

A templom lépcsője. Moszkva–Drezda, 1912

JACQUES RANCIÈRE

A jelenet állítólag Egyiptomban játszódott le időszámításunk előtt nyolc évszázaddal, és a görög történetíró jegyezte fel a számunkra: bevezetett a vallás legszentebb szentségébe, a „Látomások Házába”, ahol állítólag egy gyönyörű, sötét bőrű királynőt látott egy sírra emlékeztető trónuson, egy gyönyörű királynőt, akinek gesztusai megragadják a mozgás szent művészetét, amely a színház igazi eredete, a modernek „színdarabjai” által tökéletesen elfelejtett és elferdített elve:

„Ritmusa éppoly könnyedén váltakozott, mint ahogy mozdulatai testrészeiről testrésze szálta. Milyen hiteles nyugalommal tárta fel előttünk keble gondolatait; mily ünnepélyes komolysággal és mily tetszetősen időzött el bánata kinyilvánításán, elhithetve velünk, hogy bánat neki nem árthat! Testének vagy arcának semmiféle eltorzulása nem kelthette fel bennünk a gyanút, hogy őt bármilyen érzés rabságba ejtheti; a szenvedélyt, a fájdalmat mindvégig higadtan szemlélte, kezével felfogta és gyengéden tartotta. Egy adott pillanatban karja és keze vékony. Meleg vízszárnak tetszett, amely a magasba szökik, majd megtörik, és bővöletes, sápadt ujjain át permetként hull vissza ölébe. Mindezt a művészet merőben újszerű megnyilatkozásaként éltük volna át, ha már nem tapasztaltam volna, hogy az egyiptomiak művészetének egyéb példáiban is ugyanez a szellem lakozik. Ők a „megmutatás és elfátyolozás művészetének” nevezik ezt, és országszerte oly hatalmas spirituális erőtt képvisel, hogy vallásukban is főszerepet játszik. Mi is elsajátíthatunk általa valamennyit a bátorság erejéből

és kegyelméből, mert lehetetlenség végignézni egy ilyen előadást a testi és szellemi felfrissülés érzete nélkül.”¹

Felesleges erről a beavatási eseményről beszámolót keresni Hérodotosznál. A jelenet csak Edward Gordon Craig képzeletében létezett. Ezt az antik mítoszokon át vezető kitérőt a színház eljövendő elveinek feltárása céljából, a *The Mask* folyóirat 1908-as, Londonban megjelent második számában jelentette meg. A gyönyörű királynő egy mítosz illusztrál: a színház valódi eredetének mítoszáét. Arra tanít meg bennünket, hogy a színház művészete nem abban áll, hogy „darabokat” írunk, amelyek példás elbeszélői helyzetekbe állítják a szereplőket, és amelyeket színészek játszanak el. Elsősorban a mozgásból, a formák térben való megrajzolásából áll. Ezek a formák nem meghatározott érzések felismerhető kifejezéseit követik. Láthatatlan dolgok lehetőségeit követik nyomon, azokat a dolgokat, amelyek csak elfátyolozva mutathatóak meg – nem azért, mert a papok azzal voltak elfoglalva, hogy az igazságot a titokzatosság fátyla alá rejtse a tömegek előtt, ahogy azt a felvilágosodás kora gondolta, hanem mert maga a létezés igazsága, az „Májá fátylában” rejlik, amely az egyéni életek színpadát a nem egyéni élet nagy háttere előtt jeleníti meg, ahogy azt Schopenhauer és Nietzsche kora felfedezte. A thébai „Látomások házában” a királynő egy trónon ül, amely egyben sír is. Kezében tartja a fájdalmát, a létezés fájdalmát, olyasmiként, amire nyugodtan nézhetünk, és amelylyel kecsesen eljátszhatunk. Gesztusai nem

¹ Edward Gordon CRAIG, „A színész és az übermarionett”, ford. SZÁNTÓ Judit, *Színház* 27, 9. SZ. (1994): 34–48, 43.

egy parancsokat végrehajtó vagy érzelmeket kimutató testet mutatnak. Az élet nélküli, szándék és érzelem nélküli mozgással egyenértékűek, a vízsugár mozgásával, amely a magasba szökik, majd megtörik és visszahull. Himnusz az élethez, de egy olyan élethez, amely az ellentététől, a halál szépségétől kölcsönzi díszét.

Megtehetjük, hogy kortárs arcot kölcsönzünk a thébai istennőnek. Az allúzió annak művészete előtt tisztelegne, akivel Edward Gordon Craig egy ideig megosztotta az életét, Isadora Duncan előtt. Nem véletlen, hogy Isis istennő nevét a saját keresztnévéhez, Dorához kötötte. Azon dolgozott, hogy újra felfedezze a görög vázákön látható tánc nemes attitűdjeinek titkát, a minden narratív cselekménytől megszabadított táncot, amely a test szabad használatát egy szent rituálé végrehajtásával azonosítja. Ám ez a törzs mozdulataiban szabadon kilélegzett gondolkodás, ez a nyugodtan szemlélt fájdalom, az egyik végtagnak vagy izomnak a másikra való folyamatos átmozgása, az emberi gesztusok, amelyek az emelkedő és süllyedő víz szabályos mozgásával egyenértékűek, a mozdulatlansághoz hasonló mozgás kecsessége és a halál szépségével felékesített élet, könnyen visszakövethető a legkorábbi eredetig: az egyiptomi táncos királynő egy görög istennő derűs szobra, Winckelmanntól másolva, de a nietzschei prizmán keresztül elképzelve; élő szobor, amely ezekkel a hullámokkal vagy szökőkutakkal töltené ki a teret, amelyben a dionüszoszi szenvedés és az apollóni derű egyenrangúvá válik.

Winckelmann apollóni és Nietzsche dionüszoszi Görögországának ezen fúziója adja a művészet és a színház alapmítoszatát. A művészet Craig számára az a rituálé, amely láthatóvá teszi a láthatatlant, miközben fátyollal borítja be. Az autentikus színház a művészetnek ezt az eszméjét a tér és a téren belüli testi mozgások megszervezésével teljesíti ki. Ehhez az kell, hogy az érzéki megjelenítés eszközei pontosan egy és ugyanazon eszmé-

nek engedelmessé legyenek. Ám amit általában színháznak neveznek, az igen messze van attól, hogy megfeleljen ennek az elvárásnak. A láthatatlan látható megnyilvánulását egy közvetítőnek veti alá, amely éppoly nehézkes, mint amennyire engedetlen: a színész testének. Az ő személyében az élő test eszközzé alakul át, hogy láthassuk és érezhessük, amit a költemény szavai mondanak. Ehhez szükséges volt, hogy magukat a szavakat a karakterek személyes érzéseinek kifejeződésékként kezeljék, amelyeket a színész ad elő. A vélemény, miszerint a közönség a maga gondolatait és érzéseit igyekszik a színpadon felismerni, a művészet hatalmának a kifejezés erejével való azonosításához vezetett. Pedig ennek épp az ellenkezője igaz: a test utánzó gesztusai nem a művészet mesterkélttségére utalnak. Ez utóbbi olyan anyagot követel, amellyel a művész biztonsággal kifejezheti a saját gondolatait. A színész képtelen ilyen pontosságra, amikor más gondolatait fejezi ki. Ugyanakkor az is igaz, hogy a hagyomány ezt a hiányt erénnyé változtatta át: dicsérjük a színész mindig egyedi alakítását, a képességét, hogy képes átítatni a saját múlt érzelmeivel és hangulataival a karaktere életét. Ez azonban azt jelenti, hogy a művészet az ellentétébe fordul át: a véletlenszerű „érzések” leplezetlen bemutatásával, amely elrejtje a lét mélyebb impulzusait. A kifejező utánzás nem a művészetre, hanem vallomásra való. „Így hát a színész alkotása nem műalkotás, hanem csak esetleges vallomások sorozata.”² Az ilyen színházat meg kell semmisíteni, ha újra fel akarjuk fedezni a színház vallási lényegét; a megmutatás és az elfedés művészetét, a fátyol megmutatásának művészetét, az igazságnak a maga formájában való megmutatását, ami a fátyol leplezése.

A színpadi művészet helyreállítása érdekében ki kell bogoznunk a csomót, amely teljes természetességgel alakult ki a szavak

² Uo., 36.

használata körül annak köszönhetően, hogy ez egyaránt kötődik a vers művészetéhez és az emberi testhez. A költeményben rejlő potenciál kifejezését a színészi előadásra bízni azt jelenti, hogy megszüntetjük ezt a potenciált. A költemény a maga módján, a maga anyagában jeleníti meg a fátylat. Ez az anyag a szó, és csakis a szó. Ez utóbbi határozza meg a saját érzéki terét – vagy fátylát –, amit mi „képzeletnek” nevezünk. A költemény valósága, amit egyszerre mutat meg és fátyloz el, láthatatlan erőkből áll, melyek a szavakat kísértik; ezek azok a szellemek, amelyeknek nincsen emberi formájuk, nincs meghatározott helyük vagy koruk.³ Macbeth történetében szellemek szállnak meg egy férfit és hipnotikus állapotba taszítják, amelyből csak az utolsó felvonásban jön ki álmának értelmét keresve anélkül, hogy bármit is értenne a szeme elé táruló tények sorozatából. A költemény a maga módján két érzékelhető világ, a logika két heterogén formája közötti kapcsolatot tárja fel: a valóság, a karakterek közötti kapcsolat – amely a Májá fátyla –, és az álom köztit, amely a homályos erők igazságát közvetíti. A képzelet rendjében ez a viszony az oksági láncok konfliktusaként értelmeződik: a becsvágy és a gyilkosság története mögött ott munkál a homályos erő, amelynek lángjai két emberi lényt emésztnek fel.

Ezt az erőt kell megőrizni a költeményben, hogy a színháznak visszaadjuk a saját erejét. Mert a színház nem a képzelet művészete. A látható művészete, az érzékelhető jelenlét művészete, amelynek a saját eszközeivel kell bemutatnia a heterogén valóságok közötti kapcsolatot. Véget kell vetni tehát annak a régi félreértésnek, amely a színész testére bízta a költeménynek a látható jelenlét rendjébe való átültetését. A költe-

ménynek ez a „megtestesülése” ugyanis hatékonyan elnyomja a két érzékelhető világ közötti feszültséget, amely a költemény lelke. Az élő test voltaképpen a maga egységes logikájára redukálja, a lélek szenvedélyeit pedig testi érzelmekké fordítja le. Tudjuk, mit tesz a színész teste Macbeth hipnózisával: egy bátor katona történetévé alakítja át, akit a felesége becsvágya perverzióba sodor, majd büntudat és hallucinációk gyötrik. A színész teste azáltal, hogy megpróbálja egyesíteni a költészet és a színház művészetét, mindkettőt érvényteleníti.

A színész-értelmező közvetítését tehát meg kell tiltani. Ezeknek a láthatatlan erőknek a súlyát, amelyek a költemény lelkét alkotják, úgy lehet színpadra vinni, ha a láthatatlan megmutatásakor a színház saját eszközeit használjuk, amit a thébai istennő gesztusai mutatnak (illustrent). Ezek az eszközök azonban könnyen technikai képződménnyé válnak: az „Übermarionetté”. Craig talán Maeterlincktől kölcsönözte az ötletet, aki már korábban előírta, hogy az új drámai költeményt újszerű értelmezőre, a múzeumi viaszfigurákhoz hasonlító androidra kell bízunk. Az elképzelés származásvonala jól végigkövethető a huszadik századi dramaturgiában. Az „Übermarionett” a tökéletes színházi test, amely tökéletesen alávetett a művész hatalmának, tökéletesen megszabadított az élő testek súlyától és a kifejező testek rutinjától. Az „Übermarionett” azonban éppen hogy nem technikai találmány. Nem nagyméretű bábu, amely átveheti a színész helyét. Nincs értelme élő testeket zsinóron lógó bábokkal helyettesíteni, ha azok ugyanazt a mimetikus funkciót töltik be. A népszínház marionettjei, amelyekbe a szimbolista esztéták olyannyira belebolondultak, a „karaktereket” játszó színészekhez hasonlóan a színházi művészet degenerálódását mutatják be. A lényeg nem az, hogy új kelléket találjunk ki a *mimézis* varázsának megújítására. Craig ideig kétségtelenül egy Übermarionett színházat képzelt el az 1906-os

³ Edward Gordon CRAIG, „On the Ghosts in the Tragedies of Shakespeare”, in *On the Art of the Theatre*, ed. Franc CHAMBERLAIN (New York: Routledge, 2009), 128–6.

drezdai iparművészeti kiállításra. A terv nem valósult meg, ám az Übermarionett elvileg nem is egy fából vagy fémből készült műtárgy volt elsősorban, hanem a színház eszméje. Kísérlet volt arra, hogy a templomszínházat visszaállítsák a maga eredeti mi voltában. Az Übermarionett a thébai bálvány örököse. Az újra feltalált ókorhoz tartozik, ahol egyesek a földi lét új istenítésének gondolatához szükséges tulajdonságokat keresték. Nem véletlen, hogy Craig német nevet adott a bálvány új alakjának: *Übermarionette*-nek nevezi. Az Übermarionett túl van a marionetten, ahogyan a nietzschei *Übermensch* is túl van az emberin, túlságosan is emberin. Annak a scenikai fordítása, amit a thébai istennő a mitikus renden belül illusztrál: a „halál szépségével” betakart életet, a gesztus erejét, amely a fájdalmat a kezében tartja ahelyett, hogy testi megnyilvánulásokkal mímelné.

Az Übermarionett tehát inkább elgondolás, mintsem kellék. Az elgondolás az, hogy szétszedjük az expresszív színésztestet. A testet sok egységre kell feldarabolni. Ennek a felosztásnak számos különböző módja létezik. A legegyszerűbb a színpadi cselekvést egy maszkos táncosra bízni. A test élő előadása ily módon elválik a maszk által képviselt identitástól – annál is inkább, mivel ugyanaz az előadó több maszkot is felvehet. Az elkülönülés megsokszorozódhat, ha a maszkos táncos előadása a színpad mögött rejtőzködő színész és énekes szavait és zenéjét kíséri.⁴ Az Übermarionett tehát radikálisabb távolságtartó hatást határoz meg, mint amit Diderot hirdet. Diderot az érzelmek kifejezését a mérlegelő színész intelligenciájá-

⁴ Ezeket a Craig által elképzelt különböző megoldásokat elemzi Hana RIBI, *Edward Gordon Craig: Figur und Abstraktion* (Basel: Theaterkultur Verlag, 2000), 54. Ld. még Irene EYNAT-CONFINO, *Beyond the Mask: Gordon Craig, Movement and the Actor* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987).

nak rendelte alá, akinek a kifejezőerő optimalizálása érdekében kell irányítania a karaktert. Craig számára ez az egységesítő funkció egyedül a színpadi rendezőé. Ő az, aki utasítja a színészt /a táncost, hogy manipulálja a saját képét annak érdekében, hogy az harmonizáljon a színpad alkotta architektúra teljességével. Az Übermarionett a színházi test, amelyet közelebb hoztak a szobrászathoz és az építészeti térhez, ahol helye van és ahol él. A színházművészet ugyanis elsősorban építészeti jellegű. A színház, mint a tér megszervezése, szertartás. Térbeli vonalakból, mozgásokból és fényhatásokból áll. A szavak személytelen erejének a mozgó vonal a megfelelője. Ez adja a színházművészet alapelvét. Nem vonhatjuk le azt a következtetést, hogy ez a művészet nem használhat szavakat vagy testeket. A szavak és a testek azonban, más anyagokhoz hasonlóan, olyan anyagok, amelyek a mozgó vonal vizuális harmóniájának vannak alávetve. A színházban nincsenek „darabok”. Vannak jelene-tek, építmények, sziluettek és a fény játéka közötti kombinációk, amelyek átalakulnak és egymásba olvadnak.

Valéry híres szövege felidézi a fiatal költő érzelmeit, amikor először tartotta kezében az *Un coup de dés* (Egy kockadobás) kefelevonatát. Mint írja, akkor először „szólt meg, álmodott és szült időbeli formákat a kiterjedés”.⁵ Ez a kiterjedésről szóló álom azonban csak arra korlátozódott, hogy vizualizálja, amit Mallarmé verse mondott. A kurzív betűk elrendezése a lapon a kétely árnyékát mímelte akkor, amikor nem egyszerűen egy hajó vagy a Nagy Medve alakját utánozta. Craig valami másra gondolt: ne a sorokkal próbáljuk meg elpantomimozni a vers mondanivalóját, hanem találjuk fel a formák sajátos összességét, és fordítsuk le a vers szavaiban megnyilvánuló, ki nem mondott potenciált a kiterjedés nyelvére. Magát a színpadot

⁵ Paul VALÉRY, *Variété*, in *Œuvres*, vol. I (Paris: Gallimard, 1957), 624.

úgy kell kezelni, mint egy arcot. Ez az arc nem fejez ki semmilyen, a felszíne mögött rejtőző érzést. Egymást követő aspektusokat mutat be: térbeli diszpozíciókat, fényállapotokat és az idő állásait. Maeterlinck gondolatát kölcsön véve, egy olyan színházról, amelyben a dolgok maguk válnak a dráma szereplőivé, Craig négy epizódból álló drámát képzelt el *The Steps* címmel.⁶ A dráma „karakterét” ténylegesen egy építészeti elem határozza meg, amely díszletként nagy karriert fut majd be a huszadik század folyamán: egy lépcsősor és annak fokai. Nem az a fajta fényűző lépcsősor ez, amely a gyilkossággal és szenvedéllyel kapcsolatos nagyszabású cselekmények háttéréül szolgál, hanem falakkal határolt lépcső, amilyen a külvárosi házak szintjeit választja el egymástól. A lépcső újfajta karakter: nem beszél, viszont vannak állapotai vagy hangulatai (*moods*), amelyeket Craig négy jelenetre fordít le, a napszakok és az életkorok megfelelőiként. A teret kitöltő és a hangulataihoz igazodó sziluettek a következő sorrendben jelennek meg. Először három gyermeket látunk, akik a lépcső alján a fényben játszanak, és akik – mint mondja – az afrikai folyók vízilovain ülő madarakhoz hasonlóak, hangjuk pedig a nyulak halk neszezésére emlékeztet. Amint a lépcsősor elalszik, fiatalok körtánca lép be kavargva, mint a szentjánosbogarak a felső szinten, mozgásukat az előtérben táncoló talaj ringatózása ismétli. A harmadik pillanatban az atmoszféra elsötétül, a lépcsőkre mintha ránehezedne a kor: a táncoló talaj hullámai labirintussá válnak, egy férfi áll benne mozdulatlanul, kétségbeesetten próbál a középpontba jutni, miközben egy nő megy lefelé a lépcsőn anélkül, hogy a drámaíró megmondhatná, hogy találkozik-e a férfival és átadja-e neki a labirintusból kivezető

fonalat. Ami igazán érdeklí, jobban, mint az emberi sziluetteké, az a lépcső sorsa, amely Maeterlinck lámpáihoz vagy ablakaihoz hasonlóan lényegibb és magasztosabb léteztől remeg, mint az egymást kereső férfi és nő. Ezt érteti meg velünk a záró éjszakai epizód. Három térre van felosztva. A lépcső középső fokán egy férfit emel ki, aki belefáradt abba, hogy ellentétes irányokból követte „az élet útjait”, mozdulatlanul áll a falhoz támaszkodva, az alsó szint sötétje és a felső erkély között, ahol az előbbi egy pár árnyékát borítja homályba, az utóbbin pedig két fényszökőkút jelenik meg egymás után, a thébai istennő gesztusaihoz hasonlóan.

A *The Steps* Craig szerint a csend színházához tartozik, amely különbözik a szavak színházától. Ez a színház még csak ezután következik. A dráma még nála is megvan, tárgyalja is néhány oldalon, négy rajzba belefoglalja. Ugyanez a gyűjtemény néhány minden konkrét cselekménytől elszakadt jelenetet is bemutat: a *Megérkezést*, ahol nem is igazán fontos, hogy ki érkezik meg; vagy a *Mozgástanulmányt*, ahol a hóval küszködő férfi sziluettjét látjuk anélkül, hogy a scenográfus megkérdezné: nem volna jobb eltüntetni a havat, hogy csak a férfi gesztusait hangsúlyozzuk? – mielőtt ellenetné, hogy talán jobb volna, ha csak a mozdulatokat látnánk a férfi nélkül, és végül, ha egyáltalán nem volna ott semmi. Az eljövendő színház különálló színpadai azonban modellül szolgálnak a létező színház, az előadandó darabok átalakításához. Craig lapjain e jelenetek a repertoárdarabok színpadra állítására vonatkozó javaslatokkal fonódnak össze. A víziló hátán ülő madárgyerekek a *IV. Henrik* tervezett színrevitelénél térnek vissza: Craig a sátrat és a csatamezőt a háttérbe szorítja, az előtérben pedig állványt használ, amin a színészek állnak, mint a telefondrótokon ülő fecskék. A szintek lépcsősor köré rendezése, ahogy azt a *The Steps*ben láttuk, a *Julius Caesar*hoz készült díszlettervben köszön vissza, ahol Marcus Antonius egymaga foglalja el a

⁶ Edward Gordon CRAIG, *Towards a New Theatre: 40 Designs for Stage Scenes with Critical Notes by the Inventor* (London-Toronto: Dent & Sons, 1913), 41–47.

lépcsőfokokat, míg a római nép tömege mögötte marad a fenti szinten, az összeesküvők pedig a lépcső lábánál gyülekeznek. Más vázlatokon a gyilkos Macbeth kapja meg a labirintusban bolyongó férfi magányát: apró kis sziluett, melyet összezúznak a vár magas tornyai, s elsüllyed a végtelennek tetsző folyosó útvesztőjében. Mindig csak rajzok: nem a jövő színházé, hanem vázlatok, javaslatok, hogy az elképzelését az átmeneti, színdarabok színreviteléért felelős színházművészethez igazítsa; ám a vázlatok csak halmozódtak a füzetekben, hiszen a scenográfusnak sosem volt saját színháza, a színházigazgatók pedig soha nem adták át neki a sajátjukat.

Volt azonban néhány kivétel. Habár senki nem is adta át neki a színházát, voltak, akik azzal álltak elő, hogy repertoárdarabokat adnak elő a színházi elképzelései alapján. Firenzében La Duse elfogadta, hogy fellépjen Ibsen *Rosmersholm*jában, amely egyike volt azon „realista” daraboknak, amelyek könnyen értelmezhetők a láthatatlan költészeteként. Konsztantyin Sztanyiszlavszkij pedig felkérte Craiget, hogy a moszkvai Művész Színházban állítsa színpadra a par excellence színházi művet, Hamlet drámáját, akinek azért „van ideje élni, mert nem cselekszik”. A *Hamlet* színpadra állítása először is azt jelenti, hogy ezt a „tétlenséget” kell színpadra vinni. Az első elv, amelyet a rendező felállított, megdöbbenetett a színészeket, akiket Sztanyiszlavszkij arra képzett ki, hogy átvegyék az irányítást a karakterük felett, hogy megvizsgálják az okokat, amelyek miatt cselekednek, a korszakot, amelyhez tartoznak, és a miliójüket, hogy mindent megtaláljanak a helyes intonációtól a stíluson át a megfelelő kellékekig, hogy érzékelhetővé tegyék az igazságot a nézők számára. Craig már a kezdetektől fogva azt magyarázta a színészeknek, hogy a produkció nehézségei „nem abban állnak, hogy mit kell csinálni, hanem ab-

ban, hogy mit nem kell megcsinálni”.⁷ Amit nem szabad megtenni, az az, hogy Shakespeare szövegét megtestesídjük. Mint költemény, Shakespeare szövege önálló, nincs szüksége színpadra állításra. A színpadon viszont a dráma szövege csupán a színházművész anyaga, amit plasztikus formák, színek, mozgás és ritmus kombinálásával használ fel. Craig azonban semmit nem ad hozzá, és nem is vesz el Shakespeare szövegéből. Mégis szavak sorozatává változtatja, amelyhez hangot, színt és mozgást kell kölcsönözni. Nem szabad egyszerűen arra a következtetésre jutni, hogy a szöveg közömbös, és csupán dekoratív ürügyet kínál. A lényeg az, hogy a *Hamlet*et jelenvalóvá tegye a színpadon. Craig ugyanakkor egyetért Mallarméval és Maeterlinckkel abban, hogy a *Hamlet* nem az apját megbosszulni kívánó herceg története. A *Hamlet* maga a költemény szelleme, az ideális élet, amelyet szembeállít a hétköznapi valósággal. A *Hamlet* színpadra állítása a költészet valóságának és a másik valósággal való konfliktusának a színpadra állítása, amely valóságból a megalkuvó színház táplálkozik: hatalomból és cselszövésekből, bűnökből és bosszúból áll. „A *Hamlet*ben minden, ami a színházban élő, halott szokásokkal küzd, amelyek szét akarják zúzni a

⁷ Interjújegyzetek a *Hamlet* színpadra állításának előkészületeiről, Bibliothèque Nationale de France (BNF), Bibliothèque des Arts du spectacle (Paris), Ms B 25. A kézirat jelentős része átírássra került in Laurence SENELICK, *Gordon Craig's Moscow Hamlet: A Reconstruction* (Westport: Greenwood Press, 1982). További elemzését ld. Arkady OSTROVSKY, „Craig monte Hamlet à Moscou”, in Marie-Christine AUTANT-MATHIEU, ed., *Le Théâtre d'Art de Moscou. Ramifications, voyages* (Paris: CNRS, 2005), 19–61, valamint Ferruccio MAROTTI, *Amleto o dell'oxymoron, studi e note sull'estetica della scena moderna* (Rome: M. Bulzoni, 1996).

színházat.”⁸ Ez az oka annak, hogy a legcsekélyebb harmónia, vagy a megbékélés legapróbb lehetősége sem jöhet létre Hamlet és a külvilág között. Craig színrevitele így valóság-szinteket, különböző érzékelhető világokat, átjárókat vagy akadályokat épít e világok között. Elkülönít egy figurát, hogy az összes többi mércéjévé tegye. A *Rosmersholm* firenzei színpadra állítása is így járt el Rebecca West figurájának elkülönítésével: ő már nem egy ambiciózus nő, és nem is a bűntudat súlya alatt gyászoló; ő az élet figurája, aki a magas ablak felé nyúl, amely Rosmer házára, az „árnyak házára” nyílik, amelyben minden valós életet nélkülöző „élőlények” mozognak; delphoi szibülla ő, aki nagy eseményeket jelent be.⁹ Ugyanígy Hamlet sem egy határozatlan személy. Ő a költészetben rejlő hatalom képviselője, és a cselekmény csupán az ő szembesülése a hatalmi cselszövések illuzórikus valóságával, amelyet a színházi cselekmények utánoznak.

Craig, hogy látható megfelelőjét adja ennek a szembesülésnek, nem Shakespeare szövegében, hanem máshol kereste Hamlet „portréját” a színházi dráma létrejötté érdekében. Egy XVI. századi névtelen metszeten találta meg, amely nem a dán herceget, hanem Salamon királyt ábrázolja. A metszet középpontjában a király „méltóságteljesen” alszik, koronával a fején, két szfinxszel koronázott baldachin alatt. A bal oldalon ugyan-

ez a király a munkaasztalánál ülve látható. A háttérben, az audienciaterem előtt, az egyik oldalon egy házaspár, a másikon pedig három kurtizánból álló csoport beszélget némán, békén hagyva a királyt, akit a többi helyiségben dolgozó szereplők „meggondolatlan, extravagáns fecsegése”, „kapkodó mozdulatai” és „avított idézetei” sem zavarnak igazán. Mint írja, ebben lakozik Hamlet lelke, amely Hamlet szerepét rábízhatja a „szomszéd szobában” zajló tumultusra.¹⁰ Az alvó herceg itteni portréja hozza létre a drámát. Craig elképzelése szerint mindez egy olyan ember monodrámájára volna redukálható, aki az alvás, az íróasztalnál való tanulás és az álmodozás között osztja meg idejét. Ennek következtében fontos, hogy Hamlet mindig jelen legyen a színpadon, az egyes szereplők és jelenetek közt érzékelhető textúraként és a valóságmódok jelzőjeként. A színházban Hamlet tragédiája szintén a hangulatok dinamikus montázsaként kell megjelenjen, amelyet három hangnem ural: Hamlet érzelmeinek absztrakt hangneme, a cselekmény eseményeihez tartozó fél-reális hangnem, valamint a cselekmény lefolyásának racionalizálására elkötelezett szereplők – a bölcs Polonius, a vitatkozó katonatisztek és a tanult sírásók – realista hangneme. Hogy jobban kiemelje Hamlet elszigeteltségét a többi „karaktertől”, Craig úgy tervezte, hogy az „örömteli halál” plasztikus alakja, a thébai istennő színpadi megtestesülése kísérné a vállára hajolva a híres monológ alatt, amit nem melankolikus, hanem magasztos hangon mondana el. Craig ugyan nem tudta meggyőzni Sztanyiszlavszkijt a felfedezései hasznáról, de sikerült megteremtenie a két világ közötti konfliktus vizuális struktúráját. A nyitójelenet adja meg az alaphangot, amikor a vitatkozó katonatisztek egy mozgó kísértettel állítja szembe, amely alig válik el a

⁸ Interjújegyzetek a *Hamlet* színpadra állításának előkészületeiről (BNF).

⁹ Vö. Isadora DUNCAN, *Életem*, ford. GALAMB Zoltán, NAGY Boglárka (Budapest: L'Harmattan, 2010 [1927]), 144. És Laura CARETTI, „Rosmer's House of Shadows: Craig's Designs for Eleanora Duse”, in Beate Burtscher-Bechter, Maria Deppermann, Christiane Mi.ihlegger and Martin Sexl, eds, *Ibsen im europäischen Spannungsfeld zwischen Naturalismus und Symbolismus*, Kongressakten der 8. Internationalen Ibsen-Konferenz (Frankfurt am Main: Peter Lang, 1998), 51–69.

¹⁰ Edward Gordon Craig, „The True Hamlet”, in *The Theatre Advancing* (Boston: Little Brown & Co., 1919), 270.

magas, szürke paravánok színétől, ez a *screens* Craig nagy scenográfiai újítása: velük a díszlet geometrikus elemek összességévé lesz, amely már nem állványokon lóg, hanem egyszerűen a földön helyezkedik el, és amit a darab során módosítható elrendezésbe igazítanak.

A következő jelenet Hamletet a metszeten megjelenő Salamon király pozíciójában mutatja: félig ülve, félig fekve alszik egy padon az előtérben. Mögötte a király és a királyné a félkörben elrendezett, aranypapírral bevont paravánok előtti trónusokon ülnek. Vállukról nagy, aranyhímzésű kabát hull alá. Az udvar egészét hivatott beburkolni. Ha pedig mégsem, akkor az udvaroncok aranykalapjai teszik lehetővé, hogy egyetlen, sötétben ragyogó, elkülöníthetetlen aranytömegnek lássuk őket. Az udvar világát vagy „termét” nagy kockákból emelt akadály választja el Hamletétől, aki a királynak és a királynőnek anélkül válaszol, hogy rájuk nézne, és akinek szavai csakis értelmetlen zeneként foghatók fel. Az aranyba burkolt tömeg az udvari intrikák valóságát hivatott kifejezni, amiről a hanyatt fekvő álmodó nem vesz tudomást. De ugyanígy beleláthatjuk az álmos herceg álmát, vagy rémálmát is, egy fantasztikus fenevadakkal benépesített álmot. Mivel Craig Hamlet körül csak bestiáriumi figurákat akart látni: király-krokodilt, Polonius-békát, Rosencrantz és Guildenstern kaméleonokat, vagy kígyókat... A királynak ezért úgy kell beszélnie, mint aki a herceg rémálmában szerepel – félig állat, félig automata lényként, hatalmas karméretű karmokkal és állkapcsokkal, melyek fémes hanggal vagy értelmetlen hörgéssel harapják szét a kimondott szavakat –, mielőtt az udvar egészével együtt, tűnő álmoként maga is sötétségbe borulna és Hamlet egyedül ébred fel egy önmagának előadott monológban.

A két világ közötti feszültség egyben a nyelvhasználatok közötti feszültség is, egyfelől a szituációról való gondolkodásra használt nyelv, másfelől az érzéki textúrát megje-

lenítő nyelv között, így képes a többféle valóság közötti rések feltárására. A IV. felvonásban így Ophelia énekének értelmetlen, senkihez sem címzett szavak sorozataként kell érvényesülnie, enyhén disszonáns zeneként, amely belekeveredik az udvarhölgyek madrigáljába, miközben a király és Laertes – mint karaktereket játszó karakterek – abszurd módon ragaszkodnak ahhoz, hogy megpróbálják felfogni az utalásait. Ugyanígy, a temetői jelenetben Hamlet hangja, mint Dante hangja a pokolban, a két nevetgélő sírásó között kell visszhangozzék, akik a műveltebbektől ellesett szavak és érvek közt botladoznak. Ezért kellett a jelenetnek egy kráterben játszódnia, amelynek peremén Hamlet áthajol, mint a költő a pokol peremén.

A költemény végül nem a karakterek által megtestesített szöveggé, hanem hangulatok, sorok, színek és tónusok mozgó architektúrájaként kerül színpadra. Ez a színrevitel azonban szemben áll egy másikkal, magának Sztanyiszlavszkijnak a gyakorlatával. Sztanyiszlavszkij hajlandó volt Craigre bízni a hangulati díszletet, de Laerteshez vagy Claudiushoz hasonlóan a szavakat az érzésekre utaló nyomokként próbálta meg olvasni, és megkövetelte, hogy a színészei karaktereket alakítsanak. Visszautasította tehát, hogy csak egyetlen valódi karakter álljon szemben a homályos tömeggel. Hajlandó volt arra, hogy Poloniust Craig bestiáriuma szerint álcázza, de egyáltalán nem varangyként, hanem jó családapaként és megfontolt politikusként kívánta megrendezni. Számára a király manipulatív autokrata, nem krokodil; Ophelia pedig ifjú szerető, magas státusszal, nem pedig utcai énekesnő, akinek Craig elképzelte. A plasztikus és zenei látásmód, amely Craig számára a drámát alkotja, szembeállítható a nyilakkal telerajzolt rendezői jegyzeteivel, ahol a nyilak az „érzés láthatatlan kisugárzását” jelzik, amelyet vagy a szereplők bocsátanak ki magukból vagy másoktól kapják. Sem krátereknek, sem az „örömteli halálnak” nincs helye a Művész Színház

színpadán. Csak néhány jelenet viseli magán a scenográfus kézjegyét: az első jelenet magas paravánjai, az udvar aranyozott tömege, az árok, ahonnan Hamlet a Claudius csapdába ejtésére szánt darabot irányítja, vagy Fortinbras végső látomása, amelyben Mihály arkangyalként jelenik meg a szélben remegő lándzsaerdő előtt. A többihez ott voltak a színészek, akik a szerepüket játszották, Craig feladatát a paraván használatára redukálva, amely ráadásul a függöny felhúzása előtt egy órával összedőlt. Craig arra a következtetésre jutott, hogy a „modern színház” legtehetségesebb és legjobb szándékú alkotója még fényévekre van az eljövendő színházról. A moszkvai *Hamlet* után már csak egyetlen darabot vitt színre, tizenégy évvel később, Ibsentől *A trónkövetelőket*, az új színház másik emblematikus művét, mely két világot és két embert állított szembe egymással: Haakont, a trónkövetelőt, aki egyszerűen csak király akart lenni és egyesíteni próbálta népét, mert elég „ostoba” volt ahhoz, hogy higgyen az akarat erejében és intrikáiban, és Skulét, a trónkövetelőt, aki kételkedett az igazában, és Hamlethez vagy Wallensteinhez hasonlóan döntő jelre várt, hogy cselekedhessen, mert úgy hitte, hogy „egy biztos cél kevés az ember számára”, és helyette „az élet egészét próbálta megérteni és megízlelni”.¹¹ A dán közönség, a királyi akarat hiteltelenítésén felül azt sem díjazta, hogy a darabban a kikötői raktár ládáit idéző kékes kockák között megölnek egy püspököt, a középkori Norvégiát pedig az olasz *campo* hangulatában ábrázolják, francia falikárpitokkal, keleti ajtókkal és japán lámpásokkal. A rendező visszatért a firenzei miniatürizált színházához, és a

„föld három nagy személytelen művészetét”¹² – az építészetet, a zenét és a mozgást – egyesítő művészetről szóló álmához: egy drámához, amely egyszerűen nem állna másból, mint a hegedűvonókhöz hasonlóan mozgó vetítógépek szüntelen elmozdulásaiból a paravánokon, amelyek egyébként maguk is átvonulhatnak a színpad bármely pontjára; és a színpadot ismét szabályos négyzetekre osztotta, amelyek paralelepipedonok felső lapjává alakulnak át, felemelkednek és leszállnak, hogy folyamatosan nyissák-zárják a teret, és szükség szerint lépcsőket, emelvényeket vagy falakat hozzanak létre.¹³

A változtatható tér a színházi reform lényege, amely a kombinálható elemek elmozdítása és a fényjáték segítségével végtelenül alakítható. Ez azt is megmagyarázza, miért döbbsent meg Craig, amikor moszkvai tele alatt egy orosz mecénás megmutatott neki egy rajzsorozatot, Appia „ritmikus tereit”, négyzetalapú tömbökből álló magas oszlopokat, amelyek árnyéka hatalmas szintekre és platformokra vetült; a „dombok játékát”, a megfelelő szögben dőlő alacsony falak teraszos elrendezését, amely fagyott hullámokhoz volt hasonló; fekete, geometrikus formájú ciprusfákból álló sikátorokat; orgonásipokhoz hasonló vízeséseket; nyitott tereket, amelyeket a fény tisztásokká vagy szigetekké alakít át, és amelyek a mediterrán nap vagy a holdfény sugaraiban fürdenek, vagy talán csak a ciprus magányos árnyéka foglalja el. Első ránézésre mindez egészen közel állt Craig saját tereihöz. A két férfi gyakorlatilag ugyanazt az alap gondolatot vallotta: a színház elsősorban építészet, mozgás és fény kérdése. Mégis, ezen a közös alapon a mozgás két, ellentétes irányú gondola-

¹¹ Craig itteni jegyzeteit a karakterekről ld. Frederic J. MAYER – Lise-Lone MARKER, *Edward Gordon Craig and „The Pretenders”: A Production Revisited* (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1981), 52.

¹² Edward Gordon CRAIG, „Motion: Being the Preface to the Portfolio of Etchings by Gordon Craig”, *The Mask* I: 10 (December 1908), 186.

¹³ Ezzel kapcsolatban ld. *Scene* (Oxford: OUP, 1923).

ta keresztezi egymást. Craig számára a mozgás magának a színpadnak a mozgása. Ez utóbbi az istennő templomának és a gesztusainak kiterjesztése. Az Isadora Duncant inspiráló görög frízektől Craig próbált visszatérni a templomhoz, ahonnan leszakították őket. A színházi gondolat a tér felépítésében megvalósuló eszme, és ebbe a globális architektúrába kell beleolvadni az expresszív testeknek, melyek – mint a rajzai vékony sziluettjei – nem eszmék megvalósítására készültek, hanem a gyengeség beismerésére. Ezzel szemben Appia ritmikus tereit nem népesítik be sziluettek. Kopár magányuk mégis olyan platformokat képez, amelyeken az élő testek mozgó szobrai megjelennek. Appia tehát a szobrászati fríz és a táncoló test közötti kapcsolatot éppen fordítva érti. A világítás feladata nála mindig a testek szoborrá formálása, a megformált testek azonban történetesen mozgó testek. És a testek mozgásának az a feladata, hogy konkrét formát adjon az eszme lényegének: plasztikus formát, amit csakis a színpadi architektúra támogat.

Appia hű marad a *Richard Wagner és a mise en scène*¹⁴ című írásában megfogalmazott gondolathoz: a „zenének” látható térbeli formát kell adni. A probléma megfogalmazása azonban az 1894-es esszé óta megváltozott. Appia próbált túljutni a wagneri zene térbeli megjelenítésében felmerülő dilemmán. Az elvet csupán a partitúrából próbálta levezetni, de valójában máshol találta meg: a zene filozófiai lényegében, ami az akaratról való lemondás, Wotan növekvő érdektelensége szimbolizál. A *Nibelung gyűrűjének* színpadra állítása, akárcsak a *Hamleté*, lényegében egy bizonyos fajta *tétlenség* megnyilvánulása kellett legyen. A zene és a tér ily módon különvált maradt, és csak a gondolatban

egyesült. A lényegre figyelés művészete nem adhatta meg magának a térbeli jelenlét egységes képletét. Ez nem csupán múló probléma volt, hanem sokkal általánosabb, amit Hegel fogalmazott meg: a művészet értelmes formája nem lehet a művészetre irányuló tiszta akarat eredménye; csakis a nem művészettel, a nevelés formáival és a közösség életével való találkozásban születhet meg. Hegel egyik, Appia által gyakran idézett olvasója, Hyppolite Taine fejtette ki a következményeket a kurzusain, az előadás görög művészi elképzelése kapcsán, amit az *orkesztrikus* fogalmában foglalt össze: a kifejezés a jó családból származó görög fiatalok testi nevelésére utal, amely minden fizikai gyakorlatban, így az énekben, a táncban, valamint a birkózásban is kompetenssé tette őket, tehát képesek lettek arra, hogy a magánlakomáikat operával, „kicsivel és otthon” fejezzék be,¹⁵ járatosak voltak a város istenei tiszteletére rendezett kórusok, táncok és felvonulások vezetésének művészetében, és fuvolaszóra csatába indultak, ha a szükség úgy hozta. Ez az orkesztrika vagy orkesztika – amely azért készítette fel a testeket a művészetre, mert ezzel a magánélet fényűzésére, a nyilvános, vallási és katonai élet kötelességeire és pompájára is felkészítette őket – pontosan az volt, amit a táncosok, koreográfusok és dekorátorok a múzeumok görög frízein és urnáin próbáltak újrafelfedezni. Appia hiába kereste a műalkotásokban *a testek művészetre való készségének* titkát, amely létrehozta magukat a testeket. A görög frízek mozdulatlan soraiban nem volt benne a mód, hogy hogyan adjunk teret az új zenének. A művészetten kívül kellett keresni, ahol a testek egészségét és új egyensúlyát kellett csupán megteremteni. Az új orkesztrika a „ritmikus gimnasztika” elnevezést kapta, és Genf-

¹⁴ Adolphe APPIA, „Richard Wagner és a mise en scène”, in Adolphe APPIA, *Zene és rendezés*, ford. JÁKFALVI Magdolna, 69–88 (Budapest: Balassi Kiadó, 2012.)

¹⁵ Hippolyte TAINE, *A görög művészet bölcsellete*, ford. Ferenczi Zoltán (Budapest: Franklin Társulat, 1924), 88. Az eredeti: *Philosophie de l'art*, vol. II (Paris: Hachette, 1918), 173.

ben, az Emile Jaques-Dalcroze által vezetett iskolában alakult ki. Jaques-Dalcroze természetesen zenész volt, bár nem azzal töltötte az idejét, hogy műveket hozzon létre, csak olyan testeket alkotott, amelyek érzik a bennük élő ritmust, és az egyes izmokat uralva pontos alakot adnak neki a térben. Itt már nem volt szükség arra, hogy a fény és a mozgás építészeti tökéletességét szembeállítsák a testek anarchiájával, ahogyan Craig tette. Épp ellenkezőleg, az egymástól elkülönülő erők egyesítésének elvét, amely Wagner programja volt, az emberi testben kellett keresni. Az élő test volt az egyetlen hely, ahol a költészet, a zene és a tér újra egyesülhetett. Egyedül a test volt képes ténylegesen összehozni a beszédet az énekkel, a zenei időt és annak térbeli alkalmazását. Többé már nem arról volt szó, hogy a testeket egyszerűen felajánlják a zenének, amely finomra hangolt hangszerekként használta őket. Magát a hangszeres kapcsolatot kellett megtagadni, az izomösszehúzódások értékének térben és időben való agyi ellenőrzését elvinni addig a pontig, ahol ez az ellenőrzés megszünteti önmagát, ahol a gondolkodás már nem válik el a végrehajtás módjaitól. Amikor a test birtokba vette saját ritmusát, megszüntette a külső kapcsolatot a célok és az eszközök, az ötlet és a kivitelezés, a művészet és az értelmezők, a belső ritmus és annak térbeli leképezése között.

A *mise en scène* már nem az új művészet neve, amely a beszéd, a hang és a tér különemű művészeteinek szintézisét valósítja meg. Sokkal inkább az egyetlen biztos hely felé történő elmozdulás helyszínét jelöli, az élő testet, amely egységet ad a művészet erőinek. A kombinálható elemekből álló emelvények és lépcsők egyáltalán nem a shakespeare-i, wagneri vagy ibseni dráma eszméjét hivatottak jelképezni, hanem a test visszanyert potenciáljának kollektív alkalmazását teszik lehetővé. Hellerauban, 1912-ben, Gluck *Orfeusz és Eurüdikéjének* boldog árnyai és fúriái ezt demonstrálnák. Appia lépcsői Jaques-

Dalcroze scenográfiájában nem próbálták megoldani az opera scenikai ábrázolásának problémáját, csupán egy új művészet lehetőségét kívánták megmutatni az operából vett jelenetekkel, nevezetesen a művészet és az élet új kapcsolatát: olyan előadást, amely a képességeiket felfedező testek kollektív lehetőségeit jelképezi, elhagyva végre a színházi nézők, a múzeumi látogatók vagy a kirakat luxuscikkeit bámuló járókelők passzív magatartását.

Mert még ha a lelátókon sorban ülő nézők szembesültek is az Orfeuszt fogadó árnyak és fúriák mozgásával, a hely, ahol mozogtak, nem színház volt. Olyan intézet volt, amelyet kifejezetten Jaques-Dalcroze számára építettek, hogy a tanait a gyakorlatba átültethesse és alkalmanként bemutassa az eredményeit. Az sem véletlen, hogy ez az intézet Drezda külvárosában kapott helyet. Hellerau egészen egyedi gyár volt, a Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst, bútorkat és háztartási eszközöket gyártó műhely székhelye. Alapítója, Karl Schmidt, aki egy építészekből és tervezőkből álló csoport, a Deutscher Werkbund egyik alapító tagja is volt, egyszerre adott társadalmi és szellemi célt a művészetének: stílust adni a hétköznapiak *décorjának* és tárgyainak a stílusok anarchikus sokféleségével szemben. Mindezt a művészek hiúságának következményének tartja, akik a gazdagságukat fitogtató vagy dicsfényre vágyó megrendelők hiúságának kielégítésére szignózták a műveiket. A hétköznapi tárgyak stilizálása megszabadítja a művész mesteri képességeit vagy a társadalmi rangot jelző díszektől; tiszta formákat ad e tárgyaknak, amelyek megfelelnek jól meghatározott funkciójuknak. A használati tárgyakat így az új kultúra formaadó elemeivé tették. Ezek a műhelyek tehát, ahol a modern ipar a kézműves hagyományokkal szövetkezett, nem csupán háztartási cikkeket gyártottak. Egy új élet formáit is megakarták teremteni. Schmidt az első német kertvárost is megépíttette a munkásainak,

amelyet egy Werkbund-építész, Richard Rimer-schmied tervezett. Ezzel összefüggésben a Werkbund másik tagja, a filantróp Wolf Dohrn felajánlott Jaques-Dalcroze-nak egy helyet, amely hasonlított ahhoz, amit a csoport másik alapítója, Theodor Fischer korábban megálmodott:

„egy házat, amely nem magunknak vagy a családunknak épült, hanem *mindannyiunknak*; amely nem a tanulást vagy az intelligencia megszerzését célozza, hanem hogy *kiteljesedjünk* benne; nem imádkozni járunk ide bármiféle vallási meggyőződés szerint, hanem *elmélkedésre és a belső élet megélésére*. Tehát nem iskola, nem múzeum ... És mégis, van benne valami mindebből, *valami mással ezen felül még kiegészítve*.”¹⁶

A Werkbund teoretikusainak építészeti elképzelései egybeesnek Jaques-Dalcroze és Appia plasztikus elképzeléseivel, az épületek vonalvezetését a bennük végbemenő egyetlen, oda illő tevékenységhez igazítva. Az oktatási intézmény azonban nem a látványosság tere. Olyan hely, amelyet kétféle tevékenységnek szenteltek: egyrészt oktatási gyakorlatot folytatnak a fizető amatőrök és az ingyenesen felvett munkásgyerekek részére; másrészt találkozókat és fesztiválokat szerveznek, ahol összegyűlhet a csoport oktatási programjában és annak szélesebb körű társadalmi hatásában érintett közösség. A hellerai intézetben tehát nem volt színházterem, hanem egy nagy közös terem: hosszú, egybefüggő téglalap, ahol semmi sem határolta el a színpadot a padosoktól. A játékteret csupán vonalak jelölték, amelyek a mezítláb, munkásoverallban vagy rakottszoknyában ritmizálók (*rhythmicians*) mozgásá-

nak ívét rajzolták ki, összekötve pózaikat a látható zongora vagy az elrejtett zenekar hangjaival.

A padokon ülők nem nézők voltak, és nem is lehettek volna a színdarab nézői, hanem az előttük zajló előadás iránt elkötelezett emberek, akik maguk is felelősek a kollektív testi erőhatás kibontakozásáért. A teremben bemutatott élő művészet ugyanis ellentétes az olyan művészet gondolatával, amelyet pusztán előadásként nézhetünk. Ha a gondolkodás, a zene és a tér szintézise egyedül a ritmizáló testében rejlik, akkor az új művészet ennek a szintézisnek az önmaga számára való megteremtésében áll. Ezt foglalja össze Appia az új művészetről, a jövő „élő” művészetéről szóló kiáltványában:

„[a] testünk a drámai szerző. A drámai műalkotás az egyetlen, amely valóban azonosul a szerzőjével. Ez az egyetlen művészet, amelynek létezése *nézők nélkül* is adott. A költészetet olvasni kell; a festészetet és a szobrászatot szemlél-
ni; az építészetet felmérni; a zenét hallgatni. A drámai műalkotást meg kell élni. A drámai szerző az, aki megéli. A néző azért jön, hogy bizonyosságot nyerjen; ez a szerepe határa. A mű önmagában él – a néző nélkül.”¹⁷

Az élő műalkotás nem lehet az ábrázolás tárgya. Előadják és megosztják. A hellerai lakosokból és kozmopolita esztétákból álló vegyes tömeget így 1912 júniusának végén, júliusának elején nem egy színházi előadásra hívták meg, hanem az intézet munkáját bemutató évszáró ünnepségre. Meghívták őket, hogy „bizonyosságot nyerjenek” a művészet hatalmáról, melyet olyasvalakik bontakoztatnak ki, akik kiléptek a számukra rendelt bezárt helyzetből, akik megtanultak „felül-

¹⁶ Wolf DOHRN, *Die Gartenstadt Hellerai* (Jena: Diedericks, 1908), 27. Idézi Marie-Laure BABLET-HAHN az előszavában, in *Appia, Œuvres complètes*, vol. III, 95.

¹⁷ Adolphe APPIA, *L'Œuvre d'art vivant*, in *Œuvres complètes*, vol. III, p. 387.

kerekedni” a bennük élő „nézőn”.¹⁸ Röviden, a „néző” részt vett a saját vereségében. Nem azért jött el – vagy kellett eljönnie –, hogy megnézzen egy előadást, hanem hogy megtagadja a néző pozícióját: „alapvetően mindenki úgy érezte, hogy nincs joga nézni az előtte zajló élő drámát, hogy rendkívüli szívesseget tesznek neki, és hogy méltó legyen rá, részt kell vennie magában a cselekvésben, részesülnie kell az előadók könnyeiben és dalaiban”.¹⁹ A néző azért jön, hogy szolidaritást vállaljon ennek az életnek a kifejezésével, amely meghódította a stílusát, hogy ellenjegyezze ezt a formálódó kollektív írást, amely az új esztétikai szerződés manifesztuma volt. A hellerai terem nem egy modernizált színház volt, hanem egy új kapcsolat előképe. A helyet magát egyszerűen csak *Térként* (*Salle*) emlegették, a „jövő katedrálisaként], amely hatalmas, nyitott és alakítható térben fogadja a társadalmi és művészeti életünk legkülönbébb megnyilvánulásait, ahol virágozni fog a drámai művészet, *nézőkkel vagy nézők nélkül*.”²⁰ A „csak Tér” megszüntette a színpadot és a nézőteret, a művészek munkáját és az őket nézők életét elválasztó teret. Az „esztétikai megtérés” azt feltételezi, hogy „önmagunkat műalkotásnak és eszköznek tekintjük, majd az érzéseket és a belőlük eredő meggyőződések továbbadjuk a testvéreinknek”.²¹ Ez áll az esztétikai vallás legmélyén, ennek a hitnek a megerősödése, amely a szovjet forradalom hősi periódusában találja majd meg a gyakorlatát.

Azonban még nem ez az eljövendő műalkotás töltötte meg 1912-ben és 1913-ban a

¹⁸ Adolphe APPIA, „Style et solidarité”, in *ibid.*, 72.

¹⁹ H. C. BONIFAS tanulmánya in *La Semaine littéraire*, 26 July 1913, in *ibid.*, 220.

²⁰ Adolphe APPIA, „L’avenir du drame et de la mise en scène”, in *Œuvres complètes*, vol. III, 337.

²¹ Adolphe APPIA, *L’Œuvre d’art vivant*, 394;

hellerai intézet termét. Kétségtelen, hogy fennhangon hirdette Appia rendszerét, de elsősorban a lépcsősorain keresztül volt jelen. Jaques-Dalcroze logikus módon a színeszek rendezéséért volt felelős, amit a ritmizálók munkájának irányításaként értelmeztek. A fényhatásokért azonban valaki más volt felelős. Feláldozta a vetítógépek aktív fényét, amely Appia szerint elengedhetetlenül fontos az élő testek és az élettelen tér közötti kapcsolat megteremtéséhez. Ő az atmoszférikus, változó színű világítást részesítette előnyben, melyben az énekesek egy preraffaelita festmény figuráivá alakultak át. Akárcsak Moszkvában az azt megelőző télen, a művész szerepe az új színházban a díszlettervezés koncepciójára redukálódott. Craiggel ellentétben azonban Appia már nem volt ott, hogy tanúja legyen a projektje eltorzításának. A jelmeztervezők által javasolt színes jelmezek miatti egyik dühkitörése arra készítette, hogy elhagyja a helyet, ahol a vízióját állítólag megvalósították. A háborús csend után, az 1920-as években rendezte meg egész pályafutása egyetlen igazi *mise en scène*-jét, az opera színpadán: a *Trisztán és Izoldát* a La Scalában, 1923-ban, amelyet a kritikusok a wagneri dráma „kálvinizálása” miatt lehurrogtak, majd a *Ringet* 1925-ben Bázelen, amelyet az ellenlábasai két epizód után félbeszakítottak.

Lehetetlen kompromisszumok, bizonyos értelemben. Pontosabban, az új színpad feltalálói képtelenek voltak megvalósítani őket. Mások viszont nagyon is képesek voltak erre. Míg Craiget és Appiát visszaküldték a rajzaihoz és a marionettjeikhez, addig az emelvényeik és a lépcsőik az új színpad stilizált díszletének emblematisztikus elemeivé váltak. Bayreuth újrainvitásakor, a 1950-es évek elején, még a Wagner-opera náciitalanításának jelképévé is váltak. A lépcsők ott maradnak, de maga a templom, amelyhez felvezettek, hiányzik: az élő színpad hiánya, az emberi jelenléttől való megfosztottság, amelynek hatékonyságát Craig a firenzei miniatűr színpad

előtt utánozta; és a kollektív élet nagy templomának hiánya, melyet Appia álmodott meg a vevey-i borászünnep és a Téli Palota ostromának szovjet újrarájátszása között félúton. A mozdulatlan színház temploma és az élő test egyaránt túllépte, ellentétes irányban, a színpad diszpozitívumát. Kikövetelték a színház eltörlését, hogy megvalósulhasson végre a feltárt vagy újrafelfedezett térbeli lényege, akár a gépek játékában, akár a testek kollektív impulzusában. A színház két nagy megújítója a végletekig vitte el az újítás logikáját, ami a színpadon már a színészek által a nézők számára előadott látvány halálát jelentette. A színház valódi lényegének felismeré-

se a színház elfojtásához vezetett. Mégis, e lehetetlen megvalósulások találkozási pontján – az abszolutizált színpadi térben összeolvadó parazita testek és a színpad műviségét tagadó testek túlzott jelenléte közötti ponton – találta meg az elveit és stratégiáit a *mise en scène* modern művészete.

A fordítás alapjául szolgáló szöveg: Jacques RANCIÈRE. „L’escalier du temple. Moscou-Dresde 1912.”. In Aisthésis, 203–226. Paris: Galilée, 2011.

Fordította: Kiss Gábor Zoltán