

## SZÍNHÁZ ÉS METASZÍNHÁZ

Jovan Hristić

Manapság a legtöbb kritikus kész azt állítani, hogy a tragédia halott. Ha a tragédia a mai műsorokon nem is szerepel, annál inkább reneszánszát éli a kritikában: a kritikusok, akik a tragédia halálát hivatottak megállapítani, egyben szükségszerűnek érzik, hogy elmondják véleményüket magáról a tragédiáról. Csupán annak a ténynek a megállapítása azonban, hogy a tragédia halott, nem sokat jelent; különösen az okok és az előzmények feltárásában. Kétlem, hogy George Steinernek *A tragédia halála* című könyve több lenne egyetemi elemzésnél, skolasztikus vitánál, ha nem vetne föl egy kérdést, éspedig: mivel tudtuk manapság elérni azt az univerzálisat, ami a maga idejében a tragédiát jellemezte? Létezik-e ma olyan drámai forma, amelynek univerzális volta a tragédia univerzalizálásával vetekszik? Mert az ókori tragédiát nem a „boldogságból a boldogtalanságba esés” vagy „könyörület és félelem”, még csak nem is a mechanizmusának abszolút szükségszerűsége teszi olyan vonzóvá. Ezek a jellemvonások külön-külön a mai színpadon is láthatók. A tragédia legjobban univerzalizálásával ejti csodálatba napjainkat.

Mit tettünk, hogy elérjük a tragédia univerzális voltát? Egy nemrégiben tanultmányban Lionel Abel amerikai kritikus és drámaíró megfelelő kifejezést talál arra a drámai formára, amely szerinte annyira univerzális, mint a tragédia. Ez a kifejezés a „metaszínház”.<sup>\*</sup> Ma már van teória és metateória, matematika és metamatematika, nyelv és metanyelv, etika és metactika, és semmi okunk sincs arra, hogy ne beszéljünk színházról és metaszínházról, annál is inkább, mert ez a kifejezés találó, időszerű, és mert valóban jelent is valamit. Abel definíciója a metaszínházról azonban eléggé komplikált. Két dologra hivatkozik; az első: „a világ egy nagy színház”, a másik: „az élet álom”. Ezzel a két tényezővel szeretném filozófiai alapokra helyezni a metaszínházat; de ha Brecht az egyik követője ennek a formának, ahogy Abel gondolja, akkor is nehezen lehetne bebizonyítani, esetleg csak egy bő szofisztikus bizonyítással: Abel szerint Brecht meg volt győ-

<sup>\*</sup> Lionel Abel: *Metatheatre*, Hill & Wang, New York 1963.

zódve arról, hogy „az élet álom”. A modern művészet azonban mindig többet szenvedett a saját filozófiájától, mint a legádázabb ellenségétől.

Vannak sokkal egyszerűbb állítások, melyek Abel szerint nem eléggé megfelelőek. Fölsorolom ezeket, mert úgy tartom, hogy bőségesen elegendők a metaszínház strukturális magyarázatához. „Létezik bizonyos számú dráma”, mondja Abel, „melyek tudunkra adják, hogy a hősök és az események az írói invenció szülöttei... és kevésbé erednek a világ tüzetes megfigyeléséből.” Nem eléggé világos az állításnak ez a része: „a világ tüzetes megfigyelése”, mert az író perceptív tulajdonságához tartozik, amely a reális művészet alapja. Ami az „írói imaginációt” illeti, vonatkozhat minden napjainkig megírt drámára: a Dr. Asztrov alakjában megmutatkozó Csehov-imaginációra nem kevésbé, mint a Beckett-hősökre, Vladimirra és Estragonra. „De”, mondja Abel Brechtről, „Brecht hősei bábok, és a szerző mindent elkövet, hogy azok is maradjanak. Meg se kíséri, hogy igazi személyeknek ábrázolja őket. Abban talál élvezetet, hogy mechanizmusukat adja elő. A cinizmust, melyet a modern diktátorok az igazi emberekkel éreztek, Brecht hőseivel szemben juttatja érvényre.”

Napjainkban a metaszínház az, ami az antik világnak a tragédia volt: univerzális drámai forma, amelyben egyes emberi sorsok a végéig megvilágíthatók. A metaszínház nemcsak a tragédiához való viszonyában válik el a többi drámai formától; a metaszínház igazi természetű a realista drámához való viszonyában mutatkozik meg. Kórusaival, maszkiáival és koturnusaival a tragikai színház sokkal közelebb áll a metaszínházhoz, mint ahogy első pillantásra tűnik. Ebben az esetben azonban megtéveszthet bennünket Ibsen kísérlete: Ibsen szükségszerűen tragikus véggel zárja a cselekményt. De ha az öröklődő szifilisz ugyanannyira hat is ránk, mint a bosszú, átok vagy az istenek kajánsága, az előbbi eredete zárt ajtók mögött, hotelszobákban, lányszobákban van. Ibsen hősei magánszemélyek. A tragédiában viszont egy alak sem magánszemély: a tragédiák hőseinek nincs hálósobájuk, de van sorsuk.

A realista drámához viszonyítva a metaszínháznak meghatározott tulajdonságai vannak. „A világ egy nagy színház”, mondja Lionel Abel, pontosabban: a színház a világ, mert a metaszínházban nem létezik semmi, kivéve azt, ami a színpadon történik. Beckettnek *A játék végén* című drámájában Hamm a szüleit szemetesekánában tartja, ez azonban nem azt jelenti, hogy a kannákat külön erre a célra hozta szobájába, hanem azt, hogy a színpadon található mindaz, amire szükség van. Anouilh *Antigonéjában* viszont akármennyit is beszélnek „a semleges dekorációról”, érezzük a hálószoba és Kreón kabinetje közötti különbséget: az elsőben meleg csokoládé gőzölög, a másodikban bürokratikus sűrű bútorok állnak, és lehet, hogy a falon függő Kreón-kép is ezt a célt szolgálja, s az is ezt érzékelteti, ahogy a személyek beszélnek róla. Anouilh időszerűvé akarta tenni a tragédiát, azonban familiárisrá tette, magánkörnyezetbe helyezte (különösen azokat a magánvonatkozású részleteket kell figyelembe venni, amelyeket Kreón Antigoné bátyjairól közöl), ahol az emberek alszanak és esznek; az antik tragédiák hősei viszont a sorsból és a versekből élnek.

A metaszínházban tehát a színpad nem „háromfalú szoba”; mindaz, ami létezik, a színpadon van; mindaz, ami létezik, színpad. A *Godot-ra várva* című drámában Poco és Liki a színpad egyik felén jönnek be és a másikon távoznak. A következő jelenetben ott jönnek be, ahol az imént kimentek, és arra távoznak, ahol előzőleg megjelentek. Hol voltak közben? Olyan illúziót kelt mindez, mintha közben valahol lettek volna, valahonnan jönnének vagy valahova mennének. Így Beckett két dolgot is elért: a realista színház konvencióit kihasználta különböző célokra. A lényeg az, hogy Poco és Liki nem voltak sehol, sehonnan sem jöttek és nem mennek sehova; mozgásuk értelmetlen, holott meg vannak győződve arról, hogy fontos dolog után járnak. A realista színház illúziójával Beckett azt az illúziót teremti meg, amelyben Poco és Liki él, mert a színházon kívül nem létezik semmi, és a misztikus hírnök is, aki jelenti, hogy Godeau úr nem fog jönni, szintén nem jött sehonnan sem. A régi kozmográfusok úgy képzeltek el a Földet, hogy egy nagy tengeren úszik; a metaszínház színpadát ugyanígy veszi körül a nemlét tengere.

Most pedig figyeljük meg a hősöket. Nagyszerű Hamlet-analízisben Lionel Abel azt állítja, hogy Hamletnek az a problémája, hogy nem akarja vállalni azt a szerepet, melyet az apja szelleme szánt neki: a tragédia nélküli, vérbosszús melodramai szerepet (nincs tragédia, mert Hamletnek a nagybátyját kellene megölnie, nem az anyját). Négy drámaíró van a *Hamlet*-ben: Claudius, Polonius, a Szellem és maga Hamlet. Mindegyik azt szeretné, hogy Hamlet az ő drámáikban szerepeljen, ám Hamlet is meg akarja írni a maga drámáját. Hamlet az első hős, aki visszautasítja szerepét, mint később Don Juan vagy Max Frisch *Stillere*. Hamlet orestészi személy, akinek szigorú Erzsébet-korabeli melodramában van szerepe, és a tétovázása onnan ered, hogy maga Shakespeare sem tudta, melyik drámafajtaiba is illessze hősét. Shakespeare, Abel szerint, tragédiát akart írni, de mivel Hamlet akciója nem lett volna tragikus, az antiakcióból filozófiát csinált. Azonban csodálatos, hogy Shakespeare, aki Gonerilt és Macbethet alkotta, nem tudott egy Klitaimnéstrát teremteni, hanem a gyilkos szerepét a képzelet nélküli tirranusnak, Claudiusnak adta. Abelnek ezek az érvei csak részben helytállóak, sokkal fontosabb az, hogy Shakespeare-nek az istenek és az isteni szózatok helyett csupán „gyatra Szelleme” van, aki éjjel az őrséget ijesztgeti.

Erről még szó lesz a továbbiakban. Ebből a Hamlet-magyarázatból a metaszínház egy másik tulajdonsága is megvilágosodik: a hősök mindaddig nem reálisak, amíg saját szerepük nincs. Ha filozofikusan gondolkodunk, akkor azt mondhatjuk, hogy a hősök a realista drámában szubsztanciálisan vannak meghatározva, a metaszínházban viszont funkcionálisan. Más vonatkozásban: a realista dráma a színpadi és az életben levő alakok között intuitív kapcsolatot teremt, a metaszínház viszont diszkurzív. A realista drámákban a funkció felfogása az egyik legkedveltebb fordulat: Csehov Ványa bácsija fegyvert ragad, amikor rájön, hogy ki is volt egész életében, viszont Genét *Balkonjában* a hősök csak akkor válnak reálissá, amikor valamilyen szerepet játszanak. Jól ismerjük a melodramai cinizmust, amellyel felfedek a funkció alatt rejlő egyéniséget — például Montherlant *Halott királynőjében* —, de amikor Montherlant el akarja tüntetni

Malatestae-t, aikkor egyszerűen a szerepét semmisíti meg: míg Malatestae haldoklik, magánbiográfusa a *Vita Illustrissimi Sigismondi Malatestae*-t szagattja.

A metaszínház és a tragédia viszonyáról is kell szólnunk.

„Miért van az, hogy az európai drámaírók, bármennyire is igyekeztek, nem tudtak tragédiát írni?” — kérdezi Lionel Abel. „A probléma nehézségének nagy része talán egy szóban kifejezhető: öntudat... Ha Antigoné annyira öntudatos lett volna, hogy kételkedik cselekedetei motívumában, tragikus lett volna-e sorsa? Az öntudat hiánya ugyanúgy jellemző tulajdonsága Antigonénak, Ödipusznak, Oresztésznek, mint Hamletnek, a nyugati metaszínház kulcsalakjainak.” Viszont mindez túlságosan tradicionális megfogalmazás, és csak annak a megértését segíti, hogy Hamlet és Descartes majdnem kortársak: amikor Hamlet feltűnt a színpadon, Descartes hatéves. Amikor megjelent az *Értekezés a módszerről*, Hamlet harmincéves volt. Viszont a tragédia problematikáját a mi időnkben azzal magyarázni, hogy az öntudatra és az intelligenciára hivatkozunk — egyszer valaki azt mondta, hogy Giraudoux „túl intelligens volt ahhoz, hogy tragédiát írjon” —, csak azt jelenti, hogy savanyú a szőlő. Ilyen megfogalmazásnak lett is volna célja mindaddig, amíg nem jelentkezett a metaszínház, amelynek az a szerepe, hogy univerzális voltával fölcserélje a tragédia univerzális voltát.

Ugyanezt vallja Abel is, amikor a valóság fogalmaira és az illúzióra hivatkozik. Mert amikor a *Balkonban* a hősök felveszik a kosztümöt, és generálist vagy püspököt játszanak, nem áltatják magukat illúzióval, mint ahogy Thurber Walter Mittyje teszi. A metaszínház szemszögéből azt a mérget kifogásolhatjuk, amely *A cseléd lányok* című dráma végén visszalök bennünket a valóságra és az illúzióra osztott világba, a dramaturgia világába. Ebből a szempontból Pirandello drámái még nem metaszínházaszerűek, mert a szerző — igaz, a legszerencsésebben — kihasználja a valóságnak a reálisra és a nem-reálisra való szakadását. Ha a szereplők nincsenek is tudatában ennek, a nézők előtt nem kétséges. Pirandello egy nagyszerű metaszínházi felvonást teremt: amikor Madame Pace a neki készített dekorációtól csábítva megjelenik. Ghelderode Eskurialjában a király és az udvari bolond elcserélik szerepüket, de játékuk vagy metaszínházuk a királynő halálhírére megszakad. Ghelderode megérezte, hogy a halál a legbiztosabb jele a valóságérzésnek. Az igazi metaszínház a haláltól is megköveteli, hogy szerep maradjon.\*

Vizsgáljuk meg a metaszínház és a tragédia viszonyát. Vegyünk példának egy modern változatot.

Amikor az örök megfogják a bátyja holttestét temető Antigonét, és Kreónhoz vezetik, Anouilh kórusa a következőket mondja: „Itt van. Nincs menekvés. Most már minden önmagától jön. Ez az, ami kényelmessé teszi a tragédiát.” Nem tudjuk elképzelni, hogy egy antik kó-

\* Létezik ilyen dráma is, pl. Michel de Ghelderode *La Balade du Grand Macabre*-ja. Azonban a halál nem individuális személyként, hanem mint fogalom jelenik meg a „Le Grand Macabre” groteszk figurájában. El kell hinnünk, hogy ha patetikus szerep is az individuális halál, mégsem lehet teljes szerep. Mint mindig, a halál a legegyszerűbb megoldás, de a legnagyobb probléma is. Ezért jobb nyugton hagyni.

rus ilyesmit mondana. A kórus a közvetítő köztünk és a világ sorsa között. A kórus ad gondolati formát a sorsnak, és főnévessé teszi azt, ami különben csak szép, univerzálissá azt, ami különben csak közös. De a kórusnak még egy szerepe van. Egészen az első versszakig csak maszkokban és kotrunusokon állnak előttünk a szereplők, és hosszú költeményeket szavalnak. Amint azonban a kórus énekelni kezd, a maszkok valódi emberekké válnak, a költemény igazi szenvedéssé. A színpad mögött az istenek valósága húzódik, és a színpadot a kórus avatja az emberi valóság színterévé.

A realista drámának nincs szüksége kórusra, mert nincs benne semmi olyan dolog, ami egy pillanatban univerzálissá válhatna. A realista dráma, mondja Abel, azt mutatja, hogyan lehet ideák nélkül drámát írni. Brecht, Dürrenmatt, Max Frisch hősei kilépnek a proszcéniumra, és közvetlenül a nézőknek beszélnek, énekelnek, szavalnak, vitatkoznak. Valami módon maguk a hősök veszik át a kórus szerepét, de itt a kórus nem reális, és nem is kell oly módon reálissá válnia, ahogy a realista drámákban. A tragédiában a kórus azt teszi valóságossá, ami a színpadon történik, a metaszínház modern kórusa pedig azt, ami a színpad mögött, illetve a színpad körül zajlik le; itt már nem az istenek élnek, akikben annak idején mindenki hitt vagy legalábbis nem kételkedett. A színpad mögött csak eszmék, formulációk, definíciók vannak, amelyek éppoly megmásíthatatlanul uralkodnak az embereken, miként az istenek uralkodtak egykor. Az eszmék a metaszínház abszolút valóságát jelentik, mint ahogy az istenek a tragédiák abszolút valóságát.

Mindez még nem minden. Mondtam már, hogy a kórusnak az a szerepe, hogy a színpadi akciónak gondolati keretet adjon, és hogy univerzálissá tegye. A metaszínházban a hős maga a kórus, és az akciónak közvetlen gondolati formája van. Beckettet analizálva Abel egy helyen azt mondja, hogy drámái azt az érzést keltik, mintha bizonyos tragédiák már előzőleg megtörténtek volna: amikor a függöny felgördül, mi annak vagyunk szemtanúi, ami csak azután történik, olyan hatodik felvonásfélének nevezhetnénk. De ez az időbeli meghatározás tévútra is vezethet bennünket. Semmilyen kataklizma nem történt azelőtt, hogy *Vladimirt*, *Estragont*, *Clovot* és *Hammot* megláttuk. Ők a kórusai egy tragédiának, de hol van a tragédia? Legvalószínűbb, hogy a nézőtérén.

A végső kérdésre, hogy sikerült-e a metaszínháznak elérnie a tragédiák univerzális voltát, nehéz felelni. Gondolom, hogy egy dolog feltétlenül biztos: a metaszínház az egyedüli formája az univerzalitás elérésének. Erről győznek meg bennünket a *Godot-ra várva*, *A játék vége* vagy a *Boldog napok* című művek, melyek új formában tudták visszaadni a tragédiák legvonzóbb tulajdonságait.

F. K. fordítása