

David Wiles

∴ Londoni Egyetem, Dráma- és Színháztudományi Intézet
 ∴ d.wiles@rhul.ac.uk

A NYUGATI VILÁG ELŐADÓ-MŰVÉSZETI TEREINEK RÖVID TÖRTÉNETE

Short History of Western Performance Space

BEVEZETŐ

„A színházban rendre elbóbiskolok.”

(Peter Brook)

Amikor egy üres színházba lépek, az erőteljes emberi kapcsolat lehetőségét érezve elvárás rohamom lesz. De ahogy Brooknak is, amikor ugyanabban a színházban előadást nézek, szokásommá lett elbóbiskolni. Ahogy a műhelymunkában levő színészeket elnézem, látom, hogy a darab mi *lehetett volna*, viszont a műhelytől a színházig való áthelyezésben valami túl gyakran elveszik. Amikor az idegesen beviharzó színhallgatók megérkeznek az intézményembe, már a fogadást megkérem őket, hogy válasszanak egy helyet az egyetemi városban, tegyék azt „otthonukká”, és hagyják, hogy abból kifejlődjön egy előadás. A gyakorlat elkötelezett és kreatív munkát eredményez. A térrel egy fokozott kapcsolat alakul ki. Tíz napra rá arra kérem a hallgatókat, hogy helyezték át az „előadást”, és a stúdióink színpadján tegyék működőképessé. A munka meghal. Kivétel nélkül. A gyakorlat tanulsága – a munka áthelyezésével és meghalni hagyásával – lassan és fájdalmasan szívódik fel. Az eredményeként feltevődő kérdéseknek sokszor a térhez illő előadás, vagy az előadáshoz illő tér megtalálásának feltételei adnak keretet, az egyetlen kielégítő megoldás viszont csakis az „előadás” és „tér”, valamint a „tartalom” és „forma” dichotómiáinak együttes tagadása lenne. Az előadást mint szöveget *térben* játszhatják el, de az előadás mint esemény a térhez tartozik, és ugyanannyira játszik a tér, amennyire a színészek is. Az előadás és tér dichotómiájának kiiktatása ugyanakkor nem könnyű feladat. A hivatásos színházakban a darab állandó áthelyezések nyersanyaga: a tervező modellasztaláról a gyakorlóterembe, majd alig a technika előtt a színházba; ezután talán el fog jutni a stúdió színpadáról a főépületbe, amely üres

és telt is lehet, ezután esetleg egy londoni helyszínre, vagy akár egy fesztiválra is elviszik – ugyanakkor a darabot ontológiai állandónak kell tekintenünk, végig. A nyugati játéktér története így a nyersanyagnak tekintett színházból eredő frusztrációból nőtt ki. A világ viszont nem volt mindig ilyen.

A nyugati játéktér története... Mindezen összetett kifejezések közül a *történet* valószínűleg a legengedetlenebb. Egy színháztörténeti áttekintésben – amelynek az amerikai hallgatók egy egész korosztálya hasznát vette – eljárásait Oskar Brockett a szokásrenddel indokolja meg: „Rendszerint elfogadjuk a *színház mint a művészet egyik ága* és a *színházi elemek esetleges használata egyéb tevékenységek során* közötti különbséget.” Ezzel viszont nem kínál választ a huszadik század egyik szívós kérdésére: *mi a különbség a színház mint művészet és a puszta teatralitás között?* – azon a megjegyzésen túl, hogy az *szokásos*. Brockett így folytatja: „Ez a különbségtétel itt rendkívül fontos, mert nélküle lehetetlenné válna egy olyan összefüggő történet megszerkesztése, amely tartalmazza az emberiség szerteágazó tevékenységében évezredekken át megtalálható teátrális eszközöket. A könyv ezért elsősorban a színház intézményéről – annak eredetéről és fokozatos fejlődéséről szól.” A kulcsszó az *ezért*. Brockett története nem az odakint létezőnek, hanem saját retorikai igényeinek a funkciója. A színház mint intézmény olyan fogalom, amely a hivatásos színháztörténész igényeit szolgálja, és Brockett így kerül az ilyen történeteket létrehozó előke-lőségek neveit tartalmazók sorába. Az *intézményt* ezáltal újraértékeljük, szétválasztva a színházat a teatralitástól. Az „eredet”, majd a „fejlődés” aládúcolja az intézmény rangját, és igazolja azt, hogy a színház szó/fogalomnak időtlen jelentése van. A körköröség valóban kényelmes. A dolog történetének leírásával bizonyítjuk a lényegét; és mert van lényege, leírjuk a történetét... Ez mindaddig szép és jó is, amíg szeretjük az adott „intézményt”, sokan viszont nem osztoznak velünk ebben: „Nem ülhetek többé tétlenül egy falüreget bámulva a sötétben, megjátszva azt, hogy a nézőtér a reprezentáció semleges barmkája volna. Ez egy térbeli szerkezet, amely eltávolít minket a látványtól, valamint mindattól, ami a támogatottságot, a színházi maradiságot és a politikai konzervativizmust nemes célként egyesíti annak érdekében, hogy szó szerint »a helyünkön maradjunk«. Nem tudok többé kötelességtudóan felbukkanni ebben a művészeti központban, csak azért, hogy ennek és ennek a legújabb »zseniális« alkotását lássam, amikor szinte tegnap láttam mások legutóbbi »zseniális« alkotását – ez már egy kimerülésig szántott mező.”

Az 1998-ban íródott kiáltvány szerője Mike Pearson, jelenleg a Performance Studies tanára. Alig kristályosodott ki az 1960/70-es években a brocketti szemléletmód körül külön diszciplínaként a Színművészetek Tudománya¹, máris

¹ Theatre Studies (a ford. megj.)

megjelent az Előadó-művészetek Tudománya², hogy kettéhasítsa és egyben alávesse azt a megsemmisítés antropológiai erejű figyelmének. Pearson kiáltványa új, kreatív célokat fogalmaz meg, olyan tevékenységhez kötődve, amely kívül helyezkedik a színház intézményén: „Meg akarok szabadulni a színház-tól mint »tárgytól«, a darabtól, a »jól elkészített előadástól«, a kritikus *raison d'être*jétől...

Újratárgyalni és problematizálni akarom a három alapvető tevékenységi viszonyt³: színész és színész, színész és néző (majd ugyanezt megfordítva is), valamint néző és néző között...

A tevékenységnek más arénákat akarok találni – a munka, a játék és a fohász tereit –, ahol a színház törvényeit és jogait, szokásrendjét és betanult egyezményeit felfüggeszthetjük.

Olyan tevékenységet akarok, amelyben egybehajlik a tér, a tevékenység és a néző.”

Pearson utalása a „tevékenységek viszonyaira” Richard Schechnertől, a New York-i Előadó-művészetek Tudományának gurujától származik. Schechner axiomatikusnak tartja, hogy a színpadi esemény elsősorban három áttételt tartalmaz: (1) az előadók közöttit, (2) a nézők tagjai közöttit, (3) az előadók és nézők közöttit. Színházelméletéből, mivel ezeken az áttételeken senki sem tud kívül állni, eltűnik az önmagára hagyott szubjektum helyzete. Itt alapvetően a szubjektum-objektum viszony forog kockán. Pearson elveti a Színművészetek Tudománya által általánosan elfogadott nézetet, mely szerint az önálló szubjektum, vagyis a kritikus, az odakint előadásnak nevezett objektumot fogja vizsgálni, úgy, hogy azt a tér (a falüreg, művészeti központ) és az idő (a jól elkészített előadás eleje, közepe és a visszatapsolás) határozzák meg. Pierre Bourdieu volt az, aki a „tudatos szubjektum” problematikáját a legtágabban definiálta, és aki észrevétlenül mért ütést a gyakorlatra „alapelveiben és pontosan megváltoztatván azt [...] felvevén egy, a cselekményre irányuló olyan megfigyelői pózt, melynek segítségével visszavonulhat tőle, hogy a magasból, távolabbról figyelhesse meg, és folytathassa ama gyakorlati munkát, mely őt a *vizsgálat és megfigyelés objektumává teszi – pusztá reprezentációvá*”. Ahhoz, hogy egy előadó-művészeti gyakorlatot kívülálló kritikusként végignézhessünk, meg kell változtatnunk; *eseményből reprezentációvá* kell tennünk. A fizikában a relativitáselmélet támasztja alá azt, hogy az objektív nézőpont „tudományosnak” való elnevezése magából a tudomány szempontjából lehetetlen.

Schechner 1987-ben másodlagossá tette a viszonyt a „teljes produkció és azon tér vagy terek között, amelyben az létrejön”, viszont elismerte, hogy ami

² Performance Studies (a ford. megj.)

³ Performance Relationships (a ford. megj.)

másodlagosnak látszik, idővel elsődlegessé is válhat. Az *Environmental Theater* (1973) című könyvében minőségileg sehol sem elemzi azon munkateret, amelyet a Performance Garage-ban alakított ki. Pearson ugyanakkor igyekszik „egybe-hajlítani a teret, a játékot és a nézőt”, továbbá nem hajlandó alárendelni a munkateret a személyközinek. Amíg Schechner az 1960-as évek utópiájában egy garázs elzárt magányában tevékenykedett, és csapatával abban hitt, hogy saját, új szabályokat írhatnak a társadalmi interakciók terén, addig Pearson 1998-ban már úgy érzi, hogy a színházi múlt holt kezének elkerülésére kínálkozó egyetlen járható út egy olyan talált térben való munka, amely már eleve adott szabályokat ró ránk. Az egyént így egyre nehezebb lett elválasztani a tértől. Az utolsó fejezetben azt fogom bebizonyítani, hogy a huszadik század színházát az „üres tér” felemelkedése és bukása jellemezte. Brook elméletének klasszikus kijelentése szerint: „Bármely tetszés szerinti üres termet csupasz színpadnak nevezhetem”, továbbá „egyetlen friss és új tapasztalat sem lehetséges, ha nincs készenlétben egy érintetlen, szűzi tér, hogy befogadja azt”. Brook üres tere olyan, mint a modernizmus festőinek üres vászna. A huszadik század végére nyilvánvalóvá vált, hogy – ahogy a szüzeknek mindig van karakterük –, a vásznaknak is van anyaguk, színük és formájuk, valamint egy láthatatlan „Művészet” feliratú címkéjük. A művészetek házában levő legújabb zseniális produktum Pearson-féle elutasítása nemcsak a kreatív művész örökkévaló kiábrándulását, hanem azt a filozófiai értelmezést is tükrözi, mely szerint a tér sohasem üres, és sohasem lehet a „reprezentáció semleges bárkája”.

Pearson nézőpontjával egyébként rokonszenvezem – a tevékenység⁴ iránt érzett szenvedéllyel egy olyan frusztráció vegyül, amely a térbeli szerkezeteknek egy előre meghatározott színházi jelentéseket termelő csapdájába esett. Eme könyv a következő meggyőződésekből íródott: (1) vannak új, előremutató utak; (2) a jelen legjobb megértési módja a hátratekintés; (3) a megtapasztalásra érdemes színház (ahol a nézés már bizonyos leválásra utalna, de a megtapasztalás még túl passzív lenne) szükségyszerűen egybehajtja a „teret, a játékot és a nézőt”.

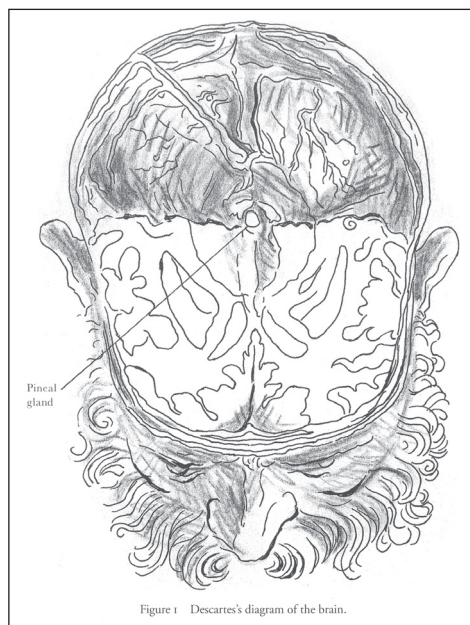
A játéktér történetének kontextusa a *tér* története. A klasszikus és a középkori értelemben vett tér véges és kötött volt, a reneszánsz és a felvilágosodás által bemutatott új fogalmak alapján viszont már a végtelenig is tágíthatóvá lett. Az első ábrán a klasszikus értelemben vett kozmoszt láthatjuk, középen a Földdel, egymástól tisztán különváló szférákba illesztett hét bolygóval, amelyek az óra járásával megegyező irányban keringenek körülötte, majd a csillagokkal, amelyek az óra járásával fordított irányban keringenek, végül a kilencedik szférában – ebben az esetben Erzsébet királynő képében – a világmindenség Fő Mozgatója helyezkedik el. A világmindenséget saját – a kozmosz közepének tiszteletbeli

⁴ Performance (a ford. megj.)

helyéről nemrég elmozdított – apró bolygójáról szemlélve, Descartes (1596–1650) tudományos mustrája meglehetősen tárgyilagos volt: a peremvidék egy-fajta nem-teréről figyelte a valóságot. Világegyetemét a szélekről vizsgálva Descartes önmagáról vont le következtetéseket. Amint intellektuális miliője a szent centrumból minden emberi lényt eltávolított, Descartes úgy küszöbölte ki a hibát, hogy a feje középpontjában az agya középpontjába – akár egy valamiféle anyagiatlan bentlakásos homunculust – önnön *egóját* tette (1. kép). Egy csodával határos módon állítván így vissza a klasszikus értelemben vett világegyetem centripetális rendjét. Descartes úgy vélte, hogy a szemével látott dolgokat a látóidegeken át az agy közepében elhelyezkedő mirigyre vetíti ki, ahol a képet a titokzatos ego nyugodtan tanulmányozhatja. Amit viszont Descartes a koponya közepében felállított, nem volt más, mint egy miniatűr színház, ahol az én – mielőtt kellő utasításokat küld a test hidraulikus rendszerének – eltűnődhet a valóságon és eldöntheti, hogy miként viszonyul hozzá. Ez a miniatűr színház adott biztos otthont az ének vagy *egónak*, védve őt attól az inkvizíciótól, amely Galileót is hatástalanította, de az ára ugyanakkor az a bizonyos tárgyilagos leválás volt, amely a valóságot mindig a távolból láttatta. Amikor Pearson azt jelenti ki, hogy a modern színház térbeli szerkezete eltávolítja őt a látványtól, akkor nem akar mást, mint megszökni ettől a karteziánus állapottól.



I. ábra



I. kép

Descartes a nyugati értelemben vett színháztörténet egyik legjelentősebb alakja. Érzelemelmélete, LeBrun rajzainak közvetítésével, egy új színjátszási rendszernek is ösztönzésül szolgálhatna. Az arc lenne – lévén fizikailag legközelebb az agyban elhelyezkedő kis színházhoz – a legmegfelelőbb testrész ahhoz, hogy a különböző érzelmeket bemutassa:

A SZÍNÉSZ	A SZÍNÉSZ	RIVALDAFÉNY	A NÉZŐ	A NÉZŐ
EGÓJA	ARCA		LÁTÓIDEGE	EGÓJA
				A BELSŐ
				SZÍNHÁZBAN

A karteziánus tér – a végén – a színésznek egy keret mögé való visszavonulását eredményezte volna. Amennyiben ez a hitelt érdemlő homunculus *ego* már a szaruhártyán át a cselekményre figyel, akkor már annak is van értelme, hogy egy, a proscénium boltívei által létrehozott másik lencsével – a színpadi tevékenységre is betekintsünk. Szép és jó, ha ez a színpadi cselekmény – ahogy maga az élet is – távoli álmok minőségében jelenik meg, méghozzá úgy, hogy az egyetlen bizonyosság a koponya homályos kakasülőjén biztonságba helyezett gondolkodó egója annak, aki álmodik. A karteziánus tér a szemrevétel tere. A láthatatlan *ego* nemcsak megfigyeli a cselekményt, hanem tekintetének irányító

erejével még a színészeket is elnyomja. A tér megtestesülésébe való alámerülés egyik nemének sem hódol be – sem mozgás-, sem szaglás-, sem hangzásbelileg; még a vállra való ránehezéssel sem szívárogoz át. A színházi historiográfia brocketti iskolája az aktív színész és a passzív néző természetes felosztására alapult – egy jelenségre, amelyet a karteziánus színház dichotómiájának nevezhetünk el. A dichotómia viszont történelmileg esetleges, ezért egy újfajta történelmet kell megírunk.

Sok tér-történész lelt ihletre Michel Foucault meghívásában: „A tér nemzedékeken át tartó értékvesztésére kell kritikát gyakorolnunk... A térrel úgy bántunk, mint egy halottal, egy állandóval, egy nem-dialektikussal, egy mozdulatlanul. Az idő – ezzel ellentétben – a gazdagság, a termékenység, az élet, a dialektika volt.” A legtöbb színház-történeti munka a színházi teret mozdulatlan és élettelen tartályként mutatja be, amelyben gazdagon és termékenyen bontakozik ki különféle alkotók és színészek karrierje. Foucault térre helyezett hangsúlyát a jelennel való elemzéseivel hozhatjuk kapcsolatba: „A tizenkilencedik század nagy rögeszméje, mint azt tudjuk is, a történelem volt: a fejlődés és a megszakítás témáival, a válsággal és a körforgással, az örökkön halmozódó múlt témájával. A jelenkor talán felül fog kerekedni a tér összes korán. A párhuzamosság korát éljük: a mellérendelés korát, a közel és távol korát, az egymás-mellettlevését, az eloszlását. Úgy gondolom, hogy egy olyan korban élünk, amikor a világról való tapasztalatunk még véletlenül sem egy időben hosszan kialakuló élet, hanem inkább egy kereszteződésében gombolyagot kialakító és pontokat összekötő hálózat.”

1967-ben ez profetikus látomása volt a globális azonnali kommunikáció által összetartott hálózati társadalomnak, egy világnak, amelyben felszámolódik az emlékezet, a halál pedig el van rejtve a tekintetek előtt. A térnek a posztmodern által adott új jelentősége új intellektuális kihívást idézett elő: „Meg kell írunk a terek teljes történelmét – ez lesz egyben a hatalmak története is (mindkét fogalom többes számban) – a nagy geopolitikai stratégiáktól, a lakhelyek apró taktikáig, intézményi építészettől a tanteremtől a kórházak tervezésén át a politikai és gazdasági képződményekig.”

Bár a színház elsiklott Foucault tekintete előtt, szavai ugyanolyan súllyal vonatkoznak erre is. A színház(ak) és erő(k) közötti viszony összetett és folyamatos.

Az 1967-es *Más terekről* című előadásában Foucault egy háromszatú tér-történelmet vázolt fel. A középkori teret az elhelyezés, a lokalizálás tereként írta le. Bizonyos terek eredendően fontosabbak vagy szentebbek voltak másaknál, és a nagy kozmológiai rendben – különféle lények lakaiként – természetes és kevésbé természetes tereket különített el. A második történelmi fázisban Galileo kozmológiája elvezetett addig a karteziánus látásmódig, mely szerint az minden létező *res extensa*, vagyis egy végtelen térbe való kiterjedés, ahol minden állan-

dó áramlásban van. Végül az 1967-es Foucault által látott tér már egy kizárólag a viszonyai által meghatározott helyszín térbelisége – azzal, hogy a gyakorlatban az előző két tér maradványai is jelen vannak. Foucault kialakítja a „heterotópia” ellen-helyszínének fogalmát, amely más helyszínekről beszél, és megannyi példa közül a színházat is idézi. Ahhoz, hogy ezt illusztráljuk, képzeljük el a roppant Opéra vagy Comédie épületét, amely a francia város központi terén a Mairie-vel áll szemben. Egykor ez egy *utópia* volt, ahol a keretek közé koherens történeteket és diskurzusokat helyezhettünk, 1967-től viszont radikális rendezők lakják, *heterotópiává* lett, és már csakis arra alkalmas, hogy aláaknázza a nyelvet, a mítoszokról pedig lerántsa a leplet. A színpadi tevékenység történetét a foucault-i háromágú rend alapján is megírhatjuk. Az *elhelyezés* idejében a tevékenység helyei eredendően valamifajta jelentőséget tartalmaztak, olyanok, mint a szentély, a főutca vagy ennek és ennek a szülőháza. A *kiterjedés* terében a színházat – az emberek kényelmes gyülekezése érdekében – szinte bárhova fel lehetett építeni. Tekintetük egy színpadra, a látványos díszleten át pedig egészen az euklideszi végtelenig volt irányítva. A helyszín modern terében Foucault 1967-es meghívása a színház, valamint olyan heterotópiák összekapcsolását jelentette, mint a bordélyház vagy a keleti kertek, amelyek képviselik, megkérdőjelezzik és kifordítják a társadalom egyéb tereit. Egy nemzedékkel később viszont Foucault alternatív (hetero-) tereinek eszménye egy kissé avítnak tűnik. A globalizáció helyett egy „alternatív” kultúrát választani lakhelyül jelenleg problematikusabbnak tűnik mint a hatvanas években.

Foucault, a „klasszikus rend” kora tizenhetedik századi megszületésének döntő történelmi törésvonala, Descartes korának képében jelent meg. A szavak megszűntek misztikus jelekként létezni, így a nyelv áttekinthetővé lett. Foucault ahhoz, hogy illusztrálja az új karteziánus kiterjedésbeli teret és bemutassa azt, hogy a realista művészet miként számolja fel varázsával a nézőt, Velázquez *Las Meninas* (1656) című festményét írja le. Ezen a képen a középpontban elhelyezett apró tükörből ránk tekintő fejedelmi párt látjuk, a vásznon eközben – más alakok társaságában – a műteremben levő, portréjukat festő művészt láthatjuk. Velázquez festménye – folytatja Foucault – meghazudtolja azt a klasszikus fogalmat, mely szerint a művészet objektív módon képezi le a valóságot, lévén, hogy a kivetítés alanya a tekintetek elől egy meglehetősen csábító módon van elrejtve. A vászon nézői pedig – állítja – mivel képtelenek magukat meglátni a tükörben, megtapasztalják a klasszikus reprezentációval együtt járó „alapvető rést”. Ezzel az elemzéssel csak egy baj van. Foucault a festményt minden bizonynyal a Pradóban látta, ahol egy tükörrel szemben álló falra volt kiállítva, hogy a modern nézőnek a betekintés alaposan posztmodern tapasztalatát nyújtsák. A festmény viszont eredetileg a király magánhasználatára volt megrendelve, hogy dolgozószobájában önmagához viszonyítva láthassa női örököse emberméretű

képét. A festmény a tér látszatát keltette, a királyi tükörben ugyanakkor nem volt rés. Foucault lehámozta térbeli kontextusáról a festményt, mindazonáltal meg is feneklett a jelentés azon felfogásában, melyet modern kiállításának funkciója nyújtott. Foucault ugyanakkor egyrészt minden szándéktól mentes, gyakorlati leckével gazdagított minket. Amit klasszikus és maradandó „műtárgy” gyanánt ismerünk, azt valójában a múzeumi kontextus teszi azzá. Így alakítanak a modern színházi épületek is – jelentésüket térbeli kontextusaiktól elszabadítván – szövegeket klasszikusokká.

Henri Lefebvre *A tér létrehozása* című 1976-ban francia nyelven, majd 1991-ben angol fordításban is megjelent könyve egy Foucault munkájához nagyon hasonló szellemi légkör terméke; álláspontjában viszont sokkal materialisztikusabb. Ez az igazán figyelemre méltó vállalkozás egyesíti a modern francia gondolkodás marxista, fenomenológiai és feminista áramlatait. Lefebvre-t az 1844-es utópista, Gazdasági-filozófiai kéziratok Marxja ihlette meg, a korai Marx, akit a természet emberének látványa hajtott, mintsem a kései, aki az élet minden vonatkozását a gazdaságtudománynak rendelte alá. Lefebvre terének története, ahogy Foucault-é is, a karteziánus metafizika kritikájában gyökerezik: „Amikor a szubjektumot objektum nélkül (a pusztá »Én« gondolata, a *res cogitans*), avagy az objektumot szubjektum nélkül (a test-mint-gép, a *res extensa*) értelmezte, akkor a filozófia egy kiköszörülhetetlen csorbát követett el ott, ahol definiálni akart. Descartes után a Nyugati Logos nem igazán igyekezett összeragasztani, összemontázsolni a részeket. A szubjektum és objektum egyesítése olyan fogalmakban mint az »ember« vagy az »öntudat« viszont csak annyiban volt sikeres, hogy a már egyébként is hosszú sor egy újabb filozófiai fikcióval lett hosszabb... A nyugati filozófia *elárulta* a testet... Az élő test, amely »szubjektum« és »objektum« is egyben, nem tud elfogadni egy ilyen fogalmi felosztást... A test manapság szilárdan fogalmazódik meg, bázisként és alapként, mindennemű filozófián és diskurzuson túl... Ezért beszélünk a nyugati metafizika megszüntetéséről, a gondolkodás azon hagyományáról, amely Descartes-tól napjainkig tart...”

Ahol Foucault gyakran elégedett azzal, hogy diskurzusokra utaljon vissza – a szexualitással vagy például az örülettel kapcsolatban –, Lefebvre a test materialitásához ragaszkodik. Ragaszkodása ahhoz, hogy a testben inkább tudás gyökerezik mint Logosz vagy diskurzus, nyilvánvaló utalás a színpadi tevékenység vizsgálatára.

Lefebvre könyvének tézisszerű axiomatikus kiindulópontja: „A (társadalmi) tér (társadalmi) csinálmány”. A tér *társadalmi*, mert minden társadalom létrehozza a saját terét, egy teret, amely egy időben mentális és fizikai is. A tér mindig *létre van hozva*, egy olyan viszonyhálózat értelmében, amely sohasem adott, sohasem mozdulatlan vagy szembeszökő, és sohasem leledzik egy természeti,

kultúra által érintetlen állapotban. Nem létezik olyan, hogy üres tér: „A megélt tapasztalattal szemben a tér egyrészt nem egy pusztá »keret«, a festmények ke-reteinek gyakorlata után, másrészt egy virtuálisan semleges forma vagy tartály sem, melynek kivitelezése arra irányul, hogy befogadja, bármit is beletöltenek. A tér társadalmi morfológia: olyan viszonyban van a megélt tapasztalattal, mint önnön formája az élő szervezethez...”

Lefebvre a térhez való viszonyulás három módját írja le: észlelhetjük a társadalom *térbeli gyakorlatait*; kódolt *térmegnyilvánulások* segítségével fogalmasíthatjuk a teret; valamint megélhetjük a *megnyilvánulások terében*, ahol már összetett szimbolizmusokban ölt formát. Az utóbbi kategóriába tartoznak a színház és egyéb művészeti formák, valamint annak a lehetősége, hogy bevett gyakorlatok és fogalmak a megkérdőjelezés tárgyaivá legyenek.

Lefebvre a tér idealista fogalomkészletét bírálja. Az ideológia elvont értelmezésével és a tiszta gazdaságtanhoz kapcsolódó magyarázóerejével a hagyományos marxizmus kritikáját is felajánlja. Vitatja azon szemiotikus és strukturalista térmegközelítéseket, amelyek szerint egy testetlen ego olvashatja és dekódolhatja a teret anélkül, hogy annak része lenne, és kitér arra is például, hogy Bartes korai munkái egyrészt nem számolnak a testtel, másrészt pedig a hatalom problematizálása során is zátonyra futnak. A teret – folytatja Lefebvre – nem „olvassuk”, hanem azzal a testtel tapasztaljuk, amely jár, szagol, ízlel és egy rövid ideig be is lakja azt. A hatalom ugyanakkor minden kódon kívül fekszik, és az erőszakban gyökerezik. Az Anne Ubersfeld nevéhez fűződő párizsi színházszemiotikai iskola egy hatásos játéktér-elméletet fejlesztett ki, amely arra alapul, hogy a passzív néző „olvassa” a színpadi cselekményt. A szemiotikus megközelítés esetében így egy olyan színházi formára adott akadémikus válaszként tekinthetünk, ahol a díszlettervező segítségével dolgozó rendező a szerzőnek mint az elsődlegesen kreatív művésznek helyébe lépett. A szemiotikus megközelítés – ahogy az a színház is, amelyre irányul – kudarcot vallott a karteziánus színházi dichotómia megkérdőjelezésében: nevezetesen a színpad és nézőtér közötti hasadásban, a tevékenység mint objektum és a néző mint testetlen szubjektum között. A szemiotika lefebvre-i fenomenologikus kritikája arra hívja fel a figyelmünket, hogy máshonnan kell kiindulnunk.

Lefebvre a korai „abszolút tértől” a modern kapitalizmus „absztrakt tere” felé haladva vázolja fel a tér történetét. Az abszolút tér a testet illeti meg, és nem fogalmasítható. Ez egy aktivált tér, egy szent tér, amely formájában mindig a világegyetem mikrokozmosza. Vallási és politikai funkcióiból ítélve a közö-ség központjában elhelyezkedő görög agora az abszolút tér része volt. Amikor a rómaiak falakat emeltek a fórum köré, valójában homlokzatot emeltek neki, megsemmisítvén így a görög agora abszolút terét. A római építészet, Lefebvre szerint, rést hozott létre a konstrukció és azon dekoratív forma között, amely

elfedi ezt a konstrukciót, kialakítván így egy másik teret, amely a városállam lényegét már nem *ér*ti teljességében meg. A tizenkettediktől a tizenkilencedik századig terjedő periódust a lassú halmozódás időszakának vehetjük, melyet csak a tizenhatodik századbeli szuverén hatalom robbanása, majd a tizenhetedikben a karteziánus tér-fogalmasítás szakít meg. A tizenkettediktől a tizenkilencedik századig tartó időszakot a lassú halmozódás korának látja, ahol a tizenhatodik században egy hatalmi robbanás, a tizenhetedikben pedig a karteziánus térfogalmasítás tanúi lehetünk. A romantikusok által beharangozott huszadik század absztrakt tere egy időben volt széttöredezett és egységes. A kultúra egyrészt globális és uniformizált lett; a Picasso festményein levő tört testű nők viszont másrészt már egy új látásmód példái, a testé, amely mint a művész hímnemű tekintete által darabokra szabdalt részek és alakok gyűjteményévé lett. Az absztrakt tér a munka absztrahálásához és minden dolgok egységes kereskedelmi értékének átalakításához kötődik.

A Lefebvre-féle abszolút és absztrakt tér ellentétének több folyománya is van. A geometrikus és vizuális rend felemelkedését az írott szónak a kimondott szóhoz viszonyított térnyerésével azonosítja: „Minden nem-optikus benyomás – például érintés- vagy izomrándulásbeli (ritmus) – immáron nem több mint a vizualitás egy szimbolikus formája, vagy fejlődési foka... A szem ugyanakkor a távolságnak rendelé alá a tárgyakat, passzívvá teszi őket. Amit alig látunk, az képpé, jeges ridegséggé van lefokozva.”

A leválasztott karteziánus szubjektum elsődlegesen a szem segítségével fér hozzá a világhoz. A látás elsődlegességét Lefebvre a gótikus székesegyházak fénykezeléséig vezeti vissza, felfedezvén azt, hogy a vizualitás könyörtelen térnyerése nem zajlott le minden akadály nélkül – példaként itt a tizennyolcadik századi zenei újításokat hozza fel. Lefebvre szavai ezen a ponton Foucault-éival csengnek össze, aki a tizenkilencedik századi orvosok és börtönőrök pusztá tekintet általi hatalomgyakorlását írta le. Lefebvre azon felismerésének elfogadására kényszerít, mely a modern színház elsődleges látásközpontúságára vonatkozik. A káprázatos, fényekkel kiegészített díszletek, a légkondicionálás, az óvó karpihentetők és az építészet tekintetvezérlő hangsúlya a színházlátogatásból elsősorban vizuális tapasztalatot kovácsol. A londoni Royal National Theatreben, a Lyttelton és az Olivier termekből eltávolított 750 lámpást a modern állapot tüneteként foghatjuk fel. A fényviszonyok mindennemű létrehozásának ára az akusztika rovására ment. Az idők változásáról Vitruvius római színházszászról szóló leírásaiban is olvashatunk: egy olyan színházoszó kultúrában, amely a beszédben és a zenében összpontosul, az építész szinte teljes figyelmét a színház akusztikai ismérvei foglalták le. A jó akusztika azt jelenti, hogy a színészek is hallani tudják a közönséget – nemcsak a kacajt és tapsot, hanem azokat az apró zörejeket és fészkelődéseket, amelyek a figyelem minőségére utalnak, kétirányúvá téve így a

kommunikációt. A modern tekintetvezérlés egyirányú közlekedésre utal: a paszszív néző láthatja a színészt, akit ugyanakkor a fények vakítanak el.

Lefebvre, megtisztelvén az építészetet, különbséget tesz „emlékmű” és puszta „épület” között: „Az emlékmű tere a társadalom minden egyes tagjának felkínálja tagságának képét, társadalmi ábrázatának képét. Létrehozván így a társadalom tükkrét... Az emlékmű a lehető legszűkebb értelemben a »közösségre« is kihat, gyakorlativá és szilárddá alakítván azt át. A benne levő elnyomás és felmagasztalás elemei ugyanakkor alig teszik azt kezelhetőbbé.”

A székesegyház használója így – mondhatni ideológiailag – érezvén a tömjént és hallván az énekeket, testileg vesz részt a világ bűneiben és bűnbánatában. A görög színházat ugyanígy a közösségi egyezés tereként idézi, amely „előfeltételezi a tragédiát és a komédiát, valamint méreteiben a város lakosságának jelenlétét, hűségüket hőseikhez és isteneikhez”. Az emlékmű-térben, az építészeti egységek ritmusokat hoznak létre, szertartási mozgást, zenei rezonanciákat, amelyek elősegítik azt, hogy a testek, a „nem-láthatónak” szintjén felleljék egymást. Amikor az emlékművek az emberek elnyomása vagy szétszóródása következtében elveszítik hatalmukat – állítja Lefebvre –, megadják magukat azon puszta épületek káoszának, amelyek nem részei a társadalmi gyakorlat „momentumainak”. A néhai egység elvesztésével az épületek sokszor emlékművet jelző homlokzatot kapnak – bizonyításként, ezen a ponton nyugodtan idézhette volna a György-korabeli vagy viktoriánus színházak klasszikus homlokzatát. Lefebvre az emlékművet az „abszolút tér” tárgykörébe helyezi, ahol valamikor valamilyen naptári esemény alkalmán, az idő kapcsolatban volt a térrel. A tér és idő modern széthasadása Lefebvre számára csak egy másik karteziánus dichotómia. A modern színház – mindazonáltal, hogy valamiféle dialektikus változás erői felbukkanhatnak – a „szórakozás” elidegenítő terét és idejét kényszerül betölteni.

Ezzel a monumentalitáshoz kapcsolódó aggódással Lefebvre egy, az 1970-es évekre vonatkozó széles körű aggódást körvonalaz. Antoine Vitez, a rendező például 1978-ban kijelentette, hogy kettéhasad az alkotás meghatározott módját előíró, korlátozó építmény, és azok között a sokkal szabadabb alkotást szavatoló lehetőségek között, amelyeket egy alighogy befedett tér, illetve hajlék biztosíthat. Színházi körökben addigra már a gyakorlati választás szükségessége túlon túl felerősödött. Örökölt színházi terekben kell dolgozni, amelyek egy idejétmúlt térbeli gyakorlatnak épültek, és olyannak is maradtak? Talán egy semlegesnek tűnő hajlék védelmében kell dolgozni, melynek semmilyen viszonya sincs azzal a művészeti alkotással, melyet befed és tartalmaz? Esetleg egy új monumentális formát kellene kialakítani, amely a késő huszadik századi társadalomnak lenne a tükré? Lefebvre egy transzgresszív ellen-tér képében keres dialektikus megoldást a monumentalitás és hajlék közötti feszültségre – egy akkoriban alighogy

körvonalazott fogalom segítségével, amely Foucault heterotópiáit és a kísérleti színházak új nemzedékét is megidézte.

Az előadó-művészetek elméletének szintjén a tér elsőbbségének legerőteljesebb védelmezése Tadeusz Kantor lengyel rendező részéről érkezett. Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Grotowski és a modern díszlettervezés úttörője, Adolphe Appia képezik a huszadik század színészbajnokságának uralkodó vonalát. Brecht a történet mellé állt, ezért a hagyományos színházi épületekben végzendő munkával kellett megelégednie. Craiget elsősorban a színpad megformálása érdekelte, és nem a színész-néző kapcsolat. Artaud a „térköltészet” fogalmával egy új irány felé bólintott, de mindezek felett Kantor áll, aki a színház értelmezését a tér értelmezéséből eredeztette. Kreatív hozzáállása nem a szövegértelmezésekben, hanem a festészetben gyökerezik, és ez vezette a színház mint médium olyan felfogásához, amelyben a tárgyak és a terek az emberi testtel egyenértékűnek számítottak. A teret a színház „öslényegeként” írja le, mely élő és független a művésztől:

A tér nem egy puszta t a r t á l y,

amelybe tárgyakat és formákat helyezünk

a TÉR maga is egy [létrehozott] TÁRGY.

A legfontosabb!

A TÉR ENERGIÁVAL telített.

A tér zsugorodik és t á g u l.

És ezek a mozgások formákat és tárgyakat hoznak létre.

A tér SZÜLI MEG a formákat!

A tér határozza meg a tárgyak közti kapcsolathálózatot és feszültséget.

A FESZÜLTSÉG a tér legfontosabb szereplője.

Semmi kapcsolata azzal az elmélettel, mely szerint a darabnak „üres” térben kell létrejönnie, és mivel térfogalma energikus, kapcsolatban áll a szubatomikus fizika elméleteivel is.

Ahogy Foucault és Lefebvre, Kantor is a kora huszadik századot azonosította azzal a kritikus pillanattal, amikor a látás régi rendje megbukott. Sajat munkájának fordulópontja a második világháborúban következett be, amikor valódi anyagokat használt fel egy lebombázott ház „talált realitásának” kialakításához:

Abban a híres 1944-es évben,

egy újabb fontos szót ejtettem ki

valódi h e l y

Színházi hely,

de nem az a hivatalos hely

amelyet a dráma bemutatásához foglaltak le...

Mivel a darabokat – fittyet hányva a náci tilalomnak – titokban mutatták be, a bátor nézők észre sem vették, hogy egy illúzióról van szó. Gyakorlatilag egy tájművészeti alkotáson belül elhelyezkedő installáció részei voltak. Kantor, a „valódi hely” fellelése érdekében, munkássága későbbi részében utasította el teljesen a hagyományos színházat. A színház – így írja – „egy több évszázados gyakorlat színhelye, közömbös és elesztétizálódott, és a legkevésbé alkalmas arra, hogy a dráma m a t e r i a l i z á l ó d j o n”. Egyik darabját vagy happeningjét a színház mosdójában rendezte meg, a művészet templomában ezáltal e „szerény” helyet „szentté” avatta. A dráma az valóság kell hogy legyen és nem illúzió, ez volt az alapelve. A látványt el kell utasítani. Egy színpadi művet nem „nézni kell!”.

Henri Lefebvre Foucault-val és Kantorral együtt képezi a karteziánus vagy perspektivikus látás sarkalatos pontjaival és a kora huszadik század modernizmusával a tér történetének vázát. Ezen paraméterek nyomán tesszük fel azt a kérdést, hogy miként is írhatjuk meg a színház történetét. Kantor – miután elutasította a hagyományos színházi épületeket – elutasította azt is, hogy „a színház általános történetének” része legyen. A történet megírásához fűzött saját véleményemet a *The Oxford Illustrated History of Theatre* című kötethez való hozzájárulásom stimulálta. John Russel Brown, a szerkesztő, célirányosan vezette a csapatot. A könyv „a színház legnagyobb vívmányait tette volna közzemlére”, valamint „jelenlegi színház-látogatási, olvasási és felfedezési gyakorlatunkat hivatott volna erősíteni”. Lévé, hogy a jövőre nézve ez lett volna az örökölt színjátékok repertóriumának aktív ágense, rendezők, színészek és tervezők hada használhatta volna. A védőborítón levő, a Royal Shakespeare Company produkciójában Lear bolondjaként játszó Anthony Sher képe, összekötvén a modernet a klasszikussal, a népit a magas tragédiával – kellőképpen tájékoztatja az olvasót a viszonyulási pontokról. A borító kézenfekvő módon egyrészt a múlt megfigyelésére szolgáló lencseként, másrészt egy, a történelem által már újrahrtelesített intézményként állítja be az RSC-t.

A feladatot, úgy gondolom, jól elvégeztük. De tegyük fel, hogy kicseréltük a lencsét... Tegyük fel, hogy történetünket nem az RSC viszonylatában fogalmazzuk meg, hanem a Welfare State kiáltványának kijelentése felől: „A pillanatnyi szaknyelv alapján művészetet, színházat és életstílust egyesítünk, végső célunk viszont ezen kategóriákat és szerepmeghatározásokat feleslegessé tenni.” A társulat által végzett munka esetében a kapott „színház” kifejezés akadályként jelenik meg. Michael Kirby hasonlóképpen vélekedik a John Cage ihlette happeningek színházáról: „Ahogy a vers és a próza között sok esetben nem tudunk formális különbséget tenni, és így »prózarészleteket« sok esetben »versantológiákba« válogatnak be, ahogy a modern műalkotások kapcsán egyre kevésbé alkalmazhatók a »festmény« és »szobor« kategóriák, úgy létezik entitás helyett

kontinuumként más művészeti ágakba beolvadván a színház is. Minden elnevezés és fogalom csak az ebben a kontinuumban levő jelentősebb pontokra utal.”

A *Szobor a kiterjedt térben* című tanulmányában Rosalind Krauss úgy elemezte a szobor kategóriáját, hogy egy hagyományos kategóriákat elvető posztmodern földmunkára összpontosított. A premodernben, írja, a szobor egy meghatározott helyhez kötődő, emlékeztetést szolgáló emlékmű volt. A modernizmus korában a „szobor” önálló műalkotásként lépett elő, fetiszizálva bázisát (nyilvánvalóan Brancusi által) ahhoz, hogy pótolja a szobor által már nem birtokolt helyhezköttöttséget. A posztmodernben, amikor a művészek olyan földmunkákat alkotnak, amely nem építészet, nem objektum és nem is tájkép, a történészek továbbra is a szobor fogalmát használják, mert valami kortárs származástudatot szeretnének kialakítani, ismerősnek tüntetve fel azt, ami új. A színház/színitevékenység ugyanilyen kiterjedt térben van elhelyezve. A „színház” fogalma – amint a „szobor” fogalma is – homogenizálja a premodern, helyhez rögzített eseményeket, az „üres” színházi terekben létrejövő modern művészeti eseményeket és a kortárs performance-művészetet. Brockett, Brown és mások történetei a színházat a kora modernizmus általános feltételezése alapján vázolják fel. Ez a könyv a hagyományos történetírással való párbeszéd reményében már párhuzamos narratívák sorát ajánlja fel. A színháztól megvonva így a transzhistorikus lényeket, azonosítani szeretném a színitevékenységek nyalábja szempontjából fontos folyamatok sokaságát azzal, amit színházként ismerek fel. Látszógem szükségszerűen jelen idejű.

A színháztörténet műfaja alig három évszázaddal ezelőtt bukkant fel. Az olasz Luigi Riccoboni például párizsi színész-szövegíró korában írta meg az 1738-ban kiadott *Történeti és kritikai elmékedések Európa különféle színházairól* című kötetét. Az európai rivalizálás korában vándorszínészként tisztában volt a kulturális különbségekkel, s történeti munkáját a nemzeti hagyományok köré szervezte. Múltról való meglátásait öt nagy feltételezés formálta:

Folyamatos előrehaladás. „Munkám célja felhívni a figyelmet arra, hogy a modern színház – bár a kezdetekhez képest a létjogosultságnak egy sokkal kifejezettebb szintjét érdemelte ki – távol van még mindig attól a tökélytől, melyet oly sok arra érdemes ember kutat.”

Kontinuitás. „A vígjáték, a római színpadokról való elmaradás óta, sohasem szenvedett megszakítást. Miután néhai nagyságát elfeledte, köztereken megmutatkozva, városról városra járva alacsonyodott le.”

Lényegesség. „A színház legfontosabb célja az illúzió megteremtése, ezt pedig kizárólag a hitelesség által érheti el.”

Szöveg/tér megosztása. „A színházi térről lévén szó, eljutok a bennük játszott darabokig is.”

Jelenkori vonatkozások. „A színházi reformokat egy külön munkában kívánom tárgyalni, ezt viszont az európai színházak történetével szeretném elkezdni.”

Riccoboni színháztörténete saját drámaszövegeinek szemelvényeiből és egy kidolgozandó, színészképzési rendszer igényének kifejezéséből áll. Egy elkötelezett író, aki kedvenc neveit és gyakorlatait történelmi támpontokkal dúcolja alá. A középkori színházzal való kapcsolatán túl a színház mint művészet próbakövéül használván a „komédia” és „tragédia” klasszikus kifejezéseit, saját előadó-művészeti gyakorlatának gyökereit egy halvány, de folyamatos kapcsolattal Görögországban és Rómában jelöli meg. Riccoboni mindenesetre nem járt sok sikerrel a „színház” szűk értelmezése során. Ahhoz, hogy a középkori színjátásznak a trubadúrok monológjai által való elindításával cáfolni tudja a franciák előnyét az olaszokkal szemben, tagadja a monológok szükségességét a színházban. Annak ellenére, hogy Riccoboni a történelemhez való tudományos hozzáállás terén a találgatás helyett a bizonyítékokhoz ragaszkodik, polemikus szándéka rendkívül friss, és ez párhuzamba állítható huszadik századi követőivel, akik szintén aznapi vonatkozással írtak. Máshogy nem is tehettek volna.

A jelen egyik jellegzetessége a múlt ismerete miatti kétségbeesés. A következő, posztmodern, meglehetősen kihívó történetírói megközelítés Hans Kellnertől származik: „Nem hiszek abban, hogy odakint a múlt archívumaiban vagy emlékműveiben »történetek« vannak, melyeket feltámasztani és elmesélni kell. Sem az emberi tett, sem a tettről szóló feljegyzések nem öltik fel egy olyan narratíva formáját, amely összetett kulturális alakzatok és mélyenülő, hagyományosan retorikainak nevezett döntésekből eredő nyelvi szokások eredményei lennének; a történész őszinteségétől és szakszerűségétől függetlenül, a történelem kitalálása felé nem »egyenes« út vezet.”

Vagyis a mai történész nem képviselheti a múlt igazságát jobban – a múltat, ahogyan az *valóban* volt –, mint a naturalista dráma a „valódi” emberi viselkedést vagy az „igazi” társadalmi miliőt. Ahogy a színdarab, a történelmi munka is egy csinálmány. Akár Kellner episztemológiai álláspontját osztjuk, akár azt cinizmusnak vagy kihívásnak tekintjük, tény, hogy a brit drámatanszékek többségén valamikor kötelező „színháztörténelmi áttekintés” mára már kiesett a tantervből. Egyszerűen elveszítette értelmi hitelét. A hozzáférhető szöveggyűjtemények ugyanakkor a színháznak egy olyan normatív képét adják, amely kívánivalót hagy maga után azok számára, akik jobban érdeklődnek az ötletesebb, mozgásalapú, közösségalapú vagy interkulturális munka iránt. Ahol viszont a színháztörténet mégis a tanterv része, ott is csupán csonka elemek sorozataként van jelen. A diákok érzékelik ezt a veszteséget, és hiányolják is egyben a kronológiai áttekintés nyújtotta biztonságot.

Hogy Kellner ügyét példával illusztráljam – személy szerint nem kételkedem abban, hogy a Globe 1599-ben épült, és hogy egy téli napon az átfagyott és kétségbeesett színészek rönköket vonszoltak át a fagyott Temzén... A múlt valóban megtörtént. Ahogy viszont ennek az információnak narratív formát

adok, egy ideológiailag telített történetbe kezdek a világ legnagyobb drámaírójáról, a színészi hivatás regényességéről, vagy a művészet gazdasági alapjairól. Kellnernek csak az eszmefuttatás aktusa számít. Mivel szerinte „a történelem nem a múlttól mint »olyanról« szól, hanem azokról az eljárásokról, amelyekkel jelentésekkel töltjük fel a szanaszét heverő és számunkra teljesen értelmetlen törmeléket, amelyet magunk körül találunk”, akkor ebből az következik, hogy a történelemírás egy olyan kreatív aktus, amellyel a jelent kísérjük meg elemezni. Kellner nem rest aláátamasztani az őszinteség és szakszerűség hagyományos akadémiai minőségeit. Az elsődleges források pedig továbbra is a történelmi vállalkozások építőkövei maradnak.

A történelmi tárgyú írás egyik feltétele, hogy a múlt egy adott narratív vagy retorikai struktúrába legyen ágyazva. E könyv szerkezetét Richard Southern *Seven Ages of the Theatre* című 1962-ben megjelent, akkoriban úttörő könyvéből kölcsönöztem. Southern az első egyesült királyságbeli dráma tanszéken tanított, és a színházi formák egy olyan történetének a gondolata foglalkoztatta, amely sem a drámairodalom, sem pedig a színházi technikák történetének megírására nem vonatkozott. Díszlettervezőként, Tyrone Guthrie nyomába szegődve, hivatását gyakorolva nyúlt az anyaghoz, úgy, hogy az akkori, proszcéniumszerű színházat egy Erzsébet-kori modellre hivatkozó nyílt színházra cserélje le. Southern a színház kapcsán hét fejlődési szakaszt különböztet meg, minden újabbat a színész kulcsfontosságú alakja körül történő rétegződésként értelmezve. Az egyszerű jelmezt viselő színész után alaposan kidolgozott szabadtéri fesztiválok jöttek. Ezután hivatásos színészek váltották fel az amatőröket, majd beltéri munkakörülmények következtek. Játékterek épültek, melyeket tetővel és színpalakkal láttak el. A tizenkilencedik század illuzionisztikus színházát a huszadik század illúziót tagadó színháza követte. Southern játéktér-történetének strukturálása a darwini időszervezésen alapszik, és ennek különféle kimenetelei vannak. Története teleologikus jellegű, és az 1950-es évek hivatásos angol színházi gyakorlatának nézőpontja felől szerveződik. A világ színházainak széles mustrája után figyelme lassan Angliára összpontosul. Címe (*Seven Ages...*) is shakespeare-i felhangokat idéz meg, jelezvén, hogy történetében az Erzsébet-kori színjátszás uralja majdan a negyedik kort – a nagykorúságot, a saját nyílt színházának elkötelezettsége felé mutatva. Southern egyetlen időbeli egyenesének meghúzása arra enged következtetni, hogy a színháznak csupán egyetlen eredete, egyetlen identitása van. „A színház lényege – mondja – a játéknak a közönségben kiváltott benyomásai mentén van. A színház, lényegében a visszahatás művészetete.” A színész a mag, a lényeg viszont, hogy azt a közönség reakcióiban keressék. Southern 1962-beli könyvének radikalizmusa abban a meglátásában rejlik, hogy a színész-közönség térbeli viszonyon fordított egyet, ugyanakkor a „visszahatás művészetéből” arra is következtethetünk, hogy a színház *a priori*

egy olyan művészet, amelyet a „közönséges kommunikációtól” el kell különítenünk. Négy évtizeddel később, művészet és nem-művészet elkülönítése sokkal sebezhetőbbnek tűnik. A populáris kultúra, a rituálék szimbolikus gyakorlatai, a gyerekjátékok és a mindennapok szemiotikája terén végzett kutatások ezt a különbséget védhetetlenné teszik. Ma tisztában vagyunk azzal, hogy a művészet egy történeti szerkezet, eredménye annak a módnak, amely kiadói méltatással, múzeumi fállal, koncertteremmel vagy színpadi deszkákkal tárgyakat és tetteket helyez el egy esztétikai keretben.

A Space in Performance: making meaning in the theatre című, már inkább a „színművészetek” és kevésbé az „előadó-művészetek tudománya” területén elhelyezkedő könyvében, Gay McAuley, a formának „a nyugati kultúrában betöltött fontos történeti szerepe miatt” klasszikus darabok szövegalapú produkcióira összpontosít, ugyanakkor fájdalommal jegyzi meg, hogy minőségi ítéletekbe nem bocsátkozhat. A sydney-i Előadó-művészeti Tanulmányok Központjában⁵ megszervezett 1994-es konferencia anyagából idéz, ahol a szakmabeliek egyetértettek abban – és szerinte ezt a meglátást más anglofon országok szakemberei is elfogadnák –, hogy a kreativitás többé nem alapozható a szövegalapú munkára, ellentétben Európa kontinentális részével, ahol a színházak nagyvonalúbb közelítése még a szövegalapú gyakorlat pozitív előjelű eredményeihez vezethet. Könyvének végén, a tizenkilencedik századi népi színjátszásban levő színész-közönség viszony leírása után megjegyzi, hogy „korunk emberének rockkoncertekre és labdarúgó döntőkre kell eljárniuk, hogy megtapasztalhassák azt a performatív energiát, amit Kierkegaard a berlini Königsstädter Theaterben talált”. Ahogy McAuley Sydney-ben, én is több különböző színházi kultúrával állok kapcsolatban. Van egy hivatalos, klasszikus darabok köré szerveződő kultúra, amely egy magas szintű társadalmi presztízst diktál. Ezek általánosan elterjedt, nemzetközi szinten színpadra vitt szövegek, és olyan értelemben hasznosak, hogy egy ausztrál akadémikus (például) szót tud érteni az amerikai vagy európai olvasóval. Létezik emellett egy alternatív kultúra is (amely már nem csak egy ifjúsági kultúra, mint a hatvanas években), amely többek között ezen a sydney-i konferencián hallatta a hangját. Ebbe a másik művelődési csoportba Kantor, Mike Pearson és a Welfare State munkái tartoznak, akik minimális eszközökkel működnek a híres nagyvárosi központokon kívül. Ezek mellett van egy gazdasági alapú populáris kultúra is, amely egyéb, színházon kívüli előadásmódokat támogat, olyanokat, mint a stand-up, a tánc-show-k, a cirkusz és a pantomim. Ezen három fő előadó-művészeti kultúrához adhatjuk hozzá a nem-nyugati típusú, utazók által látott rituális színházat, a drámapedagógiát, a karneválokat, a performance-művészetet és sok minden mást. Ebben a szöveg-

⁵ Centre for Performance Studies (a ford. megj.)

környezetben Southern lényegre és általános eredetre vonatkozó megjegyzései feleslegessé válnak. A színházi kultúrák sokrétűségével való foglalkozásom során megkíséreltem McAuleynél katolikusabb lenni – ezt viszont csak megannyi jelentős és megkülönböztetett helyet betöltő drámaíró és rendező rövid gyóntatása árán érhettem csak el.

Egy sokrétű világ értelmét kereső történészként a térgyakorlathoz fűződő folyamatok nyalábjait magába sűrítő „színészeket” és „nézőket” látok magam előtt. Történészként egy narratívához vagyok kötve. Szerepem nem a múlt megfestése vagy megzenésítése, hanem a történetmondás. Stratégiám hét elkülönülő színpadi gyakorlat, hét párhuzamos történetének elmondására irányul. Amennyiben Lyotard-nak igazat adunk abban, hogy a nagy narratívák többé nem fogadhatók el, akkor a rövid történetek műfajai, a mikronarratívák még talán használhatók. Minden egyes történetem a hétből olyan gyakorlatot ír le, amely egy meghatározott térhez kötődik, és a színész, néző, környezet fizikai viszonyaival együttesen az ott lezajló kommunikációt határozza meg. Ahogy Lefebvre után a teret mindig társadalmilag létrehozottnak tekintjük, az esztétikai gyakorlatot is minden ponton szociopolitikai és filozófiai feltételekhez kell kötnünk. A hét fejezet nem meríti ki a témát, és további mikrotörténetek is létrehozhatók. Hét mindenesetre elegendőnek tűnt ahhoz, hogy egy spektrum érzését keltsem.

Az utolsó fejezet kivételével, mindegyiket a klasszikus antikvitáshoz kötöttem. Emiatt a tradicionalizmus szempontjából védtelen vagyok, és politikai ügy lehet például abból, hogy a körmeneti tér fejezetét az ókori Egyiptomból indítom. Három fontos okom volt Görögországgal indítanom. Először is párbeszédet szerettem volna felállítani a hagyományos történetírással, utalván arra, hogy a tragédia és a komédia mellett több színpadi gyakorlat is görög eredetre vezethető vissza. Másodsor, a nyugati szakmának a görögök folyamatosan vonatkozási pontot képeztek, amely sok esetben úgy alakult, hogy valójában a klasszikus világ egy specifikus értelmezését képezte. Harmadszor pedig, nem akartam magam kezdetleges felmenők fogalmaival és a színház eredetének gyümölcstelen keresésével leterhelni, hiszen az antropológiai fejlődés napjainkra már világossá tette, hogy a „primitív” már nem egy elfogadható fogalom. Történeteim nem a fejlődés, hanem csupán a változás történetei. Csakis azért, mert Oliviert „művészként” címkézte, Southern az új-guineai bygone sámánokat is ugyanazzal az esztétikai aurával illette. Ahogy a modernista művészek is afrikai maszkokat vásároltak, hogy szobrokként műtermeik falára akasszák őket, halmozta ő is a világ minden tájáról begyűjtött álcázott rítusokat, és helyezte el a színház első két fejlődésszakaszába. Egy, a maga korában radikálisnak tűnő interkulturális hozzáállás mára már politikailag tarthatatlanul túltelített lett. E könyv Nyugat-Európára szorítkozik, de a huszadik századra kitérve már rálátok Kelet-Európára és az USA-ra is. A nyugati kultúrát egy antropológiai tekintetnek szeretném

alávetni. Nem célozom meghonosítani az európai gyakorlatokat ahhoz, hogy normatívvá tegyem őket, hanem ismeretlenné, és egyben el is helyezzem egy adott kultúra rituális rendszerében.

Bár Görögországgal kezdtem, elsődleges csomópontom mégis Róma, a hely, ahol az egyik valláspolitikai hatalom székhelye átadta helyét egy másiknak, ahol nem is olyan rég írták alá a Római Szerződést ahhoz, hogy aláássák a nemzetállam fogalmát – a fogalmat, amely Riccibonitól az *Oxford Illustrated History*-ig oly sok historiográfiára rányomta a bélyegét. Igaz, sokszor Angliára és Franciaországra összpontosítottam, de sajátos európai gyakorlatok leírására törekedtem. A nyugat-európai társadalom jól körülhatárolható történetét a klasszikus pogányság, a kereszténység, valamint a tudományos racionalizmus egymásra hatása jellemzi, és a térszervezés meghatározott módjai is e három kód gyakorlatának és hitének függvényében zajlottak. Kutatásom elsősorban a folyamatokra és nem a változásokra, a *longue durée*-re és nem a tiszavirág-életűre, a tipikusra és kevésbé az avantgárd gyakorlatokra irányult.

Olyan cselekvésmódokra fogok összpontosítani, amelyek – ahogy azt Michael Kirby mondaná – a tér, idő és szerep mátrixát a lehető legszigorúbban vetítik rá a darab valós terére és idejére, valamint az előadók identitására. A narratívák eljátszásával, továbbá az élő előadókkal kapcsolatos gyakorlatokra összpontosítok. Philip Auslander – a derridai „jelenlétből” kiindulva – kiemelte, hogy az élőség kategóriájának a fenntartásához ontológiai akadályok kapcsolódnak. A vetítések, például az előadó-művészetek egyre fontosabb elemét képezik, és a modern élőség utáni hajsza, a figyelem medializált funkciójának is tekinthető. Annak ellenére, hogy több nézői spontaneitást és közösségi érzést talállok a helyi moziban mint a helyi színházban, a moziba járást és a tévénezést – elkülönülő térbeli gyakorlatokként – egy megíratlan fejezet tárgyának tekintem.

A hét tér közül az első a „szent tér” – a tér, amelyről használói úgy tartják, hogy az abszolút valóság jobban belengi mint a mindennapi, körülötte elhelyezkedő, szekuláris teret. A szentség ilyen fogalmához kapcsolódik Foucault „elhelyezése” és Lefebvre „abszolút tere”. A „szenttel” kezdem, mert az nyilvánvalóan egy kevésbé modern, ősi kategória, ugyanakkor nem kell attól tartani, hogy ez egy eredetelmélet becsempészésre irányuló igyekvés, amellyel a szüret idején Dionüszosz oltárára felkapaszkodó első színészekig jutok el. Érvelésem másfelé vezet. A klasszikus pogányság értelmében bizonyos terek azért voltak szentek, mert valamilyen módon az istenekhez tartoztak, vagy az alvilág kapui voltak. A kereszténység már kevésbé nyugodott bele abba, hogy az isteni az anyagi jelenlétre formált igényt, mindazonáltal a térszakralizálásra más eljárásokat fejlesztett ki. Annak ellenére, hogy a karteziánus univerzum homogén, és nem fogad el semmiféle határt az isteni és az emberi szférák között, a tér szakralizálásának impulzusa latens erő marad a modern világban is.

Ezután a szabadban, köztereken zajló tevékenységekkel foglalkozom, a körmeneti, utcákon és közökön fel- és alávonuló színháztól indulva a következő fejezetben tárgyalandó, piacokon és vásártereken zajló produkciókig. A tér rendje a hatalom rendje. Az utcákon zajló lineáris mozgás a településnek és a körmenetben részt vevő lakosoknak a formáját és rendjét képviseli. A település központi tere (idézzük csak fel a francia *place* szót) a középpontozott autoritás megjelenítésének, ugyanakkor az általában vett adás-vevés lebonyolításának a helye is lehetett, továbbá egy olyan hely is, ahol a színészek a különféle dobogókon kínálták fel fogyasztási cikként a testüket. A fogyasztás metaforája vezet el a negyedik térig, a bankettig, ahol a játék a vendégek szemének és fülének lakomáját segítette elő. Az ötödik rész a határozottan filozófiai értelemben vett szentséget foglalja magában, melynek elmélete szerint a mértani kör Isten világmindenségét tükrözi vissza. Az antikvitás ideje alatt a politikai rend eszményével a kozmikus rend megegyezett. Amikor viszont az anyagi világmindenség kopernikuszi képe felülkerekedett, és a közönség feje fölé húzott tetővel lekapcsolták a felfoghatatlan kozmoszt, a társadalomnak eszközként a kör továbbra is fennmaradt segítségül ahhoz, hogy saját belső felépítésén elmerenghessen. Platón nemcsak a kozmikus kör kulcsfontosságú teoretikusa, hanem – barlanghasonlata segítségével – a hatodik térbeli paradigmám felvezetője, melyben a néző – individuális értelemben – kívülről egy olyan varázsdobozba néz, amelyben a világmindenség ideális rendje nyilvánul meg. A reneszánsz uralkodókat Platón idealizmusa teljességgel kielégítette, a karteziánus rend pedig szentesítette az elvet, mely szerint a nézőt egy láthatatlan fal kell hogy elválassza attól, amit néz, így elégtétven ki a színházi varázs segítségével az eszményi utáni éhséget egy olyan korban, amikor a vallás túlságosan kényes téma volt ahhoz, hogy egy színész foglalkozhasson vele. Utolsó fejezetemben a modernizmus azon központi tézisének veszem szemügyre, amely a nagy francia és orosz forradalmak mögött helyezkedik el, mely szerint az emberi lét egy *tabula rasa*, és ahol még az újrakezdés is lehetséges. Ebből a tézisből ered az, hogy a klasszikus antikvitás művészi formái – az összes társadalmat tükröző szokással együtt – mind letudhatók. A színházban, a színpadi megvilágítás új műszaki lehetőségei egy semleges és a végtelenig alakíthatónak tűnő környezet kialakításának alapjait fektették le. A színházi építészetet a modernizmus egyik legnagyobb melléfogásaként tarthatjuk számon, amely fogalmi képtelenségét rugalmas, változatos, társadalmi üzenetektől megfosztott színházaival bizonyította legjobban. A *machine à jouer* ugyanolyan képzeletbelivé lett, mint Corbusier *machine à vivre*-je. Sok színházi szakember pedig a józan ész hangját hallotta felülkerekedni, amikor a posztmodern kijelentette, hogy az *ex nihilo* sohasem hozható létre, csupán újra-játszhatjuk a múlt bizonyos fragmentumait.

ROGINER Oszkár fordítása

© David Wiles

David Wiles shakespeare-ológusként indult, majd a görög színjátszás érintésével az Erzsébet-kori színjátszáson át alakult a színház egyre kiterjedtebb ismerőjévé. Korunk jelentősebb teatrológusainak sorába tartozik. Jelenleg a Londoni Egyetem Dráma és Színház Tanszékének a rendes tanára, és az év vége felé kiadásra kerülő *Cambridge Companion to Theatre History* című színháztörténeti mű szerkesztésén dolgozik. A jelen számban olvasható szöveg A nyugati világ előadó-művészeti tereinek rövid története című (*A Short History of Western Performance Space*) 2003-ban napvilágot látott kötetének a Bevezetője. A könyv a színművészetben használatos tereket, azok történetét, felépítését, különféle szintjeit és sarkalatos pontjait veszi sorra. A játéktér ókori, középkori és modern kori jellemzőin át ismerteti korunk előadó-művészeti gyakorlatának térbeli vonatkozásait, kontextualizálja azokat, emellett vázolja a megállókat is, amelyek a terek fejlődéstörténetében mérvadók voltak.

David Wiles started his career as a Shakespearean, then moved into the field of Greek drama, which soon led him to study Elizabethan theatre thus becoming an authority on theatre. Today, he is considered one of the most prominent theatre historians of our times. Presently, he is full professor at London University, Department of Drama and Theatre, and he is coediting the *Cambridge Companion to Theatre History* due out by the end of this year. The text published in this issue is the Introduction to Wiles's *A Short History of Western Performance Space* published in 2003. The book surveys the performance spaces, their history, structure, different levels and characteristic points. He presents the features of performance spaces in ancient theatre, in the Middle Ages and in the Modern Age, contextualizes them, and at the same time looks at the milestones which were decisive in the development of performance spaces.

R. G.