

A színház mint „ősvigasztalás”

„... ha megértünk egy darabot, akkor mint előadható
értjük meg.” (1)

„Hogy egy új lény megszülessék – ez az új lény az
előadás –, ahhoz két másik lényre van szükség: mi és
a források; az, ami egyéni és az, ami közös.” (2)

*A 20. századi magyar dráma elemzői rendszerint szembesülnek
ugyan a létező drámaformák egyik alapvető problematikájával –
nevezetesen azzal, hogy „a magyar drámaírás még a két világháború
közötti időszakban is innen maradt a klasszikus-modern
kibontakozás küszöbén” (3) –, konstatálják az európai dráma
tendenciáihoz képest mutatkozó kínos aszinkronitását,
ám a dráma és a színház viszonyáról legfennebb
csak általánosságok hangzanak el.*

A színházra nyitott textus

A létező dramaturgiai hiányosságok hamar fölszínre kerülnek, amint a műre a hozzá legközelebb állónak mutakozó drámaelmélet fogalmi hálóját vetjük ki, az interpretációnak azonban egy egészen más horizontját kínálja a drámatextus összevetése a benne lévő „színházi anyaggal”, illetőleg azzal a javaslattétellel, amely a szerző által megcélzott színházi formára vonatkozik. Ezzel a megközelítéssel voltaképpen nem teszünk egyebet, mint elismerjük, hogy a dráma „előtt” a színház van – ez elsősorban nem történeti kérdés, hanem az alkotói attitűdé – és hogy az olvasat nem választható el az előadástól, a benne megtörténő színházról, valamint az általa közvetített színházi tradíció karakterétől. (4) A drámatextus színház felőli olvasata egyébiránt általában nem jut más eredményre az irodalmi olvasathoz képest – arról nem is szólva, hogy a kettő legfennebb csak módszertani érvénnyel választható szét –, de amiben különböznek, mégis az, hogy a színházi olvasat a színházi anyag fölszínre hozása révén a művet nyitva hagyja a színházi interpretáció előtt. A színház kanonizált szövegekre sem tekint mint „készekre” vagy befejezettekre, a kánonon kívüliekre pedig egy sajátos szkepszissel néz, s ez a szkepszis jó esetben magának a színházi nyelvnek a pillanatnyi alkalmatlanságából táplálkozik. A magyar drámaírás – Németh G. Bélával szólva – „sajátos gyöngesége” (5) ugyanis, nézetünk szerint, színházi gyökerű, ennek a jele az, hogy jelentős, a drámaforma megújítására tett kísérletek megközelíthetetlenek is egyszersmind.

Alighanem ez a „története” az Örkény István utáni magyar dráma Nádas Péter nevével fémjelezhető „pillanatának” is, amely, P. Müller Péter érvényes megállapítása szerint „egy új színházi rítusforma megteremtéseként” értékelhető. (6) (A rítusforma nyilvánvalóan nem új, amennyiben az európai és világszínházi tendenciák, a Grotowski-fordulat oldaláról szemléljük egyfelől, és mindenestől fogva az, amennyiben a történő magyar színházat vesszük alapul, másfelől. Nádas Péter esetében egyébiránt a színikritika, a színházról való beszédmód megújulásáról is szólhatunk, ezzel is kihangsúlyozva e színházi kísérlet mindmáiglanai potencialitását, illetőleg recepciójának szükségyszerű ellentmondásait.)

Az eddigiek értelmében tehát, amikor *Tamási Áron* színházi oeuvre-jének újraolvasására szánjuk el magunkat, és főként a korai Tamási-drámák rituális indíttatásának a kérdését vetjük fel, tudatában vagyunk vállalkozásunk eleve adott veszélyeinek. Hiszen ha a Tamási-recepciót vesszük alapul, akkor már az alapkérdés is – „Vajon rituális tartalom vagy regionális színfolt, esetleg egzotikum-manír határozza-e meg a Tamási-dráma stílusvilágát?” – csak nagy körültekintéssel tehető fel, gondoljunk a politikai határok felosztotta magyar irodalom új, földolgozatlan helyzetére Tamási indulásakor, és arra az elvárára, amelyet az anyaországi recepció jellegadó vonulata támasztott az erdélyi irodalom iránt általában. Tamási újraolvasása, az (irodalom)politikai szempontokon túlmenően azért is kétesnek ítéelhető, mert bevallottan egy olyan színmű stílusjegyei alapján közelít a drámai életműhöz – az elveszettek hitt *Ösvigasztalásról* (1924) van szó –, amely nem is tartozik a szerző által *elismert* korpuszhoz, következésképpen könnyűszerrel alapot szolgáltatathatunk egy életmű meghamisításának vádjához. Nehezen opponálható színháztörténeti tény persze, hogy szerzőnk színpadi művei nem magától értetődő tartozékai a magyar színházi repertoárnak, sőt már életében – az olvasatok és előadások hátrányára! – „üggvé” vált Tamásit bemutatni, ám nem a *színházművészeté*, amiképpen a dolgok természetéből adódik. A kortárs magyar dráma színpadra vitelének mindmáig szinten tartott „ügye” ideológiai törésvonalaktól függetlenül azzal a kézzelfogható eredménnyel jár, hogy a bemutatóval a művek fortélyos gyorsasággal *ad acta* kerülnek és statisztikai kimutatások vigasztalan vitrinébe jutnak.

A rituális-színházi szubsztrátummal számolni nem egyszerűen egy lehetséges alkotói (néprajzi, antropológiai) forrásvidék – egyébiránt kívánatos! – föltérképezését jelenti, hanem a Tamási-színház *esedékes* stílárís betájolását, ami nélkül, meggyőződésünk, nem születhet paradigmatisz színházi előadás. Tamási Áron színpadi műveinek egy lényeges, a színházi tradíció (7) legmélyebbre nyúló gyökereiből táplálkozó aspektusára mind- eddig kevés fény esett, tudniillik arra, hogy maga a szerző művei kifejezetten „vallásos”, ezen belül meg katolikus olvasatát hiányolja: „Sokszor eszembe jut, hogy valami még sincs rendjén a magyar katolikus irodalomban, hiszen ha rendjén volna, könyveimet a vallásos irodalom polcaira kéne helyezni.” (8)

A textus nyitottsága a színházzal – pontosabban: a benne foglaltatott színházi anyaggal – szemben azt jelenti, hogy a dráma elméletileg minden esetben „késznek mutatkozik” önnön szöveg-anyagának a megváltoztatására. Különböző színházi térformák egy- azon szövegből különböző jelentéseket erősítenek fel; az előadás megválasztott ritmusa nagyban befolyásolja a hangsúlyos és hangsúlytalan színpadi szituációk egymáshoz való viszonyát; különböző jelmezekben és hasonló színészi állapotban mondott-megélt replikák-cselekvések másként és másként, egymásnak akár ellentmondóan is hangozhatnak-mutatkozhatnak. „A dramaturgiai vagy szemiológiai elemzés szükségszerűen kísérletezik a drámai szöveg értelmével azáltal, hogy több ritmikai sémát is kipróbál, amivel egyszerű- smind viszonylagossá teszi a szövegbeli jelentett fogalmát, elmozdítja a szöveg közép- pontját, kétségbe vonja a drámai szöveg logocentrizmusát s egyszerűsmind azt az igényt, hogy a ritmikai sémát eleve a szövegben foglalva találjuk” – szögezi le a színházteo- retikus *Patrice Pavis* a színházi előadás ritmusáról írt dolgozatában, (9) módszere azon- ban a drámai produkció más elemei esetében is haszonnal alkalmazható.

Tamási Áron színjátékait tekintve eleddig ki nem próbált előadási forma esélyét kínál- ja az a döntésünk, amelynek nevében a drámákat a magyar színházi hagyományban csak lappangó módon élő, alkalmasint fölszínre bukkanó rituális színházi tradícióhoz kötjük. Különbösképpen érdekes vállalkozásnak tűnik ez az *Ösvigasztalás* és az *Énekes madár* (1933) dramaturgiai elemzésekor, de igencsak megnöveli az érvényes előadás megalko- tásának esélyét a *Vitéz lélek* (1940) és a *Csalóka szivárvány* (1942) esetében is. A meg- jelölteknél gyöngébb drámákban is lépten-nyomon fölbukkan a konfliktus mítoszi di- menzióba emelésének a szándéka – *Hegyi patak* (1957), *Boldog nyárfalevél* (1960) –, a

végkifejlet isteni beavatkozáshoz kötött megoldása (*Tündöklő Jeromos* – 1936), a három osztatú székely ház szakrális, „kifelé” is jellegzetes szimmetriákat létrehozó tere, az eseményeket „valóságosan” figyelő, a történeteket mintegy átvilágító isteni szem (10) „megmutatása”, a krisztianizált természetvallás reminiszenciái (az állatok, növények, égitestek tevőleges részvétele a történet alakulásában), „az isteni és emberi határmezsgyéjének” (11) elmosódott volta stb.

A színházi *via negativa*

A rituális színház európai prófétái – a jószerével teoretikus fölvetések szintjén megmaradt, ám ennek ellenére mindmáig döntő befolyású *Antoin Artaud*, a „szegény színházat” és annak elméletét megalkotó Jerzy Grotowski, az „üres tér” és a „szent színház” képzetét és előadási formáját létrehozó *Peter Brook*, az univerzális testnyelv kidolgozásán és szisztematizálásán fáradozó *Eugenio Barba* – valamennyien megegyeznek abban, hogy az „élő színház” útjában egy rosszul fölfogott, vagy legalábbis kiürült, meghalt, megmerevedett tradíció-felfogás áll. Ennek a leglátványosabb megnyilvánulása a színházi tér, a voltaképpeni architektúra a felelős, (12) szimptomája pedig a logocentrikus színház uralma, az európai, ezen belül meg a nyugati kultúrákban jelesül.

A térforma előre eldönti a néző és az aktor egymáshoz való viszonyát: a közházi forma, például, a nézőtér és játszótér szigorú, távolságtartó megkülönböztetésével individualizálja az amorf tömegben, a sötét nézőtérrel helyet foglaló nézőt, elzárva őt attól a lehetőségtől, hogy résztvevője és/vagy tanúja legyen a történeteknek, anélkül ráadásul, hogy a maga döntésének eredménye lenne ez. Ebből következően a színház ősi, ontológiai szubsztrátumát vonja vissza, hogy tudniillik közösségi művészet volna, és még csak nem is abban az értelemben, hogy a közösségre mint eleve adottra apellálna – amiképpen, mondjuk, a Bali szigetén a színház teszi és a görög színház tette (13) –, hanem a sokaságként odasereglett

közönséget az előadás idejére, a jelentések közös megteremtése révén, közösséggé alakítja.

A rituális színház megteremtésének első mozzanata, ebből következően, maga is rituális természetű: a tér megtisztítása mint a létező színházi terek radikális átértelmezése. (14) Ez az első mozzanat azonban konstitutív is egyszersmind, legközelebbi rokonságban ama varázslói-sámáni tettel áll, amely körülhatárolja a „szent teret” a célból, hogy a „csoda” végbemehessen. A csodához fűződő „primitív” viszony egzisztenciális, amennyiben „egy abszolút valóság” „nyilatkozik meg” benne, és a mindennapi (profán) életre van hatással; és amennyiben *istenek művének felidézésében* részesít. (15)

A csoda a rituális színházi előadásban a *jelentésekben való részesülés*. Ez azonban, amiképpen a rítusok esetében általában, pontosan leírható és megszabott „technikai” feltételekhez és cselekvésekhez kötődik, amelyeknek, az említett színházi gyakorlatot véve alapul, a tér körülhatárolása a leglényegesebb mozzanata. Az amfiteátrumokban, lent, a

A rituális színház megteremtésének első mozzanata, ebből következően, maga is rituális természetű: a tér megtisztítása mint a létező színházi terek radikális átértelmezése. Ez az első mozzanat azonban konstitutív is egyszersmind, legközelebbi rokonságban ama varázslói-sámáni tettel áll, amely körülhatárolja a „szent teret” a célból, hogy a „csoda” végbemehessen. A csodához fűződő „primitív” viszony egzisztenciális, amennyiben „egy abszolút valóság” „nyilatkozik meg” benne, és a mindennapi (profán) életre van hatással; és amennyiben istenek művének felidézésében részesít.

közösség megbízásából folyik a „szent harc”, „amelynek kimenetelében [a nézők] alapvetően és hivatalból érdekeltek.” (16) A misztériumok megemelt tere, a *locus*, fent van és „messze”, „máshol”, egy illuzórikus térben: néző és színész *interpretál*, hiszen a jelentésképződés folyamata el van rejtve előlünk; a *platea* azonban közel van, velünk egy szinten, minden a szemünk előtt zajlik és velünk; ha nem jön létre a jelentés, színész sincs, és mi sem vagyunk: nincs senki, nem jött létre a világ.

A „modern” rituális színház tere legközelebbi rokonságban a *liturgikus térrel* áll, amely történetileg a *locus* „zárt világa”, szimbolikus-elvont és a *platea* „nyitott világa” (17) konkrét térformáinak egymásba hatolásából származik. A liturgikus tér a *communio* tere: a tőlünk távol levő – vagy bennünk mélyen elrejtve szunnyadó – egzisztenciális jelentések testet öltenek, közel jönnek hozzánk, egyesülnek velünk. (18)

A színpadformák és színházterek története magának a színháznak a története.

A tér megalkotásával párhuzamosan, ám ezzel organikus viszonyban, a színházi idő átértelmezése megy végbe. A színházi idő lényegéből fakadóan paradox: a játék terében végbemenő *történés – jelen idejű*. (19) A rituális színházi idő a (profán) idő megszüntetését célozza meg. Ennek legkézenfekvőbb módja a történet megszüntetése. A visszavont történet a „szent” történet: amikor belépünk a színház terébe, nem egy számunkra ismeretlen, sohasem hallott elbeszélés megismerésére várunk. A történet ugyanis mindig ugyanaz, a legapróbb részletekig ismerjük, előre tudjuk, mi lesz a vége, ki a gyilkos és ki az áldozat. A „rituális várakozás” (20) nem a történetre, hanem a közös áldozatbemutásra irányult. Nem az alapszerkezetét tekintve egymással rokon krimik (mint rejtvények) megfejtésére, hanem az eredendő krimivel (mint rejtéllyel) való szembesülésre. A rituális színház rendszerint olyan szöveghez nyúl vissza, amely „megőrizte eleveenségét”, és amelynek a „hagyományban meghatározott rangja” (21) van.

A színházi tér-idő egy hermeneutikai körön belül helyezkedik el: alapvetően befolyásolja a szöveghez való viszonyunkat, specifikus jelentésrétegeket tár fel és belehelyezi a drámát önnön *avant la lettre* elementumába.

Az idő és tér rituális átértelmezése mellett megemlítünk még egy harmadik elemet is, amely az archaikusan értelmezett *kezdetre* utal, ez pedig a csend. A csend az előadás kezdete, a közbevetések nélküli együvé tartozás rituális kinyilvánítása. (22) „A színház az egyetlen igazán közösségi művészet. A rituális összelélegeztetés művészete.” (23)

„A színész, és az ő nyomán a néző, önnön lehatároltságuk ördögűzőivé válnak. (...) Meglehet ilyen értelemben állította Aquinói Tamás, hogy a színész voltaképpen egy »önmagában nem bűnös« mesterség, és az »emberek megvigasztalását« szolgálja.” (24)

A színház mint „ősvigasztalás”

Az *Ősvigasztalás* „megelőző játéka” megelőlegezi a végkifejletet. A prolóógus arra szolgál, hogy a néző figyelmét ne az ismeretlen történetre, hanem az ott és akkor megtörténő emberi viszonyokra összpontosítsa. Az *Oidipus* a voltaképpeni történet végén kezdődik, a *Hamletben* a deliktumot övező rejtély nagyon hamar, már a dráma legelején szertefoszlik, amikor az atyai szellem akkurátusan leleplezi a gyilkost.

A hamis, rítuson kívül álló, voyeur várakozás esélyét az igazságosság Szelleme lehetetleníti, és belehelyez a történet középebe. A „megelőző játék” másmilyen értelemben a „klasszikus” bevonulási processzióhoz hasonlatos, amelyhez a színházi előadás mindannyiszor visszatér, ha a tragikus jelentéseket célozza meg. *Alexandru Tocilescu* a híres *Hamlet-rendezésében* (Bulandra Színház, 1985) felújítja és színházi eszközökkel konzekvensen végigviszi a történet leleplezésének hagyományát, az előadást a párbaj-jelenettel kezdi, és halálos csendben, domináns fehér-arany színben, szavak nélkül eljátszatja: „üveg mögötti csendben” megy végbe a nagy mézárálás, majd a közönség soraiból jövő „civil” férfi színpadra való fölléptekor megtisztul a tér, és „elkezdődik” az előadás. (25)

A bevonulási processzió, bárhogyan is értelmezzük a színház nyelvén, a várakozás türes terében az „ösvigasztalást” a színház metaforájává alakítja. Ehhez azonban az is szükséges, hogy a színjáték szövegében a borral való direkt és moralizáló kapcsolata megszünjön. A szakrálisnak nincs köze a morálhoz, amiképpen a szentnek a morális értelemben vett tisztához. Ezzel a dramaturgiai beavatkozással egyébiránt azt is el lehet érni, hogy a bor egy visszajára fordult eucharisztia elementuma legyen – „GÁLFI BENCE: Krisztus Urunkat elhagytuk. A teremben az asztalon elhagytuk...” –, illetőleg a következő Gálfi-replikában emlegetett „ország” ama mennyeknek legyen az anti-ígérete. (26) A morális attitűd a következtetések és következmények világos kijelentését szorgalmazza, a rituális magatartás a meg-, illetőleg *átváltozást* tüzi ki célul. Ádám a „második” Ádám reprezentációja. Kispál Jula, a fogadott lány az előtörténet nélküli, *tehát* maga is szeplőtelenül fogant szűz, az Ős ismételt testetöltésében működhetne közre – Csorja Ádám őt is *vigasztalásnak* nevezi! (27) –, ám ennek áthághatatlan, tragikus természetű (nem külső!) akadályai vannak. Ádám holtteste fölé hajolva mondja Dénkó, az egyik gyermek: „Leverte a törvényt...” (28)

Az *Ösvigasztalás* rituáléja a megelőző játék, valamint az első három „jelenés” estéje, éjszakája és a negyedik hajnali pillanata – amikor „egyszerre szembe özönlik vele [Kispál Julával] a virjadás fénye” (29) – között zajlik: mi volna más ez, mint a klasszikus, de még a drámapoétikai normativitás előtti „időegység” szükségszerű visszatérése a színjátékba. Az este a „várakozás ideje” („öszövétségi idő”), a hajnal a „beteljesedés ideje” („újszövétségi idő”). (30) Az este a testetöltés médiuma, a hajnal a beteljesedése, amelyet megerősít a „második inkarnáció”, a feltámadás. Az „este” a színházi homály ideje, a művészet eszközeivel mesterségesen létrehozott „termékeny káosz”, (31) amelyet a maga esendő, felmutatott eszközeivel világít meg és át a színház. A megelőző processzió „hajnali” fénye „lemegy”, hogy a teremtés előtti időt „állítsa be”, amikor pedig „föjlön”, egy lelassult időben visszatérünk a „civil” mindennapokba. A hajnal beálltával – a nézőtéri kőszínházi fény hasonló szerepet tölt be – egyre több „külső”, átvezető-„elidegenítő” hang jelenik meg a szövegben, és értelmezhetővé válik a gyerekek funkciója a ritusban. A fény azonban a katonákkal érkezik meg, az ítélet embereivel: ők a létezés Törvényének a titokzatos szimbólumai, a halálé: „Ki mégsem gyöttröd hosszú élettel az embert, hanem idejében ráereszted a halált: a titkaidból kifaragott katonát, ki mindnyájunkkal egyformán köt örök békét, s trónusod lábaihoz gondosan összehord: Kyrie eleison!” (32)

Az *Ösvigasztalás* lehetséges előadási stílusát döntően meghatározzák a bejelentetten liturgikus jelenetrészletek, a *responsorium*-szerkezetű, esetenként „hosszú” betétek, akár a Csorja Ádám szájába adott *kyrie eleison*okra, a Csorja Ádám–Botár Márton, Gálfi Bence–Kispál Jula (!) kettősökre, de ugyanígy a siratókra, archaikus-pogány zamatú imákra gondolunk. A szövegek repetitív jellege mindenekelőtt azt a lehetőséget tárja elénk, hogy a *népként* megjelölt tömegszereplőt a tragikus kórus szerepkörével és rituális funkciójával ruházzuk fel (és már a megelőző processzusban „megmutassuk” és jelentésteremtő funkcióval lássuk el), másfelől meg a megjelenítés módjában egyfajta visszacsavart lobogású teatralitást kíséreljünk meg. A repetitivitás óhatatlanul egyfajta mechanikus, *inkantált* szövegkezelést sugall, ennek lényege a mesterségességtől távol eső liturgikus (színészi) állapot, amelyben a közös mondás ad értelmet az előadásmóddal külön-külön *nem értelmezett* szövegeknek. Ez a fajta teatralitás semmivel sem több – főként persze nem kevesebb! – mint egy gyimesközépleki mise előtti zsolozsmázás, 1997-ben. A liturgikus beszédmódot nem a szöveg rögzített *in se* értelme uralja, hiszen ez az aktus teleológiáját szüntetné meg. A belefeledkező, a mondó által *befelé* vonatkoztatott (de:) együttmondás „visszavezet bennünket annak a pillanatnak a *határához*, amikor a szó még nem született meg, amikor az artikuláció már nem kiáltás, de még nem diskurzus, amikor az ismétlés és vele együtt a nyelv általában csaknem *lehetetlen*: ez a pillanat a hang

és a fogalom, a jelölt és a jelölő, a pneumatikus és a grammatikus elválasztása, a hagyomány és a fordítás szabadsága...” (33)

Az „ösvigasztalás” a vadkan (ez az egyik kiemelt keret-motívum a játék kezdetén és végén eltörő cserépedények mellett) „elfogyasztásával” és a tánccal ér véget. A vadkan, az Ős-Csorjának az áldozati helyettesítője, az elhamvasztási jelenet után jelenik meg a színpadon és a fény bezúdulását követően „kap szerepet” ismét. *Az ember tragédiáját* idéző vég nagy esélye, hogy a gyermek szájából hangzanak el a rezignált reménykedés és fogadkozás finom iróniával voltaképpen minden esetben antiteatrális elem, ám éppen ennél fogva a legalkalmasabb arra, hogy kivezessen bennünket a rítus idejéből és teréből.

A színház önnön lehetőségeit az előadáson belül mérlegeli, nem támaszkodhat a szövegben látszólag kéznél levő jelentésekre. Amikor a játék kezdetét veszi, még nem tudható, megszületik-e az a pillanat, amiért a(z el)bukás kockázatát vállalja. A drámaszöveg azonban nem váltja meg a színházat, és nem abszolválja attól, hogy önmaga legyen. A színházban ezzel szemben olyasmis is *kiderülhet* – a szó legteatrálisabb értelmében! – a drámáról, amelyről előtte sejtelmünk sem volt.

A derítő fények a horizont meghatározására hivatottak.

Jegyzet

- (1) GERGUSSON, FRANCIS: *A színház nyomában*. Fordította: FÖLDÉNYI F. LÁSZLÓ. Európa Könyvkiadó, Bp. 1986, 22. old.
- (2) GROTOWSKI, JERZY: *Színház és rítus*. Új Symposion, 1991. 12. sz., 32. old.
- (3) KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *A magyar irodalom története 1945–1991*. Argumentum Kiadó, Bp. 1994, 130. old.
- (4) „Il y a des formes de théâtre où le texte est le théâtre même.” – vélekedik *Silviu Purcarete*, aki a rituális színházi formákhoz, főként ennek görög tradíciójához oly módon „tért vissza”, hogy a kórust – annak dramaturgiai szerepét gyökeresen átértékelve – főszereplővé tette meg. Vö.: CONSTANTINESCU, MARINA: *Les danaïdes. Histoire d'un spectacle*. Editura Nemira, Bucuresti 1996, 35. old.
- (5) Németh G. Béla a következőképpen diagnosztizálja a magyar dráma állapotát: „Aki zsigereiben érzi, hordja a drámát, az én és a világ, vagy önlelke értelmi s indulati fele külső-belső ütközéseit, az nem ért rendszerint a színpadhoz, főleg a színpadi nyelvhez. Aki meg tudja a színpad titkait s annak nyelvét, az többnyire nem hordoz szívében és elméjében sorssal küszködő kényszereket.” Idézi: KULCSÁR SZABÓ ERNŐ: *A magyar irodalom...*, 131. old.
- (6) *Drámaforma és nyilvánosság. A magyar dráma alakulása Örkény Istvántól Nádás Péterig*. Argumentum Kiadó, Bp. 1997, 71. old.
- (7) Tamási és a magyar színházi tradíció kérdését *Mitosz vagy zsáner* című tanulmányunkban vetettük fel. Színház, 1997. szeptember.
- (8) *Ábel*. = TAMÁSI ÁRON: *Jégtörő gondolatok II*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1982, 45. old.
- (9) PAVIS, PATRICE: *A ritmus szerepe a rendezésben*. Fordította: SZÁNTÓ JUDIT. Színház, 1997. május, 48. old.
- (10) „Két kép a falon: az egyik, nagy háromszög keretében, egy figyelő szemcet ábrázol (Isten szeme)...” – olvassuk a *Tündöklő Jeromos* színhelyének leírásában. = Tamási Áron *színjátékai 1924–1942*. Szépirodalmi Könyvkiadó, Bp. 1987. – Idézeteink az összegyűjtött színjátékok első és második kötetéből (1988) valók. A továbbiakban: *Színjátékok*, ill. II.
- (11) Lásd erre vonatkozóan FRANZ, M.-L. VON: *Női mesealakok*. Fordította: BODROG MIKLÓS. Európa, Bp. 1992, 19. old.
- (12) Grotowski: „... a létező színház térfelosztásában keresendő a hiba, mert ezáltal a néző számára egyszer s mindenkorra meg van határozva a nézőtér és a színpad, ezek elhelyezkedése sohasem változhat, márpedig ha nem változik, úgy a néző sem találja meg ősi tanúhelyzetét, hisz az épület architektúrája dönt arról, hogy ő hol foglal helyet.” – GROTOWSKI, JERZY: *Színház és rítus*, i. m., 27. old.
- (13) „Athénban minden állami ténykedés – így a színház is, különösen eleinte – olyan közösséghez szólt, amelynek tagjai igen jelentős mértékben ismerhették egymást. Hogy a személyes ismertség, az anonimitást tagadó kapcsolatok a jó állam kritériumaként szerepeltek, arra tanú *Platón*.” – TAMÁS GÁSPÁR MIKLÓS: *Az archaikus művészet időszerűsége*. = AISZKHÜLOSZ: *Perzsák. Heten Théba ellen*. Kriterion Könyvkiadó, Bukarest 1972, 98. old.
- (14) „Mégis, miként találhatnánk rá a tér tulajdonképpeni lényegére? Szükség esetén van egy kis ösvény, keskeny ugyan és kanyargós. Próbáljunk meg hallgatni a nyelvre. Miről beszél ebben a szóban: tér. A német

»Raum« szóban a »Raumen« beszél – kiürítéséről, eltávolításáról, behelyezéséről. Ez azt jelenti: erdőt irt, tisztást vág a vadonban. A kiürítés eredményezi a szabad terepet, a nyílt térséget az ember megtelepedésére és ottlakására. Kiürítés, a maga tulajdon mivoltában gondolva, helyek szabaddá tétele, hol a szállást vevő ember ilyen vagy olyan sorsa egy otthon üdvösségébe vagy a hontalanság kárhozatába, vagy akár a mindkettővel szembeni közömbösségbe fordul. Kiürítés: e helyek szabaddá tétele, melyeken egy isten megjelenik; helyeké, ahonnan az istenek elszöktek, helyeké, ahol az isteni megjelenés hosszasan késlekedik. Kiürítés eredményezi a mindenkor ottlakásra készülő helyiséget. Profán terek folyvást a privációi gyakorta távoli háttérben húzódozó szakrális tereknek. Kiürítés: helyek szabaddá tétele. A kiürítésben megszólal és ugyanakkor el is rejti magát egy történet.” – HEIDEGGER, MARTIN: *A művészet és a tér*. Fordította: GASPÁR CSABA LÁSZLÓ. Magyar Építőművészet, 1989. 4. sz., 10. old.

(15) ELIADE, MIRCEA: *A szent és a profán*. Fordította: BERÉNYI GÁBOR. Európa Könyvkiadó, Bp. 1987, 16. és 23. old.

(16) FERGUSSON, FRANCIS: *A színház nyomában*, i. m., 45. old.

(17) A fogalmak, valamint a jelölt térformák dráma struktúrájára gyakorolt hatásának egyik lehetséges megközelítését lásd: INGARDEN, ROMAN: *A nyelv funkciói a színhátékban*. = Uő.: *Az irodalmi műalkotás*. Fordította: BONYHAI GÁBOR. Gondolat, Bp. 1977, 389–390. old.

(18) Lásd erre vonatkozóan: COUNCELL, COLIN: *Signs of Performances. An Introduction to Twentieth-Century Theatre. Peter Brook and Ritual Theatre*. Routledge, London and New York 1996, 143–178. old.

(19) Vö. Peter Szondi klasszikusnak számító drámaelméletének meghatározásával, mely szerint a dráma „jelen idejű (1) interperszonális (2) történet (3) költői formája”. Kiderül, hogy a modern rituális színház tér-opciója az interperszonalitást a nézői részvétel révén kiterjeszti a színház egész terére, míg a jelenidejűséget nem eleve adottnak, hanem feladatként fogja fel, az „igazi történet” pedig a megtörténté kommunióban látja és tapasztalja. – SZONDI, PETER: *A modern dráma elmélete*. Fordította: ALMÁSI MIKLÓS. Gondolat, Bp. 1979, 72. old.

(20) FERGUSSON, FRANCIS: *A színház nyomában*, i. m., 44. old.

(21) GROTOWSKI, JERZY: *Színház és rítus*, i. m., 30. old.

(22) A „színházi csend” (mint az üres tér akusztikai megfelelője) a 20. század második felnek színházteoretikusai számára a mitikus „kezdés” eszméjéhez kapcsolódik szervesen. Peter Brook: „... the theatre starts and ends within a bowl of emptiness, which is an empty space and a great silence” – COUNSELL, COLIN: *Peter Brook...*, i. m., 146. old. – A csend megteremtése, valamint a tér megtisztítása lényegi hasonlóságot mutat a misztikus tapasztalatot előkészítő „technikákkal”. Zbigniew Osinski írja Grotowski legújabb keletű kutatásairól: „[Grotowski’s work is driven by] a desire to reach the deepest layers of human existence – the depths of one’s inner, spiritual environment, where creative silence reigns and where the experience of sacrum occurs.” = OSINSKI, ZBIGNIEW: „Grotowski blazes the trails: from objective drama to ritual arts.” *The Drama Review*, 1991. 35. sz., 99. old. (A szerző kiemelése.) = SCHECHNER, RICHARD: *The Future of Ritual. Writings on Culture and Performance*. Routledge, London and New York 1995, 246. old.

(23) NÁDAS PÉTER: *Nézőtér*. Magvető Könyvkiadó, Bp. 1983, 78. old.

(24) MANIUTIU, MIHAI: *Act si mimare*. Editura Eminescu, Bucuresti 1989, 111. old.

(25) Az előadás leíró értelmezését lásd *Hamlet elindul* című kötetemben: Szivárvány – Mentor, Chicago–Marosvásárhely 1995, 100–123. old.

(26) *Színhátékok*, i. m., 122. old.

(27) Uo., 75. old.

(28) Uo., 139. old.

(29) Uo., 134. old.

(30) BONHOEFFER, DITRICH: *Szentelek közössége*. Fordította: BOROS ATTILA. Harmat Könyvkiadó, Bp. 1997, 31. old.

(31) SILVIU PURCARETE: „... une sorte de chaos bien contrôlé”. = CONSTANTINESCU, MARINA: *Les danaïdes*, i. m., 80–82. old.

(32) *Színhátékok I.*, i. m., 69. old.

(33) DERRIDA, JASQUES: *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*. A szöveget Farkas Anikó és mások fordításának felhasználásával gondozta: IVACS ÁGNES. Gondolat-Jel, 1994. I–II. sz., 8. old.