

A színházi kép¹

– vázlat –

VISKY ANDRÁS

0. Utólagos bevezető megjegyzések

Jelen vázlatunk a színházi kép meghatározására tett kísérlet, amelyet egyetlen előadás keretében mondtunk el a nagyváradi vizualitás-konferencián. A tanulmány végleges kidolgozása folyamatban van. A folyamat interaktív amennyiben *A színházi kép dramaturgiája* címmel a negyedéves színházelméleti szakos hallgatóknak egy éves előadássorozat keretében adom elő. A most közreadott vázlatban sok olyan fogalommal operálunk, melyek használatát nem áll módunkban pontról pontra tisztázni, így azt a látszatot keltik, hogy ebben a tárgykörben valamiféle közös tudásra apellálunk. Ezt tennünk azért lehetetlen, mert a magyar színházi kultúrában az aurális színházi hagyomány rendelkezik erőteljesebb (had)állásokkal, míg a vizuális színházi kísérleteket a színházi intézményrendszer rendszerint alternatív színháznak kanonizálja (lásd például a Jeles András vagy a Tompa Gábor-recepciót, magyar nyelvterületen). Amennyiben pedig a totális reprezentációra tett kísérletek a drámairodalomban jelentkeznek (Pílinusz János, Tolnai Ottó), a színháznak (mindezt ideig úgy tűnik legalábbis) nincs anyaga ezen művek bemutatásához.

¹ Az 1998. május 16-án, Nagyváradon a *KorKÉPmutatás* szimpozium keretében elhangzott előadás kivonata.

(Legfennebb *megszólaltatni* tudjuk őket: szóvá alakítani azt, ami bennük a képi dramaturgia révén érvényesül.) Vázlatunkat tehát nem tekintjük vázlatnál többnek: mielőtt megfogalmaznánk benne egy kérdést („Mi a színházi kép?”), jelezni kívánjuk a kérdés megfogalmazásának nehézségeit. Definíciónk pedig, ehhez képest, rémületesen egyszerű. Ebben az egyszerűségeen azonban a teoretikus törekenységeen túl mi magunk *feladatot* látunk, az elkövetkező napok, kurzusok, szemináriumok, nem utolsó sorban pedig próbafolyamatok és színházi előadások munkáját.

1. A görög tapasztalat a Vitruvius-i színházig

Az XX. századi európai színjátszást a maga homályba vezetett *közvetlen* hagyományával – a görög tragédiával – paradox módon a távolkeleti színjátszás – a nó, a kabuki, a kathahali, a Bali szigeti színház – kapcsolta össze. Rendelkezésünkre áll(t) egy (rekonstruálható) színházi tér – az amfiteátrum –, a meglehetősen pontossággal elkülöníthető funkciókkal:

– *a lent lévő játéktér a maga horizontális és vertikális (a periklészi színházban – Ódeion [i.e. 440] kifinomult) tagolódásaival (az orkhésztra a szent tüzet messze ragyogtató oltárral [a kórus játszóhelye];*

– *felette csípőmagasságban a szkéné;*

– *a vászomból és fából készült háttérfal;*

– *a szkéné előtti sáv [logeion – a színészek játszó{beszélő}helye];*

– *majd később a szkéné tetejét theologeionnak, a deus ex machina (lásd euripidészi színház) megjelenési helyének nevezték (és az Akropolisz déli lejtőjén elhelyezett nézőtér).*

És rendelkezésünkre áll egy ennél talán valamivel nyomasztóbb örökség, a nagy görög tragédiák hiánytalan szöveganyaga egyfelől, illetőleg az építészeti- és játék-elemek görög nyelvi emlékezete másfelől, ami a térforma, az épülettromok azonosításában is nagy segítségünkre szolgál. És mégsem tudjuk, legfennebb sejtéseink lehetnek arról, milyen volt valójában a görög klasszikus színház. A (bak)kórus énekelt és táncolt, a színészek hatalmas maszkokban adták elő szerepeiket – ám a színházi hatás rekonstrukciójára nincsen mód. Egy megszakadt színházi tradíciót minden bizonnyal lehetetlen gyakorolni vagy föléleszteni – ám nem ugyanaz a helyzet a japán nó esetében, amelyet ma is a Zeami, Kanami fia által lefektetett formában adnak elő; és másképpen

van ez a színjátszás legarchaikusabb formájának tartott Bali színházban.

A bennünket érdeklő kérdés most a következő: Milyen képet láthattak a nézők az antik tragédia korában? Milyen hatást gyakorolt rájuk a színházi szertartás idején az előadás képi világa? Anynyit mindenképpen tudhatunk, hogy látták az oltáron lobogó tüzet, a táncoló, éneklő, szöveget inkantáló kórust, valamint az emberi léptéket, méreteket mindenképpen meghaladó színészeket a szkéné elülső sávjában. Ha ezt összevetjük az előadások kultikus indíttatásával, állítható-e az, hogy a görög néző (a színesszel együtt) a *mysterium tremendum*, a *szent*, a *sacrum* megtapasztalása helyének tekintette a színházat?

2. A görög–római tapasztalat Vitruvius szerint: Reneszánsz, Globe stb.

Mire Augustus császár építész, Vitruvius, az egyetlen ókorból fennmaradt építészeti traktátus szerzője, mondjuk a periklészi színházhoz, az Ódeionhoz képest fél évezreddel később a *Tíz könyv az építészetről* című művének Ötödik könyvében leírja a színház építésének művészetét, akkorra már a színház a *beszéd*, a *szó előadásának művészetévé* válik.

A (kultikus elemeket még mindig bőséggel tartalmazó) színház kifejezetten *aurális művészetté* válik.

„Gondoskodni kell arról is, nehogy süket hely legyen, hanem a hang minél tisztábban tudjon terjedni.” (3. fejelet, 5. pont; ettől a ponttól kezdve csak a hangról beszél, majd a 4. fejelet egészét *A harmóniatannak szenteli*, az 5. fejeletet pedig a *rezonancia érc hangvedreinek elhelyezéséről*.) Vitruvius színháza tehát a *SZÍNÉSZ* színháza volt és nem a *díszlettervezőé* illetve *-festőé*. Ez a kijelentés persze az olasz *KÉSŐ* Reneszánsz színház viszonylatában érdekes igazán, hiszen akkor, a *perspektíva* *büvöletében* ismét *előtérbe kerül a látvány: a SZEM vs. FÜL*. A kora Reneszánszt azért érdemes megemlíteni ezen a ponton, mert Vitruvius műve széles körben ismertté válik akkor (a középkorban csak *kéziratos formában terjedt*), 1486-ban *napvilágot lát az EDITIO PRINCEPS*, egy évvel előtte viszont *Leo Battista Alberti DE RE AEDIFICATORIA* című traktátusa (Firenze, 1485) már népszerűsíti Vitruvius művét.

Érdekes még megemlíteni itt, hogy nagyjából ugyanebben az időszakban, tehát a *késő XV. században* *Leonardo da Vinci*

Visky András

teszi fel azt a kérdést, miként lehet megépíteni egy templomot ideális akusztikai tulajdonságokkal, és ő a színházi architektúrához fordul segítségért. Egyik tervére ezt írta: *TEATRO DA UDIRE MESSA*; egymásikra: *TEATRO DA PREDICARE*.

A *KOR* Reneszánszban tehát egy *AURÁLIS* színházi forma ervényes a *KÉSŐ* antik *VITRUVIUSI* modell alapján.

Legvégül említést teszünk még az angol hivatásos színjátszás megjelenéséről, nevezetesen a shakespeare-i *GLOBE*ről, amely mintegy átugorja a *PERSEKTÍVA* korát, és a maga színházát tulajdonképpen a *VITRUVIUS* által megadott módszer szerint kitűzött (csillagképek szerinti!) alapokra helyezi, nagy hangzó dobozt épít meg, amelyben a Shakespeare kori nagy nyelvi gazdagságáról ismert poétikus drámaforma máximalisan érvényesülni tud. *AURÁLIS* színházzal van dolgunk, amelyben a művészek nem számolnak a konkrét térformában, mondjuk a *GLOBE* vagy a *SWAN* játéktérében létrejövő vizuális effektusokkal. A londoni Bank Side-on újraépített *GLOBE* egyébiránt kitűnően szemlélteti a hangzás és a kép viszonyát Shakespeare korában: a színház maga egy fölfelé nyitott rezonancia doboz, olyan ülőhelyek is vannak, ahonnan nem láthatni semmit az előadásból, a játék intenzitása azonban számunkra minden bizonnyal ismeretlen, amennyiben a néző *participációjára* tudatosan számoltak (maga az architektúra is szellemesen kódolja ezt a tényt: a színpad magassága megnehezíti a néző túl könnyed, azonnali beavatkozását a játék menetébe), ez a darabokból is kiderül.

A Reneszánsz *PERSPEKTÍVA*-bűvölete alapján véve egy *AURÁLIS* színházi játékforma képzőművészeti, illetőleg architektúrális díszletformák *DEKORÁCIÓS* célzatú elegyítésének tekinthető. Az ebben a korban létrejövő színházak vagy esetleg előkelő palotákban színpadok (Daniele Barbaro, Palladio művei), de Palladio Velencében fából épített félkör alakú színháza, illetőleg a vicenzai akadémia megbízásából a ma is fennálló (Vicenzo Scamozzi befejezte) *TEATRO OLIMPICO* a *VITRUVIUS* által lefektetett alapelvek szerint épülnek, amihez még hozzáadódik a perspektíva művészetének sajátosan Reneszánsz elemei. A perspektíva mindazonáltal a három antik díszletformának (főként a tragikus és komikus) a megalkotására szolgált. (Utcák, terek házak, paloták...) Bramante iskolája: Girolamo Genga (1476-1551), Baldassare Peruzzi (1481-1536).

3. A színházi minimál-szituáció Brook szerint

Az eddigiekből kitűnik: alapvetően a kérdésfeltevés nehézségével találjuk szemben magunkat. Mi a színházi kép? Amennyiben a díszletre redukáljuk, vagy a színpadformára – úgy egy építészeti kérdést fogalmaztunk meg és a TÉR létmódjáról ejtünk szót valamint a funkcióról. Ahhoz, hogy válaszol-kísérlettel próbálkoznánk, tegyünk fel egy másik kérdést: a színház MINIMÁL definíciója?

Peter Brook *Az üres térben* három elemet említ: AKTOR-NÉZŐ-TÉR.

A színházi kép organikus elemei tehát:

– *TÉR (ezt a Reneszánsz mesterei modellálták a legkifinomultabban, Vitruvius lelkes tanítványaiként)*

– *AKTOR (a drámai, ill. színpadi szituáció: a vásári színjátszás élő, megszakítatlan hagyománya nyújt támpontokat a színész, illetőleg a színész-néző viszony létmódja tanulmányozásához; jó példa erre a Globe, és jó példa Goldoni)*

– *NÉZŐ*

A tér azonban az AKTOR-NÉZŐ viszony illetőleg az AKTOR-AKTOR viszony kifejeződése: amiből az következik, hogy a TEREK nem eleve adottnak, hanem a viszonyok mentén KIALAKULÓNAK kell tekinteni.

EGYIK PÉLDA: színházi képek és térformák: Robert Weiman: Shakespeare and the Popular Tradition (1978). Illetőleg: Colin Counsell: Signs of Performance (1996)

– *LOCUS: kukucskáló színpad (pedagógikus)*

– *PLATEA: kommunió színpad*

<i>TÉRFORMA/ TÉRELEM</i>	<i>LOCUS</i>	<i>PLATEA</i>
<i>SZINT (néző, játészó)</i>	<i>megemelt (emelvény, platform)</i>	<i>azonos szint</i>
<i>SZÍNHÁZI LÉTMÓD</i>	<i>mimetikus reprezentáció (tükrözési elv)</i>	<i>rituális reprezentáció</i>
<i>TÉR</i>	<i>imaginárius-konstruált- reprezentációs</i>	<i>non-reprezentációs, „valóságos” (várostér stb.)</i>
<i>IDŐ</i>	<i>„valamikor”, „más idő”</i>	<i>„most”</i>
<i>HELY</i>	<i>lokalizált, hipotetikus</i>	<i>nem lokalizált</i>
<i>VISZONY (néző, játészó)</i>	<i>közvetett, elkülönített (proscénium iv, portál, arlekínó)</i>	<i>közvetlen, egymásba hatoló, nem elkülönített</i>

TÉRFORMA/ TÉRELEM	LOCUS	PLATEA
VISZONY (sze- rep-színész)	azonosulás, a néző „nincs jelen”	kilépés-belépés a szerepbe
TÉMA	komoly, emelkedett	mindennapi
MŰNEM	tragédia	komédia
DÍSZLET/JEL- MEZ	kulissza (illúzió)	nyitott (megszüntetett) kulissza
ÉRTELMEZÉS (olvasat)	szimbolikus (konceptuá- lis, teologikus)	nem szimbolikus
SZEREPLŐK	király, előkelő ember	bohóc, közember
HATÁS	„utólagos”-pedagógikus (elkülönülő applikatív mozzanat)	azonnali (meg- ill. átváltozás) (transzszubstanciáció: a színészi átváltozás a nézőt átváltoztatja)
RÉSZVÉTEL	mentális	totális

*MÁSİK PÉLDA: a filmkép: a színész IMPLICIT jelenléte a filmszalagon (a kamera elmozdul a színésztől és a színész ér-
zéseit reprezentálja a táj segítségével stb.) vs. a színházi kép,
amelynek a színész sohasem lehet implicit, csak VALÓSÁGOS
szerelője. Amikor a színész kimegy a színpadról, a TÉR KI-
ÜRÜL, a SZÍNHÁZ pedig MEGSZŰNIK, tartozékaira esik
szét: díszletre, jelmezre, zenére, szövegre.*

*Megj.: A két (tehát a LOCUS típusú ill. a PLATEA típusú)
létmódot nyilván csak módszertani érvennyel választhatjuk
szét ilyen élesen: a történő színházban, egyetlen előadás alatt
léteznek mind LOCUS, mind pedig PLATEA típusú téralakító
hatáselemek. (Példa: a színész lejön a nézőtérre v. a
nézőtérrel megy fel a színpadra stb.)*

Látjuk tehát: a színházi kép nem értelmezhető a színész való-
ságos jelenléte, tehát a megvalósított kapcsolat (színész-színész;
színész-néző) nélkül.

4. Mi tehát a színházi kép? Kísérlet

W. J. Thomas Mitchell: *Image, Text, Ideology* című könyvé-
nek *Mi a kép?* című (in: *Kép, fenomén, valóság*. Szerk.: Bacsó
Béla, 1998.) fejezetében fölállítja a KÉP családfáját a különböző
intézményesült diszkurzusok közötti határok alapján való elkülö-
nülésük szerint:

KÉP
hasonmás
képmás
hasonlatosság

grafikus	optikai	észlelési	mentális	verbális
festmények szobrok tervrajzok	tükrök kivetítések	érzéki adatok „érzékeltető emlé- kek formák” [species] jelenségek fantazmák	álmok leírások ideák	metaforák

„Az észlelési képek szélesebb területet fognak át, ahol a fiziológusok, neurológusok, pszichológusok, művészettörténészek és optikusok együttműködnek a filozófusokkal és irodalomkritikusokkal. Ez az a terület, amelyet számos, az ábrázolás fizikai és pszichológiai magyarázatainak határmezsgyéjén álló, különös teremtmény foglal el, úgymint: az ‘érzékeltető formák’ vagy ‘érzéki formák’, amelyek (Arisztotelész szerint) a tárgyaktól erednek és pecsétgyűrűként nyomódnak bele érzékszerveink viaszhoz hasonló receptoraiba [Arisztotelész: „A lélek” (*De Anima*)]; a *fantazmák*, ezen benyomások felélesztett változatai, amelyeket a képzelőerő idéz fel az eredetileg forrásként szolgáló tárgyak hiányában; az „érzéki adatok” vagy „észleletek”, amelyek nagyjából ehhez hasonló szerepet játszanak a modern pszichológiában; s végül azok a „jelenségek”, amelyek, hétköznapi nyelven szólva, köznapi és a valóság közé tolnak, s amelyekről gyakran mint „képekről beszélünk” – a gyakorlott színész alakította hasonmás-tól a reklám- és propaganda-szakértők által áruk és személyiségek számára teremtett image-ekig.” (340.o.)

DEFINÍCIÓ: *A színházi kép a SZÍNHÁZI ELŐADÁS vizuális reprezentációja.*

Mimódon különbözik el ez a definíció attól a (korlátozott v. gazdag) színházi vizualitás-megközelítéstől, amelyet korábban Vitruvius (korlátozott) vagy a Reneszánsz (gazdag) képélményéről mondtunk? Abban, hogy a történő előadás reprezentációjához köti a színházi kép fogalmát, amely tehát ily módon tartalmazza a színházi műalkotás lényegét.

(*Applikáció:* Egy fotó akkor értékelhető mint színházi fotó, ha a megállított-rögzített képben a fotós és az általa látott kép viszonyában megjelenik a történő előadás mint színház.)

5. Robert Wilson: A színház mint kép avagy a határhelyzet. Kivezetés

- belső építész, festő
- installációk (Poles, Ohio, 600 db. telefonfülke)
- The King of Spain* (1969)
 - „performed in an orthodox proscenium arch stage”, „victorian drawing room” (Counesell).
 - a színészek magától értetődőnek tartanak abszurd, ritualizált cselekvéseket, finomkodó, koreografált mozdulatok stb.
 - nincs történet, nincs dialógus, nincs követhető logika; a néző hozza létre önmagának a darabot.
 - Wilson színháza a két paraván teóriáján nyugszik:
 - * belső (individuális, szubjektív, akkulturált jelentések)
 - * külső (tudatos, publikus, a közmegegyezéseken alapuló jelentések)
 - társulatának neve: Byrd Hoffman School of Byrds
 - FONTOS: Wilson gyermekkorában a nyelvtelenség, a nyelvi csatározás jegyében telik: beszédhibás volt, és a hallgatásba menekült. Két művész is, akivel a produkcióiban együtt dolgozott, nyelvi vagy szellemi fogyatékoságok jellemzik (lásd Pilinszky vonzódásának egyik [meghatározó] motívumát: Pilinszky is arról beszél, hogy ő a nyelvet beszédhibás nagynénijétől tanulta):
 - a) Raymond Andrews – süketnéma képzőművész (festő), totálisan iskolázatlan. Ő az, akit úgy tartanak számon, mint a Wilson-i ikonográfia, képvilág megalkotója.
 - A süket pillantása* (1970) – 8 órással
 - a rituális mozgásokat, cselekvéseket R. A. figyelni, a süket fiú.
 - The Life and Times of Joseph Stalin* (1973) – 12 órással
 - élő állatok, 50 táncos, monstrok, dinók
 - mítoszok és tündérmesék világa
 - Hamletgép* (1986)
 - Eistein on the Beach* (1976)
 - KA MOUNTAIN AND GUARDenia TERRACE: a story about a family and some people changing* (1972) – 7 nap 7 éjszaka, Irán.
 - b) Christopher Knowles – születésekor károsodást szenvedett az agya, szellemi fogyatékos, aszociális. Ám arra kivételes képessége van, hogy bármilyen rendszert mintegy konceptualizáljon. Verseket ír alapvetően, de a szavakat mint egy akusztikus jelenség anyaga fogja fel, audiovizuális költészeti formákat teremtett *az előadások alatt, az előadások részeként. Spaceman* (1976) c. előadásban az előadás alatt legépelte ezeket a nyelvi alakzatokat,

amelyeket maga az előadás váltott ki belőle és máris beépítette az előadásba 20 tévéképernyő segítségével, mint valami kollázst.

Konklúzió: Wilson színháza a kép teatralitására épül, ennyiben elviszi a vizuális színházat önnön határáig, amikor már a színház megszűnik színháznak lenni. (Magyar vonatkozás: El Kazovszkij művészete a fordított utat járja: a megelevenített képek a kép teatralitásának a bemutatásai.)