Oroszlán Anikó

Stílus és test. A koramodern angol színész a színháztudományban

Absztrakt

A dolgozat célja a koramodern angol színész színháztudományos diskurzusban való elhelyezése. Legfontosabb alapvetése szerint a reneszánsz színjátszás-elméleteket jórészt a retorikából eredeztető elképzelések a színész testét kiszorítják az érvelésből, épp ezért a többségük alkalmatlan a színházi működés körülírására.

Szerző

Oroszlán Anikó a SZTE Angol-Amerikai Intézetének PhD hallgatója volt 2004 és 2007 között. Jelenleg a közoktatásban dolgozik. Érdeklődési területe a színháztörténet, az angol reneszánsz, a performansz-elméletek, a kortárs színház, a komikum különféle aspektusai és a színész.

Oroszlán Anikó

Stílus és test. A koramodern angol színész a színháztudományban

Test és színháztudomány

A test kérdése az utóbbi évtizedekben a humántudományok egyik központi témájává vált. A filozófia, az antropológia, a pszichológia, a szociológia és sok más diszciplína is kiemelt kérdésként kezeli. A történeti antropológia egyik részterülete például a testhez fűződő viszonyok módosulásait és annak társadalmi változásokkal való kölcsönhatását vizsgálja. Eszerint a kultúra elsajátítása, az abba való beilleszkedés alapjai azok a mimetikus folyamatok, amelyeknek elengedhetetlen eszköze a test. A fizikum bármilyen módon való „közszemlére tétele", „cselekedtetése" kulturális és társadalmi tettként, azaz performatív aktusként értelmezhető (Wulf 2007: 169-77). A performativitás mára elég tág fogalommá vált, de általában véve önmagunk szándékos megmutatását, bemutatását jelenti egy adott társadalmi kontextusban vagy konkrét helyzetben. Ez az, amit a sok színház- és drámaelméleti vonatkozást használó kultúrantropológus, Victor Turner „társadalmi drámaként" (social drama) ír le (Turner 2003: 44). Turner az egyének vagy csoportok „hétköznapi" performanszait a liminális jelzővel illeti, és megkülönbözteti őket az esztétikai kontextusú játékoktól, amelyeket az ún. liminoid kategóriájával jellemez. Az ő munkássága példázza talán legszemléletesebben a dráma- és színháztudomány, valamint az antropológia szóhasználatának fúzióját [1] .

A színházban illetve a róla szóló tudományos diskurzusokban a test koncepciójának fontossága látszólag egyértelmű, hiszen a színházi térben a fő ágens a színész, akinek elsődleges munkaeszköze a saját fizikai jelenléte még akkor is, ha egy adott előadásban inkább a beszéd, és nem a mozdulatok dominálnak. Ennek ellenére a színháztörténetek alapján úgy tűnik, hogy a gyakorlatban viszonylag későn, de az arról szóló metanarratívában még később került tudatosan központi pozícióba a testről való gondolkodás. A színháztörténet-írás sokáig nemhogy a testről, de még a játszó személyéről sem igazán vett tudomást, és a színpadi jelenségek kutatása során megelégedett a fennmaradt dokumentumok vizsgálatával és a színházépületek és színpadok tanulmányozásával, de érdeklődése legfőképpen a drámairodalomra irányult (Imre 2008: 29-32). A színház ily módon megírt története ezáltal tulajdonképpen olyan épület-, dokumentum-, illetve drámatörténetként identifikálódott, amiből teljes mértékben kiszorultak az épülethez nem köthető, kevéssé dokumentált, vagy (nem nyugati) hagyományukból adódóan nem szöveg- vagy drámaközpontú színházi jelenségek. A színháztörténeti kutatás tehát viszonylag későn, különféle

interdiszciplináris megközelítések (ikonográfia, pszichológia, szemiotika, antropológia, stb.) begyűrűzésének hatására kezdte felfedezni a testet, azaz a játszó ember fizikumát, valamint új eredményei alapján folyamatosan revideálni a nézeteit és újraírni önmagát.



Biomechanikai gyakorlat Mejerhold műhelyében

Az alkotók testről való gondolkodása, ahogy az előbb említettem, úgy tűnik, hogy a színházi gyakorlatban valamivel korábban történt. Sztanyiszlavszkij tanítványa, Mejerhold az 1920-as, 30-as években a biomechanika módszerével a színészi munka középpontjába a testet állította, és az alkotás alapjaként a mozgást jelölte meg. Ennek következtében a lelki-gondolati folyamatok másodlagossá váltak, hiszen mestere rendszerével ellentétben Mejerhold színpadán a mozgás nem a lelki beleélés következménye, hanem annak a mozgatórugója. A színészi alkotás tehát elsősorban nem gondolati-pszichológiai folyamat, hanem gondolati és fizikai. A helyes játékmód tehát az, hogy „a szerephez nem belülről kifelé, hanem éppen fordítva, kívülről befelé kell közelíteni" (Mejerhold 2000: 94). Később aztán több, elsősorban nem európai színházi hagyományokkal ötvözve Mejerhold commedia dell'artéra alapozott mozgáskoordinációs rendszere lett az alapja a színészképzésnek többek között Jerzy Grotowski és Eugenio Barba kísérleti színházában is, amelyek aztán nagyrészt alapul szolgáltak a számtalan formát öltő, szöveget és szövegezettséget abszolút háttérbe szorító mozgásszínházak, happeningek és a performance-művészet ars poetikáihoz is.

A színházi gyakorlat és a róla szóló elméleti és/vagy történeti elképzelések persze nem választhatóak el egyértelműen egymástól, hiszen a múlt színházi jelenségeit a gyakorlatban megtapasztalni lehetetlen. Más szóval, ahogy azt a különféle színháztörténetek számottevő tényként, problémaként, esetleg evidenciaként mindig leszögezik, a színházi „mű" (akár a régmúltbeli, akár például a tegnap esti), az előadás reprodukálhatatlan, felidézhetetlen és illékony jelenség (Imre 2008: 22). A színháztudós ilyen értelemben tehát a „semmit" próbálja a vizsgálat tárgyává tenni. Többek között ez a színháztörténet-módszertani alapvetés az oka annak is, hogy bizonyos korszakok színházi jelenségei kapcsán úgy vélhetjük, hogy a test létezését letagadják, de legalábbis elhallgatják – hagyományosan ilyen a klasszicista és a romantikus színházi hagyomány. Ezekkel a korszakokkal kapcsolatban pedig a legkézenfekvőbb dokumentációként kezelhető forrás a drámairodalom.



Biomechanikai gyakorlat Mejerhold műhelyében

A test és a színház viszonyát jobban átgondolva tehát jól látható, hogy az elsőre egyértelműnek tűnő kapcsolat, azaz a színészi test létezésének tudomásulvétele nem teljesen evidens. Még az olyan alapvetően „irodalmiatlan" korszakok esetében is, mint a középkor vagy a reneszánsz, egészen a színházszemiotika megjelenéséig kellett várni ahhoz, hogy a színháztudomány egyrészt színháztörténetileg relevánsként gondolja el az adott kultúrákat; másrészt hogy ne csak írott színpadi szövegekben keresse az adott jelenségek eredőit.

Jelen tanulmány témája tehát, bár a cím ezt ígéri, szükségszerűen nem csak a reneszánsz színész, hiszen a test és a színház kapcsolatának folyamatos újrafogalmazásában fontos más, a kérdéssel tudatosan foglalkozó színházi korszakok, jelenségek áttekintése is. Ezért a Shakespeare-kori színházon kívül utalni fogok a commedia dell'arte és néhány 20. századi műhely testfelfogására is.

Elméletek a reneszánsz színjátszásról

A 16-17. század kultúrája kapcsán a testet és azzal kapcsolatos társadalmi gyakorlatokat elsősorban a posztstrukturalista kritika állítja a diskurzus középpontjába az 1970-es évek végétől kezdődően. Ezt az érdeklődést összekapcsolja a koramodern ismeretelméleti válságával, illetve azzal, hogy a jelentésben és a reprezentáció lehetőségeiben való bizonyosság megszűnik, melynek következtében (újra)feltámad az érdeklődés a valóság másfajta megismerésének módjaira. (Kiss 2007: 84). A fizikum újrafelfedezése a posztstrukturalista kritika szerint tehát a jelölés és jelentés garanciájának megingása és az ismeretelméleti átalakulások következménye, és a test egyúttal egy újfajta vizsgálati terep. Ezeknek a kora újkori testtel való kísérleteknek a legfontosabb színterei az anatómia színház és az Erzsébet-kori színpadok.

Az anatómia színházzal, mivel szorosan nem tartozik a tárgyhoz, most nem foglalkozom, annyit azonban érdemes leszögezni, hogy ugyanúgy, ahogy a színházban az előadások, a boncolások is főleg látványosságként és szórakoztatásként funkcionáltak. Az én szempontomból azonban fontos különbség az, hogy a boncasztalon a szubjektum nem önmaga feltárását végzi, ő sokkal inkább a vizsgálat tárgya marad, míg a színházban a színészi test önkéntes kitárulkozása, önfeltárása

történik meg. Ez, ahogy majd később kitérek rá, jól összevethető a Grotowski által a performer „lemeztelenedésének" aktusával, ami több évszázad múlva a kísérleti színházak színészi munkájának lényege lesz (Grotowski 1999: 22).

Mind a kortárs színházi gyakorlat, mind a különböző korok színházi jelenségeit értelmező elgondolások testről alkotott elképzelései illetve testfogalma szoros összefüggésben van a testhasználat, a technika és a jelenlét kérdésével. Ezeket a fogalom-magyarázatokat befolyásolják az adott színházi alkotó esztétikai, illetve a színház funkciójáról alkotott fogalmai – hiszen több olyan színházmodellt is ismerünk, ahol egyáltalán nem a színész áll az alkotás középpontjában, hanem például a látvány vagy a drámaírónak tulajdonított szándék.

Ez a kérdés, ha lehet, még sokkal összetettebb és bonyolultabb a régi színházak, köztük a reneszánsz esetében. A színjátszás mibenlétéről és módszertanáról, főleg a történetileg korábban létező színházak esetében azért nehéz érvényes módon beszélni, mert a színház, ahogy már említettem, egyrészt a pillanat művészete, másrészt mert nagyon kevés a színháztudós rendelkezésére álló primér forrás, leírás vagy nézői beszámoló. A színháztudomány ezért jobb híján sokszor még mindig leggyakrabban az irodalomtudomány (drámaelmélet) fogalmaival próbál operálni, amikor a játékot megközelíti (P. Müller 2006: 168). Mindez részben természetesnek tekinthető, hiszen az angol reneszánsz színházi kutatások elsődleges forrása még mindig a drámaszöveg. A Shakespeare-kultusz kialakulása, a drámák – jórészt a 18. századtól tapasztalható – irodalmi dekórumhoz igazítása pedig nehezen és sokára engedte csak meg a szövegek színházi dokumentumként való értelmezésének lehetőségét. Az „irodalmi" Shakespeare-kultusz újra meg újra feltámadásával párhuzamosan a reneszánsz színház és színész színháztudományi diskurzusba való beemelése tehát elmaradt, illetve sokat váratott magára. Erre példa, hogy a pozitivista színháztörténetek (Peter Simhandl, John Russell Brown) a kora újkor színházi jelenségei kapcsán általában egyszerűsített drámatörténetet prezentáltak, a Shakespeare és a színház kapcsolatával foglalkozó tanulmányok (John L. Styan) pedig csak a kortárs színházi interpretációkra tértek ki, a korabeli színész munkára pedig nem.

A reneszánsz színjátszást kutató elméletekről tehát általánosságban elmondható, hogy a drámából és a szerepből indulnak ki, melynek elsődleges okait már említettem. És bár a kilencvenes évek után – nagyrészt az antropológiai és szociológiai megközelítések színháztudományba való begyűrűzésének hatására – már figyelembe vették a szó szoros értelmében nem színházi kontextusú „acting" fogalmát, illetve egyes kísérleti színházi műhelyek időközben újrafelfedezett gyakorlatait és színészdefinícióit (Brecht, Grotowski, Barba, Peter Brook), nagyrészt maradtak a lokalizált, színházépület-központú, a retorika fogalmaival leírható meghatározásoknál. A 16-17. században a retorikai diskurzus kétségtelenül fontos szerepet játszott abban, hogy a színészetet legitimálja, azaz a mesterségek sorából a művészetek szintjére emelje. Ráadásul a két performatív módozat között párhuzamot vonni kézenfekvőnek tűnik, hiszen az olyan korabeli színházi emberek, mint Thomas Heywood, szintén ezt tették, és mert a kevés rendelkezésre álló írott forrás többsége, ami a színészt egyáltalán megemlíti, retorikai témájú szöveg és traktátus. A színészet az ékesszólás oldalágaként való értelmezése azonban a későbbi színháztudományi diskurzusban egy

olyan lezárt, szabályszerű fogalomrendszert rendelt a játékhoz, ami azt sugallja, hogy a színészek egy meghatározott előírás-halmazt betartva használták a testüket. Ezt az angolszász kritika hagyományosan „színjátszási stílusnak" (*acting style*) hívja [2] . Maga a „stílus" szó is azt konnotálja azonban, hogy a játék meglehetősen homogén, minden színészre jellemző, és leírható egy meghatározott számú jelzővel.

A reneszánsz színjátszási stílus elmélete kapcsán a kritikának két domináns irányzata különíthető el. Az ötvenes években többek között B. L. Joseph, John Russell Brown és Eric Bentley által képviselt „iskola" a játékot a retorika fogalmaival próbálta meg körülírni [3] . A hét szabad művészet egyikeként kanonizált ékesszólás, mint már említettem, elfogadott performatív tevékenység volt a korban, ezért a színjátszás vele való összevetése a színészet művészetként való legitimálását is jelentette. Ez a kritikai hagyomány tehát a reneszánsz esztétika nyomvonalán a színjátszás és a retorika hasonlóságait és különbségeit emelte ki. Az egyik alapvető differencia abban állt, hogy míg a rétorok nem bújtak más bőrébe, a színészek „élő" (lively) és „természetes" (natural) módon „megszemélyesítettek" (impersonate) egy figurát. A színészek tehát nem „marionettfiguraként" mozogtak, és nem mesterkélten szavaltak a színpadon, hanem természetes módon, élő emberi testhasználatot imitálva játszottak megteremtve ezáltal az „életszerűség illúzióját" (Brown 1968: 42) . A John Russel Brown és mások által képviselt „természetesség" válasz volt a William Poel-féle színház Shakespeare-interpretációjára, ami a 19. század végén megpróbálta autentikusan rekonstruálni a korabeli Globe színházi kontextusát és játékstílusát, és ezzel egy meglehetősen patetikus, költőies, szövegközpontú színházat hozott létre. A színházi gyakorlat és a róla szóló elmélet ily módon való polemizálása később is általánosan jellemző lesz, és a színházi alkotók és kutatók vitatják el egymástól a Shakespeare-hez való legitim hozzáállás jogát, de a vita alapvetően sohasem a színészről vagy annak munkájáról szól, sokkal inkább a shakespeare-i szöveghez való viszonyulásról.

A John Russel Brownék által képviselt pozitivista hagyomány olyan megközelítéseket eredményezett, ami mondjuk Hamlet közismert sorait a retorika mentén, más hasonló korabeli forrással összeolvasva a korabeli színjátszás leírásaként értelmezi, és mindebben a játék rekonstruálhatóságának lehetőségét látja.

> Illeszd a cselekményt a szóhoz,
> a szót a cselekményhez, különösen figyelve arra,
> hogy a természet szerénységét által ne hágd:
> mert minden olyas túlzott dolog távol esik a színjáték céljától,
> melynek feladata most és eleitől fogva az volt és marad, hogy
> tükröt tartson mintegy a természetnek (Hamlet 3.2) [4]



John Bulwer Chironomia, or the Art of Manuall Rhetoric (1644) című traktátusának gesztusrendszere

Az idézet összecseng a Thomas Heywood apológiájában található színészeknek szánt utasítással: „mindent a megszemélyesített szereplő természete szerint kell alakítani" (Heywood 1841: 51). Ez alapján úgy vélhető, hogy a reneszánsz színjátszásban a színészi kifejezésmód – a retorika szabályrendszeréhez hasonlóan – a szövegnek illetve az azáltal megkonstruált drámai szerepnek rendelődik alá. Valójában azonban sokkal biztosabbnak tűnik az, hogy Shakespeare és Heywood az ékesszólás szóhasználatát követve annak akadémikus alapelveit építi be a játékról való beszédbe, azaz hogy a fenti sorok nem leírásai, hanem a dekórum által előírt szabályai a korabeli játéknak. A retorikában a tett (*action*) ugyanis a test gesztusrendszerének összessége, ami mindig valamilyen belső indulattal (*inward passion*) kellett hogy összhangban legyen. Ezt támasztja alá a John Bulwer által 1644-ben közzétett kétrészes traktátus, ami a „beszédes gesztusokkal és mozdulatokkal", illetve a kéz és az ujjak megfelelően kifejező használatával foglalkozik [5] . Ez az ábrákkal is gazdagon illusztrált kézikönyv csoportosítja az emberi érzelmeket, és mindegyikhez hozzárendeli a megfelelő gesztust, azaz formális cselekvést (formal action).Hamlet és Heywood sorai tehát közel sem fejezik ki a színészi testhasználat valószínűsíthető változatosságát, sokkal inkább korlátozzák, és a retorikáról való elképzelés mentén egy meghatározott mederbe terelik azt.

A másik gyakran idézett Hamlet-részlet szintén a szó és a tett összeegyeztetésével foglalkozik, csak hogy itt a kettő kapcsolata a „lélek" működése révén látszik megvalósulni.

> … lám, e színész,
> Csak költeményben, álom-indulatban,
> Egy eszmeképhez úgy hozzátöri

Lelkét, hogy arca elsápad belé,
Könny ül szemében, rémület vonásin,
A hangja megtörik, s egész valója
Kiséri képzetét (Hamlet 3.2).

Mivel az Arany-féle fordítás kissé homályossá teszi a folyamat megértését, az eredeti szöveget kell követnünk, ha a sorokat értelmezni szeretnénk. Eszerint tehát a színész, miközben egy fiktív, nem valóságos közegben (*fiction, dream of passion*) tevékenykedik, lelkét egy saját maga által létrehozott eszmeképhez (*his own conceit*) idomítja, ami közvetlenül befolyásolja a testi viselkedését (*his whole function*) is. Az alakításban tehát a testtel való játék eszerint csak a harmadik mozzanat, a folyamat kiindulópontja pedig a színpadi fikcióhoz kapcsolható, maga a színész által megalkotott irányító eszme vagy szellemi tartalom. Az 50-es, 60-as évek reneszánsz színjátszásról alkotott elképzeléseiben ezt a természetes (*natural*) játéktechnikát Sztanyiszlavszkij lélektani realizmusával kapcsolták össze (Brown 1968, 41, 44).

A 80-as, 90-es években Peter Thomson, Robert Weimann, M. A. Skura és mások azonban, a kortárs színjátszáselméletek és a reneszánsz színháztörténet diskurzusait más, interdiszciplináris megközelítésekkel és kultúraértelmezésekkel ötvözve igyekeztek legalább részben eltávolodni a szöveg által meghatározott színészfogalomtól. A retorikát és a színdarabot továbbra is releváns vonatkozásnak tekintik, de az értelmezésükbe bevonják a reneszánsz művelődéstörténet egyéb aspektusait és a színész társadalmi státusához köthető szociológiai és pszichológiai tényezőket is (Weimann 2000: 105). A legfontosabb azonban véleményem szerint az, hogy a reneszánsz színészt nemcsak tudattal, de testtel rendelkező szubjektumnak is kezdik tekinteni, és megpróbálják elhelyezni a színháztudományi diskurzusban. A reneszánsz színházcsinálókat tehát, úgy tűnik, egyenrangú alkotónak kezdik tekinteni Mejerholddal, Brechttel, Grotowskival, Barbával, Brookkal, és az utóbbiak technikai szókincsével igyekeznek árnyaltabbá tenni a reneszánsz játék értelmezését.

Ezeknek a törekvéseknek persze szintén megvoltak az ellentmondásai, hiszen konkrét nyomok és bizonyítékok híján még mindig főleg a drámaszövegekből vontak le következtetéseket. A kortárs kísérleti színházak alkotóit Shakespeare-rel mint drámaíróval, az előadásokat pedig a drámákkal vetik össze, bár azt rendszeresen hangsúlyozzák, hogy „a bárd" is színész volt, és szövegeit előadásra írta. Peter Thompson a *Rouges and Rhetoricians* című tanulmányában a reneszánsz drámai szerep fogalmából kiindulva próbálja meg definiálni a színészi munkát. Habár elismeri a karakter koncepciójának flexibilitását, az origó alapvetően a figura, és attól függően, hogy a színész milyen mértékben azonosul a szereppel, a színjátszás fejlődésének folyamatában két végletként megkülönbözteti a „reprezentáló" és a „prezentáló" színjátszást (Thompson 1997: 329). Az egyik a szerző illetve a szöveg által megkonstruált karaktert felmutató játék, amit Thompson főként az udvari színházhoz köt, a másik pedig szerinte inkább a populáris színházra volt jellemző, ahol a színész elsősorban „mesteremberként" mutatta meg magát, másodsorban pedig a pszichológiai

beleélés eszközeit mellőzve ábrázolta a rárótt drámai szerepet. A reneszánsz színész önreflexiójának lehetőségét a „prezentáló" stílusban látja, azaz szerinte ez a fajta jelenlét volt alkalmas arra, hogy a játszó a figurából kilépve színészként is láttassa önmagát (i. m. 331). Ezt az eszközt hangsúlyozottan a komikus színészeknek tulajdonítja. A testhasználat egyértelműen nem kerül szóba, hanem a szabálytalanságot, normaszegést, másfajta játékot shakespeare-i drámaszövegekre hivatkozva a retorikai/szövegközpontú diskurzuson belül maradva a szerepelhagyásban, a szöveg megváltoztatásában, a játéktér elhagyásában, illetve a nézővel való kommunikációban fedezi fel. Akkor hol és hogyan lelhető fel a reneszánsz színész fizikuma?

Színészet és színházellenesség

A test kultúrtörténetével kapcsolatban annyi bizonyos, hogy a korpusz a 16-17. században, ahogy arra már korábban is érintőlegesen utaltam, egy újfajta tudás és tapasztalatszerzés terepe, és egyben a szabadosságot, a vulgaritást, a humort és az erotikát is jelképezi. A Bahtyin által érzékletesen leírt groteszk test folyamatosan változik, kitárulkozik, és állandó kölcsönhatásban van a világgal, „mintha a szüntelenül pusztuló és megújuló élet átjáróháza, a halál és a fogamzás közlekedőedénye volna" (Bahtyin 2002: 340). A társadalmi szabályozás vagy az ideológia által csak kevéssé féken tartható testi (f)elszabadulás egyik legpregnánsabb helyszíne a karnevál, ahol a megszokott reprezentációs gyakorlatok és jelentések megszűnnek, és minden a visszájára fordul; a résztvevők rituálisan jelmezbe bújnak, azaz testet cserélnek [6] .

A karnevál és az általa képviselt másfajta gondolkodás és testi-lelki szabadság a reneszánsz színházi közegben és másfajta látványosságokban és szórakoztató műfajokban élt tovább, a fennálló hatalom pedig ugyanúgy keretek közé akarta szorítani színházi működést, ahogy korábban a karnevált. Ennek egyik megnyilvánulása a színházban előadható darabok cenzúrázása, a másik pedig a korban tapasztalt erős színházellenesség, ami főként a színész személyét támadta. A pamfletekben is megfogalmazott legnyomósabb érvek között szerepelt az, hogy a színészek kétszínűek, a játékon és lustálkodáson kívül semmit sem csinálnak, és hamis valóságot közvetítenek. Ez a képzelet által elferdített utánzat pedig nyomaiban sem hasonlít az Isten által teremtett világra. A színház támadói szerint tehát a színházi alkotók Isten feladatát átvéve, illetve az Istentől kapott testüket és személyiségüket megváltoztatva manipulálják a nézők lelkét (Barish 1981: 91-94). Mivel az ilyesfajta „átváltozást" az ördög mesterségének tartották, a színészek gyakran kapták meg a „sátáni", „démoni", és „ördögi" jelzőket, a színházat pedig abnormális emberek gyülekezőhelyének, az ördög találmányának tartották.

A színházellenes szerzők (Stephen Gosson, Philip Stubbes, Anthony Munday, William Prynne és mások) azonban olykor éles ellentmondásokba keveredtek a színész munkáját, azaz az „identifikációt" és az „imitációt" illetően. Olykor például azért rettegtek, hogy a nézők esetleg képtelenek megkülönböztetni a játszót és a szerepet, máskor pedig úgy tűnt, hogy azt gondolják, hogy a játszott figura eluralkodik a színészen, és hogy a karakter minden véres és gonosz tettét a valóságban is elköveti (Worthen 1984: 20). Más forrásokban a szereppel való testi-lelki azonosulást

okozó imitáció problematizálásával ellentétben a szerzők arról panaszkodtak, hogy hű utánzás helyett a színészek meghamisítják a világot, és egy, a valósággal párhuzamos, fiktív világot – „illúziót" – hoznak létre, amivel megrontják a nézőket (ibid.).

A színház támadói és védelmezői egyetlen dologban azonban egyetértettek. Szinte minden szerző említést tesz a színház „varázserejéről", amely bárkire hatással lehetett, aki a bűvkörévbe került. A drámaírók és színészek azonban főként a színház hasznát igyekeztek ennek kapcsán kiemelni. Ennek egyik leghatározottabb, nem dramatikus szövegben való megfogalmazása az 1612-es *An Apology for Actors* a korábban már idézett Thomas Heywood tollából. Heywood tanult színész és drámaíró volt, aki később társulatának patrónusa is lett. Habár az apológiában beszél az antik szerzőkről és hagyományokról, a színházról és a drámaköltészetről egyaránt, a szöveg mégis következetes argumentáció a színésztársak védelmében. Célja, hogy megvédje őket a folytonos sértésekkel és támadásokkal szemben, és ennek eléréséhez egy meglehetősen didaktikus célrendszert tulajdonít a színháznak. Azt mondja, hogy a színész „a város dísze", és főként a tragédiák játszásával központi szerepet tölt be abban, hogy a londoniak megismerjék nemzeti hőseiket és történelmüket. Azt is hangsúlyozza, hogy „kiművelt angol nyelvünk milyen kiválóságokra emelkedett", és hogy „a színjátékok értőbbé tették a tudatlanokat, sok híres történet ismeretére tanították meg a tanulatlanokat, Angol Krónikáink felfedezésére vezették az olvasni nem tudókat" [7] . Az antik hagyományokkal alátámasztott, történelmileg is megindokolt tanító célú színház felvázolása valószínűleg Heywood egyetlen járható útja volt, hogy mesterségét és művészetét valamelyest elfogadtassa az irodalmi és puritán gondolkodással. Ahogy már kiemeltem, szintén emiatt hasonlítja – a korban egyébként nagyon jellemző módon – a színész művészetét a rétoréhoz (Heywood 1841: 29).

A puritánok nemcsak az imitációt és az „illúziócsinálást", hanem természetesen a női ruhában megjelenő férfi színészeket is felháborítónak találták. Pletykák keringtek a színészek „szexuális labilitásáról" és a mesterek és a színésztanoncok bűnös viszonyairól is. A „hermafroditán" kívül a korban jellemző színész-metafora volt még a „tolvaj", „rabló", „szörnyeteg", „őrült", „háborodott" és az „idióta" is (Worthen 1984, 24) [8] . Mindemellett érdekes módon a drámaírók között is találunk néhány színházellenesnek mondható szerzőt. Barish rámutat például arra, hogy Ben Jonson a saját darabjait inkább irodalmi művekként, „drámai költeményekként" gondolta el, nem előadásként, mert féltette a saját autoritatív szerzői pozícióját. A színészt ezért legtöbbször bugyuta, magatehetetlen, nevetséges „bábuként" vagy a szerző „szolgájaként" ábrázolta (Barish 1981: 132-55).

A korabeli leírásokból tehát úgy tűnik, hogy a színházellenesek körében a legnagyobb felháborodást a színész testi átváltozása és megváltoztatása okozta, különösen akkor, ha ez a nemek közötti „átmenetet" is magában foglalta. A nőnek öltözött férfitest tehát külön figyelmet kapott a színház kritikusai és a nézők részéről is, már csak az általa kiváltott erotikus érdeklődés miatt is. A testhasználat legkritikusabb tényezője azonban általában véve az a feszültség volt, ami a

mindennapi viselkedés és a színpadi magatartás között jött létre, hiszen a színész ezáltal ragadhatta magával a nézőt a tapasztalatszerzés egyik szintjéről a másikra. A test tehát, akárcsak az anatómiai boncolások alkalmával, a színházban is egy másfajta tudás megszerzésének a lehetőségét biztosítja, de itt a plénum előtt a játszó önmagát tárja fel, önmaga testét, annak változékonyságát, vagy Bahtyinnal szólva, groteszk mivoltát teszi közszemlére.

Kerülő Itália felé

A színészi munka izgalmas ellentétességét a *commedia dell'arte* kutatói már alaposabban kidolgozták, mint az angolszász színháztudomány. Az itáliai reneszánsz színjátszással kapcsolatban a leggyakoribb közhelyek a profán és amatőrnek ható játékmód, a „harsányság", az erőteljes gesztusok és a szókimondás; mindezt manapság az (utcai) szórakoztató színházzal szokás összefüggésbe hozni. Azt a felületes megközelítést azonban, miszerint a 16-17. századi itáliai vagy angol társulatok egy meghatározott kódrendszert, tipikus figurákat vagy kliséket mozgatva játszottak volna, az olasz színháztörténészek már a huszadik század közepétől kezdve – főleg szemiotikai és ikonográfiai kutatásokra alapozva – módszeresen cáfolják [9]. Ferdinando Taviani szerint nem beszélhetünk autentikus commedia dell' arte-stílusról, mert amit ezen értünk, felületes irodalom- és drámaelméleti megközelítések, valamint mai, commedia dell'arte stílust követni vágyó társulatok munkájának eredménye, egy olyan stilizált és kodifikált játékmód, ami megköti a színész mozdulatait, testbeszédét és verbális eszközeit. Ehelyett azt kell tudomásul vennünk, hogy az itáliai reneszánszban a színészek egyéni dramaturgiával dolgoztak, amit a közös kulturális tudásra és az általuk ismert, ún. pre-expresszív performanciára (úgymint az udvari táncok, költészet, zene ismerete, stb.) építettek fel (Taviani 1999: 163-9). Ez az alapállás persze sokkal nehezebbé teszi a commedia dell'arte színészeinek játékáról való diskurzust, mint az, ha úgy vélnénk, hogy egy homogén, lemásolható, összefüggő szabályrendszerről van szó.

Taviani egyik példája a Fossard-gyűjtemény és Tristano Martinelli itáliai színész Arlecchinójának összevetése. Bár a két ábrázolás nagyon hasonló, a különbségek a két személyes energikus nyelv között észrevehetőek [10] .

> Tristano Marinelli úgy játszik, hogy vállait folyamatosan felemelve tartja, nyakát pedig mélyen vállai közé húzza, mesterségesen teremtve újjá ily módon karmozdulatait, és ezzel megnöveli felsőtestének dimenzióit, amit még jóval a dereka alatt, a csípőjén elhelyezett öv is hangsúlyoz. Az öv a Fossard gyűjtemény Arlecchinóján is a csípőn helyezkedik el, ő azonban vállaival, nyakával és törzsével egészen más arányt hoz létre.
>
> Tristano Martinellinek felemelt vállai alkotják alapállását, ami változatlan marad a fametszeteken ábrázolt különböző színpadi cselekvésekben és szituációkban (i. m. 185).



A Recueil Fossard gyűjtemény Arlecchino-ábrázolása



Tristano Martinelli Compositions de Rhetorique (1601) című pamfletjének címlapján

Taviani ezt a különbséget felhasználva szeretné igazolni azt, hogy a „stílus" kategóriája egyszerűsítő, bár elismeri, hogy kellő mennyiségű információ és fogalmi apparátus híján, valamint a gyakorlat és az arról szóló metanarratíva elkülönülése miatt igen nehéz a színjátszásról érvényes módon beszélni (i. m. 188).

A „stílus" fogalmának valóban kevés köze van ahhoz, amit például a commedia dell'artéra folyamatosan hivatkozó Eugenio Barba (vagy a reneszánsz színészektől kezdve Grotowskin át sokan mások) a színészi munka alapösszetevőinek tart: a színész egyéni kompetenciája, a saját maga által pozícionált, őt körülvevő tradíciók, valamint a hétköznapitól eltérő test-tudat (Barba 2001: 21). A tudatos vagy „elhatározott test" azt a fizikai feszültséget vagy hétköznapi létezéshez, viselkedéshez képest megtapasztalható energiatöbbletet takarja, ami még a konkrét jelentésközvetítés előtt elevenné, elhatározottá, hitelessé teszi a színész testét (Barba 1993: 20-22). Bármi, amit stílusnak nevezhetnénk, azoknak a felületesen értelmezhető színpadi eszközöknek az összessége, ami önmagában semmi lényegit nem mond el számunkra a színész munkájáról. Éppen

ezért, ha komolyan érdeklődünk akármelyik történeti kor színháza és alkotói műhelytitkai iránt, azt a hétköznapitól eltérő, (ön)tudatos technikát kell fókuszba állítanunk, ami pre-expresszív alapként szolgál bármilyen ábrázoláshoz, és amire a színpadi alkotók a nyugati hagyományban is a reneszánsz óta folyamatosan reflektálnak. Ez pedig semmiképp nem azonos a hagyományos értelemben vett szerepábrázolással vagy a hétköznapi játékkal.

Az angol reneszánsz színész ikonográfiája



John Bulwer Chironomia, or the Art of Manuall Rhetoric (1644) című traktátusának címlapja

Végül nézzük meg, hogy a commedia dell'artéhoz hasonlóan az angol reneszánsz színészábrázolásokban megtalálhatóak-e a testhasználat kifejeződései. Ahogy azt már korábban

kifejtettem, a színjátszás és a retorika párhuzama a 16-17. században kritikai közhelynek számított. A színészek és a rétorok már az antik hagyományban is összehasonlíttattak, Roscius római színészt Cicero retorikája követendő példaként említi az ékesszólást elsajátítók számára. Az angol reneszánszban ennek legpregnánsabb megnyilvánulása John Bulwer *Chironomiá*jának címlapja, amelyen Roscius és Andronicus Cicerót és Démoszthenészt instruálják a „belső indulat" (*inward passion*) külső, testnyelvvel való érzékeltetésében. A retorikai diskurzus tehát erősen jelen van a korban, részben azért, mert ez volt az egyetlen módja annak, hogy a színészet a mesterségek sorából a művészetek közé – azaz a hét szabad művészet kánonjába – emelkedjen. Ezzel együtt fontos azonban kiemelni, hogy a színész munkájáról szóló retorika fogalomrendszerét használó leírások sokkal inkább preskriptív, nem deskriptív jellegűek voltak, és egyértelműen azt támasztották alá, hogy a színészet tanult elmék által gyakorolt értékes művészet. Mindez azonban csak komoly szerepeket játszó tragédiaszínészeket érintette, a komikusok pedig kiszorultak a diskurzusból oly módon, hogy a szöveges és a képi ábrázolások egyaránt szinte csak a népszerűségük, a szórakoztatás és a tréfacsinálás kapcsán hivatkoztak rájuk.



Richard Burbage a Dulwich Picture Gallery-ben található portrén.



Edward Alleyn a Dulwich Picture Gallery-ben található portrén.

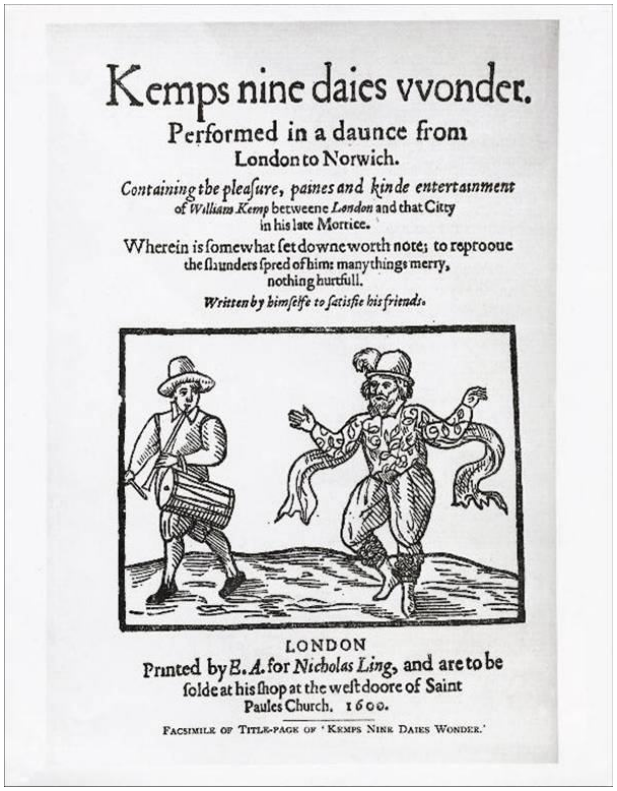


Nathan Field a Dulwich Picture Gallery-ben található portrén

Ami a képi ábrázolásokat illeti, szintén jelentős különbségeket találunk a tragédiaszínészek és a komikusok esetében. A kor prominens és híres színészeit, Richard Burbage-et, Edward Alleynt, és Nathan Fieldet az úgynevezett Dulwich-portrék ábrázolják, amelyek nem színházi kontextusban, „civil" ruhában, nemesként ábrázolják őket szívükre tett kézzel és komoly tekintettel. A test- és a fejtartásuk a modell-szerepnek megfelelően egyenes és műtermi körülményeket sejtet. Ami a komikus színészeket illeti, őket csakis a különböző szövegekhez készült illusztrációkról ismerhetjük. Dick Tarleton a halála után kiadott *Tarleton's Jest* címoldalán látható. Az utcai mulattatók tipikus ruházatát viseli bőrcipővel, erszénnyel és fejfedővel, a kezében pedig dob és furulya ugyanúgy, ahogy Thomas Sly-nak, Will Kemp kísérőjének. Kemp pamfletjének, az 1608-ban kiadott *Nine Daies Wonder*nek a címlapján a morris táncosok szalagokkal és virágokkal díszített ruházatát viseli. Tarleton és Kemp testtartása nagyon hasonló Tristano Martinelliéhez, hiszen mindhármuk testtartása kissé meghajlik, és bár a kéztartásuk egész más, jól látható, hogy tánc vagy mozgás közben ábrázolták őket.



Richard Tarleton a Tarlton's Jests címoldalán


Kemps nine daies vvonder.
Performed in a daunce from
London to Norwich.
Containing the pleaſure, paines and kinde entertainment
of William Kemp betweene London and that Citty
in his late Morrice.
Wherein is ſomewhat ſet downe worth note; to reprooue
the ſlaunders ſpred of him: many things merry,
nothing hurtfull.
Written by himſelfe to ſatisfie his friends.
LONDON
Printed by E. A. for Nicholas Ling, and are to be
ſolde at his ſhop at the weſt doore of Saint
Paules Church. 1600.
FACSIMILE OF TITLE-PAGE OF 'KEMPS NINE DAIES WONDER.'

Will Kemp az 1600-ban megjelentetett Nine Daies Wonder címlapján


THE
Hiſtory of the two Maids of More-clacke
VVith the life and ſimple maner of IOHN
in the Hoſpitall.
Played by the Children of the Kings
Maieſties Reuels.
VVritten by ROBERT ARMIN, ſeruant to the Kings
moſt excellent Maieſtie.
LONDON,
Printed by N.O. for Thomas Archer, and is to be ſold at his
ſhop in Popes-head Pallace, 1609.

Robert Armin a The History of the Two Maids of More-Clacke (1609) címlapján

Robert Armin saját színdarabja, a *The History of the Two Maids of More-Clacke* (1609) címoldalán

jelenik meg, és a darab főszeplőjének, Johnnak, azaz a bolondnak a jelmezét viseli: hosszú kabátot, lapos sapkát és az övén tintatartót és erszényt. Őt is előadás közben láthatjuk, bár a gesztusai és a mozdulatai nyugodtabbnak, lassúbbnak tűnnek. Testtartása egyenesebb, lépései láthatóan apróbbak, kiállása színpadiasabb, pózolóbb. Ennek oka az lehet, hogy Armin a komikus színészek Kemp utáni generációjához tartozott, egyben színpadi szerző is volt, munkája sokkal inkább a színházépülethez, mintsem az utcai szórakoztatáshoz kötötte.

Amint a képi reprezentációkból látható tehát, a tragédiaszínészeket festett portrék, a komikusokat pedig inkább illusztrációk, rajzok, fametszetek ábrázolták. Bár a szöveges nyomok szerint a komoly színészek legfőbb tehetsége a karakterformálásban rejlett, a képek mégis köztiszteletben álló civilként, nemesként mutatják be őket, míg a Tarletont, Kempet és Armint játék közben, a populáris hagyomány részeként ábrázolva láthatjuk. Látható tehát, hogy retorikai diskurzus hatása nemcsak az írott, de az ikonografikus forrásokon is megtalálható, hiszen azokat, akiket a dekórum hű követőinek tartottak, művész-színészként reprezentálták, a többieket pedig olyan szórakoztatókként, akik csak illusztrálják és vitalizálják az előadást, de sosem „személyesítenek meg" egy szerepet. A testhasználat és ennek kapcsán az „energikus nyelv", ami izgalmassá teszi az előadást, mégis az utóbbiakon látható, azokon, akiknek a pozíciója a színházi hierarchia és a társadalmi megbecsülés legalján helyezkedett el.

A „valódi", „komoly" színészek és a komikusok közötti különbségtétel végigvonul az európai színjátékról folytatott diskurzus történetén, és összekapcsolható a szövegből kiinduló drámai karakter koncepciójának felmagasztalásával és a test vulgarizálásával illetve háttérbe szorításával. Ez a beszédmód érezhetően még mindig nagyobb szimpátiával viseltet a komoly, tragikus szerepeket játszó és sok szöveget használó színészek iránt. A reneszánsz színészről való gondolkodást és beszédet valószínűleg ennek az egyébként történetileg létező ellentétnek a revideálása és az előítéletektől való megszabadulás kellene, hogy áthassa.

Jegyzetek

1. Erről bővebben ld. Demcsák Katalin – Kálmán C. György (szerk.): *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban*. Budapest, Kijárat Kiadó, 2003.
2. Lásd például G. E. Bentley (szerk.): *The Seventeenth – Century Stage. A Collection of Critical Essays*. London, The University of Chicago Press, 1968 vagy J. D. Cox és D. S. Kastan szerk. *The New History of Early English Drama.* New York, Columbia University Press, 1997.
3. A színjátékstílus-vita rövid áttekintését ld. Weimann 2000: 105.
4. Arany János fordítása. A Shakespeare-idézetek forrása: *William Shakespeare összes művei*. Budapest, Helikon, 2001.
5. Részletesebb bemutatását ld. Joseph 1951: 34-39.
6. A karneválhoz, illetve annak színházzal való kapcsolatához ld. Michael D. Bristol: *Carnival and Theatre. Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*

. New York – London, Methuen, 1985.

8. Az angol szerzők az itáliai színházat viszont pont azért találták botrányosnak, mert ott nők is színpadra léphettek. Az itáliai és angol színjátszó hagyomány hasonlósága és különbsége érdekes szempontokat vet fel a színész kapcsán is, amire később részletesebben is kitérek. Az itáliai színjáték és az angol színház kapcsolatára példaként említhetőek olyan szembetűnő dolgok, mint pl. Shakespeare szövegeiben a *zanni* szó negatív jelentéstartalma, Heywood és Kemp utalásai az itáliai színésztársakra, a vándortársulatok találkozási pontjai vagy Robert Arminnak, Shakespeare clown-jának a jellegzetesen itáliai vonásai (pl. művészi álnév).
9. Ld. A Demcsák Katalin – Kis Attila Atilla szerk. *Színház-szemiográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája. Ikonológia és műértelmezés 8*. című kötetet (Szeged: JATEPress, 1999), különösen Marco de Marinis, Ferdinando Taviani, és Franco Ruffini színháztörténeti tanulmányait.
10. A *Le Recueil Fossard* néven ismert gyűjtemény, mely valószínűleg a 16. században keletkezhetett, XIV. Lajos udvari muzsikusáról kapta a nevét. A fametszetek, melyeket ma a stockholmi Nemzeti Múzeumban őriznek, *commedia dell'arte* színészeket ábrázolnak.

Irodalomjegyzék

- Bahtyin, M. (2002): *Francois Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*. (ford. Könczöl Csaba, Raincsák Réka) Budapest: Osiris.
- Barba, Eugenio (2001): *Papírkenu.* (ford. Andó Gabriella - Demcsák Katalin) Budapest: Kijárat.
- Barish, Jonas (1981): *The Antitheatrical Prejudice*. Berkley-LA-London: University of California Press.
- Bristol, Michael D. (1985): *Carnival and Theatre. Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England*. New York - London: Methuen.
- Brown, J. R. (1968): On the Acting of Shakespeare's Plays. In G. E. Bentley szerk. *The Seventeenth-Century Stage. A Collection of Critical Essays*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 41-54.
- Grotowski, J. (1999): *Színház és rituálé*. (ford. Pályi András) Budapest: Kalligram.
- Heywood, Thomas (1841): *An Apology for Actors (1612)*. London: Shakespeare Society.
- Imre, Zoltán (2008): Színházak - történetek - alternatívák. A színháztörténet-írás és -kutatás lehetőségei és problémái. In uő szerk. *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Budapest: Balassi, 15-46.
- Joseph, B. L. (1951): *Elizabethan Acting*. Oxford: Oxford University Press.
- Kiss, Attila Atilla (2007): *Protomodern - poszmodern. Szemiográfiai vizsgálatok. Ikonológia és műértelmezés 12*. Szeged: JATEPress.
- Mejerhold, V. (2000): A jövő színésze és a biomechanika. (ford. Páll Erna) In Jákfalvi Magdolna szerk. *Színházi antológia - XX. század*. Budapest: Balassi, 92-94.
- P. Müller, Péter (2006): Szöveg és műfaj - dráma és színház kapcsolatában. In Mestyán Ádám - Horváth Eszter szerk. *Látvány/színház. Performativitás, műfaj, test.* Budapest: L'Harmattan, 165-76.
- Székely György szerk. (1972): *Az angol színházművészet a XVI-XVII. században*. Budapest: Gondolat.
- Taviani, Ferdinando (1999): Élő ellentét. Szeminárium a *commedia dell'arte* színésznőiről és

színészeiről. In Demcsák Katalin - Kiss Attila szerk. *Színház-szemiográfia. Az angol és olasz reneszánsz dráma és színház ikonográfiája és szemiotikája. Ikonológia és műértelmezés 8*. Szeged: JATEPress, 161-200.

- Thompson, Peter (1997): Rouges and Rhetoricians: Acting Styles in Early English Drama. In J. D. Cox - D. S. Kastan szerk. *The New History of Early English Drama*. New York: Columbia University Press, 321-35.
- Turner, Victor (2003): A liminális és liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituálében. A komparatív szimbológiáról. (ford. Matuska Ágnes, Oroszlán Anikó) In *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban*. Budapest: Kijárat, 11-53.
- Weimann, Robert (2000): *Author's Pen and Actor's Voice. Playing and Writing in Shakespeare's Theatre*. Cambridge: Cambridge University Press.
- *William Shakespeare Összes Művei* (2001). Budapest: Helikon.
- Worthen, W. B. (1984): *The Idea of the Actor. Drama and the Ethics of Performance.* Princeton: Princeton University Press.
- Wulf, Christoph (2007): *Az antropológia rövid összefoglalása*. Budapest: Enciklopédia.

© Apertúra, 2009. tél | www.apertura.hu
webcím: https://www.apertura.hu/2009/tel/oroszlan/

