

Rancz Mónika

## A „mintha” színházi valósága

### Bevezető

A felgördülő függöny elválaszt, bár nem egy rideg határ módján, mely mellett egy szigorú őrszem strázsál, hogy mindennemű átlépést meggátoljon. A színházi választóvonal összekapcsoló jellegű, összevon egy előadást, mely mindig is a kinyílásában és bemutatásában ér meg létéhez, és egy közönséget, az eleve heterogén tömeget, mely épp ezen megmutatkozást szemlélve válik valamiképp homogén jellegűvé. A színházi alkalom összetartó aspektusa azonban azért érvényesülhet, mert két egymástól igencsak eltérő komponens lép egymással játékba.

Az előadás léte deiktikus jellegén alapszik, vagyis a meg- vagy felmutatás által érik értelmes egészé, és nem a megnevezés, a szavakkal történő egyenes ráutalás módján. Így van ez akkor is, ha az előadásban ténylegesen mégis fontos szerep jut a szavaknak, mert azok nem pusztán közölnek valami lényegit, nem kiemelnek vagy felhoznak valamit, amit az „mondani akar”. A verbalitás, a színház más elemeivel együtt, kapcsolódásaik összetett szövetében rejti és egyben fedi fel, cselekvéssé teszi azt, amit az előadás láthatóvá tesz. A távolság a közönség és az előadás között akkor is élesen jelentkezik, ha az éppen a szakadék csökkentésére, esetleg teljes felszámolására törekszik, hiszen a nézőt ugyan a történet konkrét szereplőjévé teszi, az ő feladata mégis mindig a belépés mozzanatához kötött, ahhoz, hogy bizonyos idegenségből érkezik meg az előadás terébe, ahol a játék folytán megismer valamit abból, amit számára megnyitottak.

A közönség, mely ily módon részesül az előadásból, óhatatlanul közösségi létbe lép. Hevesi Sándor jegyzi meg,<sup>1</sup> hogy a színházban a nézők bizonyos értelemben egymáshoz való tartozásuk és közösségük érzete révén kiválnak a tömegeletről, és egy körülhatárolható csoporttá válnak. Hevesi a mozinézők tömegei ellenében fogalmazza meg, hogy a színház feloldja a heterogenitást, egyfajta közös nevezőre hozza a publikumot, mely ennek tudatában vagy érzeténél van. A közönség forrása, állítja Hevesi, egyrészt az, hogy a nézőket összeköti műveltségük, másrészt az előadás eleve erre alapozva a valóságosat kívánja megmutatni, nem elfelejtetni azt. Azonban itt többről van szó. Nem pusztán a miatt kétséges ez a különbségtétel, mert a filmek sem zárkóznak el attól, hogy a valóságot nyissák fel, és a megmutatásban a műveltséget ne nyújtsák, hanem igényeljék. A színház lényegileg abban különbözik a mozitól, hogy ezen közös lényegét valós időben teremti meg, és kizárólag addig, amíg az előadás tart. A sajátos temporalitás révén felszámolódik a virtualitás, így a néző közvetlen tapasztalatává lesznek maguk az előadás konkrét cselekvései is. A felfokozott közelséghez szorosan hozzátartozik, hogy a néző nem egyedül vesz részt benne, az ő szerepe függöny egyik oldalán épp abban teljesül ki, hogy a színpad és annak közvetlensége felé való nyitottsága a közösségi lét konkrétságának megtapasztalásával

Rancz Mónika (1996) – doktorandus, BBTE, Kolozsvár, rancz.monika@gmail.com

<sup>1</sup>Vö. Hevesi Sándor: *Az ismeretlen közönség*. 30–32. <https://mek.oszk.hu/07700/07730/07730.htm> (Megtekintve: 2020.06.02.).

párosul. A színpadi cselekvés azonban a közvetlenséget nem úgy képzí meg, hogy a valóságosat mint olyant megteremti, nem tünteti ki magát azzal, hogy az illuzórikus ellenében a reálisat, a maga konkrétságában egyszerűen levezeti. A színházi „mintha” látszólag ellentmond a közvetlenség tapasztalatának, mintha az előadás önmagának lehetetleniténé el azt, amire lényege szerint vállalkozik.

Dolgozatomban a színházi „mintha” néhány aspektusával foglalkozom, azon lehetőségekkel, melyek feloldhatják a színházi realitásból fakadó ellentmondásokat. A problémát a megismerés kérdésévé téve, azokat a szempontokat emelem ki, melyek az előadás ontológiai lényegéhez úgy kapcsolódnak, hogy az értelem létrehozására és annak a néző felé való kinyílására vonatkoznak.

## A „mintha” mint a műalkotás lényege

A műalkotások a megértés elemévé akkor válhatnak, ha letisztítanak egy térrészt a tapasztalati mezőben, és ebben megmutatnak valamit, amely kizárólag általuk válhat láthatóvá. Ezen vonatkozásban egy kettős mozzanat figyelhető meg: egyrészt a műalkotások létbe való ágyazottságuk folytán valós és konkrét tapasztalattá válnak, másrészt úgy mutatkoznak meg, hogy kitűnik elhatároltságuk a mindennapi érzékeléstől. A közeledés-távolodás mozgásában az alkotás nem rejti el önmaga műviségét, mindig is saját nyelvén szólal meg, ugyanakkor nem oldódik fel abban, elutasítja, hogy elszigetelve pusztán saját világába záródjon be.

A műalkotások ontológiai lényegét Heidegger *A műalkotás eredete*<sup>2</sup> című szövegében tárgyalja, melynek kérdésvetése arra irányul, hogy miképp adottak a művek a megismerés számára. A szerző a gondolatmenetet azzal indítja, hogy meghatározza a műalkotások helyét a többi dolog között, és ezáltal megállapítja azok sajátos jellegét. Az alkotások részei a dolgok rendjének, melyek adottak az érzékelés számára, és ezen túl olyan létezők, melyek az emberi tevékenység által formálódnak meg, és válnak láthatókká, tapinthatókká, hallhatókká.

Heidegger a hagyományos értelmezések ellenében a dolog-eszköz-műalkotás tengelyt határozza meg az egyes fogalmak megvilágításának érdekében. A dolgok olyan létezők, melyek konkrét kapcsolatban állnak az érzékelővel, egy közös életter részben, és ebben nyelik el létben való relevanciájukat. A szerző meghatároz kéznél levő és kézhezálló dolgokat. Az előbbi azon széles osztályt fedí, melyek valamiképp érintkezésbe kerülnek az érzékelővel (olyan változatos formákban, mint a levegő vagy egy asztal), utóbbi kategória azokra vonatkozik, melyek kéznél vannak, vagyis eszközök, melyekkel együtt jönnek létre cselekvések. Az eszközök a műalkotások és a dolgok között helyezkednek el, amennyiben maguk is dolgok, de ebben létük nem merül ki, mivel megformáltságuk célt szolgálnak. A célszerűség különbözteti meg az eszközöket a műalkotásoktól, melyek ugyan szintén megalkotottak, mégsem tűnnek el egyetlen rendeltetésükben. Az eszközök léte alkalmasságukhoz kötött, ahhoz, hogy megbízhatóak legyenek egy bizonyos cél tekintetében, ugyanakkor ebben fel is oldódnak, hisz használata közben nem maga az eszköz a lényeges, nem önmagát mutatja fel és formálja, hanem valamire való irányultságában létezik. Sőt az eszköz használata során maga is elhasználódik, alkalmatlanná válva pedig visszalép a dologlétbe. A műalkotás abban különbözik az eszközöktől, hogy megalkotottsága nem tűnik el és nem használódik fel másra, mint önmaga kiteljesedésére és megmutatására, így

<sup>2</sup> Martin Heidegger: *A műalkotás eredete*. Ford. Bacsó Béla. Bp. 1988.

olyan értelmes egészet alkot, mely nem rejtőzik el az érzékelő elől. Ugyanakkor a műalkotás igencsak messze áll a dologtól is, mivel mindig mozog benne valami többlet (egy szimbolikus, allegorikus jelleg), vagyis „szinte úgy tűnik, a dologszerűség a műalkotásban alapépítményként van jelen, amibe beleépül, amire ráépül valami más, a tulajdonképpeni”.<sup>3</sup> A műalkotás lényege szerint megmutatkozás, még hozzá olyan, mely alapvetően megegyezik a létezővel, azonban ahhoz képest többletet hordoz. Heidegger úgy fogalmazza meg a műalkotás folyamatát, mint a létező előrelépését az elrejtettségéből az el-nem-rejtettségbe, ami a szerző szerint voltaképp az igazság létrejöttét jelenti. A mű igazságára hozza a létezőt, és ez azért lehetséges, mert nem tűnik el „használatában”. A létező úgy mutatkozik meg az alkotás esetében, ahogy az egyébként nem látható, az elrejtettségben meg nem mutatkozik. Ilyen értelemben a műalkotás nem lehet másolata vagy utánzata valaminek, hanem olyan önálló dolog, melyhez kötött a feltárulás mozzanata; ezért beszél arról Heidegger, hogy „a művészet művében a létező igazsága lép működésbe”.<sup>4</sup>

A műalkotás a dolgok rendjébe tartozik, de azok között kivételes helyet foglal el, mely alapvetően az igazságmozzanatához kötött. Egy színházi előadás dologszerűsége nehezebben megközelíthető, mint egy épület, egy festmény vagy akár egy költemény esetében. Heidegger dologfogalma azonban itt is érvényes lehet, hiszen a kéznél levő és a kézhezálló kategóriáinak megállapításával megnyitja a jelentés körét, így nem korlátozza azt a tárgyi létezőkre vagy magához a lerögzítettséghez.

Az előadás olyan műalkotás, melynek összetett, számos különböző komponensből álló nyelve ellenáll annak, hogy feloldódjon megjelenésében, elhatárolódik a mindennapiságtól és az eszközlétől. A színpadon hangzó szöveg és a mindennapi beszéd között például éles különbség állapítható meg. Egy hétköznapi párbeszéd nem hívja fel a figyelmet önmaga nyelviségére, hanem eszközzé válik a kommunikáció folyamatában, míg az előadásban elhangzó dialógus nem korlátozódik erre a célra. A színpadon hangzó szavak mindig feltárnak valamit a beszéd lényegéből vagy igazságából úgy, ahogy az másképp nem lenne megmutatható. Ez esetben a színpadi beszéd nem utánozza egy valós kommunikációs folyamat történéseit, hanem azáltal, hogy megalkotja és megmutatja, előtérbe tolja azt, többet mond róla, elrejtettségéből kiszakítva igazságához juttatja.

Az igazság feltárulása képezi a műalkotás ontológiai lényegét. Az igazság egy műben nem mintegy mellékletként van jelen, mely hozzácsatolódik az egyébként is működő alkotáshoz, de nem is felette lebeg immateriális létezőként, amely kiemelve belőle leolvashatóvá válik vagy esetleg másban is megtalálható. A műalkotás voltaképp az igazság megtörténése, olyan esemény, mely kizárólag akkor és abban mutatkozik meg. Egy előadás igazsága ennek folytán minden alkalommal másképp történik meg, ami azt jelenti, hogy maga a színházi alkalom is minden megjelenésében változik. A másság nem a néző szubjektív benyomása, de nem is abból fakad, hogy például a színész számára lehetetlen, hogy ugyanazt a koreográfiát mindig azonos módon játssza el. Az előadás igazságmegtörténések sorozata, vagyis létének feltétele, hogy mindig másképp játszódjon.

A történet tényleges eseményszerűségét Heidegger a világ és a föld fogalmainak bevezetésével világítja meg. A műalkotás egy világot nyit fel, amelyben az el-nem-rejtett válik láthatóvá. Az igazság mintegy kiviláglik a műből, mely alapvetően ebben a nyíltságban létezik. A világ

<sup>3</sup> Uo. 37.

<sup>4</sup> Uo. 60.

ilyetén formálódó jelentése nem vonatkozik a kéznél levő dolgok összességére, mintha egy listát lehetne készíteni a létezőkről, de nem is egy keret, amelybe mindezek behelyezhetők. Heidegger egy nem-tárgyi világot határoz meg, amely egyfajta rendként definiálható, amelyben „minden dolog elnyeri állandóságát és változékonyságát, távoliságát és közelségét, tágasságát és szűkösségét”.<sup>5</sup> Emellett a műnek valamiből létre kell jönnie ahhoz, hogy kinyílhasson, előállításának anyagosságában forr, melyet Heidegger földnek nevez. A földet a világgal szemben az elrejtetés jellemzi, és egy olyan alapként határozható meg, mely összetartó jellegéből fakadóan képes előrebocsátani a világ kinyílását. A föld elrejtőző aspektusát a szerző a szín példáján vezeti le: a szín az érzékek számára elérhető, azonban ha rezgésszámaira bontják fel, lényegét veszve ez a szám többé már nem érzékelhető színeként. Az kizárólag akkor mutatkozik meg és világlik ki, ha nincs „megfejtve”. A mű megtörténe során ez az elrejtetés kerül előtérbe, vagyis nem fordul át világlásba, hanem önmaga jellegében képes megőrződni. A műalkotás a „földet földként engedi létezni”,<sup>6</sup> amelyet Heidegger az eszköz és az alkotás ellentétében magyaráz. Az eszköz maga is anyagból állítódik elő, de az annál alkalmasabb, minél inkább feloldódik az eszközlétben, mint például egy kódarab, melyet egy kalapács elkészültéhez használnak, majd elhasználnak. A műalkotás esetében a föld ettől eltérően szerveződik. A kő egy templom építését szolgálhatja, amely a felszentelés után kinyílik mint világ, anyaga (bár változhat) nem használódik el, hanem – önálló létében – megőrződik. A világ és a föld állandó vitában állnak egymással a műalkotásban, és feloldhatatlan feszültségükben lép működésbe az igazság. Egy színész egymaga kirobbanthatja a vitát, amennyiben teste anyaggá válik, melyből dolgozik, míg annak mozdulatai a világ kinyílását jelentik.

Egy adott mű befogadójának hozzájárulása lényegi elem az igazság működésbe lépésének folyamatában. Ebben a találkozásban a létező igazsága tárul fel előtte, melynek során a befogadó eltávolodik mindennapiságától, és ott tartózkodva az alkotásnál, megőrzővé válik. A műnek olyannyira szüksége van a megőrző jelenlétére, mint amennyire alkotóra, hiszen előbbi „teszi lehetővé a megalkotottnak, hogy az legyen, ami – mű”.<sup>7</sup> A mű igazság-törtetésének két vonatkozása írható fel: egyfelől az elrejtőző létező lép ki a mű támasztotta nyitottságba és ezáltal alakot kap, másfelől a megőrző a műnél tartózkodva elindítja az abban működő világ és föld vitáját. Egy színházi előadás nézői tehát ebben az értelemben maguk is alkotók, akik a megőrzés feladatát látják el. Voltaképp a közönség húzza fel a függőnyt, és indítja el a játékot, ezzel pedig engedi, hogy abban a föld és világ kölcsönösen megszólaltassa egymást, és az igazság megtörténjen.

Heidegger szemlélete a műalkotás létéről a színházi „mintha” fogalmát is megvilágítja. Egy előadásban az igazság lép működésbe, amely addig marad fenn, míg a nézői jelenlét megalapozza azt. A mű ezen tempoálisan behatárolt keretein belül kinyílik egy olyan történet, melyben a világ előkényszeríti a földet elrejtőzöttségéből. A közönség így azt szemlélheti a színpadon, melyet „minthának” nevezhetünk: a valós érzékeléstől eltérő fényben megmutatkozó létezőt, mely csak ezen alakban rögzülhet, és kizárólag addig, amíg a szemlélet fennáll. A kibomló világ lényegénél fogva nem utánzó jellegű, hisz egy olyan ismereti mező letisztulásáról van szó, amely semmilyen más módon nem megközelíthető. A színházban nincs minta, amelyhez hasonlulna a színpadi történet, mert ez önmaga felszámolását jelentené, és az igazság létrejöttének

<sup>5</sup> Uo. 73.

<sup>6</sup> Uo. 75.

<sup>7</sup> Uo. 103.

ellehetetlenítését. Ugyanakkor az előadásban megvalósuló történés illuzórikus sem lehet, mivel az a létezőt engedi a maga igazságához; a valósággal foglalkozik úgy, hogy az kiléphet a láthatatlanságból. A „mintha” ezen kettős vonatkozásban nyeri el tétjét: láthatóságot teremt a világ és a föld egymással folytatott dialógusában, és hagyja megtörténni az igazságot. A színpadi világ a „mintha” módján működik, amennyiben úgy mutatja a valóságos létezőt, ahogyan egyébként nem látható, kizárólag a „mintha” útján teremtett kiviláglásban elérhető, és az általa teremtett temporális és spaciális keretben. A közönséget nem tévesztheti meg ezen világ, hisz eleve nem engedi, hogy ugyanazon érzékelés folyon le, mint egy valós létező esetén. Nem is várható el tőle a hasonlóság, mivel a mű úgy teremt meg a létezőt, hogy azt a maga anyagává teszi, és ezen megformáltságában igazságára hozza. A „mintha” distancia, és nem közelség, mégis a néző számára ebben a távolságban lehet megragadható és szemlélhető a létező valósága.

## A „mintha” mint a játékalkalom lényege

A színházi alkalom a néző számára téttel bír, hiszen az a megismerés lehetőségét kínálja fel, de ugyanez érvényes a fordítottjára is: az előadás a közönségre hagyatott, kizárólag általa nyílt ki. A műalkotás és befogadója kölcsönös függésben áll egymással, az alkotás így nem lehet más, mint közös. Az együttes jelenlét egy speciális teret és időt nyit meg, egy olyan világot, mely a maga szabályszerűségei szerint működik.

A művészet mechanizmusának leírására Hans-Georg Gadamer a játék fogalmát vezeti be. *Igazság és módszer*<sup>8</sup> című munkájában a szerző a műalkotás létmódjaként határozza meg a fogalmat. Gadamer a játék alapvető vonását abban látja, hogy annak önálló lénye van, vagyis olyan – játékosoktól független – szubjektum, mely maga határozza meg a folyamatot, amit előre bocsát. A néző szubjektív jelenvalósága voltaképp nem lehet hatással a történésre, mivel épp a játék az, mely kiterjeszti rá befolyását, saját körébe vonva azoknak az irányelveknek engedelmessé válik, melyek ezen keretben érvényesek – így „minden játszás játszottság”.<sup>9</sup> A játék önmagát szabályozza, mely egyrészt szabadságot biztosít a résztvevőknek, amennyiben eltávolodnak a mindennapi célszerűségtől, és feloldódnak a játék könnyedségében, másrészt azoknak komolyságot kell gyakorolniuk, hiszen a játék előírásainak be nem tartása, értelmetlenné teszi azt. Ugyanakkor a játékos nem is passzív fél, akit tudatlanul kötélen rángatnak. Aktivitása épp abban áll, hogy válaszol és reagál, a játék által üresen hagyott, és épp ezen célra előirányzott helyet tölti ki. Ebből következik, hogy a játékot nem lehetséges egyedül folytatni, bár nem arról van szó, hogy egy másik személy lenne szükséges, de elengedhetetlen egy olyan jelenlét, melyre a résztvevő felelete irányul. A játék mozgását a lépés-ellenlépés ritmusa határozza meg, amely ingadozó mozgás párbeszédszerűséget teremt. A dialógus két résztvevője bár összeér a megteremtett világban, mégis különbözőképp jellemezhető: a játék jelenlétének tétje a megmutatkozásban ragadható meg, létrejöttének feltétele a bemutatásban és kinyílásban áll, míg a játékos céljai nem korlátozódnak arra, hogy ezen kibontakozást pusztán elősegítse, ő magát hozza játékba, így önmagát is megmutatja. Gadamer a kettősséggel kapcsolatosan a játék két típusát különbözteti meg: egyrészt megállapítható a megmutatkozás,

<sup>8</sup> Hans-Georg Gadamer: *Igazság és módszer. Egy filozófiai hermeneutika vázlatja*. Ford. Bonyhai Gábor. Bp. 1984.

<sup>9</sup> Uo. 91.

mely nem valaki számára folyik le (ilyen lehet a gyermeki játék, mely mindig is a benne állókat célozza, és nem mutat ki ezen körből), másrészt a megmutatkozás történhet valaki felé is (mint például a kultikus cselekvés esetében). A művészet szempontjából ezen különbség döntő fontosságú, hiszen megvilágítja a befogadó szerepét. Gadamer az első kategóriához sorolja a sportjátékokat, melyek pusztán látványosságot szolgáltatnak a néző számára, míg a színjátékok – mint általánosan a műalkotások – a második típusba sorolódnak, mivel létük feltétele a közönség. Az előadásban nem csupán a színészek mint játékosok felszabadulása és megmutatkozása történik, hanem mindezek által olyan értelemegész mutatódik be, melynek alakulásában a néző is aktív résztvevő, „a néző felé való nyitottság hozzátartozik a játék zárt-ságához”.<sup>10</sup> Ugyanakkor a játék az, amely bevonzza mindkét résztvevőt, és elutasítja, hogy bármelyik felsőbbrendűként jelenjen meg. Abszolút elsőbbséget maga a játék élvez, míg a néző és a színész egyenrangú, amennyiben feladatuk abban áll, hogy az előadás játékkalkulációjának engedelmessédjenek.

Gadamer megfogalmazása szerint a megmutatkozás a művészet esetében képződményé váló átalakulást jelent. Átváltozás megy végbe, amely nem merül ki egy álca felöltésében vagy egy egyszerű váltásban. A játékosban a korábban fennálló kontinuitás szakad meg a játéknak való átadottság szituációjában. Az e módon megteremtett játéktér eltávolodik a valóságos léteztől, de nem kel vele versenyre, hisz distanciáját – az abban fel nem kutatható – igazság megszólaltatása alapozza meg. A képződményi lét a játék ezen önállóságára utal, mely egyfelől függetlenséget feltételez a játszóknak jelenlététől (úgy, hogy azok mutatótevékenységére mégis ráutalt), másfelől a megismerés lehetőségeként való kibomlást jelenti. A művészet képződményeinek függetlenségét tehát az igazsághoz való viszonyuk alapozza meg, és ezáltal távolodnak el a valóságos érzékeléstől, hiszen „az úgynevezett valóság nem más, mint az átváltoztatlan, s a művészet e valóságos felemelése a maga igazságába”.<sup>11</sup> A művészet láthatóságot teremt az egyébként áttekinthetetlen létezők számára, hagyja őket, hogy kilépve a fénybe igazságuknál legyenek. Mindez azt is feltételezi, hogy egyetlen műalkotás sem lehet másolata a valóságosnak, a tétje túllép azon.

Gadamer a mimézis elvét két viszonyban ragadja meg: a művészeti játékban a megmutatott valóban jelen van, a megalkotottság folytán átváltozva áll elő, míg a létezőt úgy ismétli meg, olyan módon utánozza, hogy azt többként mutatja fel. A művészet esetében amit „valóban tapasztalunk, s amire voltaképpen irányulunk, az az, hogy a műalkotás mennyire igaz, tehát mennyire tudjuk benne magunkat és valami mást újrafelismerni”.<sup>12</sup> Azonban az újrafelismerés többként való ismerést jelent, nem merül ki a már tudott megismétlésében, hanem mintegy felnyitva a létezőt a lényegét emeli ki, lehámozva róla az esetlegeset és a partikulárisat. A megmutatás ezen tisztító mozzanata teszi képessé arra, hogy a létező igazságához jusson benne. Gadamer az utánzást tehát mint rámutatást definiálja: a mimézis során kiemelés történik, amely szükségszerűen elhagyja a nem lényegszerű elemeket, és úgy tárja elő tárgyát, ahogy az másképp nem lehetne látható – távolság áll fenn a „mintha” által megteremtett képződmény és azon tárgy között, amire a hasonlóság irányul. Egy előadás „mintha” játéka nem egy valós szituáció leképezését foglalja magában, nem lehetséges, hogy egyenlő legyen egy valós létezővel, ehelyett

<sup>10</sup> Uo. 93.

<sup>11</sup> Uo. 95.

<sup>12</sup> Uo.

annak igazságára mutat rá, hogy az a megismerés elemévé válhasson. Ezen rámutató mozzanat szükségszerűen valaki felé történik. A néző a célzottja az igazságtörténésnek, melynek tétje igencsak jelentős számára: lehetősége van a létezőt úgy ismerni fel újra, hogy abban maga és a megmutatkozó egyaránt fénybe kerül, és ebben többletértelemhez jut. Az előadás így nem pusztán egy keret, melyben bizonyos törvényszerűségek érvényesek, hanem önálló képződmény, mely bevonja a befogadóját a megismerés terébe, ahogy Gadamer fogalmaz: „a színjáték játszása nem értelmezhető valamiféle játékgény kielégítéseként, hanem magának a költészetnek a belépése a létezésbe”.<sup>13</sup>

A műalkotás képződménnyé való átalakulása kétoldalú: egyrészt a játéknak önállósága van, amennyiben értelemegészt fed fel, és az addig áll fenn, míg a bemutatás zajlik (ön maga képződményévé alakul), másrészt a megmutatkozás mindig valaki felé való fordulást jelent, és szüksége van arra, hogy az előadók eljátszák (közvetítésben képződik). Annak következtében, hogy a színjáték képes jelentéssel egésként megmutatkozni, a néző megismerése számára valós helyzetek és szereplők mutatkoznak meg. Ilyen értelemben a színész is valósat játszik, olyan értelemegészt, mely épp általa szólal meg. A játész közvetítő, így az, amit megmutat, nem záródik be az ő szubjektív törekvéseibe, ehelyett a közvetített maga tolakszik az előtérbe. Gadamer ebből azt következteti, hogy az előadás tapasztalata elvész a néző számára, ha pusztán az előadók technikájára és teljesítményére koncentrál, mivel ez esetben kizáródik az értelemegész, amit maga az előadás egységében és önállóságában nyújt. A színész szerepe a szerző megfogalmazása szerint a totális közvetítésre vonatkozik, amely „reprodukción (a színjáték és a zene esetében, de az epikus vagy a lírai előadás közben is) mint reprodukció nem válik tematikussá, hanem rajta keresztül és benne a mű mutatkozik meg”.<sup>14</sup> Az előadás megmutatkozásként való tapasztalása tekintetében nem lényeges, hogy a színész a valóságos (alakok, szituációk, mozdulatok stb.) másolására törekszik vagy sem, mert alakításának tétje az, hogy általa a játék valósulhasson meg, az az értelemegész kerüljön előtérbe, mely az előadás során kibomlik. A „mintha” a színész számára tehát a közvetítésben ragadható meg, és ahogy korábban a teljes előadással kapcsolatosan is láthatóvá vált, az ő munkája is arra vonatkozik, hogy az utánzás által az igazság, a mű jelentéssel egésként megmutkozzon meg. A mimézis a játszóknak megteremt a lehetőséget, hogy távolságot hozzon létre, melyben a létező igazsága megmutatkozhat, ugyanakkor ez nem pusztán a színész személyes teljesítményén alapul, mivel a játék vonzza be, az irányítja az előadás megtörténését (így mindig is több értelem szabadul fel az alakításban, mint ahogy azt a színész meghatározza).

A „mintha” játékalkalmat teremt, annak lehetőségét, hogy a műben megvalósuló igazság a közvetítés által kinyílhasson. Egy előadással kapcsolatosan így értelmetlen azon elvárás támasztani, hogy tökéletes másolata legyen a rajta kívül létezőnek. Az értelmet a játék önmaga terében és idejében hozza létre, az előadás során képződik meg, és közvetlenül nem vonatkozik a valósra. A színjátékban nem a már ismert újr felismerése jön létre, hanem annak másképp és többként való megmutatkozása történik; a valóságos létező így kilép az átláthatatlanságból, levette homályosságát igazságában mutatódik fel. A „mintha” tehát összekötő jellegű, a játék terébe helyezi el tárgyát, hogy az a megismerő erőket hozhassa mozgásba.

<sup>13</sup> Uo. 97.

<sup>14</sup> Uo. 99.



## A „mintha” mint a színházi tapasztalat lényege

A színházi tapasztalat kettőséget mutat: egyrészt az előadás támasztotta világ másságában tűnik fel, eltávolítódik a mindennapi érzékeléstől (és ezen játéktérben alakítja meg a maga jelentésszerűségét), másrészt a megalkotottként előlépő mű a néző számára valós tapasztalatot nyújt, a kiváltott érzetek, értelmek és a megalakuló gondolati tartalmak nem a „mintha” útján tűnnek fel. Hasadék mutatkozik tehát a tapasztalati mezőben a látható és az abból következő érzékelt között.

A néző alapvetően a szemlélés révén vesz részt a színházi történésben, még abban az esetben is, amikor aktivitását kéri az előadás, alapvetően a befogadás pozíciójából figyel. Maurice Merleau-Ponty *A szem és a szellem*<sup>15</sup> című tanulmányában tárgyalja a szemlélő pozícióját. Bár a szerző a képek nézőjére koncentrál, a színház tekintetében is érvényesek meglátásai. Merleau-Ponty a látás mechanizmusával foglalkozik, és elhatárolja azt a gondolkodástól, mely magába olvasztja, saját anyagává teszi azt, amit elgondol. Ezzel szemben a szem maga tárul fel a világ előtt, a látó van annál, amit lát, pillantása révén mintegy letapogató mozdulatot végez. A látott és a látó közelivé válik a szemlélés mozzanatában, melyben nem számolódik fel különbözőségük, hanem összekapcsolódnak. A szerző ezen kapcsolódás lényegét az emberi érzékelés egy sajátosságában ragadja meg: látja azt, amit lát, tapintja azt, amit tapint, érzékeli azt, amivel érzékel. Ugyan nem egynemű a maga előtt feltáruló valósággal, mégis összetartozónak éli meg önmagával, maga is beleágyazott a világ rendjébe, „a világ pedig magából a test szövetéből van szöve”.<sup>16</sup>

A látó és látható összekapcsolódása a nézői jelenlétet is meghatározza. Egy előadás kezdetén a néző odalép a mutatotthoz, a szemlélődés által mintegy részévé válik a látottnak, majd végül a függöny leeresztésével kilép az előtte elterülő világból. Ezen speciális keretben pedig a valós tapasztalatával találkozik, élményei nem a „mintha” módján szerveződnek, hiszen a szemlélődés folytán maga is játszott a színpadon, ahogy Gadamer fogalmazza meg: „a szemlélés tehát a részvétel egyik valódi módja”.<sup>17</sup> A nézői jelenlét ebből fakadóan kizárólag az előadás időtartama alatt tartható fenn, és ami érvényes lehet számára, az valós tapasztalatként addig áll fenn, míg a függöny fel nem fut előtte. Hevesi Sándor *Az ismeretlen közönség*<sup>18</sup> című szövegében ugyanezen jelenlétről beszél: „csak egyféle közönség van. Az, amelyik bent ül a színházban, amikor a drámát előadják, és – erre vetem a legnagyobb súlyt – csakis addig, amíg bent ül a színházban. [...] A közönséget ugyanis nem lehet megkérdezni, legfeljebb meglesni.”<sup>19</sup> Hevesi arra mutat rá, hogy a színházi élményről kialakult beszéd már nem az előadás része, mivel már nem tartja magában annak tapasztalatát. Hiábavaló például az újságírók azon törekvése, hogy a nézőkhöz külön-külön fordulva igyekezzenek belátni az előadás törekény jelenébe, hisz ezáltal egynéhány személy gondolatai mutatkozhatnak meg csupán, míg maga a közönség rejtve marad. A közönség egyként van jelen az előadás során, csupán közösségük és összetartozásuk felől érthetők vagy figyelhetők meg.

<sup>15</sup> Maurice Merleau-Ponty: *A szem és a szellem*. Ford. Vajdovich Györgyi és Moldvay Tamás. = *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*. Szerk. Bacsó Béla. Bp. 2002.

<sup>16</sup> Uo. 56.

<sup>17</sup> Hans-Georg Gadamer: *i. m.* 101.

<sup>18</sup> Hevesi Sándor: *i. m.*

<sup>19</sup> Uo.



Mivel oldható fel tehát a feszültség a színpad – előbbieken kifejetett értelemben vett – „mintha” világa és a néző valós tapasztalata között? A válasz a megismerés kérdésköréhez vezet. Gadamer az *Igazság és módszerben* külön fejezetet<sup>20</sup> szentel a tragédiának, mellyel kapcsolatosan kifejtett gondolatait mintegy példaként kezeli a műalkotások működésére vonatkozóan. A szerző Arisztotelész meghatározásából indul ki: „A tragédia tehát komoly, befejezett és meghatározott terjedelmű cselekmény utánzása, megízesített nyelvezettel, amelynek egyes elemei külön-külön kerülnek alkalmazásra az egyes részekben; a szereplők cselekedeteivel – nem pedig elbeszélés útján –, a részvét és a félelem felkeltése által éri el az ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulást.”<sup>21</sup> Gadamer annak jelentőségére mutat rá, hogy a meghatározás a tragédia lényegi részének, alapvető elemének tartja a közönséget, és az arra gyakorolt hatást. A tragédia létéhez kötött, hogy bemutatódik, és ezen találkozásban a nézők bizonyos tapasztalathoz jutnak. Az együttérzés és a félelem, melyeket a tragédia kivált nem pusztán lelkiállapotok vagy érzelmek, hanem magukba foglalják kifejezésük és a hevességüknek való átadottságot is, melynek konkrét következményei lehetnek. Gadamer a *nálalét* fogalmát használja a műalkotás és a befogadó összetartozásának jelölésére. Egy olyan létállapotként határozza meg, mely mintegy kiszakítja a nézőt saját valóságából, és arra készteti, hogy teljesen ott legyen a múnél, amely így valódi ráhatást gyakorolhat. A nálalét egy pozitív állapot, mely úgy hoz önfeledtséget a szemlélő számára, hogy az nem szakad el magától, vagyis nem önfelszámolást jelent, hanem olyan távolságot, melyben a megismerés működésbe léphet. Így a félelem és az együttérzés „az eksztázis, a magunkon-kívül-levés módjai, melyek az előttünk lejátszódó történés lebilincselő erejéről tanúskodnak”.<sup>22</sup> Ezen erőteljes hatások működésbe lépésének következménye a néző megtisztulása. Gadamer ezen fogalmat úgy magyarázza, hogy a együttérzés és a félelem, valamint az általa hozzákapcsolt siralom és borzadály meghasonlást vált ki a nézőből, vagyis képtelen elfogadni a dolgok valamilyen állását. A tragédia a meghasonlást számolja fel a színpadi történés által, nem pusztán a nézők előtt lefolyó cselekmény szereplőiben, hanem magában a közönségben is. Ebből következően az előadás az elfogadás lehetőségét jelenti, a „van” és a „lennie kellene” közötti kiegyenlítést, így „a tragikus szomorúságban egyfajta igenlés, az önmagunkhoz való visszatérés tükröződik”.<sup>23</sup> A néző a meghasonlását oldhatja fel, elfogadást gyakorolhat. Azonban a tragédia lényegéhez tartozik, hogy a bűn és bűnhődés nem állnak egymással egyensúlyban, nem egy egyszerű erkölcsi igazság érvényesül, mivel a történések következményei jelentősen súlyosabbak, mint maga a tett. Ennek következtében a néző feladata igencsak jelentős: a sorszerűséggel találkozik, mely általános érvényű, mindenki egyaránt osztozik benne, s így a tragédia mintegy összeköti a nézőtérren ülőket. Az előadás során így „a tragikus szerencsétlenség aránytalan nagyságában valami olyasmit tapasztalunk, ami valóban mindannyiunk számára közös.”<sup>24</sup> A nézők tehát nem pusztán személyes meghasonlásuk feladását élik át, hanem azt, hogy a folyamat maga közös, osztoznak valamiben, mely az előadás által megszólal, és mindegyiküknél hatalmasabb. A színházi élmény ebben az értelemben nem könnyed szórakozás, és nem is azt szolgálja, hogy a szépségben gyönyörködhessünk. A mű eksztázisa kilök az önfeledtségből és a vakság könnyedségéből. A néző számára a színház a megértés lehetőségét nyújtja, amely tapasztalat formájában

<sup>20</sup> Hans-Georg Gadamer: *i. m.* 103–107.

<sup>21</sup> Arisztotelész: *Poétika*. Bp. 1963. 16.

<sup>22</sup> Hans-Georg Gadamer: *i. m.* 104.

<sup>23</sup> Uo. 105.

<sup>24</sup> Uo.

éri, és arra vezet, hogy önmaga tükörképét ismerje fel, az előadás során az „önmagával való kontinuitását mélyíti el.”<sup>25</sup> Gadamer a tragédia felvázolt működését a művészetekre általában érvényesnek tartja.

A műalkotások tehát a lét egyedi megismerésének lehetőségét tartják magukban, mely semmilyen más módon el nem érhető, jelentősége mind egyéni, mind társadalmi szintén kimutatható, amennyiben önmagával szembesíti és az áthatatlanságból kiemelve fénybe állítja az emberit.

A színházi „mintha” számos aspektusa megmutatkozott a korábbiakban, melyekből kitűnik, hogy az más módon érvényes a néző és az előadás tekintetében. A „mintha” egyrészt egy elválasztó mozzanat, mely megteremti a színpadi világ önállóságát, elkülöníti a mindennapiságtól, hogy a föld és világ vitájaként mutakozzon meg, és olyan értelemegészt mutasson, melyből az igazság tűnik elő. Másrészt a „minthának” összekötő jellege is megfigyelhető, mivel olyan játékalkalmat teremt, mely a jelentések gazdagságának, mindig többként való megmutatkozásának talaja. A megmutató mű mindig is valóságosként nyílik ki, hiánytalan értelemegészként lép elő, amely a nézői megismerés lehetőségét jelenti, vagyis a befogadó és mű összekapcsolódását biztosítja. A közönség számára a „mintha” által előirányzott megismerés lényegében küzdelem a lét rendjével, mely egyrészt önmagához, másrészt közösségi tudathoz vezet el. A „mintha” összeköt és elválaszt, azon következtetéshez vezet, hogy a megismerés nem merül ki abban, hogy valamire egyszerűen rátekintünk, mert a valóságos elrejtí az, amit egy alkotás lényegénél fogva megmutat. A művészet a lét kinyílását jelenti, olyan kibomlást, mely a szemlélőnek valós tapasztalatot ad anélkül, hogy maga a dolog ténylegesen megjelenne.

#### **The Theatrical Reality of the “as if”**

*Keywords: “as if” theatre, understanding, experience, game, work, truth, audience*

In my thesis I will be making the theatrical “as if” a question of cognition, I investigate how stage work opens up to our perception. I define this particular reality’s inner workings as the essence of the work, play-opportunity, theatric experience. At the end of my research the “as-if” shows up as reality whose quest is to step in from behind the scenes upholding its own truth.

<sup>25</sup> Uo. 106.