

Jelige: Orlando

**Az illúzió a színházban - színházművészet és illúzió**  
**Valóság és illúzió a reneszánsz és barokk drámákban**

Vannak olyan drámai művek, melyek áttételesen, vagy bevallottan, magáról a színházról szólnak. Melyekben a színház módszerei érvényesülnek, magában a színházban. Itt nemcsak a *színház a színházban*-ra gondolok, inkább arra sokkal tágabb értelmű filozofikusmetaforikus világfelfogásra, a *theatrum mundi*, amely minden ilyen műnek a kiinduló és/ vagy végpontja, amely a reneszánsz s barokk drámák metaszínházi elemeinek kútforrása. Ezek a drámák éppen a metaszínházi elemek által teszik lehetővé önmaguk színházi esszéiként való olvasatát. A színház a színházban, a drámai szereplő szerepfelvétele, szerepjátéka, szituációk inszcenálása a szereplők által, sőt, a klasszikus művek esetében ez a tükördramaturgia egyik legspecifikusabb és legravaszabb formája: látszat és valóság, az illúzió és realitás kérdéskörét járják körül. Az az eset, amikor a tükör(kép) tükröződik.

Itt persze mindjárt eszünkbe jut Shakespeare tükre, avagy Hamleté (?), aki szerint a színház arra hivatott, „*hogya tükört tartson mintegy a természetnek; hogya felmutassa az erénynek önábrázatát, a gúnynak önnön képét, és maga az idő, a század testének tulajdon alakját és lenyomatát.*” (Arany J. ford.) Hamlet, mint egy rendező, tanácsokkal látja el a színészeket. Hamlet azonban nem a darabot rendezi, hanem egy életbeli szituációt; az egérfogót. A cél a bizonyosságszerzés. Az eszköz: a színészek által előadott darab – az illúzió, a tükörkép. A színház a színházban valószínűleg már az elveszett *Ur-Hamlet*ben is benne volt. Kyd másik, legismertebb darabjában, a *Spanyol tragédiában* (mely sok dramaturgiai fogásban hasonlít a Hamletre, főleg a bosszú késleltetésében) dramaturgiai kulcsszerepet kap a színház a színházban: az előadáson belüli előadásában hajtja végre a bosszút Hieronimo, és BellImpera. Szó sincs tehát semmiféle illúzióról. A színház a színházban – előadás az előadásban az egyetlen lehetőség arra, hogy a bosszulók hozzáférhessenek potenciális áldozataikhoz. Szerepe tehát ugyanúgy praktikus, mint a Hamletben, de nem az illúzió a célja, sokkal inkább a látványos bosszú. A Hamletben az illúziókeltés az egész darabon végigvonul. Claudius és Polonius is serényen rendez, s Opheliára szerepet kényszerít. Hamlet, mint egy „überszínész” egy sor szerepet játszik végig: a bolondét, a megcsalt szerelmesét, a féltékeny gyereket, a provokátorét, sőt, a színházban. De nem éppen ez a Hamlet-rejtély egyik lehetséges megoldása? Vajon

nem azért húzható rá a Hamletre oly sok interpretáció, mivel Hamletet lényegében nem ismerjük, mivel a valódi Hamlet eltűnik a szerepei, a Hamlet-illúziók mögött?

Philip Massinger 1626-ban írott *A római színész*-ében Domitia ugyanúgy ugrik fel a római színész, Páris színpadbéli öngyilkosságának hatása alá kerülve, mint Claudius. A római színészben a színház a színházban nem egyszeri jelenség, háromszor jelenik meg, így a darab egyik vezérvonulatává válik. Domitia császárné a színpadon látja Párist először, ekkor szeret bele, majd a következő darabban Domitia óhajára az öngyilkos szerelmes szerepét játssza el. Mikor azonban a színpadi öngyilkosságra sor kerül, ugyanúgy ugrik fel, mint Claudius, bár teljesen más okból. Féltésből természetesen: egy pillanatra elhiszi az illúziót, noha jól ismeri a darabot. Domitia valójában a színész Párist szereti, az illúzióba szeret bele, Párist a szerepeivel azonosítja: „*Mintha – ahogy áthatja illatával / Edényét is az aromás ital –/Némileg egy volnál ama személlyel,/ akit megjátsszol.*” Domitia, miközben a szeretőjévé próbálja tenni Párist, szerepjátékba kényszeríti: „*Csókolj forróbban! Te vagy most az én/Páris királyfim, s én a te Helénád*”. Erre persze betoppan a császár: „*Magam pedig Menelaos vagyok*”. (ford. Kálnoky L.) A császár ugyanolyan módon bosszul, mint a *Spanyol tragédiában* Hieronimo: megöli Párist a következő darabban – noha mindez nem kényszerűségből történik, hiszen Párishoz bárhogy, bármikor hozzáférhet, lévén császár, sokkal inkább a látvány és a plebs megleckéztetés miatt.

A színház a színházban ironizált formában jelenik meg a *Szentivánéji álomban*. A darabon belüli darab itt nem teremt meg semmiféle illúziót (a szereplők a maguk naivitásában éppen ellenkezőjére törekednek, mert félnek, hogy a kegyetlen sztori az illúzió által megriasztaná az embereket; az oroszlán elmondja, hogy ő nem oroszlán, hanem ember, stb.), ami hatására a néző felugorhatna, így csak kíméletlen kommentárok születnek. A színház, amely feladja az illúziót, eszerint nevetségessé válik. Ebben a darabban azonban nemcsak Vackor rendez. Theseus uralma alá tartozik a nappal, Athén, a város, a kézzelfogható valóság, míg Oberon egy másfajta valóság fölött uralkodik, másfajta törvényekkel, az éjben és erdőben.

Az erzsébetkori bosszúdrámákban, tragédiákban, mint ahogy a Hamletben is láthattuk, gyakori motívum, hogy a szereplő szerepet vesz magára, azaz színlel. Általában a negatív figurák persze (pl. Edmund, vagy Jago). A komédiákban ez az elv sokkal gyakrabban érvényesül, sokkal egyszerűbben és tisztábban, hiszen a félreértést, mint a komédia alapvető dramaturgiai elvét szolgálja. Shakespeare nagy komédiáiban a szerep, a „külső” én, terméke Ganiméd (Rosalinda), Cesario (Viola), ám az álöltözet itt túlmutat az addigi paradigmán (újkomédia, rómaiak, olasz reneszánsz), ahol az álöltözet, az álöltözet általi nemváltásnak kizárólag praktikus okai voltak. A szerep önéletre kel, lehetetlen megzabolázni, a nemek határait, az androgunitást feszegeti, és nyugtalanító kérdéseket hagy maga mögött: Olivia vajon

Cesarioba, az illúzióba szeret bele, vagy az illúzió mögé bújt, s az azt irányító Violába? A szerep azonban már születésekor halálra, azaz lelepleződésre van ítélve. Ez a lelepleződés pedig a valóság kérlelhetetlen betoppanása.

A spanyol *corallok*ban – bár ez általános jelenség a reneszánszban – is gyakoriak voltak a Claudius és Domitiához hasonló felugrások. Nem egy előadás végződött – szó szerint – gyászosan, mert egy nézőt annyira rabul ejtett az illúzió, hogy a negatív hős megölésére kényszerítette. A *Don Quijote* második részének 26. fejezetében lovagunk is fürgén ugrik fel a színpadra a báb-szerelemesek segítségére sietvén, s végül cafatokká kaszabolja az ellenséges móroknak vélt bábokat. Quijote persze nem lehet példa az egyszerű spanyol nézőre, hiszen a valósággal való kapcsolata amúgy is problematikus. Nincs szüksége a színház illúziójára, elég neki szélmalom, számár, Dulcinea rongya, néhány szerzetes, hogy átlépjen az alternatív valóság, az illúzió világába. Sőt, számára voltaképpen csak az illúzió létezik, ez az ő „magánvalósága”.

Cervantes egy másik, immár drámai figurája azonban sokkal jobb kiindulópont a spanyol színház illúzió-felfogásának megközelítéséhez. A címszereplő, *Pedro de Urdemalas* úgy cserélgeti a maszkokat, szerepeket, mint más az alsógatyát. Az „überszínészetben” túltesz Hamleten is, noha a túlsó oldalon – komédiában. Pedro *picaro* figura, élet nevelte jó színésszé, foglalkozásokat, gazdát, életmódot cserélt, kitudja hányszor. Az egész darab lényegében az ő szerepjátékaiból épül fel, végül pedig színészek áll, így teljesítvén be a jós jövendölését, aki annak idején azt jósolta Pedrónak, pátriárka, pápa, diák, császár, király lesz; s mindez meg is valósul – a világ nagy színházában.

A *thetrum mundi* Calderón nagy *auto*-jában éri el a csúcspontot, ahol a metafora metafizikai síkon bontakozik ki. Hogy „A világ csupa színpad,/ és minden férfi és nő ott színész: / megvan a belépése, távozása./ Egy emberélet sok szerepet ad” (Ford. Nádasdy Á.) tudjuk jól Jaques óta. Ám Jaques ezt egy olyan darabban fogalmazza meg, ahol a színész azt játssza, hogy akit játszik, az valamit eljátszik – „színészkedik” (a nemeket hagyjuk inkább). Jaques az emberletről beszél, és kronológiai sorrendben előadja, hogy melyik életfázisban mit játszik az ember (ez a hét hétéves ciklus alatt különböző bolygók hatásai érvényesülnek).

A *világ nagy színháza* ezeket az életbeli szerepeket, mint társadalmi szerepeket, státuszt közelíti meg. A szerepet az Alkotó osztja ki a színészeknek, akik a kellékeiket (egyfajta státusszimbólumok) vissza kell szolgáltatniuk, miután a tőlük telhető legjobb módon eljátszották a szerepük a világ nagy színházában: az életet nem tekinti illúzióknak, inkább valami alternatív valóságnak, ami felett ott áll a Végső Valóság, az Alkotóval. Az *élet álomban* azonban ezek az objektíven értelmezhető szerepek, társadalmi státuszok is teljesen az illúzió világába tevődnek

át: Segismundo a nagymonológjában fejt ki, hogy mindenki álmodja csupán saját szerepét, hogy magát nem, csupán szerepét ismeri, mert önmaga a szerep/álom mögött a Végső Valóságában kiismerhetetlen.

Három különböző megközelítést láttunk tehát. Míg Pedro de Urdemalasnál a szerep a komédia tradíciójából kiindulva cserélgethető, addig Jaquesnál az élet ciklusai szerint változik, s végül Calderónnál egész életre szóló, predesztinációszerű, melyet el kell fogadni, és a lehető legjobban eljátszani a világ nagy színházában.

A reneszánsz és barokk drámákban a metaszínházi fogások mellett az álom témája (mely a manierizmusban jelenik meg és a barokkban teljeseedik ki) faggatja a realitás és illúzió kérdését. A *Szentivánéji álom* szerelmesei álomnak vélik az éjszakai szerep/identitás- és partnercseréket, noha az valóban megtörtént. Vagy mégsem? Hiszen Oberon világa nem az ő világuk, nem kézzelfogható realitás. Theseus és Oberon királysága az illúzió és realitás kontrasztja, de éppen a kettő közti átmenetek a darab elvi mozgatórugói. Az Athéni jól ismert valóság mellett alternatív jelenségként van jelen a tündérek birodalma, az álom, és a színház. Oberon, mint *A világ nagy színházának* Alkotója, mint drámaíró értelmezhető, míg Puck a darab rendezője.

Shakespeare-nél a legnagyobb rendező, „Alkotó” az utolsó műben, a testamentumban bukkan fel: Prospero félúton van Oberontól Basiliohoz és *A világ nagy színháza* Alkotójához. Túllép a természetén, fölé emelkedik, a valóságot az illúzió, illetve egy másik, alternatív valóság segítségével manipulálja. Bár Prospero és társai inkább a drámaíró szerepébe illenek (Alkotó), hisz az eseményeknek nem irányítói, hanem kiötlői. A rendezővégrehajtó szerepe Puckra, Arielre, Clotaldora, a Világra hárul.

Oberon, Puck, Basilio tehát csak fél lábbal áll a hétköznapi valóság talaján, a másikkal túllép rajta. Így logikus, hogy mint ezek az „überrendezők” – akik a hétköznapi valóságot az azon túli segítségével változtatják meg – az igazi „überszínész” sem lehet kizárólag evilági. A legnagyobb szerep- és alakváltó pedig csak a Gonosz lehet, a látszatokkal manipuláló illuzionista. Az alakváltó Puck is ördögi eredetű, de az ördög így, bevallottan csak Calderón *Csodálatos mágusában* jelenik meg. A mű Fausti ihletésű: Ciprián eladja a lelkét a Gonosznak, hogy mágiára tanítsa, s varázslat által megszerezhesse Justiniát. Túllép tehát a való világon, ám azt mégsem tudja az „odaát” segítségével manipulálni: a szabad akaratot nem lehet legyőzni. A szabad akarat szent itt és odaát is, mert a Végső Valóságból, az Alkotótól ered. Csak akkor manipulálható a mágia keltette illúzióval, ha bekapja a mézesmadzag horgát, és feladja önmagát.

Míg a Szentivánéjiben van valamiféle megnyugtató visszatérés a biztonságos „való világba”, Calderónnál már semmi biztosat nem tudunk mondani. Az *élet álom*-ról van szó természetesen. Calderón a világot, mint a Teremtő jelrendszerét, mint isten nyelvét értelmezi, mikor e szavakat adja Basilio szájába: „*Fényes évkönyvek sorába/ Az ég gyűjti tetteinket,/ S mindent, ami jó volt, rossz volt,/ Tiszta gyémántlapra ír fel,/ S minket egy zafír füzetben/ Színarannyal örökít meg.../ Hát sebesen olvasok,/ Hogy nyomon kövesse elmém/ Mind a változásokat,/ Görbe bár a csillagösvény.*” (ford. Mester Y. és Térey J.). Ez a felfogás lényegében ugyanaz, mint *A világ nagy színházának* kozmológiája: az Alkotó, aki a drámaíró is jelenti egyben, a Világon (rendező) keresztül nyilvánul meg, ő ad formát a tartalomnak. Basilio bölcsessége és balgasága is abban áll, hogy ezt az „Akasha-krónikát” olvassa, és értelmezi. *A világ nagy színházából* nyilvánvaló, hogy Calderón számára a színház is, csakúgy mint a világ egyfajta jelrendszer. Basilio, mintha Calderón, a színházcsináló alteregója lenne, maga rendezi fia életét. Mikor Segismundo a palotában ébred fel, Basilio előadást rendez neki, aminek ő maga is, tudtán kívül része lesz. Ugyanaz a folyamat megy végbe, mint a szerepjáték során, csak fordított irányban: nem egy szereplő hitet el mindenkivel, hanem mindenki azzal az eggyel. Segismundo beveszi az illúziót, s akárcsak apja, olvasva a jelekből, úgy ítéli meg, ez valóság. Később, mikor újra felébred, az iménti valóságot véli álomnak. És ettől kezdve már nem igazodik ki az egészen. Calderón nem ad választ, csak kérdéseket tesz fel. Számára a valóság illúzió, avagy minden illúzió valóság(os). Az illúzió – álom, színház, élet – a Végső Valóság miniben, annak mása, tükre. Calderón felfogásában a világ éppúgy kép, tükör, nem valóságos, avagy egy a valóságok közül. A világ az (Alkotó) isten alkotása, aki mint művész jelenik meg (emlékezzünk János Evangéliumának kezdősoraira). A művész, ahogy isten is, teremtő, hiszen akárcsak ő, jelek rendszerét hozza létre, alternatív valóságot konstruál, ám abból teremt, ami megteremtett, s így sosem lehet istenhez hasonlatos. Az ember az életben, ahogy a néző a színházban, vagy az olvasó ezeket a jeleket értelmezi. Ebben a megvilágításban mindez meglepően kortársnak tűnik, mintha a szemiotikát és hermeneutikát misztifikálnánk.