): *Les Pèlerins de la matière*. Les Solitaires Intempestifs, Besançon.
- Castellucci, Claudia és mtsai (2007): *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio*. Routledge, London.
- Castellucci, Romeo (2008): *Képrombolás a színpadon és a test visszatérése* (Török Tamara ford.). <http://szinhaz.net/2008/11/07/romeo-castellucci-keprombolas-a-szinpaddon-es-a-test-visszaterese/> (Letöltés ideje: 2023. március 3.)
- Steiner, George (1971): *A tragédia halála* (Szilágyi Tibor ford.). Budapest, Európa.
- Schulz, Bruno (2016): *Fahajás boltok* (Körner Gábor és mtsai ford.). Jelenkor, Budapest.
- Bloedé, Myriam (2006): *Nagy József síremlékei* (Gemza Melinda ford.). Koinónia, Kolozsvár.
- Darida Veronika (2017): *Eltérő színterek. Nagy József színháza*. Kijárat, Budapest.

## További általános szakirodalom

Carlson, Marvin (1993): *Theories of the Theatre*. Cornell University Press, Ithaca–London.

Fischer-Lichte, Erika (2009): *A performativitás esztétikája* (Kiss Gabriella ford.). Balassi, Budapest.

Fortier, Mark (1997): *Theory/Theatre: An Introduction*. Routledge, London – New York.

Kaufman, Walter (1968): *Tragedy and Philosophy*. Doubleday and Company, New York.

Lehmann, Hans-Thies (2009): *Posztdramatikus színház* (Kricsfalusi Beatrix – Berecz Zsuzsa – Schein Gábor ford.). Balassi, Budapest.

Lehmann, Hans-Thies (2016): *Tragedy and Dramatic Theatre* (Eric Butler transl.). Routledge, London – New York.

*Philosophie du théâtre* (2008). Vrin, Paris.

Stern, Tom (2014): *Philosophy and theatre: An introduction*. Routledge, London – New York.

Taminiaux, Jacques (1995): *Le théâtre des philosophes*. Jérôme Millon, Grenoble.

*Theatre/Theory/Theatre: The Major Critical Texts from Aristote and Zeami to Soyinka and Havel* (2000). Applause Theatre & Cinema Books, New York.

*Tragödientheorie. Texte und Kommentare vom Barock bis zur Gegenwart* (1999). Rowohlt's Enzyklopädie, Hamburg.

A *Színházesztétika. Filozófusok színháza* című egyetemi jegyzetanyag a színházi reprezentáció filozófiai és esztétikai megközelítéseit vizsgálja, az ókortól kezdve napjainkig. A klasszikus elméletek felől kiindulva (Platón, Arisztotelész, Seneca, Tertullianus, Szent Ágoston, Descartes, Rousseau, Diderot, Lessing, Goethe, Schiller, Schelling, Hegel, Kierkegaard, Nietzsche) a 20. századi gondolkodók (Simmel, Lukács, Benjamin, Barthes, Sartre, Derrida, Deleuze, Foucault, Rancière, Badiou, Nancy, Agamben) színházi tárgyú szövegeihez jut el. Ez utóbbiak többnyire Brecht, Artaud, Genet és Beckett műveinek inspirációjaként születtek. Az elméleti vizsgálódásokat kísérő gyakorlati példák (dráma- és előadás-elemzések) azt igazolják, hogy a kortárs színházban is jelen van a filozófiai gondolkodás.

Darida Veronika az ELTE Esztétika Tanszékének tanszékvezetője, a színházi stúdiók minor (BA) felelőse. Legutóbbi könyvei: *A talány filozófiája. Giorgio Agamben esztétikája* (L'Harmattan, 2021), *Filozófusok bábszínháza* (Kijárat, 2020), *Eltérő színterek – Nagy József színháza* (Kijárat, 2017).

ISBN 978-963-489-571-8



ELTE | BTK

