

A HÜTLEN SZÍNHÁZ

Tompa Gábor esszéje először műfajával és vállalkozása célkitűzéseivel lep meg. Nem a máris népszerű kolozsvári rendező naplóját, visszaemlékezéseit és a személyes image egyéb kellékeit nyújtja közönségének, hanem éppen az alapok tisztázatlanságát, és a romániai magyarnyelvű teatrológiai irodalom hiányát ellensúlyozandó, a fogalmak elméleti igényű tisztázására vállalkozik. Könyvének felépítését az határozza meg, hogy egymaga pótolni szeretné a színházesztetikai és történeti, a rendezés-csinálás gyakorlatát ismertető irodalmat, egyben esszéisztikusan kifejti azt is, amit rendezői credójának lehetne nevezni színház és világkép, színház és tágabb közösség viszonyáról.

Egy inkább irodalom- és kommunikációelméleti iskolázottságú olvasó szerint (aki ilyenformán nem sokat ért a teatrológiához) a kötet paradoxona lehetne, hogy más szinten ugyan, de tetten érhető benne a színházi rendező attitűdje, szakmai etikája. A szerző az elvont fogalmi konstrukciókat azonnal a köznapi jelrendszerekre fordítja át, és cselekvési programként vagy jelképi-metáforikus adottságként kezeli. A rendezői munka gyakorlati része (a szereposztás, a próbák egymásutánjának problémái) ön-magán túlmutató, érték kifejező gesztusként mutatkozik. (Túl a gesztusértéken, ezek jelentőségét expliciten is ismerteti az olvasóval.) Ennek a szerzői pozíciónak az a következménye, hogy akár egy előadás során, – sajátos egységbe szerveződnek a színházesztetikai, drámaelméleti kijelentések (például a színelőadás autonóm, egyszeri műalkotás-voltáról) azokkal, amelyek egy szemiotikai-kommunikáció-elméleti megközelítés lehetőségét tartalmazzák, vagy a rendezői funkció hermeneutikájára vonatkoznak; mindezekből a rendezői alkotó munka előírásai, preferenciái következnek, többek között a látvány és a szöveg, a színészi beleélés vagy az elidegenítés viszonyának és arányának technikai-normatív kérdései.

Ez a sajátos felépítés a rendezői ideológia jelenlétével magyarázható: a szerző az elvont entitá-sokat és a praxis szintjét igyekezett sajátos-egetyszeri rendbe foglalni. Ez a szervező elv a szerzői pozíció-ból tökéletesen érhető, hiszen más a magatartása a fogalmi építményekkel öncélúan foglalkozó elméletművelőknek, és más az alkotó személyiségeknek. Ebben áll a könyv esszéjellege, hiszen a kijelentések szintjén tartózkodik az esszére első látásra inkább jellemző, merészen egyoldalú én-állításoktól. A színháztörténeti viták ismertetésében is őrizkedik az abszolutizálástól, inkább egységbe foglal, mint ki-élez; s így Brecht és Sztanyiszlavszkij koncepcióját is inkább kiegészítőnek, mint ellentétnek látta. Az idézett munkák, állásfoglalások Gordon Craip-tól Péter Brookig egyébként normatív-előíró jellegükben mintegy előlegzik Tompa Gábor szerzői pozícióját.

Ahogy Tompa maga is jelzi, amikor kifejti, hogy mit jelent a Hamlet olvasata az irodalmárnak, megrendezése a rendezőnek és befogadása a nézőnek, a tudományos tevékenység és az alkotói ideológia közti különbség kérdése talán nem lényegtelen – ezúttal a könyv értelmezése szempontjából. A tudomány számára saját kijelentéseinek a státusa hipotetikus, az interszubjektív feltárás számára nyitott és emellett az állításoknak szigorú-

an egymásból kell következniük. A praxist, az elmélet ismeretérté-két tekintve a kortárs tudomány nem apriorisztikus-előíró, hanem inkább utólagos magyarázatokat nyújt (előlegező képességei sem normatívak, hanem inkább valószínűségi). A művészi tevékenységnek ez-zel szemben nem örökké eldöntetlen, mozgásban levő feltevésekre, hanem szubjektív-gyakorlati vi-denciákra van szüksége, amelyeknek vezérlő szerepe és egyedülvalósága a döntő.

Jóllehet a két magatartás nem összemérhető, az értelmezés szabadságához mégis hozzátartozik, hogy a kész, önállósult szöveget az elmélet szemszögéből is elemezni lehessen. Főleg azokról a pon-tokról van szó, amelyek egy hermeneutikai-fenomenológiai vagy kommunikációelméleti-szemiotikai megközelítés lehetőségét tartalmazzák.

A könyv koncepciójában központj jelentőségű a rendező szerepkérdése. (Tompá Gábor megkülönbözteti az elvont-invariáns rendezői funkciót az utóbbi időben kialakult tényleges rendezői feladat-köről, úgyhogy lehetőség nyílik az elvont színházmodell és a gyakorlati kérdések szintjének elkülönítésére. Igaz, Tompa Gábor egyben saját hivatására reflektál ebben a felfedezésben, amely ilyenformán az önkifejezést és a két szint újbóli összekapcsolását is jelenti.) A rendezői funkciót a szerző a már klasszikusnak tekinthető Gordon Craig nyomán abból a szemiotikai vetülettel is rendelkező koncepcióból vezeti le, hogy az előadás autonóm műalkotás, amelyben a többi jelrendszer hatásmozzanatai egyenértékűek a szöveg szintjével, s így a koherenciának globálisnak kell lennie. Éppen ebből a rendte-remtő tevékenységből következik (és történetileg származik) a rendezői funkció. Az összefogást azon-ban kreatív gesztusnak kell megelőznie, ugyanis a rendezőnek előbb meg kell alkotnia azt, amit utóbb összefog, oly módon, hogy az előadás minden eleme jelzés legyen a mű központi üzenetéről, Jauss kate-góriájával a rendezői funkció hermeneutikai kódként is felfogható a szerzői elgondolás és a megvalósult előadás között, kötöttség és szabadság együtt-léte jellemzi tehát: a paródia és ironia eseteit kivéve, a drámai mű központi eszméjéhez híven kell *átkódolnia* a szöveget, a szerzői utasításokat a színházi jelrendszerek szintjére. A látvány, a ritmus, a téridőviszonyok, és elsősorban a kommunikatív inter-akciók megkomponálása, egyáltalán: az előadás kommunikációs módjának, a jelrendszerek együtt-hatásának megszabása olyan kreatív gesztus, amely a rendezőt (az esztétikai) világteremtés osztályosává teszi. A szerzőhöz képest azzal a többlettel is rendelkezik, hogy eszméi, a mű elvont viszony-rendszere evidenciává, közvetlenül adott tárgyiasságoká alakulnak, és a világmodell működni kezd.

Az előbbieken csupán központi eszméről volt szó; Tompa Gábor szerint azonban a rendezést (tegyük hozzá: a befogadást is) alkalmasabb két világnézet találkozásaként megragadni. Személyes viszonylatban a szerzőről és a rendezőről „globálisan” két kor-szak és két közösség világképének találkozásáról van szó. A hermeneutikai vonatkozások nyilvánvalóak, ilyen alapon is következtethetünk Tompa Gábornak az aktualizálás szükségessége mellett szóló érveire. A hermeneutika gadameri alap-elve szerint a megértésnek mindig van személyes, önmagára vonatkoztató mozzanata. Ebből a rendezés számára az következik, hogy valamiképpen minden előadásba lennie kell a jelen értékendjére, a minden-kori közösség előtt álló kérdésekre reflektáló mozzanatoknak (ezek léte következménye annak, hogy az előadás megalkotója megértette a mű üzenetét). Ha más nem, tehet-nők hozzá, ezek a mozza-natok a befogadói tevékenység azonosuló szakaszában jelennek meg. A dilemmát az jelenti, hogy hol a határ a merész, időnként ironikus aktualizálás és a mű kisajátítása, üzenetének meghamisítása között. Jóllehet, színházról lévén szó, ezt a dilemmát minden előadásnak a maga módján kell megoldania, min-den rendezőnek az al-

kotói gesztus irracionális, de meggyőző erejével kell felelnie, azért a fogalmak szintjén ennél talán többről van szó, ugyanis művészi és nem-művészi jelenségek egyik lehetséges határ-vonalát is felismerhetjük benne. Az esztétikai hatás klasszikus, de némileg szemiotizált modelljéből ki-indulva az lehet a döntő, ha a befogadó közönség legmagasabb szintű értékproblémáira, önértékelésének s az erre mértéket adó eszmerendszerének kérdései (vagy mindezek kérdéssé válása) határozzák meg az aktualizálás jelenségkörét. Akár az előadás metafizikájából, akár a határhelyzetekből le-hetne kiindulni, amikor a határ egyben tükör is, amelyben a közönség ráismerhet arra, amit önmaga és életvilága lényegének tart.

Az előbbi kijelentés könnyen apriorisztikusnak, előírászerűnek is tűnhetne, pedig inkább a katartikus színházi élmények utólagos magyarázata. Apriorizmusára különben is rácsófol a színház világa: a játék interakciói és szimbólumhasználata lévén közben teremődik meg az előadás saját metafizikája. Ugyancsak utólagos magyarázatot jelenthet a felfokozott jelenlét és távolság, feltételeesség színházi paradoxona. Talán ennek a mozzanatnak a megléte válaszolhat (egyféleképpen) az aktualizálás dilemmájára: a közönség sajátjaként ismert elemeket a bemutatás egyben el is távolítja.

Arról lehet szó, hogy az aktualizálás rendezői szándékától függetlenül a színházi kommunikációnak és a nézői azonosulásnak alapját a színész jelenléte, a nézővel való biológiai közössége jelenti: „e művészetben a valóság ábrázolandó jelenségét, a kommunikáló embert csak magával az élő, kommunikáló emberrel lehet ábrázolni” (48. old.). A kommunikációról zajló kommunikáció során a jelenségek egyben önmaguk ideatikus tartalmára utalhatnak: „Bármely – színpadon alkalmazott – tárgy nyelv-ből metanyelv – transzformált tárgy idézőjelet (idézőjelben) kap, dologból metadologgá, egy szék-ből vagy asztal-ból metaasztallá, testmozgásból metamozgássá, kifejezésből metakifejezéssé (kifejezés, amely egy másik kifejezést ábrázol), eredetiből modellé alakul át.” (Ivo Osolobe: *Cours de théâtristique générale*. In: Grafik I. – Voigt V., szerk., *Kultúra és szemiotika*. Budapest, 1981. 346. o.)

A távolító aktualizálás, az én-bemutatás, és a felfokozott közvetlen jelenlét megkülönböztető jegyeiből a tényleges színházi élménytől függetlenül is megalkotható egy befogadás-modell, szükséges azonban Tompa Gáborral együtt kijelenteni, hogy az előadás csak a közönséggel való üzenetváltásban lehet teljes. A színpadon zajló alapfokú kommunikatív interakciók ezért értelmezhetők intencionális gesztusként: az önmagán való túlmutatás értelmet, indítást nyer a közönségre való rátalálásban. a közönség szükségletétől kiindulva is ugyanarra a következtetésre jutunk: az önismereti és kommunikációs igény gyakran a drámai katarzisz pillanataiban teljesedik be, rátalálva az önkifejezés rituális formáira. (Ezek után érthető, hogy a kortárs társaslélektan az én-bemutatás és az önkéntelen dramatizálás mozzanatain keresztül a mindennapi élet számára is modell-értékűnek tekinti a színházat.)

A rendező a katarzisz, a siker pillanatában úgy tűnik, túllépi a színházi világ határait, és meghatározó szerepet kap közössége öntudatának alakulásában. Jóllehet Tompa többször kiemeli a színház közönség-igényét, azt, hogy a színház számára legalább annyira szükséges a közönséggel kialakított eleven kapcsolat, mint a kultúrközösségnek a művészi életben való részvétel, közben azért hatni-akarása, szenvedélyes néző-pedagógiai elvei többször elárulják, hogy rendteremtésre tör a fejekben is. Igaz, egyúttal a nézői perspektívával is szonosul, kívülről is újratemti a színházi élmény értékdimenzióit, az előadásra való visszaemlékezés szintetikus, a részleteket elmosó, de a lényeget annál mélyebben -

bevéső jegyeit. A rendező befolyásolási törekvéseihez azonban hozzátartozik a nézői szabadság időnkénti zárójelbe tétele. Jóllehet elismeri, hogy „az olvasó néző mindig forradalmi, mert individuális lény” 47. old.), a színházi hatás öntudatra ébresztő képességét hajlamos egyedülinek tekinteni, pedig a nem-színházi embert időnként talán színházon, esztétikán kívüli hatások is eszmélésre készítetik.

Az elméleti vizsgálódás nézőpontjából a befogadás, s így magának a szövegeknek a státusa is némiképp másként mutatkozik. (Az elmélet itt csupán érvként szolgál a befogadó szabadságharcában.) A drámai szövegek olvasását az ingardeni esztétikai tárgynak a megalkotása jellemzi, s ez hozzátartozik a néző előismereteihez, elvárásaihoz. Erre második fokon az is jellemző, hogy már olvasás közben sem csak a nyelvi szintre figyelünk, hanem mentális-vizuális modellt alkotunk a cselekmény interakciójáról, a téridő viszonyokról, s ezt összevetjük azzal, amit az előadás nyújt. (V.ö. Maria Voda Capusan, *Pragmatica teatrului*. Bucuresti, 1987.) Tompa elismeri a nézői képzelet kiegészítő-modelláló szerepét, de elsősorban az előadás kommunikatív rendszerébe ágyazottan, vagy, ezúttal szövegének egyszeri összefüggéseibe rendezetten.

Ugyanígy, a szöveg sem pusztán nyersanyag, mint az előadás megteremtője számára, hanem, legalábbis az olvasó szerint, saját világalkotó képességekkel rendelkezik. A színházi világalkotás-befogadás sajátosságait nem lenne érdektelen egybevetni az irodalmi szövegközpontú típusal. Egy megkülönböztető jegy, a közvetlen fizikai (és metafizikai) jelenlét máris nyilvánvaló, s ennyiben a világot-eszméit kézzelfoghatóvá tevő rendező előnyben van azokkal szemben, akik csupán a nyelvi szimbólumok elvont és konvenciószerű (de nem konvencionális) megjelenítő erejére hagyatkozhatnak.

(*Tompa Gábor: A hűtlen színház. Esszé a rendezésről. Századunk, Kriterion, Bukarest, 1987.*)

BENDE-FARKAS ÁGNES