

(EGY KÍSÉRLET A SZAKRÁLIS SZÍNHÁZELMÉLET
FELVÁZOLÁSÁRA VALÈRE NOVARINA
GONDOLATAINAK TÜKRÉBEN)

Mottó: „Mit tehetünk ezzel a mellettünk álló anygallal, aki nem tudta magát láthatóvá tenni?” (Antonin Artaud)

Fakéreg színű, áttetsző függönyzuhatag mögött felsejlik a szépséges Yokihi alakja.¹ Az énekesek a kinyíló virágokról dalolnak, miközben a függönyök is, lassú tempóban, mintegy lebegve a mozdulatlanságban, szétnyílnak, és immár teljes ragyogásában láthatjuk fehérarannyal himzett ruhájában, gyönyörű hajékével a fején Yokihit, a császár legkedvesebb udvarhölgyét. Körbeforog a saját tengelye körül, egyszerre megmerítkezve és beburkolózva a levegőbe, légzésünk 'anyagába', miközben kezei – kinyitott tenyérrel – a forgó test ritmusát megtörve saját, különleges táncukat lejtik. A nyitott tenyér, mint az (bánatnak, szerelemnek, anyaságnak való) önátadás szimbolikus mozdulata, a szakrális ábrázolás egyéb területein is megjelenik, ugyanezt a jelentést hordozva: ismeretes, hogy az „Istenszülő a jellel” típusú ikonokon a Szűz felemelt, a szemlélő felé nyitott tenyere azt jelzi, hogy átadta magát Istennek, és ezáltal már méhében hordja, majd megszüli Őt.²

Yokihi tánc közben végig felénk nyitva tartja az egyik tenyerét, kifejezve ezáltal teljes eggyé válását azzal a misztériummal, ami a császárhoz fűződő, tragikus szerelmében rejlik.

Az énekesek a táncos női szépségét az eső sápasztotta, virágzó körtefa-ághoz, majd a palota tavában nyíló lótuuszvirághoz hasonlítják, miközben Yokihi leguggol, mintha letépne egy szál virágot, majd felállva, a levegőben ringatózó karjaival egy zöldellő fa képét idézi fel bennünk. Egy láthatatlan fúga szövődik aközött, amit hallunk és a tánc között, amit látunk: minden jel önmaga, a hang nem minősül mozdulatnak, nem helyettesít semmit, ahogyan a mozdulat sem a hangot, tehát minden önmagában, de a másikért, a másikhoz érve van és hatja át a levegőt – látjuk, ahogyan itt a dalnok szava és a táncos mozdulata egymást keresi a térben. A kék ruhába öltözött férfi, a pap, Őfelsége küldötte, aki levelet hozott a nőnek. Kezdetét veszi a páros tánc, amelyben a pap a császárt testesíti meg. A mozdulatok olyan idődarabban bontakoznak ki, amely egyszerre emlékező, jelenvaló és vetíti előre a jövőt. Bár az elítölt, de lángoló szerelem erős, mégis olyan, mint fűszálon a harmatcsepp, mert minden, ami az emberé, mulandó, és akik találkoznak, azoknak egyszer el is kell válniuk. Ezután következik a táncdráma második, legjelentősebb része: a gyönyörű tánc a legyezőkkel. Az egyik mozdulatsor végén két madár közös szárnyaiként lebegnek, a másik mozdulatban egy fatörzs egymást ölelő két ágaként hajlanak egymásba. Az énekből megtudjuk: Yokihi és a császár megfogadták egymásnak, ha el is válnak, lelkük a mennyben olyan lesz, mint két madár, amelyek közös szárnyon osztoznak, amíg pedig a földön maradnak, mint egyetlen fának egymást ölelő két ága.

A küldönc ezután visszatér a fővárosba, kezében Yokihi hajékével, amit valamikor a császár ajándékozott neki, ez tanúskodik arról, hogy találkoztak, és a pap átadta a császár üzenetét.

Yokihi eközben táncával úgy elmerül a régi, letűnt napok áradatába, mintha vörös lótuuszvirág ágyába süllyedne, s bánata nem múló. Az ének végső szavai: a legvégső napon elsápad a föld és az ég is, de ez a keserű fájdalom örökké tart.

*

Elektronikai marionett-bábok: ez a címe Valère Novarina kortárs francia rendező egyik előadásának, amit a New York-ban, 2000 szeptemberében tartott performansz-fesztiválon is bemutattak.³ A fülnék szánt előadás ez (Theater of the ears), pontosabban a színház itt a közvetítő szerepét vállalja. A fémszerkezetből komponált, világító gerincű emberi törzsre erősített néma arc köré egy láthatatlan, liturgikus spirálra fűződnek fel a hangok: nyöszörgések, gépi zörejek, szélzúgás, kiáltások, zihálások, suttogások, visszhangzó és burjázó bánattöredékek, megdermedő mondatdarabok. Miközben látszólag egy hang-, szó-káosz tárul elénk, figyelmünk, a néma arc odaadó figyelmével azonosulva, mégis rátalál az egésznek a mélyben rejlő egyetemes igéjére.

A hangok záporából ugyanis egyre erőteljesebben hat érzékeinkre egy bizonyos hangszín (több hangban is ott van), amely bánatos, tiszta és komoly: ráismerünk, mint az imák és a tragédiák anyagára. Olyan ez a hang, akár az égő csipkebokor, térdre kényszeríti és átlényegíti a valóságot, meghallgatása révén spirituális gyakorlattá teszi a hallásunkat, így az többé nem pusztán fizikai érzet.

*

Sokféle színház létezik, közülük azonban csak egy az eredendő: a metafizikai alapokon nyugvó.

A sajátos metafizikai eredetnek köszönhető, hogy feloldottnak érezzük azt a több ezer éves időeltolódást, ami a japán ősi hagyományokon nyugvó színház és a kortárs Valère Novarina színháza között áll fenn – jóllehet e kettőt sem stílus-, sem gondolatharmónia nem köti össze.

Ez a fajta színház annak a nézőnek kedvez, aki nem fél egója elvesztésétől, aki nem akar bepillantást nyerni konfliktusba keveredett emberek lélektani magyarázataiba, hanem átváltozni szeretne, egy misztérium részesévé válni, ahol valamiféle fordított mozgás révén emberi énjétől az isteni üresség felé halad, hogy újjászülessék belőle, és a kezdet világosságában élje át saját idő fölöttiségének és jelenlétének lüktető intenzitását⁴. Ez a fordított mozgás elidegenítő hatású, fokról fokra metszi el a nézőt, mint 'beavatottat', mindattól, amit a vérségi vagy egyéb kötelekekből eredő szükségszerűség rótt rá, hogy végül eksztázisba kerüljön, azaz olyan szinten érzékeli

a léte, ahová köznapi tudatállapotában nem ér fel. A fizika világában ismeretlen mozgásról van szó, amelynek a végén épp azáltal születünk meg, hogy visszahúzódtunk önmagunkból. Énünk haldoklása közepette virrad ránk a Teremtés első napja, miután elértünk a semmihez, az ürességhez, amelyből előjöttek 'mindenek'.

Ahogy Lao-ce Tao Te king-je mondja:

„Harminc küllő kerít egy kerékagyat,

de köztük üresség rejlik:

a kerék ezért használható.

Agyagból formálják az edényt,

de benne üresség rejlik:

az edény ezért használható.” (Weöres Sándor ford.)

Ettől a felismeréstől kezdve az üresség nem előttünk van mint a lehetséges jövő képe, hanem bennünk, „hús vagyunk egy vájat körül” (Valère Novarina), magunkban hordozzuk, mint szellemi életünk magját⁵ és jelenlétünk lehetőségét⁶. A bizánci teológia szerint, amely olyan jól ismeri a megfordítás művészetét (l. a metanoia és a fordított perspektíva esztétikájának összefüggését), a Teremtés első napja egyben annak utolsó, nyolcadik napja is, a húsvéti inverzió, a feltámadás napja, amelyet eláraszt az örömhír visszhangja. „A világ egyazon nap lett megteremtve és lerombolva. Te is egyazon napon teremtettél és lettél lerombolva.”⁷ Önmagunk lerombolása révén, az önmagunktól való elszakadásban születünk újjá egy teljesebb és időtlenebb létérzéssel. Metafizikai síkon az ember az elválasztás állapotában él, önmagunktól vagyunk elválasztva, az első el-elfúló, majd élesen és győzedelmesen felszabaduló lélegzetünkől fogva. Ezért írhatta a már idézett francia rendező: „Egyetlen dolog van csak, ami színházba járásra ösztönzi a közönséget: a remény, hogy valóságosan részesei lehetnek a Testek Elválasztásának.”⁸

A metafizikai színház a kultúra organikus szemléletére⁹ épül. A hitre, amely vallja, hogy teljesebb létünk áldozat révén, az önmagunkba zárt lét kiüresítése révén születik meg, szellemi jelenlétünk pedig emberi testünk azon erejének köszönhetően, hogy képes elszakadni önnön anyagságától. Az emberi test – a világ anyagságától eltérően – úgy védekezik a szellem világával szemben, hogy közben átadja magát neki: az ember kiüresedése a védtelenségét és nyitottságát jelenti. A zene például, még ha ennek egyáltalán nem is vagyunk tudatában, nem dallamának szépsége, azaz nem „szellemi” hangzása révén hat ránk elsősorban, hanem a rezgéseivel:

mielőtt még ráhangolódnánk a zene szellemi áradására, testünk, amelynek nagy része víz, tovább viszi, sejteink legmélyére, a zenei hangok által keltett fizikai rezgéseket, tehát miközben látszólag testi mi voltunk elválaszt bennünket a szellemtől, épp ellenkezőleg, testünk átadja magát a szellemnek, egészen sejti működéseink szintjéig, és nyitottá, védtelenné tesz bennünket a szellemi hatásokkal szemben. Hogy ismét a Tao-t idézzem:

„üres edény az Út: járhatni rajta

de soha sincs egészen ott:

túlárado az Út.” (Karátson Gábor ford.)

Az út, amely az önnön anyagságától kiüresedett, önmagát a szellemi áradásnak átadó testünkön át vezet. Ami pedig a lelket illeti: nem az anyag ellentéte – ahogyan a manicheista gyökerű materializmus a reneszánsztól a felvilágosodáson át Marxig és napjainkig tanítja –, hanem a transzfiguratív valóság, az áldozatra szánt, a szellem tüzében megneimesedett, átlényegült anyag (test). A saját korlátaitól megszabadult, a légzésünk által megváltott anyag. „A lélek az anyag adománya.” (Valère Novarina)¹⁰

A metafizikai színház egyetlen reménye: hogy kiszabadulva a lélektani analízis bonctani párbeszédéből¹¹, egy újfajta nyelvezet – amelyben a szó, a gesztusok, a zajok, a zenei hangok, a színek, a plaszticitás különböző formái együttesen közelítik meg a tragédiák misztikus, dionüszoszi titkait – megteremtésével olyan, eltompult érzékenységünket felrázó testi hatások érnek hozzánk a színpadról, amelyeknek sodrásában ellenállás nélkül adjuk át magunkat a megrendülésnek, amelyet a Teremtés ereje vált ki belőlünk.

Megrendülésünk elsősorban nem a színpadon látottaknak szól, hanem önmagunk fölött rendülünk meg, amikor megpillantjuk a bennünk lévő űrt. A nagy erejű érzések az űr érzetét keltik bennünk, hasonlóan ahhoz, amikor váratlanul elénk tárul valamilyen természeti szépség – a tenger, egy szikla, felhők vagy egy gyönyörű naplemente –, ilyenkor ahelyett, hogy a szépség érzékeinkre ható derűje teljesen betöltene és elringatna bennünket, egyre mélyebbnek érezzük magunkban azt a szakadékot, ami elválaszt tőle, az elérhetetlenre sóvárgó vágy marta üregeket, amely körül mintha az egész teremtett világ görcsbe rándulna amiatt, hogy befejezett, zárt lények vagyunk. Az ily módon érzékelt üresség nem a pusztulásra emlékeztet, hanem olyan, mint egy lényünk mélyére vetett lebegő, forró magma, amely a halál gravitációjával ellentétesen, az abszolútum és az örökkévaló felé von minket. A bennünk rejlő űr nem más, mint a térnek az a holtpontja, ahol a szellem lélegzetet vesz, és érzékelni kezdi az életet. A szakrális színháznak nem az a dolga, hogy metafizikai gondolatokat jelenítsen meg – ez esetben semmiben sem különbözne a 'másiktól', amely szintén gondolatokat visz színre, igaz, ezeket többnyire mint lélektani tekervények lenyomatait –, hanem hogy kibontsa azt a légáramlatot, amit a szellem a tér holtpontjában érzékel, és ahová elsőként kibocsátja magából azokat a gondolatokat, amelyek az élet és az abszolútum találkozásából születnek. Éppen ezért ez a fajta színház nem szorítkozhat a szó kizárólagos használatára, mert a szellem légzése nem ölthet testet a szóban, pontosabban a szónak abban a prostituált állapotában, ahogyan azt a nyugat profán – Piliński kifejezésével élve „mimikri”¹² (utánzó) – színháza használja. A színház metafizikai nyelvezete magában foglalja a gesztusokat, mozdulatokat, a fényt, a zajokat, a kiáltásokat, a rezgéseket, vagyis mindazt, ami levegőbe burkolódik, ami betölti a teret, ami a tér költészetének erejével bombázza a néző érzékeit, hogy az mihamarabb ráérezzen a benne magában rejlő tér holtpontjára, az űrre. A bábeli bukáskor elveszített nyelv ez, amelyen át titokzatos kinyilatkoztatás részesei lehetünk. A színpad tere pedig nem homogén fizikai tér, hanem belső űreink által szagztatott tér, ahol súlypontjainkat nem fizikai törvények, hanem az Ige ereje alakítja ki. A tér, és minden, ami látható/hallható benne, nem hordoz ráutalásokat, áttételes jelentéseket, nem racionális eszközeinkkel bogozható, csomózható valóságot tár elénk, itt mindennek ideogrammatikus értéke van, minden az, ami, teljes lényünkhöz szól, jelenlétének erejét vetíti ránk, hogy legalább egy rezdülés erejéig felkeltse bennünk a félelemnek azt a misztikus attitűdjét, amit a káoszról világot teremtő szent erő, az Ige láttán éreznénk¹³. Az ember eredendő, a tragédiák sötétjében is égető félelmét, amely minden ősi színház alapja. A félelem a térben reszket, az ürességben, amit hordozunk, és mind a négy égtáj felé elmerítjük. A szakrális érzések a térben tanulhatók meg, úgy töltenek el bennünket, akár egy teret, nyilvánvalóvá teszik, hogy tér vagyunk, űrök, a kozmosz holtpontjai, ahol a szellem, az örökkévaló a törékeny étellel találkozik: az ősi japán bugaku-előadásokon a táncos, folyton kibillentve testét egyensúlyából, mind a négy égtáj felé elmozdul, ritmikusan, újra és újra, keresve elveszett súlypontját a térben¹⁴. Minden, ami látható, már volt előtte láthatatlanul az ürességben, amelyből megszületett – az egyensúlyukat elvesztő/kereső táncosok a teret mélységében is megtörő mozdulataikkal, mintha azt keresnék, mi az, ami láthatóvá akarja tenni magát abban az űrben, amelyet magunkban hordozunk, és amelynek a színpad csak hieroglifája. Amikor Valère Novarina Az ismeretlen tett c. előadásán megpillantjuk a több méter magas, fehér vászonban lengedező maszkos alakot, lehetetlen nem észrevennünk az eljövételét és a jelenlétét, az eljövételét mindannak, ami korábban is ott állt a szívünkben, láthatatlanul, de a láthatóvá válásra sóvárogva. A felmagasodó alakot tartó színész viszont egyre inkább veszít láthatóságából, eltűnik mögötte, elveszíti magát a térben, a fehér vászondarabok lobogásában végképp egyedül lesz, távollévő. Mert

a láthatatlan a világ távollétében lesz jelen, ahogyan a világ Teremtőjének visszahúzódása által lett és addig marad fenn, míg Isten újra el nem jön. Isten lemondott önmagáról, hogy életre keltsen a világot. A görög mitológiában ahogyan a Káoszól Kozmosz keletkezik, fokról fokra, minden teremtő mozzanatnál újabb és újabb istenek ölelnek le, vagy megcsonkítva vérzenek a térben.

A szakrális színház térköltészetében és színészi játékában a látható visszahúzódása történik meg, miközben belefeledkezünk egy láthatatlan mindenség megszületésének örök pillanataiba. Ismét Novarina mondatai: „A színész jól tudja, hogy addig játszik, míg végül láthatatlanná válik. Hogy minden dalát máshonnan halljuk majd. Lépj be, színész, végy ki szívemből engem, égesd el csontjaimat! Tedd, hogy fejemben bevégezzem újra a világot, és elvigyek mindent az ürességig, hogy mindent visszaterejtsek.”¹⁵

Az ürességben az egyetlen teremtő erő az Ige.

Dante Alighieri A nép nyelvén való ékesszólásról c. filozófiai vizsgálódásában azt írja: a nyelv azért adatott meg az ember számára, hogy gondolatait közölje a beszéd által, tekintve, hogy halandó testének áthatolhatatlansága képtelenné teszi arra a tiszta, szavak nélküli szellembeszédre, ami például az angyalok sajátja. A nyelv eszközként való felfogása, az emberi testnek profán, a szellemtől való elidegenedettség állapotában való megjelenítése természetesen ahhoz a reneszánsz szemlélethez tartozik, amely szakított a korábbi, az ember összetettségét, a szellem hajlékonyságát, a test átistenülésének lehetőségét hangsúlyozó keleti, bizánci felfogással. A nyelv mibenlétének korlátozása egyetlen hétköznapi funkciójára, azaz kommunikációs eszközként való meghatározása, szűkítést jelent, dimenziók fantáziaszegény kiűzését a tudatból, egy mechanikus, laterális (ellaposított) világszemlélet kialakítását. Ha ehhez még hozzáadódik, mint a fentebb ismertetett dantei gondolatmenetben, az emberi test elsötétítésének, profanizálásának művelete is, akkor nemcsak egysíkúan fogjuk látni a világot, hanem előbb-utóbb letargikus lelkiállapotba is kerülünk. A reneszánsz felfogás azzal, hogy meghirdette az „életörömet”, váratlan módon leszoktatta az embereket a teljes öröm átérzésének igényéről, ezt a különös, a nevetés görcsében felszabadulni képes lényt arra szorította, hogy mindössze a test örömeit keresse, uniformizálta ilyen téren az embereket, az örömben való gazdagodás, sokszínűség lehetőségeitől fosztotta meg őket.

A szakrális színház metafizikai szemlélete a nyelvben nem eszközt lát, nem produktumot, ami az ember megjelenésével állítódott elő, hogy felsőbbrendűnek tűnjön a nyelvet nem használó állatokhoz képest – fantasztikus lehetőséget kapva az intellektuális önelégültségre –, és ugyanakkor elszakadtnak, elidegenedettnak a nyelvre kommunikációs szempontból nem szoruló szellemi lények közt, hanem azt állítja, hogy a nyelv eredendő, kezdetből fogva volt. Az Ige teremtő erő, a szó volt az, amely megnevezte a dolgot, amely az ürességbe elkiáltotta a dolog és annak láthatóságának hiányát. Minden, ami lett, az Ige által lett, a szó által, amely létrehívta, megszólította, fájdalmasan kifejezte hiányát, és vágyakozott a dolog létére. Miután Isten visszahúzódott önmagába, a szónak, a beszédnek ez a dolog létére vágyakozó, szerelmes mozgása hívta életre a világot. Az elkiáltott Szó áthatolta az ürességet, felhasította, bemetszette a tért, többdimenzióssá tette, törésvonalakat hozott létre, nyílásokat, hogy rajtuk keresztül a semmibe beáradjon a mindenség. „Az Ige megnyitotta a tér kiterjedését” (V. Novarina)¹⁶. A szakrális színház tere nem ellaposított, nem fantáziaszegényen két- vagy háromdimenziós, hanem négydimenziós alapú, így olyan, mint egy nyolcdimenziós kocka¹⁷, mert a világ, különösen a teremtés nem szűnő aktusai révén, összetett, és az ember nem laterális, hanem több dimenzióban élő lény. Az ember a beszéd erejével felruházott állat, teste bensőséges viszonyban áll a szó mint hangrezgés, egyszerre anyagtalanság és érzéki valóságával. Az ember teremtő lény, a szó által lett az, amelynek nemcsak praktikus értelemben veszi hasznát, hanem létrehívó erejüket is ismeri: a beszédben születünk újjá, amikor láthatatlan dolgokat, érzéseket vagy a csend időben és térben leírt keresztjeit megnevezve valóságunk részévé tesszük őket, szertedobva mind a négy égtáj felé, valamennyi dimenziónkba. Az ember a szó erejével felébreszti és létrehívja a dolgokat. „Úr voltam a térben, amit átjárt a szó”, mondja Novarina az emberről. Ugyancsak tőle származik a „logodinamika” kifejezés, amivel azt a közkeletű tévedést próbálja eloszlatni, hogy a szó fogalmat jelölne, jelentést határozna meg, kategorizálna, lezárna – ezzel szemben, állítja ő, a szó által fény villan a dolgokra, a szó szétszed, felbont, rétegeiben mutatja a megnevezettet, valamennyi, a múltban már láthatóvá vált és még láthatatlan, de vágyott jelentéseiben egyszerre. A szó dinamikus erejű, nem merevítő. A logodinamika egy természeti esemény szakrális erejével bír, a szavak dinamizmusa által megvillantott jelentésekből az idő mint térforma, kibontja az összegyűrdött, tapadt rétegeket, és lerombolja belőlük mindazt, ami átmeneti, elhasználódott, elhalt, hogy megmaradjon az, ami a megnevezett dologban halhatatlan, ami által él és újjászületik¹⁸. A szavak, ha valóban objektívek akarnak lenni, akkor nem is lehetnek fogalmak merev behatárolói, hiszen a dolgok, a valóság maga is képlékeny, az idő által, legfőképp személyes, belső időnk által, mindig újabb és újabb üregekben megfordított, lüktető, belélegzett anyag. A szavak nem jelölők, ahogy a grammatikák tanítják, hanem légzésünk rezgéseinek szálló pernyék, miután elégték abban a gondolati drámában, amely a léttel és önmagunkkal folytatott párbeszédben zajlik születésünk óta. Ennek a párbeszédnek nincs köznapi értelemben vett kommunikatív funkciója, a gondolataink nem válaszolnak egymásnak, hanem egy csendtömb körül égnek, elégetve képzeletünket és szavainkat. Lelkünk mélyén valamennyien jól ismerjük az Ige, a nyelv passióját, azt az érzést, amikor a szavaink elégnak abban az intimitásban, ami egy feltáruló, megértett igazsággal való találkozásunk része. A lét titkai felé saját üregeinken át bolyongunk, sötétségben, kiáltásainkkal világítva magunknak, az önmagunkról való lemondásban, megfosztottságban tör elő lelkünkben a megismerés ereje, „a szó a mi vérzésünk a térben”¹⁹ (V. Novarina). Egy szakrális színházi előadáson nemcsak az emberi történetekben rejlő dráma kibontakozásának vagyunk tanúi, hanem legalább ennyire érzékelhető lesz az anyagnak (a valóságnak, a maga nyelvi aspektusaival együtt) az átlényegülés során elszenvedett drámája.

Személyes anyag a szó, a bennünk lévő üresség teremtő erejű lelke, amely légzésünkbe oldódik beszédünk során. A szó, a szakrális színházelmélet szerint, „a test fénye”. Ha ráhagyatkozunk a színészre, aki a szavak áldozatát mutatja be nekünk, akkor felébredhetünk a materialitás rémálmából, amivé változott technikai civilizációnkban az életünk, és lelkünk mélyére pillantva láthatjuk, hogyan hat a szó a térre, hogyan hívja elő a láthatatlant. Ebben a színházban valójában nem a színész az, aki feláldozza magát, hanem a néző, aki átadatik az elhangzott szavak hasítottá üregek, teste fénytörések lebegő, anatópikus helyévé lesz, „mintha a színház egy optikai áldozathozatal helyszíne lenne” (V. Novarina).²⁰

Hannah Arendt óta szokás beszélni a rossz banalitásáról – és valóban a tragédiák sötét anyaga sohasem az önmagában vett rosszból szövődött. Az antik görögöknél is jól megfigyelhető: a tragédia az embernek abból az erőfeszítéséből született, hogy meghaladja a rossz és a halál banalitását. A szakrális színház azóta is ez a kérdés foglalkoztatja: hogyan győzhetjük le, nem a korlátainkat, hanem a banalitást, ami ártatlanságunk elvesztése óta folytonosan kísért bennünket, és a halálban látszólag le is igázza lényünket. Az áldozathozatal és a test fénytörések mentén való átváltozása a feltámadás reményében született, és a banalitástól való megváltódásunk örömeiben. Belépünk ebbe a színházba, hogy ellenálljunk a bábeli lét és szó banalitásának, ami hosszú idők óta egyre mechanikusabban terjed körülöttünk, és hogy végül meghallgassuk a legszebb dalt, ami színházban valaha is elhangzott:

„Az eltérések országában

Hajózom feléd

Sem életem, sem halálom

Nem nyilall belém.

Halálom, mint ékszer

JEGYZETEK

1 Ami itt következik: egy, Tamasaburo Bando által előadott, kabuki tánc bemutatása – megtekinthető a youtube-on, 1. rész:

<http://www.youtube.com/watch?v=LMW8E-5Ugso&feature=related>

ill. 2. rész: http://www.youtube.com/watch?v=V_mgamVag68&feature=related

A kabukinak ez a válfaja zenével kísért táncból áll, szozagato a neve, és mivel a nő is táncdráma, szoros műfaji és dramaturgiai rokonságban állnak egymással. A kabuki a japán szakrális eredetű színházi hagyomány egyik máig legjelentősebb része: Okuninak, az izumói Nagy Szentély papnőjének vallásos könyörgéseket tartalmazó dalokból és az ezekre épülő táncfűzéből alkotott dramatikus előadásából származik.

2 I. <http://apologeticum.files.wordpress.com/2009/04/maica-domnului-icoana-de-la-aiud.jpg>

A kép érdekessége, hogy a Szűz ölébe az újvértanúkat jelképező rabruhás szentek alakját festette a kortárs művész. Az újvértanúk ünnepét az ortodox egyház a kommunista börtönökben hitükért életüket vesztő mártírok emlékezetére rendelte el.

3 Egy részlet az előadásból megtekinthető a youtube-on:

<http://www.youtube.com/watch?v=fy4-OxKrHy4&feature=related>

4 vö. Valère Novarina gondolatát: „... az igazi misztérium se nem sötét, se nem fátyolos – egyáltalán nem elmosódott – hanem egy rád vetülő erős fény. A misztérium azért érthetetlen, mert ért téged.” (in V. N. A cselekvő szó színháza. Budapest, Ráció Kiadó, 2009, 92.)

5 „A kultúra a szellem mozgása, ami az ürességből a formák felé halad, és a formákból visszatér az ürességbe, azaz a halálba.

Műveltnek lenni annyit jelent, mint élegetni a formákat, hogy elnyerjük az életet” (in Antonin Artaud: A színház és az istenek. Budapest, Orpheusz Könyvkiadó, 1999, 221.)

6 Valère Novarina: „Minden létező ember űrt vés a térbe, nem pedig belakja” (in V. N. A cselekvő szó színháza. Budapest, Ráció Kiadó, 2009, 61.)

7 i. m. 53.

8 i. m. 60.

9 „Organikus kultúrának nevezem a szellem és a testi szervezet kapcsolatára alapozott kultúrát, és minden szervekbe merülő szellemet és ugyanakkor kölcsönös megfelelésüket.” (in Antonin Artaud: A színház és az istenek. Budapest, Orpheusz Könyvkiadó, 1999, 220.)

10 In V. N. A test fényei. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2008, 72.

11 E szempontot alapul véve fogalmazza meg V. Novarina éles hangú bírálatát a mai francia – végső soron az általánosan bevett európai – színházi gyakorlatra vonatkozóan: „A francia színház nehezen tud felgyógyulni harminc év mentális gépisedéséből: kritiko-pozitívizmus, konstrikt-kalkulizmus, fizikai pluvializmus, humanizmus, szocio-pöttömizmus, lyukterror, neodoktorikus masinizmus, posztdogmatikus pesszimizmus, szorbongráfia, kis-francia törzstan, öngyűlölet. (...)

Mindenek klasszifikálói! Mechanikus állatsordák őrzői, csökkentett fejek bökdösői, emberosztályozók, grammatiko-hadoválók, a szellem-bogarászók, a gesztushasogatók, különböző tényállások elrendezői, klasszikusok öltöztetői, újságvágók és konfekcióötletek színpadra alkalmazói, algebrozék, dogmatozék, előttek volt a színház, és nem láttátok az űrt, ezért láttatjátok az embert ezen a földön mint valakit, aki az emberhez beszél, mint farkast, mint paprikajancsit, mint emberi tárgyat vagy bábút. Pedig elég csak egy pillanatra belenézni egy szemben lévő ember fejébe, jól a mélyére, hogy tudjuk, inkább az üresség jószágának szánták, szavát pedig nem csak egyazon tér kutyái közti kapcsolatnak, hanem a teret átszelő, a térnek ajánlandó táncnak. Beismerem, beismerem: minden porcikám az ürességnek készült, testem csak ott leli kedvét magában.” (in V. N. A cselekvő szó színháza. Budapest, Ráció Kiadó, 2009, 65.)

12 Érdemes átgondolni, amit Pilinszky Egy lírikus naplójából (Vigilia, 1970. ápr.) c. esszéjében ír erről: „Nemrég vált kínosan nyilvánvalóvá, hogy a polgári dráma, vagyis a valóság látszatának mimikriszerű követése a színpadon megbukott. Egy hosszú sor végén, utoljára még elszórakoztatott bennünket, hogy amit látunk, szakasztott olyan, mint az életben. De ma ez nemhogy kevés lett, egyszerűen semmit se ad. A mimikri-színház előadása valójában se a színpadon nem történik meg, se azt nem idézi fel, amit szóról szóra, gesztusról gesztusra leutánoz. A néző az összehasonlítás kétes művelete közben pillanatra se érzi a történés hic et nunc súlyát. (...) A mimikri-színház elvesztette jelenlétét. Mindaz, ami a drámaírásban Pirandellótól Beckettig történt, semmi egyéb, mint harc az elveszett jelenlétért.”

13 vö. V. Novarina gondolataival: „A nyelvben (ti. a szakrális színházi nyelvezetben) nincsenek értelemátvittelek, sem cserék, sem kommunikációs játékok, nincsenek jelölő-jelentett bújócskapartik, sem Newton-féle mechanikai törvények. A szó feltámadó fajta: ugorva tesz lépéseket. ... az idő mértékegysége a másodperc, igen, a súly mértékegysége a gramm, igen, de a mozgás mértékegysége az ige.” (in V. N. A cselekvő szó színháza. Budapest, Ráció Kiadó, 2009, 25.)

14 I. <http://www.youtube.com/watch?v=KUb9z3SLYg&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=q8cF76lzpKg&feature=related>

<http://www.youtube.com/watch?v=k-YSmTrzpx8&feature=related>

15 i. m. 47. o.

16 i. m. 91. o.

17 Lásd a nő-színpadok négyyszögletű alaprajzát:

<http://www.youtube.com/watch?v=ModfyW8wDvo>

18 vö. Simone Weil gondolatával: „Az idő, a maga folyásával, elhasználja és lerombolja azt, ami ideiglenes. Ezért van több örökkévaló elem a múltban, mint a jelenben. (...) Vajon ezért van annyi öröm és szépség az emlékezésben, mint olyanban?” (A társadalmi harmónia, in: Simone Weil: Jegyzetfüzet. Budapest, Új Mandátum Könyvkiadó, 2003, 186.)

19 in V. N. A cselekvő szó színház., Budapest, Ráció Kiadó, 2009, 28. o.

20 in V. N. A test fénye. Budapest, L'Harmattan Kiadó, 2008, 63.

21 in V. N. A cselekvő szó színháza. Budapest, Ráció Kiadó, 2009, 14–15.

Kategoria: Nézőtér
Denumire autor: Kirilla Teréz

Látó Szépirodalmi Folyóirat