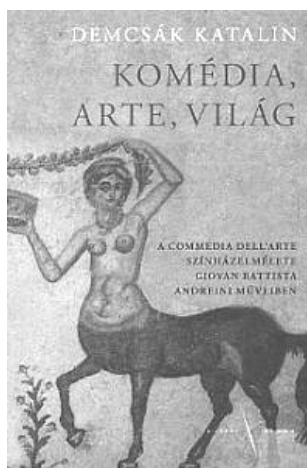


Rejtélyes színházesztétika

EGY COMMEDIA DELL'ARTE „SZERZŐ” NYOMÁBAN



Kijárat Kiadó
Budapest, 2011
340 oldal, 2400 Ft

”

A kortárs színházelmélet és posztmodern gondolkodás szempontjából nagyon csábító témával foglalkozik Demcsák Katalin Giovan Battista Andreini 17. század eleji színházesztétikáját feltérképező könyve. A commedia dell'arte „műfaja” egyszerre érinti a karnevál, a maszkviselés, a teatralitás, a performansz/performativitás fogalmait, a valóság-élet oppozíciók felszámolhatóságának kérdését, a színház illetve a színész határhelyzetének gondolatát, melyek miatt a témára minden pszichoanalízissel, szubjektumelmélettel, kultúrakritikával, antropológiával, dekonstrukcióval foglalkozó teoretikus szakszavak arzenáljával csapna le, hogy az adott elmélet előfeltevéseivel kebelezzze be a területet. Demcsák könyve mégsem hemzseg az elméleti szakszavaktól és hivatkozásoktól (a sok-sok lábjegyzet első sorban történeti és filológiai pontosításokat, kiegészítéseket tartalmaz), vizsgálódása első sorban (színház- és kultúr-) történeti jellegű. Csak néhány kortárs elméleti szerző (Nietzsche, Artaud, Brecht, Benjamin) gondolatait használja elvértve, hogy a 17. század színházi gondolkodását a jelenhez kapcsolja.

Demcsák könyve talán azért marad első sorban történeti szemszögű, mert egy olyan színházesztétika ismertetésére vállalkozik, melynek feltérképezéséhez mindenképp előtte komoly filológiai munkára van szükség. Andreini színházelméletét úgy kell összerakni gyakorlati munkáiból (színesz-dramaturgként rögzített előadásszövegeiből), „esztétikai öntudatát” a komédiákba épített metasínházi elemekből, illetve a színházat ért támadásokra reagáló védekező írásokból kell kibogozni. Alapvetően kétféle szándék mozgatja Andreini hol nyíltabban, hol rejtett kódolással megjelenő esztétikai nézeteinek kifejtését. Egyrészt az ellenreformáció (finomabb megnevezéssel „kora újkori katolicizmus”) támadásaival szembeni védekezés motiválja a színház védelmében írott szövegeket, melyek a támadó szempontok mentén igyekeznek megvédeni a színház művészetét. Másrészt a támadásoktól, s így azok nézőpontjától, elvárásrendszerétől függetlenül, egy sokkal szubverzívabb hozzáállást tükrözve kerülnek rejtve a különböző művekbe a színház mibenlétéről, céljáról, összetételéről szóló gondolatok.

A támadók és védekezők retorikája – a kor költészet körüli vitáihoz hasonlóan – a morális rend védelme körül forog. A támadó iratok szerint (Demcsák itáliai érsekek, szerzetesek, teológusok szövegeit citálja) a színház az érzékekre hatva (kellemes zenével, szép nők látványával, elbájoló beszédmóddal és gesztusokkal, stb.) elcsábítja az ártatlan katolikus lelket, és csupa törvénysértő cselekmény ábrázolásával (rablás, gyilkosság, házasságtörés, paráznaság) erkölcstelenségre buzdítja. Andreini válaszként nem tehet mást, mint prológosokban, párbeszédekben, traktátusokban (*Prológus dialógusban Mómosz és az Igazság között, A bölcs egyiptomi asszony, Az ostor, A tükör, Égi színház*, stb.) megcáfolja a rágalmakat: a színésznők nem erkölcstelének, ellenkezőleg: lelki szépséget sugároznak a civil nők testi szépségének csábításával szemben. A színház az érzékekre hatva valóban elvárásolja a nézőt, de csak azért, hogy ezután az (egyház értékrendjének megfelelő) jót közvetítse, arisztotelészi módon gyönyörködtetve tanítsa.

Andreini védelmi stratégiája továbbá a pontosítás, felhívja a figyelmet a színházi formák közti különbségre. Csak a vásári mulattatók (a „profán/pogány színház”) élnek az öncélú tréfálkozás, virtuóz látványosság (akrobatika, némajáték, eltorzított test) hatásmechanizmusával, a hivatásos társulatok (a „szakrális/keresztény színház”) magas színvonalú irodalmi szövegeket használnak, „felhasználói dramaturgiájukkal” hatalmas bölcséleti, filozófiai anyagot mozgatnak intertextuálisan. Ugyanakkor – s ebben rejlik a *commedia dell’arte* általában is ismert sajátossága – ez nem jelent rögzített anyagból való dolgozást, a hivatásos társulatok improvizálva, meglévő tudásanyagukat („vagyonukat”) a jelen szituációhoz igazítva, aktualizálva veszik elő, és gyúrnak belőle „élő” történeteket. Az akadémiák és udvarok műkedvelő társulatai azok, akik irodalmi szövegek betanulására építik játékukat, Andreini ezektől is erősen elhatárolódik. Három színházi forma rajzolódik ki tehát előttünk a 17. századvégi Itália kínálatából: a gesztusokkal, mozgással, olcsó-obszcén tréfálkozással való hatáskeltésre apelláló vásári mulattatók, a műkedvelő szószínházak és a performatív és referenciális dimenziókat megfelelő arányban keverő hivatásos társulatok csoportja. Ez a titkosan adagolt harmónia az, ami az egyházi teátrális formák – mint amilyen a prédikáció vagy a vallási körmenetek, ünnepek – számára valódi konkurenciát teremt.

Demcsák kritikai olvasatában rámutat, hogy a színház elleni támadások mögött az előadások erejétől való félelem húzódik. Az egyház pontosan ráértett a színháznak arra a küldetésére, amit Andreini műveiben – nem véletlenül – elrejtve, titkos kódolással fejtett ki. Az allegóriákon, szimbólumokon, metaforákon keresztül sugallt esztétika, miszerint a színház könnyörtelenül leleplező tükört tart a disszimulációkkal teli életnek (az „élet színházának”), hogy a „valódi”, változásokkal, sokszínűséggel teli életre irányítsa a figyelmet, és egy egyéni döntéseket tartalmazó életvezetést sugalljon, jelentős fenyegetést jelent a rendfenntartáshoz, kontrolálhatósághoz szükséges állandóság (egy „testetlen, változatlan, mozdulatlan életeszmény”) ideológiáját sulykoló egyház számára. Mindennapi disszimulációnk megadásában az egyház oroszlánrészt vállal, hatalmi mechanizmusainak fontos érdeke a földi élet által kiosztott társadalmi „szerepek”, illetve a külső erkölcsi kódex, mindennapi életet irányító rituálék feltétel nélküli elfogadtatása. Ennek a mindennapi teatralitásának a leleplezésével fenyeget a színház kritikus tükre. Ráadásul, minthogy e tapasztalatszerzés révén a színház az „égi színházzal” is összeköt, bizonyos értelemben legalább annyira vallásos közeg, mint az őt támadó egyház, csak épp egy ember- és egyénközpontú, földi életet élvező és igenlő vallásosság közvetítője.

A katolikus vallással illetve a reneszánszvégi neoplatonista filozófiával átitatott színház-támadó illetve -védő pozíció retorikájában képzetes harcol képzetessel. Az írásokban, ábrázolásokon színházmetaforák karneváljával találkozunk: az egyik oldalon az „ördög színháza” mint méreg, betegség, fertőzés, a másikon az „isten színháza” mint gyógyszer, tanító (illetve a beavatottak számára mint tükör, kristály, könyv, épület) jeleníti meg ugyanaz a dolog.

Az Andreini által megfogalmazott kettős cél szervesen összefügg: a pragmatikus funkció (az egyéni, önálló élet kialakítása a mindennapokban a földi élet működési mechanizmusaira való reflexió segítségével) következménye a színház transzcendentális hatása (az élet mögötti Élet, az „égi színházzal” való összekapcsolódás). Ahhoz, hogy helyreállítsunk egy igazibb kapcsolatot az élettel, észre kell vennünk most élt életünk hamisságait, az ellenzőket, melyek rontanak „egészséges optikánkon”. A színházi illúziót megtörő „ellentét elve” Andreini komédiáiban a tréfás és komoly elemek, a különböző színházi formák, a különböző karakterek vagy az egy karakteren belüli ellentétes tulajdonságok egymás mellé kerülése jelenti. Az eljárás hasonlít a brechti elképzeléshez, az elidegenítéssel elért önreflexióhoz. A színház utánozza a meglehetősen „színházias” életet, hogy aztán annak cukormázos látszatharmóniáját megtörve kritikai tekintet alá állítsa, majd egy másik világfelfogást állítson a helyébe. Paradox módon az imitációra épülő színház lesz az, ami az élet disszimulációit leleplezi, és igazabban, „szerepek” nélkül beszél.

Demcsák *A kis szolgál*, illetve a *Két komédia egyben* című metaszínházi darabokat hozza példaként a komédiák „gyakorlatába” beleírt esztétika bemutatására. Mindkét darab cselekményében a színházon belüli színház hatására állnak elő a kedvező irányba vivő sorsfordulatok, színház vág az élet dzsungelében rendet, egy-egy fiktíven színrevitt előadás lesz az, ami az élet (az Andreini-darab világának) csalásait, színjátékait leleplezi. A szövevényes történetek hemzsegnék az álruhás, álnév alatt megjelenő, bosszú céljából visszatérő figurák, elhagyott szeretők, halottnak hitt rokonok karneváli sereglététől. Az egérfogó jelenet revelatív hatásával azonban csak a szerelmi komédiákat színre vivő hivatásos társulatok előadásai bírnak. (Itt lehet a kor színházi formáinak nyomába eredni!) Andreini azt is megmutatja, hogyan nem működnek a sarlatánok öncélú tréfálkozásai és az akadémikusok száraz szőszínházai, a darabba épített fiktív nézőtípusok (naiv/művelt) magatartásformáin keresztül leleplezi a kor befogadói kódjait.

Demcsák a Fedeli társulat (Andreini társulata) példáján keresztül eloszlatni igyekszik a commedia dell'arte műfaja kacsán berögzült közhelyeket, miszerint az merev típusokat szerepeltető, improvizációra épülő, maszkokat és dialektust használó színházi forma lett volna. Épp az Andreini által lejegyzett komédiákban felvonultatott színházi sokszínűségből derül ki, hogy az említett „műfaj” csapán egy (nem is annyira népszerű) forma volt a korban (az említett jellemzők sokkal inkább a commedia ridicolosa mint a dell'arte velejárói). A típusok be-merevedését, üres szereppé válását például az Andreini-féle színitársulatok kifejezetten kerülték. A visszatérő elemek egyrészt a figura társadalmi és kulturális státuszából, másrészt az adott színházi forma „élő” jellegéből fakadtak, egy-egy típus fix tulajdonságát az adott színész adott fizikai testi tulajdonságai adták. De ettől eltekintve a figura folyton változott, mindig más aspektusból mutatta meg magát attól függően, milyen szituációban, milyen szereplővel találkozva került elő újra. Ez a változás, újabb szituációhoz való alkalmazkodás garantálta a jó commedia dell'arte figura „élettel teliségét”.

A Demcsák által tárgyalt, Andreinivel példázott színházi forma, az „újravolt” *commedia dell’arte* meghatározása szerint olyan hivatásos színársulatok esztétikáját jelenti, akik rövid idő alatt magas színvonalú, életszerű előadásokat képesek létrehozni gazdag irodalmi-filozófiai szöveganyagot mozgatva, kísérletező, változatos formanyelvet használva. A néző úgy érzi, mintha az előadás a szeme előtt születne, mintha „maga lenne a élet” (váratlan és életszerű, váratlanságában életszerű), mégis más, mert a fikció ereje harmonizálja a világban lévő rendetlenséget. A mind tartalmában, mind formájában változatos komédia az ember változatosságát tükrözi, leleplezi az élet színdarabjának illúzióit és feltárja az univerzumot mozgató rejtélyes erőket.

Külön színházelméleti értekezést érdemelne a logocentrikus színház módszeréhez képesti tükörszerű ellentét a darabok utólagos rögzítését illetően. Míg a mai színházi hagyomány (és az akkori műkedvelő társulatok) meglévő szöveget fordítottak át előadásban, addig a Andreini-féle színházcsinálók az előadást vitték papírra. Ebből fakadóan Andreini komédiái hemzsegnek a szerzői utasításoktól a színész mozgására, díszletre, jelmezre, kellékre, tánra, dalra vonatkozóan. A „felhasználói dramaturgia” (az idézetek, típusok, történetformák szabad variálása) egészen a szerepformálás performatív jegyeire kiterjed: Demcsák egy ponton Andreini azon gesztusát, hogy nem a „valódi” művésznevének szerepeltet egy-egy figurát komédiájában, egyenesen lopásnak nevezi, mivel írásában (!) lelopja színésztársai gesztusait, hanglejtését, stb. A performativitást-referencialitást manapság előszeretettel kizáró párban tárgyalt elméletek számára izgalmas kérdést jelenthet az élő előadás médiumának írásba való transzportálhatósága.

De Demcsák könyve nem rágja szájba a feltárt színháztörténeti terület lehetséges elméleti hozadékait. Akárcsak az Andreini-féle ideális színház, meghagyja a nézőnek/olvasónak az örömet, hogy maga ébredjen rá az esetleges hasonlóságokra saját életével, gondolataival, elméleteivel. Amellett, hogy a könyv egy kevésbé ismert színházi gondolkodó meglátásai kapcsán ismertet rendkívül gondolatébresztő tényeket, eseményeket a 17. század végi itáliai kultúrából, Demcsák alapos és mélyreható történeti vizsgálódásai nagy segítségére lehetnek a hazai színházi gondolkodóknak abban, hogy az elméletek által olyannyira kedvelt, de a könyv tanulságai szerint legalább olyan kevésbé ismert *commedia dell’arte* inspirálta írások ne galyodjanak a közhelyek indáiba sekélyes merülésük során. Egyszóval, hogy jobban megismerjük ezt a szeretett, izgalmas, és – úgy tűnik – kimeríthetetlen titkokat tartalmazó kentaur-színházat.

(Demcsák Katalin: Komédia, arte, világ. A commedia dell’arte színházelmélete Giovan Battista Andreini műveiben.)

Kérchy Vera