

Doktori (PhD) disszertáció

TÉZISEK

dr. Gellért Marcell

A színház dramaturgiai tér-képe
Shakespeare királytragédiáinak tükrében

Budapest
2008

TARTALOM

I. A SZÍNHÁZI TÉR TOPOGRÁFIÁJA

Hermész öröksége	1
Hermetika és hermeneutika.....	4
A görög kultikus színház tér-képe.....	8
A középkori színház tér-képe.....	10
Tér és hely viszonya az Erzsébet-kori nyilvános színházban.....	19

II. A TRAGIKUS TÉR TOPOGRÁFIÁJA.....

Tér és test.....	37
Tér és tudat.....	51
Tér és szó.....	71

III. A KIRÁLY-TRAGÉDIÁK TOPOGRÁFIÁJA.....

A „rontás remekműve” – <i>Macbeth</i>	98
Végtelen „dióhéjban” – <i>Hamlet</i>	114
Végjáték – <i>Lear király</i>	137

Bibliográfia.....	151
-------------------	-----

I. A SZÍNHÁZI TÉR TOPOGRÁFIÁJA

HERMÉSZ ÖRÖKSÉGE

Shakespeare óta tudjuk és tapasztaljuk – 37 kanonizált darab szüntelenül megújuló, eleven kultusza rá a bizonyosság -, hogy önnön képmásunkra alkotott második természetünk, a színház, valójában a kételkedés fóruma: maga a szavak, képek és tettek útján megjelenített, térben és időben tetet öltött kétely, a lét dialektikájának, konfliktusokból fakadó dinamizmusának kétes igézete. Ez a mindent átható kétség, Shakespeare sajátos kettős látása garantálja, hogy színházában semmi sem egyértelmű, magától értetődő, még az sem, amiről érzékeink tesznek látszatra meggyőző tanúbizonyosságot. Egy olyan világban, ahol a pusztai illúzió az erősebb valóság, érzékeinktől cserbenhagyva, megrendült ítélőképességünkre hagyatkozva csupán egyetlen bizonyosságunk marad: mindez közönséges csalás, merő szemfényvesztés, hiszen színházban vagyunk, ahol minden lehetséges, ahol „kis életünk” valóban „álomba van kerítve”, szó szerint és képletesen egyaránt. Az álmvilágba lépve és abból ébredve ugyanarra a kérdésre keressük a választ, mely minden további tájékozódás feltétele: „*Hol vagyok?*” Ez a kérdés, az öntudatra ébredés első mozzanata, közvetlenül a létre, annak valóságára irányul megelőzve olyan, látszatra fajsúlyosabbnak vélt, lényegretörőbb kérdéseket – „*Ki vagyok?*”, „*Miért vagyok?*” –, amelyek alaposabb körülményekért és megfontolást igényelnek.¹

A megbízható helymeghatározás tehát az ember egzisztenciális önmeghatározásának első mozzanata, identitásérzetünk és öntudatunk nélkülözhetetlen alapja és pótolhatatlan kulcsa.² A tér, mint primer érzéki-tapasztalati realitás és végtelenül absztrakt gondolati konstrukció, a legegyszerűbb és legösszetettebb archaikus

¹ A térdramurgiai vizsgálódások számára iránymutató egzisztenciális térelméletekben – elsősorban M. Heidegger és követőinek vonatkozó munkáiban – a tér alapvetően egzisztenciális kategória. O.F. Bollnow szerint „Az élet eredetileg... a térhez való viszonyulásban játszódik, és attól még gondolatban sem vonatkozatható el.” lásd Schneller István: *Az építészeti tér minőségi dimenziói*. Budapest, 2005, TERC, 72.p.

Schneller *Egzisztenciális térelméletek* című tanulmányában Heidegger vonatkozó megállapításainak fényében hangsúlyozza a tér lételméleti jelentőségét: „Az egzisztencialista ihletű térelméletekkel kapcsolatban le kell szögezni, hogy ezek nem elsősorban térelméletek, hanem olyan *lételméletek*, amelyek a létezés térbeli viszonyait próbálják megérteni...” Schneller 63.

² Hely és tér kapcsolatát Heidegger a fenomenológiai redukcionizmus jegyében határozza meg: „Meg kellene tanulnunk felismerni, hogy maguk a dolgok a helyek és nem csak odatartoznak egy helyhez. Ebben az esetben

metafora, melynek eredeti ideáját, alapélményét, mitikus, filozófiai, költői és drámai ösképét a görögségnek köszönhetjük. Az emberi lét térbeli meghatározásának igénye, szüksége és elsőbbsége a görög kultúra minden területén tetten érhető. A tér egy olyan határtalan képzelőerővel megáldott nép és kultúra vezérlő ideája, melynek számára – elsősorban földrajzi helyzetének köszönhetően - mindennél előbbre való volt a pontos tájékozódás és a hatékony kommunikáció. Ha a görögség epikában megörökített emblematisz hősé, a világutazó Odüsszeusz drámai megfelelőjét keressük, az irodalmi műfajok ismert keletkezési sorrendjének ellentmondva nem csak az időben kell visszalépünk a távolabbi múlt felé, de térben is magasabba és mélyebbre kell merészkednünk, hogy találkozzunk azzal az istennel, aki sajátos alakjával, ismert attribútumaival és cselekedeteivel egyaránt alkalmas a színház világának képviselőtére. Az eredetmítoszokhoz kötődő térmetaforák kozmikus léptékűknél és transzcendens irányultságuknál fogva alkalmatlanok a drámai térfogalom és térképzetek, a dráma komplex tér-képének megrajzolására. Csak az emberarcú, megszemélyesített, egyedi személyiségjegyekhez kötött, a színpadi-drámai térvilág középpontját alkotó emberrel közvetlenül rokonítható, tematikus és formai térreferenciákkal bíró mitológémák alkalmasak a drámai-színházi tér megragadására.

Ilyen protodramatisz alak Hermész, akinek minden kultikusan rögzített személyiségjegye a drámai és színházi térvilág mitikus előképének tekinthető. A kommunikáció istene, akinek páratlanul árnyalt, összetett, ugyanakkor drámai ellentétekkel és ellentmondásokkal terhes alakjában ott rejtőzik az eredendően térorientált, térképzetekben fogant és térvizonyokban kifejezésre jutó drámai világgép minden fontosabb dimenziója és aspektusa.³ Ki lenne és lehetne avatottabb vezető nála, aki ugyanolyan otthonosan mozog az „egynapélő” halandók számára kiismerhetetlen és félelmetes mitológiai makrokozmosz titáni erők uralta végtelen térben – Zeusz, Hephaisztosz, Ió és Prométheusz birodalmában –, mint annak emberi

hosszú időre arra kényszerülnénk, hogy elfogadjuk a kérdés egy rendkívül nyugtalanító aspektusát: A hely nem a fizikai-technikai felfogás szerinti, előzetesen adott térben van. Épphogy egy tájék helyeinek működéséből bontakozik ki a tér.”, Martin Heidegger: „...Költőien lakozik az ember...” Válogatott írások. Budapest, Szeged, 1994, T-Twins Kiadó.

³ Hermész nevének jelentésével, értelmezésével és hermeneutikai jelentőségével kapcsolatban lásd. Richard E. Palmer alapvető tanulmányát a JATE *Ikonológia és műértelmezés* c. sorozatának 3. kötetében. Richard E. Palmer: „*Hermeneuein-hermeneia*” – *Ókori szavak használatának mai jelentősége* in. A hermeneutika elmélete. Tanulmányok. vál. és szerk. Fabiny Tibor. Szeged, 1998, JATEPress. 77-89. o.

léptékűvé szelídített, belátható és bejárható, otthonosabb világában, saját példaadó és útmutató szerepével bizonyítva és biztosítva a kommunikáció: a dialógus és a találkozás, a közvetítés és az átjárás lehetőségét.⁴ Hermész egyszerre tartozik a régi és az új, a fenti és a lenti, az isteni és az emberi világhoz - születéshez és elmúláshoz, élethez és halálhoz –, ezért nem tartozik valójában sehová. Nincs identitása, személyazonossága, nem azonosítható határozott idő- vagy térképzetekkel, nem képvisel sem kozmikus, sem helyi értékeket. Egy határtalan és folyton változó köztes tér hontalan lakója, aki örökké úton van, utazóként teljesíti be küldetését, és teljesíti ki önmagát. Lételeme a szüntelen mozgás, a távolságok áthidalása, a közlekedés, a kommunikáció, a mítosz és a logosz között feszülő teret kitöltő dialógus. Hol komoly és hallgató, ahogy a holtak kísérőjéhez illik, hol kibeszél mindent, mert „nem áll benne a szó”, hiszen színésznek született. Múltba tekintő és jövőbe látó, művész, tudós és udvaronc; Janus-arcú próteuszi lény, akit mindenkori küldetesei, szerepei azonosítanak. Egy személyben titáni ősgyermek és olümposzi kifutófiú. Hol józan, szűzies, apollói ifjú, hol vérbő, dionüszoszi szerető. Bölcs tanácsadó és szertelen szélhámos, lélekvezető és szemfényvesztő, ítéshozó és tolvaj, bölcs és bolond, szent és profán, egyszóval: vérbeli színházi figura, aki bejárja és bejártssza a görög mitológia egész világterét, hogy ismerőssé és legalább képzeletben lakhatóvá tegye azt az égiek kényének kiszolgáltatott ember számára, hogy megmutassa, hogyan lehet boldogulni a földön, a köztes lét e kétes értékű, kiismerhetetlen tartományában. Minden titkok tudójaként és notórius fecsegőként színről-színre változó jelenéseinek a lélek és a képzelet belső végtelenjére nyíló játéktérében ő az egyedüli szereplő: a titok és megfejtése. Benne találkozik és lép termékeny, dialogikus frigyre hermetika és hermeneutika.

Ha a színházban új életre kelt mitológia duális világterében a hermetikus dimenzió a szakrális örökség letéteményese, a hermeneutikai tartomány ennek világi vetülete, reflektált mása. A dionüszoszi kultikus rítusból apollói kulturális eseménnyé világiasodott színház⁵ csakis e termékeny kettősség feszültségében jöhetett létre, hogy

⁴ Hermész alakjának mitológiai, pszichológiai és kultúrtörténeti szempontú megközelítéséhez Kerényi Károly: *Hermész, a lélekvezető*. Budapest, 1984, Európa. c. munkája volt irányadó számomra.

⁵ A tragédia mitikus eredetének feltárásához és a tragikus világkép feltérképezéséhez egyaránt nélkülözhetetlen hermeneutikai fogalompar jelentésköre térdramaturgiai vetületében sem lépi túl az eredeti, nietschei értelmezés kereteit. lásd F. Nietzsche: *A tragédia születése avagy Görögség és pesszimizmus*. Budapest, 1986, Európa.

méltó, élő és hiteles fórumot biztosítson a két tartomány: ég és föld, realitás és képzelet, érzékelés és gondolat, ébrenlét és álom, tudomány és művészet, evilág és túlvilág párbeszédének. A szakrális dimenzió azonban nem csak a görög dráma elidegeníthetetlen öröksége. Ugyanolyan nélkülözhetetlen feltétele és alkotóeleme a későbbi korok színházának is, akár a szó és a testi-szellemi jelenlét, színészi és közönségi egyaránt. Ez a többszörösen kettős jelenlét avatja a színházat olyan értékőrző és értékteremtő *helyé*, amely köré az egyszerre ismerős és idegen, belakható és határtalan, otthonosságában is a végtelenre nyíló, a szó legtágabb és legteljesebb értelmében vett mitikus élettér szerveződhet ⁶

HERMETIKA ÉS HERMENEUTIKA

A színház hermetikus világának feltérképezését, a hermészi térben való hermeneutikai tájékozódást nem csupán a rejtett dimenziók megközelíthetlensége nehezíti. A színházi tér sajátos határozatlansági relációi beszédesen, azaz szó szerint, és kézzel foghatóan, azaz szemmel látható módon érzékeltetik azt a hermeneutikai bizonytalanságot, ami a görög térterminológiát, a térről való szisztematikus gondolkodást jellemzi. A tér az azonosító-rendszerező filozófiai gondolkodás számára ugyanolyan megfoghatatlan, képlékeny jelenség, mint Hermész a mitikus képzelet tágasabb világában. A teret inverz módon azonosító és jellemző terminológiai bizonytalanság végigkíséri a görög gondolkodás egész történetét. A mítoszok metaforikus térképeiből elvont egyszerre metonimikus és leíró filozófiai térfogalom⁷ Démokritosztól Platónig és Arisztotelész⁸ a késői neoplatonizmus képviselőiig

⁶ A dolgozatban következetesen A. Loszev az „abszolút” mitológiához elvezető univerzális mítosz-értelmezésére hagyatkozom, mely mind a mítosz fogalmának analitikus vizsgálata során, mind a mű konklúziójában megfogalmazott „végső dialektikus formulában” a személyiségre, a történetiségre, a csodás elemre és a szóra, a szóbeli közlés jelentőségére helyezi a hangsúlyt. Lásd Alexander Loszev: *A mítosz dialektikája*. Budapest, 2000, Európa.

⁷ A nyelvi kifejezés kultúrtörténeti korszakolásának Vico tipológiájára épített frye-i rendszere, mely a nyelvi „fejlődés” folytonosságának hangsúlyozásával különbözteti meg a „metaforikus”, „metonimikus” és „leíró” fázisokat, kiválóan alkalmas a tragikus tér mitikus aspektusainak felmérésére. Lásd Northrop Frye: *The Great Code. The Bible and Literature*. New York, London, 1981, Harcourt Brace Jovanovich. A továbbiakban a mű magyar fordítását használom: *Kettős tükrök*. Budapest, 1996, Európa.

⁸ Démokritoszt követően (Lásd *The Atomists Leucippus and Democritus: Fragments. A Text and Translation with a Commentary* by C.C.W. Taylor. Toronto, 1999, Univ. of Toronto Press.) Platón *Timaios*z (–*Összes művei*. II. köt. Budapest, 1984, Európa.), és Arisztotelész *Fizika* (*The Works of Aristotle* vol. II. *Physica*. Oxford, 1953, Clarendon Press.) c. műve foglalkozik érdemben a tér és a hely kérdésével.

(Plotinus, Proclus, Pseudo-Archytas, Iamblichus, Simplicius) ugyanazt a terminológiai és koncepcionális bizonytalanságot mutatja: *tér* és *hely* analogikus egységének és antagonisztikus kettőségének - hermészi dualitásának - tragikomikus, egyszerre drámai és teátrális konfliktusát.⁹ Démokritosz "toposa" és Platón „khorája” az anyagelvű és az idealista gondolkodás számára egyaránt kétes és kétséges fogalom. Olyan definíción inneni és túli jelenség, akár Hermész megfoghatatlan, szüntelen tovatűnő képze a mitikus világtér útvesztőiben: való és valótlan, reális és fiktív, konkrét és absztrakt, közeli és távoli, anyagi és szellemi, földi és éteri, valami és semmi. Maga a megtestesült, mégis megfoghatatlan érzéki-konceptuális dualitás: ideális anyag a hermetikusan térben fogant élő, „utazó” színház számára.¹⁰

Tér és hely konstruktív és destruktív kölcsönviszonya kimeríthetetlen téma mind a filozófia, mind a művészi kifejezés számára. Maga a reflektív gondolkodás és az imitatív ábrázolás révén önmagát tükröző és sokszorozó *toposz*,¹¹ melynek meghatározása merő *utópia*. Ezért nem meglepő, hogy a térről való rendszerezett gondolkodás kezdete sok tekintetben annak végét is előre vetíti. Platón rejtélyes, máig megfegtetlen „harmadik létező”-je - a csupán ésszel felfogható, változatlan ideák és az érzékelhető, szüntelenül változó fizikai világ mellett (között, körül?) tételezett *khóra* - nem csupán a *térről*, a létezés legősibb és máig aktuális, anakronisztikus rejtélyéről való dialektikus gondolkodás határaival szembesít.¹² Platón tér-képe a színházi térre vetítve, a kozmikus és mikrokozmoszi tér között mutatkozó számos analógia

⁹ Shmuel Sambursky: *The Concept of Place In Late Neoplatonism* (Jerusalem, 1982, The Israel Academy of Sciences and Humanities) c. munkájában áttekintő képet ad a kor reprezentatív gondolkodóinak térelméleti munkásságáról.

¹⁰ Démokritosz, Platónnal és Arisztotelésszel ellentétben, a világ térbeliségét, a tér elsődlegességét hangsúlyozza, de a teret (topos) ő is különböző szinonimák („ür”, „semmi”, „végtelen”) segítségével próbálja meghatározni. Arisztotelész interpretációjában: „Democritus thinks that the nature of the eternal things consists of small substances infinite in number; these he places in space, separate from them and infinite in extent. He calls space by the following names: „the void”, „nothing”, and „the infinite”. and each of the substances he calls „thing,” the „solid,” and „what is.” (*The Atomists*: pp. 70-70). A démokritoszi kozmológia alapjátétele, mely szerint a „valami” a semmiből” származtatandó („Thing translates *den*, an artificial formation from *ouden*, „nothing”” uo. 71. 56. láb.), mind színházzemiotikai, mind hermeneutikai szempontból – tekintettel a *kén* és az általuk jelölt fogalmak kulcsszerrepére Shakespeare nagy tragédiáiban – továbbgondolásra érdemes.

¹¹ A „toposz” (*topos*) szó a fent említett görög szerzők műveiben hol „tér”, hol „hely” jelentésében szerepel. A terminológiai bizonytalanságot (a szó szemantikai terének tágasságát) tovább fokozza az irodalomelméletben és –kritikában elterjedt harmadik jelentés (általábanan elterjedt, gyakran visszatérő téma, kép, fordulat). A disszertáció gondolatrendszerében, térdramaturgiai terminusként, többnyire egyszerre utal mindhárom jelentésére. Ahol csak egyik vagy másik jelentésében használom, ott erre egyértelműen kitérek a szövegben.

¹² „Ha pedig ez így van, akkor el kell ismernünk, hogy a világon háromfajta dolog van: egyik az, melynek formája változatlan, mentes a keletkezéstől és elmúlástól, sem önmagába nem fogad be sehonnán semmi mást,

segítségével világítja be (az arisztotelészi mimézis-elmélet szűkebb keretein belül is, anélkül, hogy számolnánk a műalkotás mint saját jogán létező „második természet” fenomenológiai és hermeneutikai szuverenitásának lehetőségével) a filozófiai térkonceptiók és a drámai/tragikus térvilág közös hermetikus dimenzióit, rejtett tartományait. A „harmadik létező” mitikus térképzetektől elszakadt, pusztán fogalmi megragadásának nehézségeit már a jelölésre hivatott terminus szemantikai sokrétősége is jelzi. A művészi kifejezés számára oly termékeny konnotatív jelentésgazdagság a denotatív meghatározásra és logikus rendszerezésre törekvő bölcsélet számára olyan akadály, melyet Derrida tanúsága szerint máig nem sikerült leküzdenie.¹³ A tragikus tapasztalat irracionálisát idéző *khóra* „dacolni látszik a filozófusok ellentmondásmentes logikájával..., a binaritás, az igen vagy nem logikájával... azt a logikát tárja fel tehát, mely más mint a logosz.”¹⁴ Éppen ezért haladja meg a *khóra* elgondolása *mítosz* és *logosz* kétségkívül analóg polarítását, mert túllép a metaforikus jelentés - tulajdonképpeni jelentés analógiáján. Nem pusztá fogalom, de nem is pusztá metafora, mely instrumentális vagy illusztratív dimenziókra korlátozódik. Olyan *hely* tehát, mely túl van a mítosz és a logosz oppozícióján, de helyt ad ennek az oppozíciónak. Akár a tragédia előadásának *színhelye*, maga a megelevenedett *színházi tér*, melyben harmonikusan megfér egymás mellett, egymást kiegészítve és kölcsönösen értelmezve mindazon jelentés, amely a platóni kulcsfogalommal rokonítható: „hely”, „tér”, „elhelyezés”, „terület”, „vidék”, „anya”, „dajka”, „befogadó”, „lenyomathordozó”.¹⁵

sem önmaga semmi másba be nem lép, láthatatlan és egyáltalán érzékelhetetlen: ő az, aminek szemléletére a belátás van rendelve; a második az elsővel azonos nevű és hozzá hasonló, érzékelhető, keletkező folytonos mozgásban van, valamely helyen születik, s onnan ismét el is tűnik, az érzékeléssel együttjáró vélekedés számára hozzáférhető; végül harmadik fajta minden egyes esetben: a tér...” Platón: *Timaios* 52a,b. i.m. 3. k. 354-355.

¹³ A *khóra* fenomenológiai és hermeneutikai szempontból legteljesebb értelmezését Derridának köszönhetjük. Az *Esszé a névről* harmadik tanulmányában mítosz és logosz, az érzékelhető és a felfogható világ, a hely és a tér binaritásán túli, harmadik alternatívaként azonosítja és térképezi fel Platón „harmadik létezőjének” lehetséges jelentéstartományait. Derrida szerint a *khóra* egyszerre alogikus, akronikus és anakronikus; egyszerre név, hely, tér és személy, azaz olyan befogadó és kifejező univerzálé, amely „befogad minden meghatározást, hogy helyt adjon neki, de ő tulajdonképpen semmiféle meghatározással nem bír”. J. Derrida: *Esszé a névről*. Pécs, 2005, Jelenkor Kiadó. 123. o.

¹⁴ Uo. 113.

¹⁵ Derrida a lefordíthatatlan fogalom jelentéskörét „tropikai szövedék”-nek tekinti, melyben a „hely”, „tér”, „elhelyezés”, „terület”, „vidék”, „a *khóra*” nevére vonatkoznak, míg a *Timaios*-ból származó elemek – „anya”, „dajka”, „befogadó”, „lenyomathordozó” – metaforikus alakzatok. uo. 117.

Tér és hely ellentmondásos egysége és analogikus kettőssége már Platón definíciójában is tetten érhető: „...harmadik fajta minden esetben a tér, maga romlástól ment helyet ad mindeneknek, amik csak keletkeznek, őhozzá magához csak az érzékeléstől elvonatkoztatva, az okoskodásnak bizonyos fattyúhajtása segítségével lehet eljutni, s így alig lehet róla valami megbízható tudomásunk.”¹⁶ Mennyivel közelebb jár a khóra vélt vagy valós igazságához az esztétikum szférájában érzéki úton is megjelenő hermészi-dionüoszosi-apolloi „harmadik létező”, az ideák és az anyag világát egységbe foglaló, a khóra hermetikus titkát érzéki voltában is megjelenítve megőrző színházi tér!

Tér és hely ellentmondásokkal terhes, dialogikus viszonyát próbálja szóra bírni Arisztotelész is, aki elszakadva a démokritoszi „űr”¹⁷ és a platóni „khóra” fogalmától, induktív úton, az érzéki-tapasztalati valóság látszatra szilárdabb talaján állva, a *hely*ből kiindulva igyekszik megragadni a megfoghatatlant. Belátja, hogy a toposz, azaz a térbeli hely „valami rettentő kell legyen..., amit „nehéz is megragadni”¹⁸ mégis megkísérli, amikor a végtelen teret a véges, anyagi természetű és testek által határolt helyek összességéként definíálja, melynek térszerűségét háromdimenziós kiterjedésű kontinuitása biztosítja.¹⁹

Ugyanakkor a teret alkotó hely(ek)et ő is csupán térképzetekkel képes meghatározni: „A hely az azt kitöltő test vagy testek belső határa”²⁰ Az egyenlet azonban megfordítva már nem működik, hiszen a tér mégiscsak több mint a test(ek) által kitöltött hely.²¹ Jóllehet az univerzumot alkotó helyeket és az általuk részben kitöltött űrt, mely helyet

¹⁶ Platón 355.

¹⁷ „For Democritus, space was the infinite extension of the void, making possible the free movement of the atoms of matter and their various collisions.” Sambursky 11.

¹⁸ Arisztotelész – sokatmondón - a hely logikai-fenomenológiai meghatározása után jut erre a következtetésre: „Well, then if place is none of the three – neither the form nor the matter nor an extension which is always there, different from, and over and above, the extension of the thing which is displaced – place necessarily is one of the four which is left, namely, the boundary of the containing body at which it is in contact with the contained body. (By the contained body is meant what can be moved by way of locomotion.) Place is thought to be something important and hard to grasp...” Aristotle: *Physica*. Book IV. 212a. (A *Fizika* magyar fordítása még nem készült el teljes egészében, ezért idézem angolul.)

¹⁹ Arisztotelész a *Fizika* IV. könyvének első részében (208b-218a) a hely és a tér („űr”) problematikáját körüljárva, elődei többségével ellentétben arra a következtetésre jut, hogy a tér a helyeket konstituáló testek nélkül, önmagában nem létezik: „It is clear, then, from these considerations that there is no separate void.” 216b 20. Ugyanakkor a *hely* meghatározásának nehézségeit már fejtegetése elején elismeri: „The question, what is place? presents many difficulties. An examination of all the relevant facts seems to lead to divergent conclusions.” uo. 208a 30-35.

²⁰ Uo. 212a 5-8.

²¹ „for the void is meant to be, not body but rather an interval in body.” uo. 214a 20.

biztosít létezésük számára, határokkal megragadható realitásokként tételezi, a két entitás definitív megkülönböztetésére ő sem vállalkozik.

Hasonló kettősség, terminológiai és orientációs bizonytalanság jellemzi a neoplatonista gondolkodók térelméleti fejtegetéseit is, melyekben - főként Arisztotelész hatására - a térrel szemben a *hely* fogalma veszi át a főszerepet.²² A hely, bár anyagszerűségénél, testközelségénél és pozicionális meghatározottságánál fogva összehasonlíthatatlanul konkrétabb jelenség, lényegét, eredetét, koordinátáit és dimenzióit tekintve ugyanolyan megfoghatatlan és azonosíthatatlan strukturális alapeleme a létnek, mint a tér, amelynek meghatározására hivatott. Plotinus, Iamblichus, Proclus, Philon, Architas és Simplicius egymásnak gyakran ellentmondó definícióit egybevetve kiderül, hogy a helynek is csak akkor tulajdoníthatunk határozott jelentést, ha azonosítjuk azzal a tartalommal (szubsztanciával), testtel, tárggyal, ideával, formával, amit pozicionálisan, annak térbeli kiterjedése és lehatároltsága alapján meghatároz.²³ A toposz a térhez hasonlóan itt is olyan mediális univerzálé, relatív viszonyfogalom, amely bármely tetszőleges alakot felölthet attól függően, hogy mivel hozzuk kapcsolatba, minnek a térbeli azonosítására szolgál. Egyszerre tartalom és forma, anyagi és alaktalan, ok és okozat, feltétel és következmény, határ és kiterjedés, olyan univerzális öntőforma, mint a khóra vagy mint a khórát és a toposzt egymásba játszó és egymásból kibontó színházi tér, a drámák előadásának helyszíne. Elődeihez hasonlóan ez a tér is a határátlépés közege és eszköze, a köztes lét mindkét irányba nyitott tartománya: külső és belső, fent és lent, közel és távol, múlt és jelen, realitás és fikció, jelenlét és képzelet, etika és esztétika, tett és szó, szubjektum és objektum, *Én* és *Te* dialógusának médiuma és színtere.²⁴

A GÖRÖG KULTIKUS SZÍNHÁZ TÉR-KÉPE

²² „Since everything that is in motion is moved in some place, it is obvious that one has to grant priority to place, in which that which causes motion or is acted upon will be.” lásd Pseudo-Archytas in Sambursky 36.

²³ A hely prioritása Philón meghatározásában a legeggyértelműbb: „It is said that 'he came to place' (Gen. 28.). Place has three meanings: firstly the space filled by a body; secondly the divine *logos*, which God Himself has totally filled with incorporeal powers ...; and in its third meaning God Himself is called place, for he encompasses all things, but is not encompassed by anything.” lásd Sambursky 34.

²⁴ A kommunikációs és a dialogikus tér megragadásához nélkülözhetetlen buberi-levinasi alapszópárok, ill. kulesfogalmak használatában M. Buber: *Én és Te*. (Budapest, 1991, Európa.), valamint E. Levinas: *Teljesség és Végtelen*. (Pécs, 1999, Jelenkor.) című munkája volt iránymutató számomra.

A színházi térdramaturgia alapját képező hermetikus tér-hely viszony távolról sem ilyen rejtélyes, és közelről sem ilyen ellentmondásos a mitologikus-szakraális térszemlélet számára, mely mind a görög, mind a középkori keresztény drámában és színházban tetten érhető. Az uranikus ősisenségek alakja köré szőtt teremtésmítoszok határtalan tágasságú és titáni léptékű absztrakt *kozmoszában* helyek és mérték híján még lehetetlen volt a tájékozódás, de a nyomukba lépő olümposziak humanizált világszínháza már megfogható és kifejezhető eszmékkal, értékekkel és személyes tulajdonságokkal társított képviselési értékű *helyek* köré szerveződött, melyek megismerhetővé, lakhatóvá és otthonossá szelídítették a világot a görögség számára. Ennek a kölcsönös, kétirányú asszimilációs honosítási folyamatnak fontos állomása és beszédes dokumentuma maga a kultikus színház is, melyben hely és tér, föld és ég, mulandóság és örökkévalóság először lépett termékeny frigyre egy mély földrajzi, történelmi és spirituális gyökerekből táplálkozó, virágzó kultúra identitásának jegyében.²⁵ A klasszikus görög színház organikus architektúrája legalább annyit elárul alkotóik tétudatáról, térképzetéről és a térhez való viszonyáról, mint maguk a drámák, melyek előadására megépítették őket. Bár méretükben még ott kísért az égi léptékű uranikus-kronikus megalománia – mintha maguknak az isteneknek szánták volna játéktérül -, a perspektivikus tájolás, az organikus tájbaágyazottság, az arányos vertikális-horizontális térhangolás, a nagy távolságokat is áthidaló akusztika, valamint a sokezres létszámú közönség jelenléte meghitt, belakható *helyé* változtatta a legmonumentálisabb teátrumokat is.²⁶ Ennek köszönhetően válhatott a halhatatlan-halandó Dionüszosz kultuszából kifejlődött színház - mint organikus természeti térbe ágyazott kultikus *hely* és a belőle kibontakozó mikrokozmosz *tér* - tényleges *helyszínné* és jelképes *színhellyé*: mítosz és logosz találkozásának képviselési értékű

²⁵ E.F. Lichte a színházszemiotikát történeti alapokra helyező nagyszabású munkájában (*A dráma története*. Pécs, 2001, Jelenkor Kiadó) a dionüszosz-kultusz társadalmi szerepét, identitásképző erejét hangsúlyozza. Az államkultusz szerves részét képező előadásnak ebben a közelítésben az az elsődleges célja, „hogyan megszilárduljon a kollektív identitás, melynek következtében a résztvevők egy ősapa sarjaként, illetve az ő személyére visszavezethető közösség tagjaként definiálják önmagukat.” Lichte 24.

²⁶ R. Rehm a klasszikus görög színház térbeli aspektusait feltáró nagyszabású munkájában (Rush Rhem: *The Play of Space - Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princetone, New Jersey, 2002, Princetone University Press.) hat kategóriába sorolja a színházi tér vetületeit: „theatrical”, „scenic”, „extrascenic”, „distanced”, „self-referential”, „reflexive”, melyek együttes érvényesülése és összehangolt együttműködése tette lehetővé a közönség számára az identitásváltáshoz nélkülözhetetlen „átlépést”: „The fact of live performance involves a comparable spatial move, away from private time into public space. Speaking generally, we might claim that the theatre is the art of social space, bringing before an audience the potentially intersubjective „life-spaces” of the characters in the drama.” Rhem 3.

khórikus helyszínévé, amely alkalmas színteret biztosított a szakrális és a profán világ határtereit és közös tartományait felfedő, a lét érzéki és spirituális szférái között közvetítő hermészi dialógus számára.

A KÖZÉPKORI DRÁMA TÉR-KÉPE

Templum és Theatrum²⁷ termékeny dialógusának, a szakrális és profán terek átjárhatóságának jegyében született a kora-középkori *liturgikus* színjátszás is. A bibliai eseményeket párbeszédes formában felidézni hivatott játékoknak otthont adó katolikus templom – Isten *háza*²⁸ és a hívő ember spirituális *othona* – egyszerre volt a város (mint közösségi lélettér) szakrális érték képviselői központját képező *hely* (a maga anyagi, építészeti, architekturális és társadalmi valóságában) és az univerzumot jelképesen képviselő, a vertikális tengely mentén a végtelenre nyíló fiktív *világtér*, a hierophania, a szentség megjelenésének helyszíne.

Innen indult kétes kimenetelű hermészi hódító útjára a személyes Istennel folytatott publikus párbeszéd ösztönző hatására a személyiség, a reneszánszban kiteljesedő individuum műfajról-műfajra fokozatosan elvilágiasodó kultusza is. Az a Dionüszosz és Apollón mitikus örökségét egyesítő kultusz, amelynek szakrális eredetét már csak a reneszánsz kulturális életterében hangsúlyozott helyi értéket képviselő shakespeare-i „nagy” tragédiák hermetikus dimenziói őrizték meg a színház számára. Így válhatott a templom szakrális világtéréből a cirkusz és a bordélyok szomszédságába száműzött

²⁷ M. Eliade a „vallási lényeg”-ről írt munkájában (*A szent és a profán*. Budapest, 1999, Európa.) a templomot, mint az istentisztelet helyszínét, kozmogóniai jelképrendszere alapján *imago mundi*-ként definiálja. *Templum* és *tempus* etimológiai rokonságát hangsúlyozva a keresztény templomot a „szent idő” megelevenedésének színhelyeként értelmezi. Eliade 62. Az ünnepi liturgia keretei között bemutatott játékok tették először lehetővé a jelenlévők számára a „kettős idő” megélését, a profán és a szent tér átjárhatóságát.

²⁸ „...a város, a templom és a ház kozmológia jelképrendszere... szorosan kapcsolódik a 'világ közepére' vonatkozó elképzeléshez. A középpontnak ez a szimbolizmusa feltehetően az alábbi vallásos élményen alapul: az ember olyan térben szeretne letelepedni, amely 'felfelé nyitva van', vagyis kapcsolatban áll az isteni világgal.” Eliade 83. Eliade a *test*, *ház*, *kozmosz*- analógia tükrében fedti fel a „szent tér” struktúráját: „A szent tér struktúráját elemezve megállapíthatjuk, hogy a vallásos ember csak 'nyitott' világban képes élni; az ember olyan 'középpontba' akar letelepedni, ahol lehetséges érintkeznie az istennel. Lakása mikrokozmosz és teste szintű. Már korán bekövetkezik a ház, a test és a kozmosz azonosítása.” Eliade 162. A ház tehát olyan szakrális hely, amely lehetővé teszi a lét profán és spirituális dimenziói közötti átjárást: „...minden 'kozmosz' – univerzum, templom, ház, emberi test – felül 'nyílással' van ellátva. Most még jobban megérthetjük e szimbolizmus jelentését: a nyílás lehetővé teszi az átmenetet az egyik létmódból a másikba, az egyik léthelyzetből a másikba.” Eliade 169.

profán médium - az új kultuszt közvetíteni és képviselni hivatott Erzsébet-kori színház – a kor hiteles tükrévé közönsége számára.²⁹

A *liturgikus* dráma, a műfajt kikísérletező és meghonosító papság eredeti szándéka szerint, az eredendően dramatikus liturgiát volt hivatott vonzóbbá, színesebbé, életszerűbbé és élvezhetőbbé tenni. A krisztusi életútnak a vallásgyakorlás szempontjából legfontosabb eseményét: a tanítványok és követők számára útmutató utolsó vacsorát és annak imitatív-rituális *szín*revitelét – a két *szín* alatti áldozást – csak további, kevésbé jelképes, történetyszerűbb és emberközelibb események érzékletes (verbális, zenei és dramatikus) megjelenítésével, a Biblia szereplőinek életszerű ábrázolásával lehetett dialogikus testközelségbe hozni, élményszerűbbé tenni a templomi gyülekezetek, a liturgiai játék közönsége számára.

A szimbolikus rítus és a figuratív ábrázolás szinte minden regiszterét megszólaltató, minden térdimenzióját aktiváló dialógus – templum és theatrum párbeszéde - csakis egy olyan homogén, de vertikális tájolása folytán a *hely* köre szerveződött konkrét téren túlmutató, végtelenre nyíló *térben* jöhetett létre, amely fizikai és spirituális univerzalitásából eredően egyszerre volt a rituális istentisztelet *helyszíne*, és a szakrális indíttatású, de világi ambíciókat és igényeket is szolgáló imitatív ábrázolás *színtere*. A mindkét fél számára gyümölcsöző párbeszéd akkor fajult vitává, amikor a fokozatosan és feltartóztatathatatlannul elvilágiasodó színjáték kilépett szabott medréből, és a hely szellemétől idegen hangnemben egyre szólisztikusabb szerepet követelt magának. A kereszténység fundamentális értékeit képviselő, azokat térben is megtestesítő templom mint a vallási hagyomány ápolására hivatott kultusz helyszíne és színtere nem tudott és saját érdekében nem is kívánt alkalmazkodni a változásokhoz, amelyek egyre tágasabb teret biztosítottak a liturgiától eltávolodott, öncélú szórakoztatás számára. Bebizonyosodott, hogy a szakrális tér csak addig képes tolerálni a világi elemet, amíg az nem kezdi ki az általa képviselt alapvető értékeket. A templomnak a drasztikus szakítás eredményeképpen sikerült megőriznie szakrális integritását, de a biblikus

²⁹ A dráma fejlődéstörténete természetesen nem egyetlen nagy ívű folyamat. Az antik görög-római dráma és a középkori keresztény színjátszás között nincs folyamatos kultúrhagyományi kapcsolat. A római kultúra hanyatlását követően a keresztény középkorban új életre támadt kultikus színjátszás egy újabb evolúciós ciklus kezdetének tekinthető. A szekularizációs folyamat reneszánsz fázisában a színház klasszikus mintákon iskolázott szerzői – tudatosan - csak Senecát és Plautust tekintették követendő elődeiknek.

színjáték a válás valódi veszteseként menthetetlenül a „züllés”, azaz a teljes elvilágiasodás útjára lépett szó szerint és képletesen egyaránt.³⁰

Térbeli, fizikai és ideológiai mozgáskorlátozottságától megszabadulva a korábban kétszeresen, tematikusan és topografikusan is helyhez kötött színjáték mintha megérseggült volna a szabadság lehetőségétől: a szüntelen mozgásban, szcenikus, performatív és tematikus mobilitásban talált új, hermészi otthont. A fenséges lélekvezető, az isteni szót hivatott és avatott tolmácsa éppúgy ott kísért a szent ünnepek vásári mulatsággal ötvöző misztériumjáték-ciklusokban, mint a dörzsölt kufár, az ördöggel cimboráló illuzionista vagy a leleményes lótolvaj: Shylock, Dr. Faustus, Autolycus távoli felmenői.

A középkori városok minden irányban nyitott központi értékképviselői helyein, a szakrális rítusnak és vásári komédiának, körmenetnek és piacnak egyaránt helyszíniül szolgáló tereken meghonosodott *misztériumjátékok* határtalan kronotopikus³¹ dinamizmussal mérték fel, járták be és hozták dialogikus közelségbe a teremtéstől az utolsó ítéletig, a pokoltól a mennyországig a keresztény világtermitikus és historikus, tropikus és topografikus tereit. A terjedelmes ciklusokba rendezett misztériumjátékok - az uralkodó egyházi és az azt egyre inkább saját képére formáló, a testiséget, az érzéki tapasztalást hangsúlyozó népi kultúra ötvözésével - olyan hermészi határteret hívtak életre, amely lehetővé tette az élet szakrális és világi tartományai közötti szabad átjárást.³² A templom fizikailag, építmény voltában zárt, de spirituálisan a végtelenre nyíló szimbolikus teréből a városok minden tekintetben nyitott tereire kivitt vallási játékok teremtették meg azt a dialogikus teret, amelyben megindulhatott az érdemi párbeszéd ember és Isten, test és szellem, tapasztalat és képzelet, egyén és közösség között. A hagyományos, kultikus toposzoktól egyre merészebben és messzebbre

³⁰ Lichte az elvilágiasodás folyamatát a „népi kultúra” elemeinek fokozatos térhódításában látja: „...a vallási játékok egyszerre két különböző kultúra részét alkották Kétségtelen, hogy egyfelől az egyházi kultúra kontextusában és annak eredményeként keletkeztek. Másfelől viszont éppily kevésbé vonható kétségbe, hogy a 15-16. század passiójátékainak többnapos (Franciaországban egy egész hónapon át tartó) előadásai a városok ünnepi kultúrájának elmaradhatatlan részét képezték, és ily módon végül is hozzátartoztak a népi kultúrához.” Lichte 73

³¹ Bahtyin korszakalkotó terminusát (lásd Mihail Bahtyin: *A szó esztétikája*, Budapest, 1976, Gondolat.) itt az eredeti meghatározásnál tágabb értelemben használom. Nem csupán „a tér és időbeli viszonylatok lényegi összefüggését” (Bahtyin 257) értem alatta, hanem minden, a színházi előadások során térben és időben egyidejűleg végbemenő mozgást, függetlenül attól, hogy feltételezik-e egymást, vagy sem.

³² Lichte a pogány termékenységkultuszokból (tavaszünnepi rítusok) megőrzött testkultusz feltámadását, a testiség újbóli térhódítását helyezi az elvilágiasodási folyamat sodorvonalába. lásd. Lichte: *A dráma története* 1. és 2. fejezetét (71-102).

elrugaszkodó színjáték a fokozatosan kiüresedő, értéksemleges térben magára maradvá felismerte, hogy csakis saját erőforrásaira támaszkodva képes olyan új identitást teremteni magának, ami térben és időben, perspektivikusan is igazolja létjogosultságát, hitelesíti közvetítői-képviselői minőségében megnyilvánuló hermészi hivatását, és kárpótolja a kiüzetésért, a száműzetés minden viszontagságáért.

Az ily módon kétszeresen is *helytelené* lett, elvilágiasodott színjáték *színház* híján magában a *színjátész* emberben, önnön tárgyában és alanyában lelte meg azt a tartományt, amely kizárólagos értékképviseleti helyként megfelelő élet- és játékkeret biztosított számára.³³ A színház a misztériumjátékokban a humanizmus hermeneutikai közbenjárása nélkül is rátalált arra az útra, amely a klasszikus kultúra aranykora után először, újra elvezette önmagához. Az alakulóban lévő „új világ” új embere és az őt megjeleníteni hivatott színész hely- és térbeli kötöttségeit feladva³⁴ a szabadság korlátlan, ám üres térben próbálta újradefiniálni önmagát, hogy önismeretéből kovácsoljon új identitást magának.

Az átmeneti kor térszemléletéről, a térhez és térképző értékképviseleti helyekhez való viszonyáról beszédesen tanúskodik maga az új médium, a hely nélküli, egyszerre idő- és térfüggetlen, otthontalan színház, melynek művelői - a szakma első professzionális képviselőiből verbuvált utazó színtársulatok – ott és akkor (fogadóknak, palotáknak, ünnep- és hétköznapiakon) zökkenet nélkül ki nézőiket életük megszokott ritmusából, idejéből és teréből, amikor és ahol erre igény támadt vagy lehetőség nyílt.

A középkor és a reneszánsz közötti átmenet jellegzetes képviselője, a *moralitás* már ebben a köztes térben fogant, és minden tekintetben híven tükrözi a kor szélsőségesen polarizált dualizmusát. A didaktikus célzatú erkölcspéldázatok még a keresztény szellemiség jegyében, dramatisztikus prédikációk útján mozgósítják az egyház központi toposzait: bűn és erény, kárhozat és megváltás, pokol és mennyország határozott

³³ A tér kiüresedésével arányosan nő az azt betöltő ember hely-értéke és térképző szerepe. E.S. Casey: *Getting back Into Place – Toward a Renewed Understanding of the Place-World* (Bloomington-Indianapolis, 1993, Indiana University Press.) című kultúrtörténeti összegzésként és prognosztikus útmutatóként egyaránt nélkülözhetetlen munkájában Husserl és Heidegger nyomán egy lépéssel Arisztotelésznél is tovább megy, amikor kijelenti: „A thing is not merely *in* a place – that is the important but not the exhaustive sense of place-as-container that Aristotle was to adopt in his *Physics* – but a *thing constitutes its (own) place...* place-being is part of an entity’s own being.” (Casey 16)

³⁴ A társadalmi és kulturális értelemben vett elvilágiasodás jegyében a vallási játékok a 15. századtól kezdődően fokozatosan kiszabadultak a kézműves céhek gyámsága alól, utat nyitva a 16. század második felére önálló „iparágga” fejlődő professzionális színjátszásnak.

térképzetekhez kötött örökös konfliktusát, de értéképviselői hely, egy tágabb társadalmi és kulturális kontextusban működő szimbolikus tér híján már csupán az allegorikus kifejezőmód útján képesek a közvetítésre.³⁵ A színjátékok és szereplők spirituális identitás, a képviselői értékű megjelenítéshez nélkülözhetetlen hovatartozás nélkül már valóban csak utánozni, eljátszani képesek a tanítást. A bibliai nyelv és az ünnepi misék szakrális szimbolizmusa, a szanszszubsztanciáció spirituális térképző rítusa a moralítások tematikus világában átadta helyét a fogalmiság jegyében allegóriák közvetítésével tárgyiasító, távolságtartó ábrázolásnak. Azonosító és azonosított, az üzenet és közvetítője elszakadt egymástól, és ezt a távolságot az allegorikus ábrázolás már nem tudta áthidalni. Már csak azért sem, mert a feltartóztathatatlanul elvilágiasodó színjáték allegorikus alakjaiban egyre inkább a fokozatosan elhalványuló eszmék, az idealizált keresztény világlátás és életvitel fogalmi megfelelőinek megjelenítésére hivatott, szerepüket személyiségjegyeikkel hitelesítő figurák kerülnek előtérbe. A teológiai absztrakciók fogalmi terébe vetett ember mint *általános* alany fokozatos háttérbe szorulásával párhuzamosan kerülnek a színpadi ábrázolás előtérébe az *egyes* ember, az adott karakter sajátos vonásai, a szereplőket szubjektumként, saját jogukon megjelenítő személyiségjegyek. Ez a folyamat perspektivikusan a transzcendens, kozmikus léptékű tér kiüresedéséhez és a konkrét helyi értékű, személyes drámai tér kiteljesedéséhez vezet. A reneszánsz tragédia főhősének előképe nem az Akárki mindenétől megfosztott és mindenektől elhagyott, tulajdonságok nélküli embere, aki csak vérszegény jócselekedeteire, feltételes morális identitására hagyatkozva reméli és várja az égi bíró felmentő ítéletét, hanem az életét önfeledten élő és élvező világfi: minden evilági tulajdonának és tulajdonságának színes, azaz színre való és színre viheto megtestesítője.

A küszöbön álló reneszánsz majdani mikrokozmosza, a mindent magába foglaló és kitöltő, a színház kizárólagos világelvévé sűrűsödő individuum, itt még csak egymástól elkülönülten megjelenő sematikus, tipizált tulajdonságok kaleidoszkopikus együttese. A tanító célzatú, távolságtartó allegóriák laboratóriumi terében még nincs elég érzelmi-akarati töltés, elegendő érzéki élményanyag és személyes indulat, hogy organikus

³⁵ A szimbolikus és az allegorikus kifejezőmód sajátosságait illetően elsősorban A. Loszev: *A mítosz dialektikája*. (Budapest, 2000, Európa), N. Frye: *Kettős tükör*. (Budapest, 1996, Európa) és G. Bachelard: *The Poetics of Space*. (Boston, 1994, Beacon Press) munkáira hagyatkozom.

életté válhasson. A vérszegény, absztrakt látomásokban azonban már ott dereng az önmagára ébredő, „humanista” ember, aki éltető transzcendencia híján, evilági száműzetésében, immár saját életében is kívüllálóként csak önmagával, saját sokszorozott képmásával képes benépesíteni rövidre zárt gondolat- és képzeletvilágát.

A misztériumjátékok kultuszával megnyíló és a mobilizált moralitásokkal kiteljesedő kultikus-kulturális határtérben jött létre a középkor és a reneszánsz közötti idő- és térbeli átmenetet legérzékletesebben képviselő régi-új műfaj, az *interludium*. A moralitásokból kinőtt, azokat szó szerint és képletesen, koncepcionálisan és strukturálisan egyaránt megosztó, egyszerre marginális és intermediális közjáték már leplezetlenül világi műfaj, Hermész profán profiljának újabb kori képmása.³⁶ Vigjáték a szomorújátékban, színház a színházban, tér a térben. A dimenzióváltás, a hatarátlépés, az átmenet, a köztes lét letéteményese. Olyan Janus-arcú közvetítő, amely rugalmasságának, kötetlenségének és képlékenységének köszönhetően tudta biztosítani az átjárást időben és térben a klasszikus örökség, a középkori hagyomány és a reneszánsz reform: a spirituális töltésű szakrális dimenzió és a testi, érzéki-tapasztalati valóságra építő világi tér között. A moralitásokat vagy azok kompozicionális egységeit egymástól időben és térben, tematikusan és modálisan elválasztó műfaj éppen mindenirányú, sokdimenziós átmenetisége révén válhatott a minden korábbi hely- és térbeli kötöttségektől megszabadult reneszánsz dráma közvetlen hermészi előfutárává.

Az emlékezetet az érzékeléssel és a képzelettel ötvöző, a múltat és a jövőt egyszerre megjeleníteni képes, a véges és végtelen, szubjektív és objektív, külső és belső, zárt és nyitott térdimenziók között szabad átjárást biztosító Erzsébet-kori nyilvános színház ennek a kettős, csak mobilitásában megragadható dialogikus világnak az örököse és kiteljesítője.

A RENESZÁNSZ SZÍNHÁZ TÉR-KÉPE

³⁶ A késő-középkori - kora-reneszánsz interludium minden aspektusában érvényesül a műfaj köztes, átmeneti volta. Hol a moralitások egy modális típusát értették alatta, hol közjátékként alkalmazták egy-egy nagyobb terjedelmű moralitás két része között. Később két különböző moralitás közé ékelve nyert nagyobb játékeretet, a 16. sz. elejére pedig, lerázva a moralitás egyre nyomasztóbb gyámságát, önálló műfajjává érett mint egy fejedelmi-főúri ünnepség, egyetemi tudós-program vagy nyilvános népnépegy „betétszáma”. A közjáték átmeneti jellegét a szó értelmezése és a műfaj szerepének megítélése körül kialakult irodalomtörténeti bizonytalanság is beszédesen tanúsítja.

A festészetből kibontakozó, de legmarkásabban az építészetben kifejezésre jutó reneszánsz térforradalom,³⁷ amely újrafogalmazta mind a hely és a tér, mind a művészet tükrében megjelenő szakrális és világi dimenziók dialogikus viszonyát, az Erzsébet-kori népszínházban talált rá arra az univerzális *szinkrontérre*, amelyben maradéktalanul kiteljesedhetett. Az angol reneszánsz dráma reprezentatív fórumának földrajzi és kulturális, fizikai és szellemi térfüggetlensége egyszerre volt feltétele és folyománya annak a topikus – térbeli és tematikus - univerzalizmusnak, ami az új világ eloldottságának szabadságélményéből kifejlődött. A kultikus és kulturális tér-hely viszony módosulásainak tükrében akár jelképesnek is tekinthető a világi kultúra multimediális képviselőinek száműzése a főváros zárt, szervezett életteréből. A színházat a ragály és az erkölcsi romlás melegágyának bélyegző puritán városvezetés *így szó* szerint, azaz *tettelesen is helytelenítette* a keresztény egyházak spirituális életteréből már korábban kilépett médiumot, a hit közvetítésre hivatott liturgikus dráma „törvénytelen” utódját. A London peremvidékére, egyfajta kulturális-kommunikációs határtérbe kényszerült népszínházak számára azonban éppen ez a hátrányos helyzet, térbeli diszkrimináció teremtette meg, az új kor szellemével és társadalmi gyakorlatával összhangban, a gazdasági alapokra helyezett művészi és világnézeti függetlenség lehetőségét. A mozgásterét korlátozó ideológiai örökség és az általa korábban biztosított kulturális identitás híján, saját erőnyeire és lehetőségeire építve, önmön erőforrásaira támaszkodva vált az új kultusz – az emberi képességek és lehetőségek határtalanságát hirdető reneszánsz individualizmus - kultikus fórumává, világi zárandokhelyévé.

³⁷ N. Pevsner elsősorban a hagyományos térképző helyek értékvesztésében, a tér racionalizálásában, centralizálásában és relativizálásában látja a reneszánsz térfelfogás kiteljesedését: „Nehéz manapság elképzelni azt a lelkesedést, amelyet a korai reneszánsz érzett a tér ilyen egyszerű matematikai arányai iránt. Ahhoz, hogy értékeljük, emlékeznünk kell arra, hogy ez idő tájt – 1425 körül – fedezték fel a festők Firenzében a perspektíva törvényeit. Ahogyan ők már nem érték be a tér tetszőleges megjelenítésével, az építészek is keresték épületeik racionális arányait.” Nikolaus Pevsner: *Az európai építészet története*. Budapest, 1974, Corvina Kiadó. 175. , „A centrális terv ugyanis nem túlvilági jellegű, hanem evilági felfogást tükröz. A középkori templom fő törekvése az volt, hogy a hívőt az oltárhoz vezesse. A tökéletesen centrális épületben ilyen mozgás lehetetlen. Az épület teljes hatása csak az egyetlen fókuszából nézve érzékelhető. A szemlélőnek ott kell megállnia, és ahogy ott áll, ő maga lesz 'minden dolgok mértéke'. Így a templom vallási jelentését emberi tartalom váltja fel.” uo. 177. „A klasszikus reneszánsz itt már elérte kitűzött célját: vetélkedik a klasszikus ókorral. Hiszen ez az épület (Bramante Tempiettoja) – a motívumokat, sőt a formai kifejezést meghaladóan – csaknem olyan egységes tömegként jelenik meg, mint egy görög templom. Úgy tűnik, itt vereséget szenvedett a tér, a nyugati építészetnek ez a mindennél fontosabb eleme.” uo. 198.

A hermészi mobilitás, a mozgás korlátlan szabadsága térben és időben, elemi létfeltétel volt az Erzsébet-kori drámát létrehívó és annak otthont adó népszínház számára. A korábbi földrajzi, gazdasági, társadalmi és kulturális identitást biztosító hely- és térfüggésektől egyre határozottabban eloldódó reneszánsz ember ebben a heterogén, többdimenziós, minden irányban nyitott kinetikus térben talált olyan autentikus közegre, amelyben érdemi párbeszédet kezdhett önmagával. Ezt az értékékpviselői helyek híján lakhatatlanná vált üres teret kellett felfedeznie, bejárnia és felmérnie, hogy immár szabadon választható szerepeiből új identitást kreáljon magának. A helyek elsorvadása nyomán kibontakozó térforradalom az élet minden területén érvényesült, szinte minden dimenziójában újrarajzolva a reneszánsz világ és lakója tér-képét.³⁸ A dráma számára nélkülözhetetlen, éppen értéksemlegessége révén univerzális dialogikus tér megteremtésében a tudomány, a gazdaság, a politikai, hatalmi és osztályviszonyok, a kereskedelem, a kulturális élet és az oktatás-művelődés területén egy időben végbemenő változások egyaránt kivették a részüket.³⁹ Ennek a centrum nélküli, határtalanná tágult, sok tekintetben kaotikus térnek a képviseletére csak egy olyan globális színház volt alkalmas, amely mintegy belülről, az új tértudat, térérzékelés és térszemlélet jegyében volt képes mikrokozmosz léptékben megjeleníteni, topográfiailag és strukturálisan egyaránt leképezni az új világ megváltozott térdimenzióit.

A reneszánsz népszínház és a benne, általa meghonosodott új kultusz egyik legfontosabb vívmánya volt, hogy sikerült újradefiniálnia tér és hely hagyományos

³⁸ E. Casey korábban már említett nagyszabású, kultúrtörténeti perspektívájú tereleméleti munkájában a hagyományos kultikus és kulturális térszervező helyek elsorvadásában és a térszemlélet ebből eredő gyökeres átalakulásában látja és látta a reneszánsz világkép paradigmaváltásának lényegét. A reneszánsz individualizmus ebben a vetületben elsősorban a tér relativizálódásában, absztrahálódásában és internalizálódásában jutott kifejezésre: „...the modern era” (the early 17th century) „brought with it the suppression of place as a central category of human experience. Place was marginalized, becoming a matter of closeted concern in the work of Burton’s contemporaries, Descartes and Locke. The emphasis shifted to the all-consuming container of Mind, a representational machine whose only solvent was found in diaphanous ‘ideas’. Within the machinations of this mental machine, place was reduced to what could be represented by icons, indices, or symbols: it became place-in-mind” Casey 312.

³⁹ Bryan Reynolds Casey nyomdokaiba lépve, az általa kidolgozott „transzverzális poétika” keretei között vizsgálva a reneszánsz térforradalom jelenségét, hasonló következtetésre jut: „Among the momentous historical changes of the sixteenth and seventeenth centuries, which included the Copernican system, the great vowel shift, the public theatre in England, nascent capitalism, and colonial expansion, there was an important conceptual revolution that has been less attended to. It is moreover one that connects all of these revolutions. We refer to the shift in the concept of place, particularly as it relates to the concept of space.” B. Reynolds: *Transversal Enterprises in the Drama of Shakespeare and his Contemporaries*. Chippenham and Eastbourne, 2006, Palgrave Macmillan. p.112.

prioritás-alapú viszonyát. Topografikus határhelyzetének, spirituális liminalitásának, dialektikus világképének, dialogikus beállítottságának, hermészi mobilitásának és mindenirányú relativizmusának köszönhetően egyszerre határolódott el a teret szakrális értékképviseleti helyekre építő keresztény világképtől és a térképző helyeket nivelláló új világ természettudományosan is deklarált decentralizált, absztrakt tér-képtől.⁴⁰

Az Erzsébet-kori népszínház a görögség mitikus világképének szellemi örököseként hívta új életre a platóni *khórá*t, mely mítosz és logosz találkozásának jegyében teremt kreatív dialogikus viszonyt hely és tér között, így biztosítva az élet időben és térben egyszerre többdimenziós megjelenítésének lehetőségét. A The Theatre és követői már minden tekintetben a hermészi dualitás, szabadság, mobilitás és kommunikáció színházai: olyan univerzális dialogikus terek, melyeket csak polaritásaikon keresztül, az egymással hol konstruktív, hol destruktív párbeszédet folytató komponensek viszonya, relációi mentén lehet bejárni és feltérképezni. Ebben a vonatkozásban érdemes és szükséges megkülönböztetni szakrális és profán, nyitott és zárt, statikus és dinamikus, belső és külső, centrális és liminális, személyes és közösségi, reális és fiktív, érzéki és spirituális, metaforikus és metonimikus, lokális és univerzális, adott és feladott, verbális és vizuális, befogadó és kifejező, projektív és abszorbtív, egocentrikus és excentrikus, tapasztalati és kognitív tereket, illetve térdimenziókat, melyek dramaturgiailag megkomponált összjátéka kelti életre az egyes darabok sajátos világát.⁴¹ Ennek a komplex hermetikus élettérnek a megismeréséhez, e bonyolult strukturális viszonyrendszer feltérképezéséhez elengedhetetlen a reneszánszban újradefiniált tér-hely viszony közelebbi vizsgálata.

TÉR ÉS HELY VISZONYA AZ ERZSÉBET-KORI NYILVÁNOS SZÍNHÁZBAN

⁴⁰ Casey mind az idő, mind az absztrakt tudományos térfogalom 17. századi térnyerését a helyközpontú, értékorientált világkép válságára vezeti vissza: „These developments in the seventeenth century, 'the century of genius', were such as to forcibly remove the idea of place from respectable philosophical and scientific parlance and to replace it with the 'great narratives' of space and time. These meta-narratives were as journeyless as they were joyless. At best, they stand as cautionary or explanatory tales, one of whose primary effects was to suppress any concerted consideration of place. Thus Newton condescendingly distinguished 'relative place' from 'absolute place', distinctly implying that to be merely a relative place is to be beneath contempt (and, in any case, outside of serious scientific concern). And yet it was precisely as relative, as a matter of internal and external relations of distance and position that place was merely treated - when it was treated at all - by Descartes and Locke and above all Leibniz.” Casey 284.

⁴¹ Az itt felsorolt, megkülönböztetett jelentőségű térdimenziók dramaturgiai szerepét a tragikus tér aspektusainak és az egyes darabok tér-képének vizsgálata során fejtem ki részletesebben.

Tér és hely a színházi előadás minden dimenziójában érvényesülő szinonimitása, kölcsönviszonya teszi alkalmassá Shakespeare színházát arra, hogy a régi-új médium, kurrens világi funkcióin túlmenően, rejtett térdimenzióiban helyet adjon olyan kriptoszakrális és mitikus tartalmaknak, melyek térben és időben - színleg - képesek áthidalni a templum és theatrum között évszázadok során elmélyült szakadékat.

A színház mint térképző, értékképviselési hely valódi természetét mítosz és logosz a görög kultúra aranykora óta szüntelenül megújuló dialógusa tárja fel. Mindkét világlátás, szemlélet- és magatartásmód képviselői egyetértnek abban, hogy mind a tér, mind a hely, mind a rájuk épülő-építő színház eredendően szakrális jelenség, melynek létrejöttében mindenkor meghatározó szerepet játszott a transzcendencia jelképes jelenléte. Eliade a teremtésmítoszok kozmogóniai világképéből kiindulva, a mitikus tudat útmutatása alapján a tér felől közelíti meg a helyet, hogy a kettő kölcsönhatásában, kölcsönösen reflektív minőségi dimenzióik feltárással határozza meg a szent és a profán, mint a világban lét két módja, az emberi lét két alapvető egzisztenciális helyzete közötti különbséget. Ebben a közelítésben a tér heterogenitása maga az „ősélmény”, azaz „olyan elsődleges vallásos élmény, amely megelőz minden, a világra vonatkozó reflexiót, mert ez teremti meg azt a szilárd pontot, középtengelyt, amelyből minden jövőbeli tájékozódás kiindul”.⁴²

A térnek ezt a tulajdonságát hangsúlyozza Heidegger is, amikor Arisztotelész és Pascal nyomán olyan „ősjelenségként” határozza meg, amely mögött „már nincsen semmi, amire visszavezethető lenne.”⁴³ A tér lényegét alkotó „rejtélyesség” a forrása a stabil viszonyítási pontok vagy abszolút értékközpontok híján tévelygő ember egzisztenciális félelmeinek, szorongásainak is. A színházi teret éppen ez a hermetikus jellege teszi alkalmassá arra, hogy a legalapvetőbb egzisztenciális kérdéseket feszegető reneszánsz tragédia kifejező közegévé, annak minden dimenzióját megjeleníteni képes otthonává válhasson.⁴⁴

⁴² Eliade 15-16.

⁴³ M. Heidegger: *A művészet és a tér* in: „... Költőien lakozik az ember...” Válogatott írások. Budapest, Szeged, 1994, T-Twins Kiadó. 213.

⁴⁴ A színház ebben a tekintetben valóban a hölderlini-heideggeri értelemben vett „költői lakozás” helyszíne, a „tér-nyerés” révén szabaddá tett hely, ahol „az igazság elrejtettsége” megmutatkozik, ill. „el-nem-rejtettsége” megnyilvánul. lásd Heidegger 214.

A mitikus térszemlélet szerint a tér mint „öselmény” gyújtópontja maga a hierophánia, a szentség térbeli megjelenése, amely a hellyel analóg szilárd pontot létesít a „határtalan, megismerhetetlen és bejárhatatlan, irányok nélküli homogén térben.”⁴⁵ Ez az axis mundi mentén létesült középpont mind a mítosz, mind a logosz nyelvén maga az „abszolút valóság” megnyilatkozásának helye és helyszíne”,⁴⁶ amely egyedül alkalmas arra, hogy a homogén, absztrakt, relatív, értéksemleges, csak geometriai paraméterekkel leírható profán térből minőségileg differenciált, értékcentrikus, a szó heideggeri értelmében felmérhető, lakható és élhető szakrális teret létesítsen.⁴⁷

A szentélyek köré épített vagy azok hatóterében létesített görög és középkori keresztény színház, a szakrális és világi dimenziók dialógusát képviselő *templum* és *theatrum* együttese, még maradéktalanul alkalmas volt a mitikus tudat tér-képének megjelenítésére. Annál is inkább, hiszen mindkét fórum egy már meglévő térstruktúrában, topográfiailag, architektúráisan és spirituálisan artikulált, abszolút értékképviselettel bíró térben kapott helyet.

A reneszánsz népszínház ezzel szemben egy olyan spirituálisan és topografikusan egyaránt „légüres” határtérben jött létre, amely értéksemlegességénél fogva magára a helyre, a színházi előadás mint pszeudoszakrális rítus *helyszínére* hártotta a térképzés felelősségét. A valószínűség, a valóság intenzitásának hiányával szembesült személytelen „modern” lét válságát megjelenítő színházra – különösen a tragédiák előadása során működésbe hozott színházi térre – többszörösen is igaz Heidegger egzisztenciális térelméletének általános érvényű megállapítása, mely szerint „a profán terek mindig a gyakran távoli múltba vesző szakrális terek privációi”⁴⁸

A vertikális és horizontális tengelyek találkozásánál megnyíló dimenziókat egy térbe foglaló *playhouse* olyan globális térstruktúrát alkotott, amely kozmikus szimbolizmus

⁴⁵ Lásd Eliade 16.

⁴⁶ Uo. 16.

⁴⁷ Heidegger a költészet, a lakozás és a lét felmérésének termékeny kontextusában fejti fel Hölderlin alapgondolatát, mely a színházi előadás során térben is testet öltött tragikus költészetre – a shakespeare-i tragédia esetében természetesen csupán pszeudoszakrális értelemben – fokozottan igaz: „Istenséghez méri magát az ember’... Ő a mérték, amellyel az ember kiméri lakozását, tartózkodását a földön, az ég alatt. Csak ha az ember ily módon fel-méri lakozását, akkor képes lényegének megfelelően lenni.... A lakozás költőisége a felmérés. A költészet mérés.... A költésben történik meg a mérték vétele. A költés a szó szigorú értelmében vett mérték-vétel, amely révén az ember mértéket kap létezésének tágasságához.” lásd Heidegger i.m. 191, 200., ill. Hölderlin: „*In lieblicher Blaue blühet mit dem Metallenem Dache der Kirchsturm...*” magyarul: „*Csodás kékségben.* ford. Sziij Ferenc uo. függelék, 281-283. c. versét.

⁴⁸ Uo. 214.

révén alkalmas volt a legkomplexebb drámai térstruktúrák és térdramaturgiai megoldások megjelenítésére is. Az immár nagykorúvá vált, minden tekintetben önálló műfajjá érett dráma az Erzsébet-kori népszínházban olyan képviselői értékű otthonra talált, mely bőségesen kárpótolta a több évszázados száműzetés viszontagságaiért. A „kiűzetést” követő egzisztenciális bizonytalanságban, az anyagi, társadalmi és szellemi kiszolgáltatottságban, alkalmi szállásokon és kényszerű társbérletekben felnőtt színjáték végre hazatalált, hogy saját testalkatához igazított, önnön világképére formált tulajdon házában végre saját útját járassa. Ez a ház, alkalmi elődeivel ellentétben (templomok, vásárterek, fogadók udvarai, kastélyok és iskolák egyéb funkciókat szolgáló termei) már nem korlátozta meglévő adottságaival az előadások fizikai és szellemi mozgásterét. Olyan, egyszerre kozmikus és praktikus mintára kialakított, térbeli lehatároltságában is minden irányban nyitott, komplex struktúra volt, amely az aktuális társadalmi-gazdasági igények pragmatikus kiszolgálása mellett rendelkezett a ház mint egzisztenciális értékcentrum számos meghatározó attribútumával. Locus locorum-i minőségben, dráma, színész és néző közös létekként biztosította a kreatív dialógus lehetőségét, az élet érzéki és spirituális, személyes és közösségi, belső és külső dimenziói közötti szabad közlekedést.⁴⁹ Globális struktúrájával: a horizontális sík körkörös berendezésével és a vertikális sík a színpadi térben és a nézőtérben egyaránt érvényesülő hierarchikus tagolásával architektonikusan is újrafogalmazta a klasszikus görög színházak és a korai keresztény templomok világtér-szimbolizmusát. Ebben a minőségében válhatott a világ és az ember felmérésének, a közösségi élménnyé tett „költői lakozásnak”⁵⁰ helyszínévé és létekkévé, közelség és távolság, mélység és magasság, intimitás és publicitás alternatív vagy szimultán érzékeltetésével hidalva át a

⁴⁹ A ház mint egzisztenciális értékcentrum fenomenológiai-esztétikai felmérése Gaston Bachelard érdeme. Az elmúlt évtizedekben keletkezett építészeti, filozófiai és esztétikai térkoncepciók számára nélkülözhetetlen, korábban már említett alapművében (*The Poetics of Space*) a helyek, helyszínek és a képi-fogalmi űton megjelenített tér tükrében fedi fel az irodalmi műalkotások rejtett dimenzióit, két teljes fejezetet szentelve a ház mint uralkodó metafora mindenirányú feltérképezésének. Az Erzsébet-kori népszínház sok tekintetben „megtestesíti” az irodalmi alkotások uralkodó toposzaként metaforikus minőségében vizsgált bachelard-i ház számos attribútumát: „vital space”, „inhabited space”, „the place of „integration”, „continuity”, „intimacy”, „daydreaming” etc.

⁵⁰ „A felpillantás végigméri az ég és a föld közöttjét. Ez a között méretett ki az emberi lakozás számára.” Az így megnyitott dimenzió „lényege a megnyílt s így végigmérhető kiméretése a közöttnek: az égbe vivő fölfelének és a földre hozó lefelének.” Heidegger: i.m. 198. A heideggeri értelemben vett „költői lakozásról” a reneszánsz népszínház esetében vagy csupán konkrét értelemben – a színház mint a költészet intézményesült „otthona” -, vagy az előadás során a költészet és a dialógus életre hívta tér kínálta lehetősége – a köztés térből történő felpillantás és felmérés lehetősége - kapcsán beszélhetünk. Annak a lehetőségnek a kapcsán, amellyel a

térfüggetlen drámai szöveg mint irodalmi fikció és a hangsúlyozottan térbeli előadás mint érzéki valóság közötti hermetikus távolságot.⁵¹

Az angol reneszánsz népszínház hely-tér viszonyban gyökerező egyszerre kultikus és kulturális jellegét, pszeudo-szagrális minőségét azonban nem maga a színházi épület mint térképző hely, hanem a globális térstruktúrában létrejövő előadás mint kultikus mintákat követő világi rítus biztosítja. Az előadás során megvalósuló többszörös határátlépés, az „átmenet rituális aktsa”,⁵² a lét fiktív, az érzékelhető valóságon túli, az időben és gondolatban távoli vagy a lélek mélyén rejtett dimenziók költői megjelenítésével olyan pszeudo-szagrális helyet képez, amely az „abszolút” valóság jelenléte nélkül is minden tekintetben biztosítja a szagrális élmény vagy tapasztalat közvetítésének lehetőségét.

Az angol reneszánsz dráma páratlan sokszínűsége, regisztergazdagsága, tematikus, műfaji, formai és nyelvi változatossága is e minden irányban kinyílt tér biztosította bőség zavarában fogant, melynek határozatlansági relációit a különböző műfajok átfedései, egymásba játszása és az így keletkező kölcsönösen reflektív határterek képviselik. A hagyományos műfaji besorolás térbeli kereteit minden irányban kitágító shakespeare-i életmű – tragédiák, komédiák, tragikomédiák, királydrámák és regényes színművek gazdagon hangszerelt polifóniája - hívja életre, tölti meg kifejezhető, megformálható anyaggal a szagrális és a profán szférák, az ideák és az érzéki lét világa közötti harmadik dimenzió, a színházi khóra önágaiban üres, de ürességében is képviselési értékű világterét.

Ebben a kozmikus analógiákra épülő, a lét minden valós és képzeletbeli szféráját egybeölelő globális térben bármilyen tárgy, élmény, esemény, eszme, cselekedet vagy

felpillantásra képtelen tragikus ember nem tud élni. A tragédia tehát éppen azt a világot méri fel, amelyben mind a költészet., mind a tér híján van a transzcendens dimenzióra irányuló és azt egy tágasabb lét számára megnyitó félmérésnek.

⁵¹ Bahtyin az irodalmi hős és világa térbeli kifejezésének lehetőségeit vizsgálva határozott különbséget tesz a „külső” és a „belső” térbeli forma között: „A szó művészete nem teremt *külső* térbeli formát, hiszen nem operál térbeli anyaggal, mint a festészet, a plasztika, a rajz – a szépirodalmi alkotás anyaga a szó ... A szó pedig alapvetően nem térbeli anyag.... Ám a szavak ábrázolta esztétikai tárgy természetesen nem pusztán szavakból áll... -az esztétikai látásmód e tárgyának a *belső térben megvalósuló, művészi jelentőségű formája van, s e formát a szavak ábrázolják a műben.... Így hát kétségtelen, hogy a műben szavakkal kifejezett esztétikai tárgyon belül térbeli forma rejlik.” M. Bahtyin: *A szerző és a hős*, Budapest, 2004, Gond-Cura Alapítvány. 164.o. A színházi előadás során a hős és világa térbeli megjelenítettsége, valamint a hangzó szó térképző szerepe alapján a bahtyini *külső* és *belső* térbeli forma egyetlen *szinkron térben* ölt testet, amely a kettő szintéziséből keletkezik.*

⁵² Lásd Lichte 12-13.

személy kerül megjelenítésre, azaz válik helyképző és términősítő értékcentrummá, óhatatlanul pszeudo-szakraális jelleget nyer. Maga a tér, a formális társadalmi rítus *helyszíne*, kölcsönöz számára kultikus funkciót és pozíciót, melynek birtokában legalább látszólag, esztétikai minőségében képes a hiányzó szakraális tárgy és az általa megnyilvánuló „abszolút” valóság helyettesítésére.

Ez a kriptoszakraális töltés biztosít centrális pozíciót a dráma, legfőképpen a tragédia főszereplője számára, aki (erkölcsi-emberi kvalitásaitól, társadalmi rangjától, hierarchikus pozíciójától függetlenül is) kettős jelenléte, szimultán alanyi és tárgyi kommunikációs helyzete, önmagával való dialogikus szembenállása, etikai és esztétikai síkon egyaránt megjelenő hermetikus térbelisége alapján válik a vele analóg drámai tér központjává, a színház egyszerre adott és feladott, meglévő és megteremtendő, reális és fiktív univerzumnak éppen relativitása folytán abszolút értékcentrumává.

Ennek az anakronisztikus beállítottágnak, tér- és időbeli határhelyzetnek köszönhető, hogy a kor tér-képét, tértudatát, térrelációkban megmutatkozó önarcképét legárnyaltabban az alapvetően vertikális tájolású tragédiák közvetítik. Elsősorban Shakespeare tragédiái, melyekben már kétségtelenül az egyetlen megragadható, azonosítható és kifejezhető locus, az abszolutizált szubjektum a tér középpontja, ahol már egyértelműen az abszolút helyi értékkel felruházott, szerepeiben magára talált és kiteljesedő, alanyi és tárgyi minőségében autonóm térképző személyisége a főszerep. Ez a sajátos térbeli pozíció, topografikus-architektonikus és spirituális-etikai határhelyzet avatta az angol népszínházat a brusteini értelemben vett „lázadás” tényleges és metaforikus fórumává, az új világ új emberének gyökeresen megváltozott egzisztenciális helyzetét, önmagához és a világhoz való ellentmondásos viszonyát leghívebben kifejező műfaj, a tragédia profán szentélyévé.⁵³ A minden korlát és kötöttség: isteni és emberi hatalom, erkölcs és törvény, természet és társadalom ellen

⁵³ Shakespeare tragikus színháza Brustein mindkét metaforáját megtestesíti. Mítikus aspektusaiban a hagyományos világrendet képviselő „közösségi színház” fóruma, individualizmusa, racionalizmusa és szkepticizmusa azonban már a „lázadás” jegyében vetíti előre a modern világ bomlásútjait, a tragédia koncentrált játéktérébe sűrítve a korszakváltás több évszázados folyamatát. „Mert bár a lázadás színháza közvetlenül a tizenkilencedik századi romantikában gyökerezik, tágabb értelemben egy olyan hosszú, előkészítő folyamat elkerülhetetlen következménye, amely már a középkorban elkezdődött. A második metafora romjai az első büszke építménynek maradványai... A közösségi színház tehát a spirituális értékek széthullásának tudatosulásával éri el tetőpontját, a lázadás színháza pedig ugyanevvel a tudattal *kezdődik*, a nyugati hagyományhoz a hanyatlásnak ebben az előrehaladott stádiumában kapcsolódik. Shakespeare lassan és fájdalmasan alakította ki az élet negatív nézőpontját, a modern drámáiról számára ez már készen kapott

egyként lázadó tragikus hős csak ebben a relatív térben élhette ki, azaz játszhatta el nagy áron megszerzett függetlenségét, a világ újrafelfedezésének fausti izgalmával, az alkotás felemelő örömeivel és a pusztítás lesújtó fájdalomával megélt szabadságát.

Shakespeare világában már egyértelműen a színész életre keltette tragikus hős a színházi előadás szferikus-koncentrikus térstruktúrájának térszervező és términősítő középpontja, relatív helyképző értékcentruma. Ő a pusztító képzelet világának egyetlen „abszolút” valósága, aki éppen e hermészi kettős *helyzete*, térbeli kétlakisága révén biztosít átjárást fikció és realitás között, így töltve be a színház eredendően mitikus küldetését.

A hagyományos értékképviselési helyektől eloldódott, az individualizmus hatására én-központúvá szűkült reneszánsz világtér újradefiniálásában az egyéni sorsokból világokat építő tragédiák és hőseik vállalták a főszerepet. Hieronimo, Dr. Faustus, Titus, Hamlet, Othello, Lear, Macbeth, Antonius, Timon és osztályostársaik hermészi küldetése révén válhatott a színház a kor kultikus gyökerekből táplálkozó, kulturális hagyományokat őrző, romboló és teremtő képviselési értékű helyévé. Olyan térképző érték-központtá, melynek khórikus terében színről-színre tárul fel a gondolatól „halványra betegített” világ „természetes” színe, ahol sajátos vizuális polifóniával egyszerre mutatkozik meg az ábrázolt világ és jelenségeinek színe és visszaja, ahol a hamleti tükör homályában is színről-színre láthatjuk az önmagát felmagasztaló és lealacsonyító ember önábrázatát. Olyan önmagában is teljes világgá, ahol a színlelt való önnön képének árnyalatgazdagsága, az illúzió lenyűgöző jelenléte egyszerre idézi az érzéki tapasztalás teljességét és a költői képzelet határtalanságát, a végességében is teljes, lezárt voltában is a végtelenre nyíló esztétikum világának minden érzéki, gondolati, vizuális és auditív színpompáját. Olyan köztességében is képviselési értékű szinkrontérre, amelyben egyszerre teljeseedik ki a mitikus-kultikus *ház*-idea szakrális jelentése és az azt megtestesítő, világi alakváltozatait megjelenítő *szín* termékeny, dialogikus és dialektikus kettőssége.

kiindulópont, és a görögökkel ellentétben tiltakozása keserűségéért semmiféle kárpótlást sem képes nyújtani.” R. Brustein: *A lázadás színháza*, Budapest, 1982, Európa. 10-11. o.

Csak ebben a multipoláris mágneses térben születhet meg a kronotopikus teljességben fogant loszevi „csoda”⁵⁴, a lét igazolására hivatott eleven mítosz, melynek a belső végtelenre nyíló makrokozmosz terében ott lüktet maga a rabul ejtett idő, a múltat idéző emlékezet, a jelent megelevenítő érzékelés és a jövőt előrevetítő képzelet mindent átfogó egysége.

⁵⁴ Loszev az élő mítosz lényegét kifejező végszavával, dialektikus mítoszanalízise „végső, szintetikus formulájának” metaforikus kulcsszavával próbálja megragadni a mítosznak a logosz eszközeivel felfejthetetlen, hermetikus dimenzióit: „Maga a 'csoda' szó minden nyelvben éppen a *megjelenő és végbement dolog iránti csodálkozás* momentumára utal...” A csoda „jellegzetessége a *híradás, a megjelenés, a kihirdetés, a tanúskodás, a meglepő jel, a manifesztaáció, mintegy a prófécia, a feltárás, nem pedig a tények léte, az események bekövetkezése.*” A. Loszev: *A mítosz dialektikája*. Budapest, 2000, Európa Könyvkiadó. 233.o.

A loszevi mítosz és a shakespeare-i tragédia világának mindenható közös nevezője maga a tragikus világ értéképviselői helye, térképző középpontja, az abszolutizált személyiség, melynek végső célja az „abszolút öntételezés.” (uo. 246) Erre a személyiségre épül Loszev sokatmondó végső dialektikus formulája is: „*A mítosz a szavakba öntött csodás személyes történelem.*” uo. 272.

II. A TRAGIKUS TÉR TOPOGRÁFIÁJA

„Egyedül az adott ember, azaz a hős köré épülhet architektonika”⁵⁵

Bahtyin

Bahtyinnak az irodalmi térben való tájékozódáshoz nélkülözhetetlen, útmutató megállapítása akár a tragikus térelmélet alaptétele is lehetne, ha a dramaturgiai gyakorlat nem cáfolna rá kizárólagos igazságára. A shakespeare-i tragédia főhőse, az „okos ésszel” Janusként „előre s hátra tekintő”, a helyes utat mégis szüntelenül elvétő, Hestia oltalmazó otthonára és Hermész korlátlan szabadságára egyként vágó, önmagát szerepeiben, azonosságát a másságban kereső próteuszi lény azonban minden meghatározás alól kibújjik, hiszen lényege a változás.⁵⁶ Egy személyben két persona, önmaga és önnön énjének maghasonlott mása, aki hiába keresi az áhitott azonosságot, kétszer ő sem léphet ugyanabba a folyóba, nem játszhatja el ugyanazt a szerepet. Végességének bénító tudatában képtelen átélni a végtelent, örökösen önmagát keresve szüntelen elvétí a másikat. Lényege a színház archetipikus iker-embelmájában, a tragikus-komikus álarc kontrasztjában kifejezett kettősség, mely lényét és az általa képzett, köré épülő architektonikát is minden komponensében áthatja.

A shakespeare-i tragédia főhősét minden síkon és dimenzióban a végletek jellemzik és minősítik. A megértés, belátás, elfogadhatóság és elviselhetőség határait feszegető, érzelmi, gondolati, cselekvésszerű és verbális szélsőségek

⁵⁵ Bahtyin alapvető tézise, mely szerint a művészi ábrázolás középpontjába állított irodalmi hős a műalkotás architektonikájának szervező értékcentruma, a színházi előadás során a fizikai térben is megjelenő tragikus hősökre – többdimenziós jelenlétüknek köszönhetően - fokozottan érvényes: „Ha a művészi idő és tér – mely visszafordíthatatlan és architektonikája stabil – kölcsönös kapcsolatba kerül az emberi élet testté sűrűsödött idejével, akkor érzelmi-akarati tonalitást nyer, és magába öleli (?) – mint olyanokat – az öröklétet, az időn kívülséget, a határokat (?), a végtelent, az egészet és a részt...” Bahtyin 10.

„Az adott ember az esztétikai objektum architektonikájának konkrét értékcentruma; körülötte valósul meg valamennyi tárgy egyedisége, csorbitatlan, konkrét sokszínűsége...; s minden tárgy és mozzanat egy lezárt életesemény idő-, tér- és értelembeli egészévé egyesül.” Bahtyin 37-38.

⁵⁶ E. Casey, James Hillmann és Barbara Kirksey pszichológiai kutatási eredményeire támaszkodva, a lakozás és a lakozást strukturálisan leképező építészeti térképzés két, mitikus mintákat követő alaptípusát különbözteti meg. „The various pre-positionings of architectural experience rejoin and reinforce the fundamental twofoldness of dwelling. On one hand to move 'around' a built place instead of entering it, to be 'outside' it, to be constantly 'between'... is to dwell in a migratory, unsettled sense in which displacement is much more evident than in placement, homelessness than habitation... The two aboriginal senses of dwelling... form a completer series. Let's call the exemplary extremes of this series – i.e., the two primary modes of dwelling – 'hstial' and 'hermetic'... Two sorts of scene; two superintending deities, two kinds of bodily engagement; two means of staying in space; two forms of place; two ways of dwelling-in-place.” Casey 132-133, 145.

indukálta magas feszültségű tér az igazi közegük, az emberi lét fizikai, lelki és szellemi peremvidékei, a köztes lét senkiföldje, a környezetével és önmagával egyaránt meghasonlott ember személyes pokla vagy külön bejáratú túl-világa, ahonnan nincs visszatérés a normalitás, a kompromisszumok, az egyensúly, a minden téren rendezett középszerűség érdektelen, semmitmondó közegébe.⁵⁷ A tragédia főszereplőjét az ember természetes életerének minden dimenzióját érintő határhelyzetek, -élmények és -tapasztalatok avatják teljes értékű drámai személyiséggé⁵⁸, hogy éppen személyességében kiteljesedve váljon univerzális értékékpviselői erővé. Csak ebben a minőségében képes eleget tenni hermészi küldetésének, beavatni a nézőt a tragikus világ - „álomba” kerített életünk - orphikus misztériumaiba: élet és halál, szeretet és gyűlölet, magány és közösség, rokonság és idegenség térvizonyokkal leképezhető, a végesség és a végtelen, közelség és távolság, bezártság és nyitottság kategóriáival leírható rejtett dimenzióiba. Így lehet Hamlet reflektív önarcképe egy személyben „egy csipetnyi por” és „minta egy szoborhoz”; Macbeth „Bellona völgegye” és „véreskezű hentes”; Lear teljhatalmú istenkirály és „semmi”-vé fogyatkozott pusztá „lény”; Othello királyi vérből eredt hős hadvezér és „Vízfejű! Barom!”; Antonius „fél világ tartó oszlopa” és „ringyó bolondja”; Titus Róma fennen magasztalt bajnoka és a szenvedés feneketlen mélységébe taszított áldozata; Timon a magasban trónoló „Szerencse” „kegyence”, „Athén díszé” és „szánalmas emberroncs”, a „hazug” világ betege.⁵⁹

A tragikus tér bináris oppozíciókban kifejezhető dimenzióit: véges-végtelen, közel-távol, zárt-nyitott, fent-lent, külső-belső, közép-határ, valamint a térképző mozgásirányokkal és a tér alapidimenzióival analóg, a tragédia világát minősítő és a tragikus tapasztalatot meghatározó alapélményeket: magány-közösség,

⁵⁷ Bachelard szintén a tér perspektívájában határozza meg a költő egzisztenciális helyzetét: „The poet speaks on the threshold of being” Bachelard XVI. Nem véletlen, hogy a tragédia főhőse éppen a létezés legintenzívebb pillanataiban, léte térbeli határain, a szélsőséges létélmények hatására érik költővé.

⁵⁸ Loszev folyamatosan táguló spektrumú, organikus mítoszdefiníciójában is megkülönböztetett hangsúllyal szerepelnek a személyiség és a rá épülő személyesség térbeli vonzatai. Amennyiben „a mítosz mindig élő és cselekvő személyiség.” (Loszev 34) „...maga a létezés, maga a realitás, maga a létezés konkrétsága” (uo. 33), akkor a mitológia valóban nem más, mint „életszerű viszony a környezethez.” uo. 44.

A személyiség mind a mítoszban, mind a tragédiában a lét két szélsőséges térképzete – végesség és végtelen – találkozásának helyszíneként válik térképző értékcentrummá.

⁵⁹ A disszertációban szereplő magyar nyelvű Shakespeare-idézetek az Európa Könyvkiadó 1988-as összkiadásából valók: Shakespeare, William: *Összes művei*. Ford. Arany János et al. Budapest, 1988, Európa.

nagyság-nyomorúság, méltóság-alázat, bizonyosság-kételty stb. egyaránt e mindent átható kettősség jellemzi.⁶⁰ Minden dramaturgiai jelentőséget nyert térdimenzió az egzisztenciális kérdéseket feszegető nagy tragédiákban létélménnyé sűrűsödő reneszánsz világgép, a görög-mitikus és a keresztény-etikai világszemléletet szinkretizáló új-gnosztikus dualizmus egy-egy lokalizált, sajátos helyi értékű vetülete.

A mitikus, ill. vallási gyökerű szakrális helyek mint térképző, térszervező és terminósító értékékviseleti centrumok híján a lét poláris tartományai között létesülő terek közös vonása a viszonylagosság, az embert mint kizárólagos tárgyát alanyként megragadó és megszólaltató tragédia dialogikus relativizmusa. A tragikus tér mint viszonyfogalom ennek a relativizmusnak a jegyében nyer képviseleti értéket, hiszen minden tekintetben analóg magával az emberrel, aki létrehozza, áttelekesíti, formálja és működésben tartja. A környezetével és önmagával egyaránt szüntelen dialógust folytató, öntudata révén örökös reflexióra kárhozottatott tragikus hős nem csupán saját életterének relatív centruma, de maga is tér: a fizikai és szellemi mozgáskorlátozottsága révén lehatárolt *Az* világának⁶¹ teljességén belül, a befelé és a *Te* irányába megnyíló *végtelen* lehetőségének hordozója.⁶²

A fizikai és szellemi, tapasztalati és verbális térben egyaránt szüntelen mozgásra, hely- és helyzetváltoztatásra, közlekedésre, kommunikációra ítélt ember a tragédia koncentrált életterében a drámai világgép és létélmény alapját képező dialógus egy személyben aktív,

⁶⁰ E mindent átható kettősség forrása maga az önreflektív személyiség, aki éppen kettős, alanyi és tárgyi pozíciójánál fogva válik kizárólagos térképző központtá, a poláris oppozíciók dimenziális rendszerében leképezett és megjelentett tér strukturális centrumává. A tér alapirányait és alapidimenzióit a mitikus, az egzisztenciális és az irodalmi tér meghatározására vállalkozó szerzők (G. Bachelard, M. Buber, A. Camus, E. Casey, J. Derrida, M. Eliade, N. Frye, M. Merleau-Ponty, E. Levinas, A. Loszev, B. Reynolds, Y. Tuan stb.) Arisztotelész nyomán ma is egyöntetűen az „itt”-tel azonosítható „Én”-hez viszonyítva határozzák meg.

⁶¹ M. Buber dialogikus rendszerében a világ és az emberi magatartás alapvető kétarcúságát az ember által kimondható alapszópárok – Én-Te, Én-Az - képviselik, melyekben az *Én* számára a *Te* a kizárólagos, abszolút, birtokláson túli, mindent magába foglaló alanyi viszonyt, a teljes értékű jelenlétet jelenti, míg az *Az* a távolságtartó tárgyasság, a céltudatos cselekvés, a valamit észlelés, érzéklés, gondolás és akarás, a dologiság objektív világának felel meg, melynek alkotórészei sohasem esnek egybe mással, csupán határosak lehetnek valamivel, ezért csupán relációikban ragadhatók meg. Buber iránymutatása szerint az igazi határvonal nem a tapasztalás és nem-tapasztalás, az adott és nem-adott, a lét világa és az értékek világa között húzódik, hanem a régiókat keresztülszelve a *Te* és az *Az* között: jelenlét és tárgy között. A tragédia minden más irodalmi kifejezőmódnál határozottabban és érzékletesebben jeleníti meg a lét buberi kettősségét, a végtelent áhító véges emberi lét alapparadoxonát: „Osztályrészünk magasztos nyomorúsága, hogy világunkban minden Te-nek Az-zá kell lennie.” M. Buber: *Én és Te*. Budapest, 1994, Európa. 21.

⁶² Levinas dialógusfilozófiájának alapfogalatai Shakespeare tragikus világgépének térdimenzióit is élesebb megvilágításba helyezik. Véges és végtelen viszonya a tragédiában is egyértelműen a dialógus függvénye. A subjektivitásában beteljesedik a végtelen ideája”, de maga a „végtelen az Ugyanaznak a Mással való viszonyában áll elő.” E. Levinas: *Teljesség és végtelen*, Pécs, 1999, Jelenkor Kiadó. 11-12.

cselekvő *alanya*, passzív, szenvedő *tárgya* és ráosztott szerepei által meghatározott *eszköze*, akit mindenekelőtt a statikus tér és az azt életre hívó, dramatizáló dinamikus mozgás közös nevezője, a *távolság* minősít. A mikorokozmikus léptékű, abszolutizált szubjektumként megjelenő *Én* távolsága az őt *Az*-ként körülvevő objektív világtól, *Te*-ként mellérendelt sorstársától, a *Másiktól* és önmagától.

Az alany és a tárgy, az *Én* és az *Az*, az *Itt* és az *Ott*, a Belső és a Külső tartományai közötti térbeli és kommunikációs távolság alapján N. Frye tematikus kategóriáinak mintájára a tragédiák három alaptípusát lehet megkülönböztetni: aktív (*Macbeth*), passzív (*Lear király*) és műveltető vagy reflektív (*Hamlet*) beállítottságú darabokat. A frye-i típusok alapját képező domináns témák – rend, szenvedély, elszigetelődés – térdramaturgiai vetületei ugyancsak figyelmet érdemelnek, de nem feltétlenül az eredeti diskurzus biztosította keretek határai között.⁶³ Természetesen az egyes típusok meghatározó jegyei minden tragédiában megtalálhatóak; a három csoport képviselőit csupán e jegyek eltérő arányai és dramaturgiai jelentőségük alapján lehet megkülönböztetni egymástól.

Az *aktív* tragédia esetében a főszereplő elsősorban cselekvő alanyként válik az általa szervezett és köré épülő drámai tér aktív középpontjává. Az aktív hős cselekvő jelenléte révén lesz a dráma fizikai életterének dinamikus locusává; fokozott akarati-indulati töltése révén hat konstruktív és destruktív módon az önnön életterét alkotó *Az*-világra. A vágyai, indulata és akarata vezérelte abszolutizált *Én* önmaga projektív kiterjesztésével, primer dramaturgiai eszközök közvetítésével formálja látóköre képére környezetét, amikor a dráma nyelvi és képi világán túl tettekben is megnyilvánuló pro- és interaktív viszonyt létesít a külső világgal.⁶⁴ Csak így teheti lakhatóvá, élhetővé a maga számára azt a világot, amelyben belső száműzetésre ítélte önmagát.

⁶³ N. Frye az időben-lét térstrukturáló perspektívájában fedi fel a shakespeare-i tragédia tematikus vetületeit, három archetipikus toposz köré csoportosítva a vizsgált műveket: „In Shakespeare, we have a group of tragedies of order, *Julius Caesar*, *Macbeth*, and *Hamlet*; a group of tragedies of passion, *Romeo and Juliet*, *Anthony and Cleopatra*, *Troilus and Cressida*, and *Coriolanus*; and a group of tragedies of isolation, *King Lear*, *Othello*, and *Timon of Athens*. These are not pigeon-holes, only different areas of emphasis; most of the plays have aspects that link them to all three groups. „ N. Frye: *Fools of Time*. Toronto and Buffalo, 1967, University of Toronto Press. p.16.

⁶⁴ Az alapvetően térbeli viszony irányultsága szerinti kettősségét - látókör és környezet kölcsönviszonyát - Bahtyin is hangsúlyozza. Bár a „látókörrel és környezetről szóló elmélet” nem nyert szövegszerű, végleges megfogalmazást, vázlatosan egymás mellé rendezett gondolatai így is iránymutatóak. „A világ kétféleképpen kapcsolódhat össze az emberrel: az ember bensejéből, látókörként, valamint kívülről, környezeteként.... A léteseményben való tényleges részvételünk felől a világ: a mi működő, cselekvő tudatunk látóköre. Viszonyunk

Az intenzitásában lakhatatlanná vált, önmagával szembekerült Én önmaga extenziója, tárgyasítására révén igyekszik szabadulni elviselhetetlen belső terhétől, és igazolást keresni az Én morális önvizonyát alapjaiban megrendítő tetteire.

A *passzív* kommunikációs kapcsolatra épülő tragédia külső és belső tereinek kölcsönhatása fordított előjelű. Ebben az esetben a környezetként adott objektív külső világ és ennek képviselői kerülnek cselekvő alanyi pozícióba, és tárgyasítják a passzivitásra kényszerített szubjektumot, aki a korábban ismeretlen vagy félreismert környezet befogadásával, asszimilálásával és integrálásával, belső látóköre extenziója révén, a külső hatások lokalizáló gyújtópontjaként nyer képviselési értéket, válik komplex értékképviselési locus-szá.

E mitikus mintákat imitáló megszemélyesítési folyamat leari módon újrarajzolja a tragikus világ térképét, és az eredeti határok elválasztotta tértartományok internalizálásával a szenvedő, tárgyasított alanyt teszi meg a tragédia világának egyedüli letéteményesévé, szószólójává, hiteles hermészi képviselőjévé. A testi, lelki és szellemi passzív fokozottan személyes, intenzív belső valóságában kibontakozó új világtér felülírja eredeti környezetét, így biztosítva - immár mitikus értelemben is - teljes értékű, organikus alanyi pozíciót hőse számára.

A harmadik típus esetében az egyedüli cselekvő erővé előlépett gondolat, a tragédia teljes világát a maga kognitív terében integráló intellektuális *reflexió* olyan áthidalhatatlan kommunikációs távolságot létesít alany és tárgy, a szubjektum belső *Én*-világa és a környezet külső *Az*-világa között, hogy csak a drámai akciót ténylegesen végrehajtó, *műveltető* pozícióban alkalmazott közvetítők segítségével képes akarátát érvényesítve interaktív viszonyt létesíteni a dráma világát alkotó, egymást ellenpontoszó szubjektív és objektív tértartományok között.

Az érzéki-tapasztalati élményre, háromdimenziós jelenlétre épülő tragédiának ebben a személytelen, mechanikus mozgásra korlátozott, a tényleges cselekvés kizárólagos helyszínétül szolgáló köztes térben lehetetlen az átjárás. Az egymástól elválasztott, elidegenedett alany és tárgy képtelen az érdemi, kölcsönösen transzformatív

a magunk látókörének valamennyi tárgyához sose lezárt, hanem feladott, hiszen a lét eseménye a maga egészében nyitott... A műalkotáson belüli tárgyi világ a hős környezeteként nyeri el értelmét, és így vonatkozik a hősrre. ... A környezetnek összehangoltnak kell lennie a látókörrel” Bahtyin 169-172.

kommunikációra, ami a mitikus drámai tér elsoványodásához, virtualizálódásához, absztrahálódásához vezet.

Az *Én-Te*, *Én-Az* szópárok⁶⁵ képviselte lételemek nivellálásával a pusztá eszközt, a cselekvés instrumentuma veszi át a főszerepet, a hermészi szót, a nyelvet, a közvetítést ruházva fel a mitikus személyességtől, hermetikus tartományaitól megfosztott, már csak hermeneutikai síkon megragadható relatív új világ megteremtésének kizárólagos felelősségével.

A tragikus tapasztalat minden tértartományát és kommunikációs szféráját meghatározó és minősítő *távolságnak* tudható be szerep és identitás egybeesése. A térvizonyok e többszörösen paradox rendszerében az *Én identitása* maga a belső indítatásból vállalt, vagy külső kényszer által ráruházott *szerep*. A logocentrikus emberi lét eredendő tragikumának forrását képező drámai kettősség (*Én* és másik *Én*), az egymás számára Más-ként megjelenő szubjektumok áthidalhatatlan távolsága, szakrális vonatkozásoktól mentesen is olyan archetipikus sorstényező, melynek hiteles megjelenítésére egyedül a szerepeivel azonosítható színész hivatott. Egyedül ő képes rá, hogy a színházi előadás khórikus terében egy személyben jelenítse meg önmagát és a másikat, az alanyt és a tárgyat; egyszerre legyen belül és kívül, élje át a szubjektumot a maga kizárólagos alanyiségében érzelmi-akarat-etikai síkon, és formálja meg, azaz tárgyiasítsa esztétikai síkon, a kívülálló szerző és néző reflektív terében⁶⁶

A felsőbb bírót el nem ismerő, önmön énjével is örökös perben álló, önmagát külső és belső száműzetésbe kényszerítő tragikus ember létének alapparadoxona, hogy dialogikus életterében csak a *Másikban* lelheti meg önmagát. Ehhez azonban belső életteréből kilépve magát is *Másikként* kellene tételeznie, ami éppen attól az alanyiságtól fosztaná

⁶⁵ Lásd Buber 1-2.

⁶⁶ Bahtyin szerint „Nem szorul különösebb magyarázatra, hogy az az érzéki anyag, mely kitölti az idő- és térbeli rendet, a mű belső eseményének, a fabulának, valamint a mű külső kompozíciójának a sémáját – azaz a belső és a külső ritmus, a belső és a külső forma -, szintén csakis az ember mint értékcentrum körül rendeződik el, felöltözteti az embert és világot.” Bahtyin 12. Ugyanakkor „...az esztétikai szubjektum helyzete, tehát az olvasó és a szerző – a *formát megteremtők* – helyzete, művészi formateremtő aktivitásuk kiindulópontja úgy határozható meg, mint *idő-, tér- és értelembeli kívülről* a művészi látás belső architektonikai mezejének valamennyi mozzanatához képest.” uo. 14.

A színházi előadás többszörösen artikulált terében a két sík – a belső esemény résztvevője, azaz a hős és a kívülálló, formateremtő szerző-néző létsíkja – az együttes és kölcsönösen meghatározó jelenlét révén egybeesik. Az átélést a beleélés útján biztosító részvétel és a formáló-értékelő kívülállás, a „megismerő-etikai” és a „formateremtő-esztétikai” értékkontextus egyidejű adottsága mind a színész, mind a néző részéről feltétele a drámai tér életre hívásának és „működésének”.

meg, amelynek birtokában tárgyasíthatja a világot - a *Te* és az *Az* világot -, és igazolhatja önnön személyes létét, az önreflektivitás révén abszolutizált szubjektum létjogosultságát.

Az ember egzisztenciális sorshelyzetét példázó tragikus hős számára tehát a léte valóságát egyedül hitelesíteni képes identitás is csupán illúzió, akár a tetteit vezérlő igazság – saját életének személyes, testre szabott, mindenkor helyi értékű, relatív igazsága. Minél elszántabban igyekszik elérni, annál távolabb kerül tőle.

Többek között ezzel magyarázható, hogy az öntételező szubjektum köré szervezett tragédia inverz vákuumterében az objektív mozgástörvények is érvényüket veszítik. A tragédiában mindenkor anakronisztikus, helyrehozhatatlanul „kizökkent” időhöz hasonlóan a kizökkent tér tartományai, irányai és dimenziói is poláris ellentétükbe fordulnak, és megfosztják a tragikus hőst a tájékozódás, a tisztánlátás és a célirányos mozgás lehetőségétől. Fent és lent, kint és bent, közel és távol, helyes és helytelen, jó és rossz, a mértékétől megfosztott világot minősítő, annak minden dimenziójára kiterjedő értékvesztés térbeli vetületeként, kölcsönösen felcserélhető, relatív viszonyfogalmakká válnak. Kent, a Lear-világ megtartó értékeinek egyik képviselője, maga is a leari határozat tervetületeivel érzékelteti indulattól elvakult ura döntésének képtelenségét: „Isten veled, király! Míg így cselekszel, / Künn a szabadság, itt a száműzés”. (I. i.)

Abszolút értékképviselői hely, térszervező középpont híján az időt térbe oldó, a teret határtalanra tágító végtelen⁶⁷ is pusztá fikcióvá, negatív, irracionális térdimenzióvá torzul, s szakrális perspektíva híján rövidre zárja a tragédia életterét, melyet így már csupán határai minősítenek.

A térben is megjelenő tragikus tapasztalat lehatároltságát, köztességét és átmeneti jellegét legérzékletesebben a végeesség és végtelen paradox viszonya képviseli: az a duális térdimenzió, amely leghívebben őrizi a tragédia mitikus eredetét, szakrális örökségét.⁶⁸ A végtelen perspektíváját a külső térben megnyitó dionüszoszi heroizmus azonban -

⁶⁷ Az Én tudatában rejlő belső végtelen – Hamlet dióhéjnyi végtelen birodalma - és a Másik lényében feltárulni kész külső végtelen - Lear dalból, imából és agg regékből szőtt börtön-éden - egyaránt.

⁶⁸ A tragédia térvizonyokban is kifejezésre jutó alapparadoxonát N. Frye az időben-létet megjelenítő és arra reflektáló heroikus és ironikus szemlélet kölcsönhatásában látja: „Being in time is not the whole of the tragic vision: it is, in itself, the ironic vision. Because it is the basis of the tragic vision, the ironic and the tragic are often confused or identified... What makes tragedy tragic and not simply ironic, is the presence in it of a counter-movement of being that we call heroic, a capacity for action or passion, for doing or suffering, which is above ordinary human experience.... In tragedy the heroic is within the human context, and so is still limited and finite, formed and shaped by death.... But because the heroic is above the normal limits of experience, it also suggests something infinite imprisoned in the finite. „ N. Frye: *Fools of Time*. 4-5.

melynek áldozatát az Én-en túlmutató, felsőbbrendű cél, egy külső, abszolút viszonyítási pont minősítette és igazolta - a tragédia egocentrikus, egologikus hőse számára már csupán megfoghatatlan illúzió vagy pusztá fikció; képviselői pedig egy immár elérhetetlen idő- és térdimenzió: a múlt hol tiszteletet parancsoló, hol szánni- valóan neveléses kísértetei. Hamlet atyja szellemében, a fiúi rajongás hevében festett olümposzi ideálképben; Titus feltétlen hazafiúi hűségében, páratlan katonai erényeiben és határtalan szenvedésében; Othello féktelen szenvedélytől és vak indulattól fűtött, az áhított megváltást kárhozatra váltó áldozatában; Lear az elemekkel is perbe szálló, megszállottságából méltóságot fakasztó passiójában; Macbeth a poklot is párbajra hívó elszántságában még feldereng a sors, a halandó lét időbe és térbe zárt végessége ellen prométheuszi daccal lázadó mitikus hősök ideálképe, de a végtelent idéző heroizmus hol ironikus, hol parodisztikus, hol leplezetlenül groteszk ellenpontjaként minden esetben ott kísért a szkepszis, a kétely és a tagadás többnyire komikus figurákban és szerepekben testet öltött szelleme: Hamlet keserű gúnya, Aaron féktelen cinizmusa, Jago ördögi vigyora, a Bolond és szegény Tamás szívderítő-torokszorító kettőse, az invernessi várkastély kapusának borgőzös-kijózanító szatirikus pokolvíziója.

A térben kifejezett tragikus tapasztalatból ugyanúgy hiányzik a végtelen távlata, mint a középpont bizonyossága. A tragédia cselekményének térbeli vetülete a duális viszonyok köztes tartományában megélt határelmények cél és irányultság nélküli szervezetlen együttese. A sehova sem tartozó, otthontalan, kint és bent, testben és lélekben egyaránt száműzött ember eleve bukásra ítélt szökési kísérlete. Menekülés önmagától és másoktól, saját énjétől és a száműzetése színhelyét képező világtól, amely éppen határai tudomásulvételével adhatná meg számára az áhított szabadságot, az otthon, a teljes értékű jelenlét, az azonosság, a másikkal folytatott érdemi dialógusból táplálkozó, végtelenre nyíló személyes lét szabadságát.

A shakespeare-i tragédia főszereplője mindig két világ, két ellentétes előjelű és polaritású egzisztenciális léttartomány, szemlélet- és magatartásmód: állítás és tagadás, elfogadás és elutasítás, belátás és lázadás között örlődik. Ez a személyiségformáló kettősség számos tragikus hős - Titus, Hamlet, Othello, Lear, Macbeth és Antonius - közös tulajdonsága. Többségük érzéki, érzelmi és értelmi impulzusoktól vezérelve tehetetlen bábként sodródik határtól határig, mégis csak ebben a szüntelen mozgás

indukálta dinamikus erőterben képes arra, hogy korábbi énjét levetközve új szerepekkel, vált vagy valósággá megélt identitással ruházza fel önmagát.⁶⁹

Ez a személyiségromboló és -újraformáló transzformáció ugyancsak klasszikus örökség. Annak az ovidiusi átváltozásokban (Shakespeare kedvenc klasszikus olvasmányában) számtalan alakváltozatban megjelenő kultuszképző erőnek - a mitikus metamorfózisnak - a modern megfelelője, amely a megszüntetve-megőrző változással biztosítja az élet folytonosságát, a lét különböző idődimenzióinak és tértartományainak egységét. Ez az elemi bipolaritás - az *igen* és *nem* aktualizált, helyi értékű morális tartományával analóg szélsőséges térbeli megosztottság - általában jellemzi a shakespeare-i dráma (a tragédia mellett a komédia, a királydráma és a regényes színmű) földrajzi térképét, topografikus életterét is. Különösen a tragédiákét, melyekben radikális szembenállásuk, átjárhatatlanságuk és megszemélyesítettségük révén fokozott dramaturgiai jelentőséggel bírnak, metonimikus és metaforikus értelemben egyaránt organikus és aktív képviselői értékű tartományai a darabok dinamikus-dialogikus világának.⁷⁰ Az egymással szemben álló terek a művek ellentétes polaritású tartományaiként biztosítják a tragikus tér hermészi dinamizmusát. Erre a térstrukturáló kettősségre számtalan példát találhatunk Shakespeare tragédiáiban: a „civilizált” Róma és a barbár brutalitás helyszínül szolgáló erdő a *Titus Andronicus*-ban; a két, egymással szembenálló nemesi ház a *Romeo és Júliában*; a Szellem idézte túlvilág mint spirituális szféra és Claudius királyi palotájának klausztofobikus, nyomasztó belvilága, a narratív környezetként a cselekmény köré vetített Wittenberg, Párizs, Norvégia, Anglia és Lengyelország képviselte tágabb, metonimikus életter és Helsingör tényleges játéktere a *Hamletben*; Velence és Ciprus, valamint a mitikus dimenziókat idéző heroikus fikció és a kicsinyes számítások, hiúság, irigység és féltékenység vezérelte valóság az *Othellóban*; otthon és száműzetés, rokonság és idegenség, Britannia és Franciaország a *Lear*

⁶⁹ E.F.Lichte az európai dráma történetét a műnem sajátosságaira építő monumentális munkájában (*A dráma története*. Pécs, 2001, Jelenkor Kiadó) a színházat – A.V. Genep és V. Turner nyomán – a határátlépésen alapuló identitásváltás megjelenítésének kultikusan és kulturálisan intézményesült fórumaként határozza meg: „...a színház az ember excentrikus helyzetére, illetve az ebből adódó képességekre reflektál, ezeket tematizálja” (i.m. 10) Lichte szerint a színház az „átmenet rítusaiként” (Genep) definiált „kulturális performance”-ok egyik műfaja, maga a színházi előadás pedig a „határártet” és az „átmenet” erősen terhelt tapasztalatához, azaz a „határátlépéshez” (Turner) kötődő identitásváltás és identitásváltás performatív cselekvések során megvalósuló színrevitele. uo. 10-13.

⁷⁰ A metaforikus, metonimikus és szimbolikus kifejezőmód közötti különbség (a térbeli ábrázolás/megjelenítés vonatkozásában) Loszev, Frye és Bachelard értelmezésében mutatkozik meg a legplasztikusabban. A figurativitás különböző típusait, szintjeit és tartományait a „Szó és tér” című fejezetben vizsgálom közelebbről.

királyban; Skócia és Anglia, evilág és alvilág, valamint a negyedik térdimenzióvá sűrűsödött jelen és jövő a *Macbethben*; Egyiptom és Róma, a törvény szabta kötelmek és az érzékek áhitotta szabadság, a publicitás és az intimitás világa az *Antonius és Kleopátrában*; Róma és a volszkok tábora a *Coriolanusban*; Athén és a zuhlott város határát képező senkiföldje, hovatarozás és önkéntes száműzetés az *Athéni Timonban*. A darabok minden szféráját átható, megszemélyesítettégében mitikus képviselési erővel felruházott tragikus tér éppen e tulajdonsága révén vállalhat aktív szerepet a drámai alakok és események megelevenítésében.

Én és Más, tett és szó, test és szellem, identitás és szerep, realitás és fikció, belső és külső, véges és végtelen, hely és tér interaktív szövete, dramaturgiaiilag összehangolt polifóniája képezi a tragédia komplex határterét, melyet a mindenirányú kettősségből fakadó liminalitás, köztesség és átjárhatóság jellemez.⁷¹ A színház csak akkor válhat komplex határtérre, a többszörös határátlépések szinkronterévé, ha centruma, a kizárólagos értékképviselési helyként definiált ember – a tragédia főszereplője és az őt megjelenítő színész - maga is határlény, a dualitás, relativitás, liminalitás és átmenetiség megszemélyesítője. Az utóbbi esetben ez eleve meglévő adottság, hiszen a *színészt* mind helyzete, mind feladata erre predesztinálja. Valóság és képzelet határán, belülről átélve és kívülről megformálva, Én-ként és Más-ként, szerző és közönség, színdarab és néző között szereplőként identitást mimelve jeleníti meg időben és térben, testben és gondolatban, szóban és tettben az átlépés, az átváltozás ősi, mégis mindenkor ámulatba ejtő csodáját.

Az embert egyéniségében, személyességében megragadó, ugyanakkor személyiségként képviselési értékűvé formáló *drámai hős* esetében már korántsem ilyen egyértelmű a képlet. Jóllehet a tragédiák többségében a főszereplők akarva-akaratlan, önként vagy kényszer hatására, tudatosan vagy ösztönösen maguk is játszanak, mégis a drámában az Én-é a főszerep, a saját neve, helyzete, jelleme, identitása jogán alanyként fellépő emberé az elsőbbség. Azé az emberé, aki adott esetben - Hamlet, Titus és Macbeth módjára - céljai elérése érdekében játszani kényszerül. Ugyanezt a drámai hőst azonban az előadás során a színész játéka kelti élte, azé a színészé, akinek identitása, személyazonossága a színház való világában a fiktív drámai alak élte keltésének nélkülözhetetlen előfeltétele. Dráma és színház, szerep és szereplő kölcsönös egzisztenciális függősége, prioritásuk

⁷¹ A liminalitás, a fogalom turneri-lichtei meghatározásán túlmenően (lásd Lichte 7) a tragédia egész térvilágát és magát a teljes tragikus tapasztalatot is jellemzi.

elönthetetlenége éppen liminalitásuk révén tükrözi minden médiumnál hívebben az emberi természetet, az ember önmagáról alkotott, minden vélt vagy valós hasonmása ellenére korántsem hízelgő képét.⁷²

Ha Shakespeare nyomán belátjuk, hogy az ember eredendően színjátszó lény, akit éppen a színlelés képessége tesz azzá, aminek a színházban látja és mutatja magát,⁷³ akkor nincs értelme többé különbséget tenni dráma és színház, irodalmi szöveg és színpadi előadás között. Akkor valóban a drámai szerepet szó szerint és átvitt értelemben egyaránt *megtestesítő* színész mint határlény - a lét átmeneti, köztes tartományainak lakója és képviselője - az ember igazi hasonmása, önmagát sokszorozó, hús-vér tükörképe.

⁷² Lichte, Plessner nyomán, a *conditio humaná*t az ember ex-centrikus helyzetére, az önmagunktól való távolságtartás képességére vezeti vissza. Az ember csak másvalamin vagy másvalakin keresztül képes viszonyulni önmagához, ami kizárja a tényleges, a maradéktalan önaazonosság lehetőségét. Ebből következik, hogy a színházi alaphelyzet lényegében az ember antropológiai alaphelyzetét jeleníti meg. lásd Lichte 9. Az érdemi dialógus lehetőségét feszegető nagy tragédiákra vetítve azonban ez a képlet jöveteletlenül leszűkíti az ember mozgásterét, mert nem számol azzal lehetőséggel, hogy az etikai viszony segítségével ez a távolság áthidalható. A pusztán formális, mechanikus önreflektivitás mellett az érdemi dialógus kínálta organikus ex-centrikusság lehetősége is adott az ember számára. Ebben az esetben Buber és Levinas tanúsága szerint (lásd a korábbi hivatkozásokat!) az ember nem önmagához, hanem a Másikhoz viszonyul, a Másikban tétélezzi identitása kulcsát, spirituális élet- és mozgásterét középpontját.

⁷³ Bryan Reynolds és Anthony Cubiak *The Delusion of Critique: Subjunctive Space, Transversality, and the Conceit of Deceit* című tanulmányában (lásd Reynolds: i.m. 64-84.) a megtévesztésben határozza meg a hamleti antropológia alapelvét és a Hamlet transzverzális terének középpontját: „Deceit, as the play’s ethos, is, in other words, not a perversion of human conduct, but its first principle. We are born to deceit, *Hamlet* suggests, and we must learn the strategies of truth-telling, or rather, we must *unlearn* the Darwinian impulse to lie.” Reynolds: 69-70. Tézisét a főemlőstani kutatások legújabb eredményeinek összegzésével támasztja alá, mely élesebb megvilágításba helyezi a plessneri „színházi helyzet” és az ember antropológiai alaphelyzetének analógiáját: „Primates lie, and, moreover, primates do not merely deceive using a theatricalized intelligence, intelligence in primates (and thus humans) is deception.” uo.70.

TÉR ÉS TEST

„An organic body is a total event.”⁷⁴

Whitehead

A fiktív drámai alakok fizikai, azaz térbeli megjelenítésének elsődleges eszköze, a test - mind a színész, mind az általa megtestesített szereplő teste - maga is határ. Belső és külső, intenzív és extenzív lét, alanyi és tárgyi világ találkozásának színhelye, a poláris térdimenziók közötti átmenet köztes tartománya. Eredendően tragikus toposz a szó kettős értelmében. Tér és hely, locus és logosz dialogikus egysége, az Én belső világának külső határa és a környező történet helye és helyszíne. Egy személyben az érzékelés alanya, és a reflexió tárgya, e kettős minőségében pedig a kommunikáció, a helyek és terek átjárásának instrumentuma. A *színház* kommunális térben „figyelme tárgya minden figyelőnek”, a *dráma* befelé nyíló perszónális térben minden tárgy kizárólagos figyelője, a mitikus tudat és tapasztalat egységét idéző drámai lét eredendő érzékiségének, az *érezkelés* elsőbbségének képviselője, és a szöveg képi világában virtuális testet öltött gondolat tárháza.⁷⁵ A világ és annak uralkodó toposza, az emberi természet megértését célzó shakespeare-i tragédia hermeneutikai beállítottsága, Descartes szubjektivizmusát előlegező gondolatisága ellenére is elsősorban a test, a testiség és az azzal közvetlen összefüggő érzéki tapasztalás drámája, melyben minden lefordítható a test nyelvére, ugyanakkor minden érzéki benyomás a gondolat és a képzelet világában értékesül, nyeri el személyiségformáló, térképző helyi értékét.⁷⁶

⁷⁴ Casey 335.

⁷⁵ Az érzékelés egyszerre konstatálja és konstituálja a teret, melynek ellentmondásos kettőssége a test elsődleges életfunkciójára, az érzékelésre vezethető vissza: „I cannot conceive a perceptible place in which I am not myself present. But even the places in which I find myself are never completely given to me. The things which I see are things for me only under the condition that they always recede beyond their immediately given aspects. Thus there is a paradox of immanence and transcendence in perception. Immanence, because the perceived object cannot be foreign to him who perceives, transcendence because it always contains something more than what is actually given. M. Merleau-Ponty: *The Primacy of Perception and its Philosophical Consequences* in: Lawrence N. & O'Connor, D., eds. *Readings in Existentialist Phenomenology*. New Jersey, 1967, Prentice-Hall Inc. p. 34.

⁷⁶ Merleau-Ponty fent említett munkájában minden tapasztalást és tudást a testhez kötött, belőle kiinduló és hozzá visszatérő érzéki tapasztalásra vezet vissza a fenomenológiai redukció jegyében: „All our experience, all our knowledge has the same fundamental structures, the same synthesis of transition, the same kind of horizons which we have found in perceptual experience.” uo. 34. Elődeihez hasonlóan ő is a testet, a szubjektum testét tekintí mind a fizikai, mind a gondolati tér abszolút középpontjának: „The perceptual synthesis is not merely intellectual but must be accomplished by the subject. This subject, which takes the point of view in perception, is my body as the field of perception and action” uo. 34.

A shakespeare-i tragédia ebben a tekintetben maga a térbeli ábrázolás útján megtestesült radikális fenomenológiai redukció, hiszen a test a tragédia sokdimenziós gondolati terének, konceptuális architektonikájának is *locus locoruma*. Olyan komplex térszervező középpont, mely a tragikus tapasztalat ontológiai, fenomenológiai, etikai és hermeneutikai megközelítése számára egyaránt irányadó lehet. Ebben a minőségében – az érzéki úton megjelenő fizikai tér, valamint a darabok érzelem- és fogalomvilágát következetesen képekben kifejező spirituális tér közös nevezőjeként - válik a magát szüntelen alakváltozásában, idő- és térbeli mozgásában, szerep- és színváltásaiban definiáló ember egyetlen elidegeníthetetlen adottságává, a tragédia többszámú dialogikus kompozíciójának alapmotívumává.

A tragikus gondolat legelvontabb régióiban, legemelkedettebb regisztereiben is testközelen marad. Minél magasabb röptű, annál húsba vágóbb. „Vért kíván”, akár Hamlet igazsága. A kétely igazsága, a tragikus fenomenológia szellemében megtestesült gondolaté, mely csak a fizikai síkon értékesülve, az érzéki megtapasztalható világra reflektálva válhat a dráma testének organikus szövetévé.

A test minden síkon uralkodó szerepét Shakespeare tragikus *corpusa* lépten-nyomon tanúsítja. Titus a görög mitológiai hagyományt a római történelem díszletei között fiktíven felelevenítő „mészárszékében” egyértelműen a meggyalázott, megcsonkított, feldarabolt, majd - mintegy a krisztusi transzszubsztanciáció groteszk travesztíjaképp - utolsó vacsorafofóssá átlényegített test az uralkodó szubsztancia, a civilizációt jelképesen és valóságosan, szóban és tettben megtestesítő szakrum.

Finomabb hangszerezésben ugyan, de a *Romeo és Júliá*ban is a test játssza a vezérszólamot, mely ezúttal az átszemléltetett érzékiség közvetítésével jut főszerephez. A test itt hármas szereposztásban, alanyi, tárgyi és instrumentális minőségében válik térképző színhelyé: a heroikus világkép végtelenjét idéző, minden határt átlépő és minden korlátot ledöntő, örök jelképpé magasztosult *szerelem* (a tragikus világtér egyetlen elérhető és megélhető transzcendens dimenziója) és a „szent” érzést tetemre hívó *halál* dialógusának színhelyévé. Ez a dialógus maga a szerelmet világelvvé avató test reneszánsz mágiája,⁷⁷ élet és halál hermetikus egységének organikus jelképe, melyben

⁷⁷ Lichte A dráma története első fejezetében (A kultikus színház), a középkori vallási játékok komplex kultúrtörténeti kontextusba ágyazott értelmezése során is a test meghatározó szerepét emeli ki: „...tény, hogy a játékok korlátlanul vállalják és hirdetik az emberi test vitális funkcióit...” (83. o). „...elemzéseink egyértelműen

szépség, szerelem, tisztaság, hűség, áldozat - a test és a lélek minden életigenlő erénye - szembesül és egyesül az erőszak, romlás, pusztulás, karddal, törrel, méreggel kimért halál mindentagadásával. A hol mennybe magasztalt, hol mélységesen megvetett, szerető és vizontszeretett test alanyi és tárgyi minőségében egyaránt csak a halál közelségében válhat az Én korlátait átlépő dialógus, az átmenet tragikus rítusának határterévé. Eleinte – mintegy a színház kizárólagos kompetenciáját igazolandó – csupán színleg:

...minden tagod elvesztve símaságát,
 Görcsös-feszés lesz, hús, mint a halálé:
 S kölcsön-mezében a meredt halálnak
 Fekszel te így negyvenkét óra hosszat [...]
 (IV.i)

majd a próbát követően élőben is, hogy Júlia hangján színről-színre nézzen szembe Hermész kései torzképével, a „zord kísérővel”:

Itten tanyázom mindörökre majd
 S lerázom a bal csillagok igáját
 Ez életunt testről. Szem, nézd utólszor!
 Öleld utólszor, kar! s te száj – lehellet
 Kapuja – ez igaz csókkal pecsételd
 Örök alkum az uzsorás Halállal.
 (V.iii)

A drámai és színházi tér metszetén élménnyé sűrűsödő mitikus toposz, e sajátos „két szín alatti áldozás”, azaz maga a tragikus áldozat bemutatásakor Shakespeare különös gondot fordít a tetszhalálba menekvő, majd az öngyilkosságban újra egyesülő alany és tárgy, a cselekvő és szenvedő Én, a testre koncentrált drámai akció és passió teatralitására (ld. még V.iii.166-174). Így válik a komolyan megélt halálos szerelem valóságosabbá az

bebizonyították, hogy a hűsvéti és a passiójátékokban egyfajta mágikus tudat nyilvánul meg. A játékok résztvevői elsősorban testiségükben, illetve testükön keresztül tapasztalják meg emberi mivoltukat...” Lichte 101.

eljátszható szerelmi halálnál, ugyanakkor a színlelt halál éppen hitelességével, az eredeti élethű másának megtévesztő erejével fordítja halálosan komolyra a kockázatos játékot.

A test korántsem csupán az érzékiség és a szenvedély szférájában, a személyes lét síkján válhat térszervező és –minősítő értékcentrummá a shakespeare-i tragédiák világában. A *Julius Caesar* a test esendőségének kíméletlen tükrében mutatja meg – alulnézetben – az „új világ” vezéreszméjévé magasztalt emberi nagyságot, mely éppen viszonylagossága révén képtelen betölteni azt az űrt - a transzcendens mérték hiányából fakadó távolság terét ég és föld között -, melynek betöltésére hivatott. Caesar gyilkosai, Henry Bolingbroke-hoz hasonlóan, nem számolnak a nagyságot egy személyben jelképező és hordozó test szakrális méltóságával, a test megalázásából fakadó értékválsággal, melynek a történelem következő felvonásában maguk is áldozatul esnek.

A színleg és valóban megélt testi szerelem eleven költészetté érlelt határtalan érzékisége és a caesari nagyság kétes-kétarcú öröksége áll az *Antonius és Cleopatra* globális terének középpontjában: a mindent lebíró szerelem és a mindent bíró, történelmi léptékű, a földrajzi térben is pontosan kimért és Antonius alakjában megtestesült nagyság kibékíthetetlen konfliktusa. A színlelést, a színház önnön képére formált világbíró hatalmát, a szerelem és a nagyság látszatvilágának teatralitásait itt is az egyetlen szintiszta (sic!) realitás, a halál igazolja. A test színháza a kölcsönös életáldozattal, Én és Te a végső csöndben beteljesült dialógusával lépi át illúzió és valóság, fikció és realitás határát, hogy egy harmadik hermetikus dimenzióban, a mítosz minden léttartományt egyesítő világterében biztosítsa hősei halhatatlanságát. „Kelet” csillagát és a „félvilág” tartóoszlopát, akinek nagyságát Cleopatra is csak a kozmikus méretüvé magasztalt test térképzeteivel képes érzékeltetni:

CLEOPATRA Az arca mint a mennybolt... Rajta díszlett

A nap s a hold, és fénnel vont a be

E csepp kis földet.

DOLABELLA Felsőges királyné –

CLEOPATRA Az óceánon átlépett a lába;

Feltartott karja: világ zászlaja;

A hangja, mint szférák zenéje zendült,

Ha szólította jó barátait –

S ha meg akarta rázni a világot
 Úgy dördült, mint a mennykő.

(V.ii)

A test a *Lear királyban*, a reneszánsz dráma egyik jellegzetes uralkodó toposza, a király-metaphora trónfosztásával jut vezető szerephez.⁷⁸ Shakespeare az ősi drámai rítusokra rimelő testi, lelki és szellemi élvezetkeretében bontja alkotóelemeire a tragédia uralkodó, organikus jelképét. Így tárja valódi természetét, hogy „fölségei”, „adósságai” és „álcái” eltávolításával megjelje magát a „lényt”, az emberi identitás lényegét, melynek már nincs szüksége azonosítókra, „toldalékokra”, verbális és vizuális jelölőkre, hogy abszolút értékű locusként újraszervezze és élhetővé tegye a tragédia életterét. A tragikus tapasztalaton, a személyes lét természetes életterének határain túlmutató, végtelent sejtető illúzió azonban életképtelen a halandóság, a testet mint végső szubsztanciát tételező tragédia világában. A megváltásért pokolra szállt Learnek, hermészi úttjáról visszatérve, keservesen megszenvedett tisztánlátása birtokában, Cordélia élettelen testével kell szembesülnie. Azzal a testtel, ami már sem több, sem kevesebb, mint ami: pusztá test, a végső és egyetlen konkrétum, a tragédia derridai „restance”-a, maga a megtestesült, szerepeken túli identitás.⁷⁹

A király két teste, az egyes számú személyes és a plurális közösségi test együtt, kölcsönös egymásra utaltságban alkotja a tragikus tér értéképviselői toposzát, mely a két cselekményszál köré szerveződött komplex Lear-világ minden tartományában, az ábrázolás minden síkján jelentőséget nyer. Lear király kálváriája, lelki és szellemi

⁷⁸ N. Frye értelmezése a király-metaphora komponenseinek különbségére, távolságára is felhívja a figyelmet. A reneszánsz tragédia király-alakjainak kriptozakrális minőségét ugyan nem lehet elvitatni, de a szerepük képviselte szimbolikus értékeket személyükben már nem képesek megtestesíteni: „For the Elizabethans, the royal figure or human ruler tended to become the mythical centre of the action, and the relations of the ruler and his people take the place of the relations of gods and men.” Frye: *Fools of Time* p.13. „The king or ruler symbolizes the invisible ideas of social discipline, and the respect paid to him derives from those ideals. But while he symbolizes them he does not incarnate them.” uo.14.

⁷⁹ A halandóság megtapasztalása során, a Másikban elnyert és elvesztett „új” identitás tudatában és állapotában élesebben rajzolódik ki a tragédia test-centrikus tér-képe is: „In the face of such dissolution and disappearance, such absence and abstraction, what is left that is truly (and not merely apparently) concrete? Hegel suggests that the concrete remainder – the „Restance” in Derrida’s word – is „a Before and Behind, an Above and Below, a Right and Left... The abstractness of here gives way to the concreteness of right and left, front and back, up and down: a gain in the shadow of a loss. The here’s very absoluteness is de-absolutized, ab-solved, by virtue of this unanticipated acquisition.” Casey 72. Az ily módon magára hagyott test azonban a tárgyát vesztett tudat üres terében már képtelen a tájékozódásra, így térképző szerepével együtt létjogosultságát is elveszti. Hamlet, Othello, Lear és Macbeth egyaránt ennek a tragikus transzformációnak az áldozatai.

passiója a test vetületében jeleníti meg a tragikus tér anatómiai képét. A királytól az emberig, a kölcsönzött szereptől a megélt identitásig vezető zárandokútja során egyszerre deríti fel a királyi többszt hitelesítő közösségi test - a magára hagyott és megosztott ország - korábban ismeretlen tartományait és önmagát, önnön belső világának valódi énjéhez elvezető útvesztőjét, hogy az embert a királyban keresve megjelje a királyt az emberben.

A megalázottságában is királyi Lear metaforikus méltóságának megőrzését a király személyes testének megóvása, az érzékiségben és a fizikai szenvedésben megnyilvánuló primér testiség térdramaturgiai transzpozíciója biztosítja: a „pelikán- lányok” nemüket meghazudoló kegyetlensége és gögös érzékisége, Edmund gátlátalan machiavellista materializmusa és az ország testét alattvalóként és sorstársként közvetlenül megismerő, megvakított Gloucester sokkoló fizikai gyötrelme.

A horizontális és vertikális mozgások alkotta komplex hodologikus tér mágneses középpontját, hermetikus centrumát képező *király* a patriarchális gondviselés nominális jelképe⁸⁰ és dialogikus névmási megfelelője. Ebben a kettős minőségében: a királyi többszel azonosított ország egyetlen komplex, személyes konfliktusokkal terhes organizmusaként alkotja a tragédia sajátos, Lear újraformálódó személyiségében mégis univerzális érvényű világát.

Az emberi test azonban nem csupán az érzéki valóság, az érzelmi viszonyok és az intellektuális reflexió uralkodó toposza. Abszolút locus-ként éppen konkrétsága és pozicionális stabilitása teszi a tér (nem csak a drámai tér) alapegységévé és univerzális mércéjévé, ezért alkalmas rá, hogy topografikus geometriai középpontként, minden felmért és belakott tér centrumaként is meghatározza a tragikus tapasztalat térvilágát, külső és belső régióit, szín- és életterét.⁸¹

A pusztaság azonban, mint denotatív mérce, geometrikus felépítése alapján csupán az általa képviselt és meghatározott tér mechanikus felmérésére alkalmas. A statikus test helyzete alapján megkülönböztetett irányok és dimenziók ellentétpárjai – fent-lent, elől-hátul, jobbra-balra – mint az „egyszerű helymeghatározás” eszközei, kizárólag a

⁸⁰ Lear, lemondását követően, maga hangsúlyozza a pusztaság név politikai pozíciókon és ezek földrajzi térbeli vetületein túlmutató, személyét országa fölé emelő, „transzcendens” jelentőségét: „E felett megtartjuk a király név- s címeiket.” (I.i)

⁸¹ Égi mérték híján a test nem csak a tragikus tér „költői felmérésének”, de a benne és általa való „költői lakozásnak” is feltétele és eszköze. (a „felméréssel” és a „lakozással” kapcsolatban lásd Heidegger: *...Költőien lakozik az ember...* 201).

pragmatikus tér értéksemleges leírását teszik lehetővé, így magát az embert is - mint saját életterének organikus alanyát, tárgyat és instrumentumát - egy élettelen, leginkább négyzetes hasábra emlékeztető téргеometriai alakzattá redukálja.⁸²

A modern tértipológiában megkülönböztetett alaptípusok – mitikus, pragmatikus és absztrakt tér⁸³ – csakúgy, mint az egzisztencialista tételmelet kulcskategóriái: szakrális, profán, hodologikus, cselekvési és együttélési terek⁸⁴ az embert a „modális lokáció” jegyében⁸⁵ az irányok és dimenziók etikai, esztétikai és metafizikai szempontokat is értékesítő komplex összefüggésrendszerében helyezik a minőségét tekintve organikus, struktúrájában globális tér középpontjába.

Ilyen globális struktúrájú élő tér a tragédia élet- és mozgástere is, melynek egyedüli mértéke és értékékpelveleti középpontja a gazdag konnotatív jelentéstartalommal felruházott, modális helymeghatározásra képes „megélt test” („lived body”), mely kulturálisan meghatározott, értékorientált prioritások alapján differenciálja az általa képzett és minősített tér tartományait.

A szüntelen mozgásban lévő, színről-színre változó dinamikus drámai tér minősége, dimenzionáltsága, a különböző térsíkok dominanciája, kapcsolódása és átjárhatósága a tragédiák esetében a színen jelen lévő, azt betöltő és globális játéktérre formáló szereplők mindenkori tudat-, lelki- és fizikai állapotának függvénye. E bonyolult térdramaturgiai

⁸² Casey Whiteheadtől kölcsönzi a „simple location” fogalmát, mint a fizikai tér mechanikus felmérésének eszközt: „I take the term *simple location* from Whitehead, for whom such location means that 'whatever is in space is *simpliciter* in some definite portion of space'. lásd in A.N. Whitehead, *Science and the Modern World*. New York: Free Press, 1953, p. 52. „A simply located object is *just here* or *just there*, existing in splendid isolation from other objects.” Casey 65.

⁸³ Yi-Fu Tuan: *Space and Place: The Perspective of Experience*. (Minneapolis, 1977, University of Minnesota) című munkájában az emberi környezet átfogó tértipológiai feltérképezése során erre a három alaptípusra helyezi a hangsúlyt. Tuan 16.o.

⁸⁴ Eliade a szent tér és a profán tér megkülönböztetésével határozza meg a világban lét két alapvető módját: „A szent tér megnyilatkozása 'szilárd pontot' nyújt az embernek, s ezáltal lehetővé teszi számára, hogy tájékozódjék a kaotikus homogenitásban, 'megalapítsa a világot' és valóban éljen. A profán tapasztalás ezzel szemben ragaszkodik a tér homogenitásához és viszonylagosságához. Ebben a térben lehetetlen az *igazi* tájékozódás, mert a 'szilárd pont' ontológiailag már nem egyértelműen megalapozott.” Eliade 17-18.

Heidegger egy lépéssel tovább megy a két kardinális térdimenzió egybevetésében: „A profán terek mindig a gyakran távoli múltba vesző szakrális terek privációi.” Heidegger 214.

O. Bollnow, Heidegger térszemlélete és a rá építő fenomenológiai térkonceptiók továbbgondolásával az absztrakt térfogalommal szemben a mindennapi vagy „megélt” tér típusainak (hodologikus, cselekvési és együttélési tér) meghatározására helyezi a hangsúlyt. O. Bollnow: *Mensch und Raum*. Stuttgart, 1963, W. Kohlhammer, 23. o. in Schneller: i.m. 65.

⁸⁵ Whitehead meghatározása szerint az egyszerű helymeghatározással szemben a modális helymeghatározás a „teljes eseményként” meghatározott „organikus test” szerepköre: „Modal location stems from the implacing power of my body, its distinctive ability to determine 'location elsewhere' in terms of its own inherent prehensive power.” Casey 66.

viszonyrendszer megközelítésére az egyszerű helymeghatározáson alapuló pragmatikus tér fent felsorolt alapirányai és az általuk kijelölt elemi tartományok helyett alkalmasabbak a térbeliséget plasztikusabban érzékeltető, gazdagabb modális töltésű, határozottabb értékképviseléssel bíró, de nehezebben megragadható és azonosítható *relatív* dimenziópárok: itt-ott, közel-távol, mélyen-magasan, kívül-belül. A testhez potenciálisan kevésbé kötődő térorientált dimenziók közös tulajdonsága, hogy a helyzet és az irány mellett a tragikus tér legfontosabb dimenziója, a horizontális, vertikális és globális *távolság* érzékeltetésére is alkalmasak. A távolság a tragédia minden szférájában, tematikus és strukturális, etikai és esztétikai síkján egyaránt képviselési értékű, határozott dramaturgiai szereppel felruházott térdimenzióként jelenik meg. Látszat és valóság, tapasztalat és képzelet, vágy és beteljesülés, szerep és identitás, igazság és hazugság, gőg és alázat, szeretet és gyűlölet, megértés és elutasítás, adottság és lehetőség, jó és rossz, nemesség és gyarláság egyaránt közös térnevezőjük, a *távolság* révén nyernek *helyi* értéket a tragédia térvilágában és viszont: a *távolság* közvetítésével válik a *tér* a drámai folyamatok, külső és belső történések, maga a tragikus tapasztalat integráns részévé, aktív képviselőjévé.

A térbeli távolságot – fizikai, lelki és szellemi értelemben egyaránt – Shakespeare következetesen a térérzékelés és térfelmérés *itt-jét* képező test középpontba állításával dramatizálja, hogy cserébe a távolság többdimenziós érzékeltetésével avassa a testet az érzékileg megélt, érzelmileg és gondolatilag átélt, számára teljes értékű drámai jelenléttel biztosító tragikus tér dinamikus közvetítőjévé.⁸⁶

A fizikai határt képező test keretein belülre száműzött, s éppen mozgáskorlátozottságánál fogva szüntelenül a külső és belső világ közötti határtérre reflektáló Én, a kettősségénél fogva szüntelen kétségeket támasztó, kétes értékű öntudat számára minden *ott*, azaz távol van. Pontosabban az Én alanyi és a Másik (mások) tárgyi világát elválasztó, csak a hermetikus dialógus útján kiküszöbölhető szakadék túlfoldalán.⁸⁷

⁸⁶ Casey Husserl nyomán a „megélt test” *itt-jét* állítja a térérzékelés, a térirányok és térdimenziók felmérésének középpontjába: „Between the here and there, the paired members of this primal placial dyad we have always already made a choice in favour of the here. Or more exactly, we have not so much chosen the here as we have *exemplified* it. I am here, And I exemplify it by *embodying* it: I am here in/as my body...Thus it is by my body – my lived body – that I am here. My lived body is the vehicle of the here, its carrier or ‘bearer’ (*Trager*) as Husserl called it. Casey 50-51.

⁸⁷ A megértés, az érdemi dialógus hiányában az Én-t a Másiktól, az *itt-et* az *ott-tól* elválasztó távolság Husserl megközelítésében „szakadék”: „These two primordial spheres, mine which is for me the original sphere, and his

Hamlet, az evilágot és a túlvilágot összekötő gyász jegyében, már első hosszabb lélegzetű, személyiségét lényegében körvonalazó megnyilatkozásában testi szimptómák költői megjelenítésével érzékelteti a belső és a külső tér, a felszín és a mély, önmaga megélt, igaz érzései és a puszta látszat jegyében színlelő külvilág közötti minőségi távolságot:

Látszik, asszonyom! az is

Valóban; látszik-ot nem ismerek.
 Nem e sötétszín köntös, jó anyám,
 Sem a szokott gyászöltözet, sem az
 Erőltetett mell zúgó sóhaja,
 Nem a szemekben duzzadó patak,
 A csüggedő tartású arc, meg a
 Bú többi módja, színe és alakja
 Jelölhet engem voltaképp: ezek,
 Valóban, látszanak, mert játszhatók;
 Az enyém belül van és nem látja szem,
 Csak dísze és boglára gyászmezem.

(I.ii)

Az „itt” és „ott” (odaát) dimenzióit globális léptékűvé tágító evilág és túlvilág közötti elképzelhetetlen és felfoghatatlan távolságot Hamlet atyja nappal börtönre, éjjel bolyongásra ítélt szelleme is a test nyelvén fogalmazza meg, szellemléte térdimenzióinak meghatározásával is hangsúlyozva test és tér szoros kapcsolatát:

Én atyádnak szelleme vagyok;
 Kárhozva, éjjel bolygnom egy korig,
 S nappal bezárva lenni láng között,
 Míg földi létem undok bűne mind
 Kiegészít. Csak ne voln' tilos

which is for me an appresented sphere – are they not separated by an abyss I cannot actually cross, since crossing it would mean, after all, that I acquired an original (rather than appresenting) experience of someone else.” (*Cartesian Meditations*, trans. D. Cairns, The Hague: Nijhoff, 1960. p. 123.). Levinas ugyanezt a távolságot a végtelennel azonosítja, mely egyszerre elválaszt és egyesít, egyszerre jelenthet áthidalhatatlan távolságot és az Ugyanaz, a találkozás általi egybeesés közelségét. lásd *Teljesség és végtelen*. 36-60, ill. 249-250.

Börtönlakom titkát elmondani:
 Olyat fedeznék föl, hogy legkisebb
 Szavára lelked hánytorogna fel,
 Megfagyna ifjú véred, s két szemed,
 Köréből, mint csillag szökellne ki,
 Szétválna fűrtbe kondorult hajad
 S élére állna minden szál külön,
 Mint tüske állat zörgő tollai:
 De ily örök jelentés nem való
 Hús-vér füleknek.

(I.v)

A test térteremtő és téroldó szelleme, csakúgy, mint a test nyelvén érző és szóló Szellem, végig kísért a darabban. A tényleges (fizikai) és átvitt (szellemi és lelki) értelemben vett gyarlóság szinonimájaként jeleníti meg a halandóságot, a tragédia főtémájának alapmotívumaként idézve és érzékeltetve a végességet, a tragikus lét térorientált alapélményét. Nem véletlen, hogy Hamlet a végkifejlet küszöbén éppen a létre, az életre és a halálra vonatkozó végső kérdéseknek *helyt* és *helyet* adó temetőben szembesül közvetlenül a testi lét abszurdításával. Abban a térben, amely a fizikai síkon legkonkrétabb, szellemi síkon legabsztraktabb, a testi léttől legelvontabb gondolatok természetes otthona. Ebben az átélhetetlen és belakhatatlan, a testnek mégis örök lakhelyül szolgáló tartományban, a végest a végtelennel egyesítő *határtérben* kerül legintimebb kapcsolatba az emberi testtel, pontosabban annak a végtelen távolságra lévő túlvilágot testközélbe hozó maradványaival:

Hadd lám. Haj, szegény Yorick! – Ismertem, Horatio; végtelen tréfás, szikrázó elmességű fiú volt: engem a hátán hurcolt ezerszer; és most hogy irtózik tőle a képzeletem! A gyomrom is émelyedik rá. Itt függött az ajk, melyet én összecsókoltam, azt se tudom, hányszor. Hová lettek gúnyjaid, bakugráid, dalaid? Villámló élceid, melyek az egész asztalt hahotára fakaszták? Egy sincs már belőlük, hogy kimajmolná saját torzképedet? Bezzeg most esett le az álland!

No, eredj öngyásága öltözőjébe, s mondjad neki: fesse bár magát
ujjnyi vastagon, erre jut az arca; eredj, kacagtasd meg vele.

(V.i)

A test az *Othelló*ban is abszolút viszonyítási pontként, a térsíkok találkozásának locusaként értékesül; érzéki, esztétikai és etikai síkon egyaránt központi szereppel bír. Desdemona egy személyben testesíti meg a nőiesség, szépség és tisztaság tökéletes eszményét, csakúgy, mint Othello a férfiasságét, melyben a mór testi alkata és megjelenése elválaszthatatlan katonai erényeitől és erkölcsi-emberi feddhetetlenségétől. A test ezúttal is a tragikus tapasztalat poláris kettősségének jegyében válik a tragédia központi térképző helyévé. Benne és általa egyesül a szerelem a gyilkossággal: a legintimebb és legérzékibb testi kapcsolat annak teljes tagadásával. Alanyként, tárgyként és eszközként egyszerre testesíti meg mindazt, ami Othello számára az életet, az élet teljességét jelenti, és e teljesség fonák párját, a pusztítást: a határátlépés minden értéket elvető és minden mértéket érvénytelenítő aktusát. A határtalan szenvedély és a feneketlen gyűlölet liminális terében Othello *fiktív* és Desdemona *tényleges* igazsága olyan messze esik egymástól, mint a *vélt* áldozat a *valós* gyilkosságtól. Ezt a távolságot a tragédia kifordított, deformált terében csak a két gyökeresen ellentétes indulati töltésű és irányultságú testi kontaktus perverz úniója, Othello rituális áldozatot és kéjgyilkosságot egyszerre idéző, csókokkal előpecsételt halálos ölelése képes áthidalni.⁸⁸

A különböző élethelyzetek, lelki- és tudatállapotok közötti távolságot a *Lear király*ban Shakespeare a pragmatikus tér tartományaiban is megjeleníti. A test a szereplők nagyfokú mobilitása, szüntelen, kényszerű hely- és helyzetváltoztatása útján kerül előtérbe, és válik a darab jellegzetesen hodologikus terének kinetikus központjává. A cselekményformáló jelenetekben a helyek és színhelyek, a tér és a színtér meghatározásának elsődleges

⁸⁸ Géher István, Peter Brook színpadi látomásaival vetekedő, a költő személyességét a kritikus tisztánlátásával ötvöző Othello-esszéjében, a szerető ítéskíméletlenségével tárja fel a hálószoza-jelenet poláris oppozíciók indukálta magasfeszültségű terének hősi és vulgáris, szakrális és profán dimenzióit: „A nagyjelenet következik, az ágyjelenet: megnyílik előttünk a hálószoza; a szentély, a bordély. Középpütt az oltár – a nászágay, a halálos ágy, Desdemona feláldoztatásának színhelye... A férfival a nő, férjével a feleség. A teljes világirodalomban nem ismerek még egy ilyen kéjgyilkosságot. Feketemise: a nemi aktus mint eksztatikus, öldöklő szertartás...” Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv*. Budapest, 1991, Cserépfalvi Könyvkiadó, Szépirodalmi Könyvkiadó. 219-220.

eszköze a főbb szereplők testi jelenléte. Maga az érzéki tapasztalás és torz tükörképe, az érzékcsalódás: valóság és látszat gazdag konnotatív polifóniával hangszerelt kettőse.

A *Macbeth* további dimenziókkal gazdagítja a test térdramaturgiai szerepét. Az öntudatban megnyíló belső dimenzió és az érzéki tapasztalat külső tere között itt is a test biztosítja az átjárást. Az önmagával meghasonlott lélek teremtő és pusztító energiáival mitikus hőfokra hevített, látomás és indulat alkotta képzeletvilág és az érzékelés számára megfoghatatlan, cseppfolyóssá oldott fizikai realitás: fikció és projekció bel- és külvilága között is a természetes kötelékeitől eloldott test játssza a hermészi közvetítő szerepét. Az időben és térben egyaránt kizökkent Macbeth-világ etikai-esztétikai kórképét egyszerre idéző és summázó alvilági szentencia – „szép a rút és rút a szép” (az eredeti szöveghez – „fair is foul and foul is fair” - hívebb fordításban rossz a jó és jó a rossz) a darab minden szférájára, így a térre is érvényes. Jó és rossz, jobb és bal, fent és lent, kívül és belül, itt és ott, közel és távol, jelen és jövő – a térbeli tájékozódást meghatározó minden irány és dimenzió - helyet cserél, egymásba fordul, összeolvad és összezavarodik. Shakespeare itt is a térdramaturgiai eszközök fokozott aktivitásával érzékelteti a testtől eloldott lélek és a lélektől elidegenedett test transzformációit, a tragikus én felbomlásának, az alanyi és tárgyi pozíciók, kompetenciák és viszonyok felcserélődésének a darab egész világára kiható, globális következményeit. A teremtést megelőző és az utolsó ítélettel visszatérő, időn és téren túli káosz vizuális szimptomáinak koncentrált együttese sűríti mitikus élménnyé a tragikus tapasztalatot és tágítja kozmikus léptékűvé a Macbeth-világ életerét. Az idő- és térbeli végletek képeit a középponti és periférikus szólalmok összehangolt polifóniája szervezi egységes térélménnyé: A Százados, Ross, Lady Macbeth, Macbeth, a Kapus, Lennox és Macduff ugyanazt a nyelvet beszéli – más-más regiszterben:

SZÁZADOS De mint ahonnan a Nap tör ki, gálya-
Romboló vihar is dördül elő...

(I.ii)

ROSS Nézd, öreg, a földi
Drámáktól undorodva, hogy komorlik
Az ég az ember színpadára...

(II. iv)

LADY MACBETH Jöjj,
 Sűrű éjtszaka s pokolfüstbe öltözz,
 Hogy késem vakon döfjön, s a homályon
 Belesve rám ne rivalljon az ég,
 Hogy: 'Vissza! vissza!'

(I.v)

MACBETH Most halottan hever
 A fél föld., és rémképk gyötrik a
 Függönyös álmot [...]

.....
 Te, szilárd föld, ne halld, hol jár a lábam,
 Mert a köveid is kifecsegek
 S megtörik az éj néma iszonyát. (II.i)

KAPUS Nem is játszom itt tovább a sátán kapusát, pedig úgy véltem,
 jó lesz beereszteni minden mesterségből egynéhányat, aki a rózsás ös-
 vényen az örök tűz gyönyöre felé andalog.

(II.iii)

LENNOX [...] Vad pusztulást és zavart kelt ki a
 Fájdalmas idő: a sötét madár
 Éjhosszat szól; s mondják, lázbetegen
 Rengett a föld.

.....
 MACDUFF Itt az utolsó
 Ítélet képe! Ki a sírotokból,
 Malcolm és Banquo: mint kísértetek,
 Kísérjétek a borzalmat!

(II.-iii)

Az embert önmaga és világa ellen fordító, önpusztító egzisztenciális válságot Shakespeare ezúttal is a mitikus világrépre jellemző kétirányú fenomenológiai redukció dramatizált eszközeivel: a testből kiinduló és ahhoz minden dimenzióban visszatérő érzékiség útján jeleníti meg.⁸⁹ A Macbeth-világ egyszerre építkezik felülről és alulról, kívülről és belülről; Macbeth egyszerre produktuma és producere az általa névjelzett és benne megtestesülő tragédia világának. Az egyedi és az általános, a lokális értékű és az univerzális érvényű jelenségek kölcsönviszonyának, kétirányú összjátékának eredményeképpen így minden jelenség Macbeth alakján, személyiségén keresztül nyer abszolút helyi értéket, érzéki élménnyé sűrítve a tragikus cselekmény minden fizikai és szellemi mozzanatát.

Elsősorban ezt a dramaturgiai célt szolgálják a lélek mélyrétegeit és a Macbeth-világ természetfeletti tartományait markáns testiségükkel meglevenítő alakok és jelenségek is: az érzékelés és a képzelet határterében felbukkanó vészbányák, mint az elemi szférák (föld, víz, levegő, tűz) és a lét különböző tér- és idődimenziói között egyaránt szabadon közlekedő közties nemű kronotopikus határlények, a „tüzes agyvelő” kivetítette, tette vezérlő „lelki tör”, Banquo Macbeth *helyét* elfoglaló, a trónbitorló testi és lelki terét egyaránt be- és kitöltő véres szelleme, és nem utolsósorban a boszorkányok Hekatét idéző, idő- és téroló varázsa és annak kvintesszenciája: a testet anatómiai alapossággal feltérképező alkimiai receptre készült, állati és emberi testrészekből (szemből, farokból, fogból, nyelvből, orrból, csontból, pikkelyből uszonyból, epéből, veséből, körömből és vérből) kotyvasztott pokoli főzet.

A Macbeth-világ e jellegzetes alkotóelemei a képzeletet testté sűrítő és a testet képzeletté oldó átváltozások legfontosabb letéteményesei. Hermetikus küldetésüknél fogva a különböző térdimenziók egymásba játsszásával, az érzéki tapasztalás és a ráció kompetenciájának határán túlmutató tragikus tapasztalat hiteles közvetítésével teszik átjárhatóvá, illetve küszöbölik ki a lét véges és végtelen tartományai közötti távolságot.

⁸⁹ A nagy tragédiák közül kétségtelenül a *Macbeth*ben érvényesülnek legkézzelfoghatóbban az érzékelés és a test szerepének térbeli vetületei: „The perceptual synthesis is not merely intellectual but must be accomplished by the subject. This subject, which takes the point of view in perception, is my body as the field of perception and action.... Perception here is a reference to a whole which can be grasped, in principle, only through certain of its parts or aspects... Thus there is a paradox of immanence and transcendence in perception. Immanence, because the perceived object cannot be foreign to him who perceives, transcendence because it always contains something more than what is actually given.” Merleau-Ponty 34-35.

TÉR ÉS TUDAT

„The mind is its own place, and in itself
Can make a Heaven of Hell, a Hell of Heaven.”⁹⁰

Milton

A reneszánsz világtér középpontjába állított individuumnak, az új léptékkal felmért világegyetem *locus locorum*ának a tragédiában kiteljesedett egzisztenciális válsága a tudatban is tetten érhető. Az önmagával és környezetével, külső és belső világával egyaránt meghasonlott Én leépülésének folyamatát, a személyiséget alkotó *test* és *tudat* egységének felbomlását a tragédia gondolati terében az egy személyben projektív, abszorbív és reflektív *elme* mint alanyi határtér belvilágában is nyomon követhetjük. A shakespeare-i „radikális tragédia” mint kompozíció térbeli entitásként definiálható világának a test mellett, azzal hol összhangban, hol oppozícióban álló másik központi tartománya, centrifugális és centripetális effektusokon keresztül működő térképző középpontja az elme, az Én-ként színpadra lépő kulcsszereplők *tudati világa*. A reneszánsz világtér átstrukturált paradigmarendszerében fenomenológiai önállósággal, sőt - a szélsőséges szubjektívizmus szellemében - kizárólagossággal felruházott tudat drámai–esztétikai kategóriaként azonban nem abszolutizálható. A testtől hermetikusan elidegenített és a tettől hermeneutikailag elvonatkoztatott gondolat önmagában életképtelen. Az elme virtuális belvilágának az élettapasztalatot a maga mitikus teljességében megjelenítő, a drámai szöveg színpadi manifesztációjában *megtestesítő* tragédia esetében nincs értéképviselési önállósága, mégis a dráma metasztínházi beállítottságának, önreflektív természetének köszönhetően a tragikus világ fontosabb komponenseire vonatkoztatva képviselési értékű.⁹¹

A shakespeare-i tragédia világa gyakran hangsúlyozottan tudati beállítottsága ellenére sem redukálható az értelem, a ráció szférájára, hiszen éppen az teszi tragikussá, ami a beláthatóság határain túlról alakítja – formálja és deformálja - komponenseit és

⁹⁰ J. Milton: *Paradise Lost* bk. I. 253-255. in *The Norton Anthology of English Literature*. New York, London, 1962, W.W. Norton & Company.

⁹¹ Rangos elődei – A.C. Bradley, G.W. Knight, M. Mack és mások – nyomán Bernard McElroy: *Shakespeare's Mature Tragedies* (Princeton, New Jersey, 1973, Princeton University Press.) című munkájában a főszereplők tudatából bontja ki az egyes tragédiák sajátos világát, és a főszereplők szubjektív világának összeomlásában találja meg a négy nagy tragédia lényegi közös nevezőjét.

struktúráját. A tragikus lét minden tartományában megjelenő irracionális, az egymást megkérdőjelező és kizáró, mégis egyformán érvényes poláris oppozíciók szimultán jelenléte,⁹² a tragédia platóni főtémajaként megnevezhető *igazság* mindenkori kettősége⁹³ mintegy a reflektív gondolkodás és az imitatív drámai ábrázolás közös nevezőjeként válik a tragikus tapasztalat meghatározó élményévé.

A tudat mint létsík és térdimenzió megkülönböztetett jelentőségét maga a térdramaturgiai eszközökkel is megformált cselekmény, a korábban egységes vagy annak vélt Én és Az, szubjektum és külvilág, mikro- és makrokozmosz elválása és fokozatos eltávolodása biztosítja. A maga életterében értéképviselési helyként meghatározott földrajzi (lokális), társadalmi (szociális) és személyes (nominális) identitással rendelkező főszereplő kilépése korábbi életteréből és az ezzel járó fokozatos elszigetelődés – a tragédia dialogikus világában végzetként elhatalmasodó magány - elkerülhetetlenül a belsőre tereli a hangsúlyt, az önreflektív tudat befelé nyíló világát helyezve a tragikus tapasztalat előterébe.

Az észlelés és értelmezés kettős kényszere vezérelte, szüntelen mozgásra kárhozzatott tudat, az érzelmi-gondolati (lelki-szellemi) folyamatok hermészi-hermeneutikai tartománya, a testhez hasonlóan, maga is globális határtér. Szilárd centrum, abszolút értéképviselési középpont, a szubjektum belső és környezete külső világát egyetlen egységes, organikus létevé szervező idea, érvényes igazság híján, száműzöttként bolyongva térben és időben keresi a helyét, otthonát, hovatartozását. A tragikus tudat hermetikus világára nyíló hetedik ajtó kulcsa minden esetben egy olyan mélyreható egzisztenciális válság, amely a hős és környezete, az integrált személyiség és az identitását biztosító adott térbeli világ elválását, elszakadását eredményezi. A tragikus

⁹² A shakespeare-i komplementaritás dramaturgiai gyakorlatára N. Rabkin hívta fel leghatározottabban a figyelmet *Shakespeare and the Common Understanding* (New York, 1967, Free Press) című nagy hatású művében: „Shakespeare tends to structure his imitations in terms of polar opposites... Generally the opposition is rather between two complexes of related elements than simply between two single ideals. Always the dramatic structure sets up the opposed elements as equally valid, equally desirable and equally destructive, so that the choice that the play forces the reader to make becomes impossible” (p. 12).

⁹³ McElroy a tragédiák világát egyszerre felépítő és leromboló kettős igazság komplementaritására alapozza *Lear*-értelmezését, melynek kulcsmondata Gloucester Edmund sztoikus intelmét követő enigmatikus válasza: („And that’s true too”): „The situation in which two mutually exclusive views exert inexorable claims is not unique to the Gloucester subplot, but is the prevalent condition of the *Lear*-world... The complementary viewpoint is found again and again throughout all four of the mature tragedies, and constitutes, I believe, the common foundation of all four tragic worlds.” McElroy .9.

válság mindig hely- és helyzetváltozásként, lokalitás és pozíció-váltásként jelenik meg a tragédia térvilágában.

A hadvezérből árulóvá, királyból bolonddá, szeretőből gyilkossá lett főszereplők sorsának térfőmáló mozgásiránya ugyanaz; pályájuk koreográfiája ugyanazt a térképletet követi. Titus, Antonius és Coriolanus Rómában, Timon Athénben, Romeo és Júlia Veronában, Hamlet Dániában, Macbeth Skóciában, Lear Britanniában válik idegenné saját hazájában, kényszerül külső és belső száműzetésbe, hogy világából és azzal analóg korábbi önmagából kilépve keressen *máshol*, *Másban* vagy önmaga újraformálódó *másában* – egy igazság-alapú, érdemi kommunikációra képesítő dialogikus térben - új, élhetőbb otthont magának.

Az öntudat külső határait képező test elidegenedésével, tárgyiúsulásával párhuzamosan, a saját térbeli keretétől, helyképző határától és abszolút viszonyítási pontjától elszakadt reflektív tudat önmagába fordulva, belső világa újradimenzionálásával teremt lakható életteret magának. Ez a tartomány a tragikus tapasztalat újabb dimenzióját nyitja meg *mélységében* árnyalva és strukturálva a tragédia térvilágát.

Ahogy a tragédia viszonyrendszerekre épülő, emberi kapcsolatok meghatározta dialogikus terében a test térképző kompetenciájának legmegbízhatóbb mértéke a *távolság*, úgy a tudat mozgásterét a *mélység* dimenziójában lehet leghívebben nyomon követni. A mélység a testhez, az érzéki tapasztaláshoz legkevésbé kötődő, legösszettebb térdimenzió, a tragikus tudat térvilágának globális irányultságú és szerkezetű modális mátrixa, hermetikus tartománya.⁹⁴ Míg a távolság az érzékelhető, belátható külső teret határoló *horizont* felé mutat, a mélység az Én belső világát megnyitva a térré transzformált hely *középpontjára* irányul. A külső és belső mozgáster rokonsága, átjárhatósága és felcserélhetősége - a két, önmagában is térszerű mediális dimenzió kölcsönviszonya - önmagában is leképezi a tragédia térvilágát és organikus működési mechanizmusát. Az érzékelés külső világának ugyanúgy a távolság a mélysége, ahogy a tudat belső mikrokozmoszának a mélység a távolsága. E két relatív, egyszerre mediális és

⁹⁴ E. Casey, Merleau-Ponty-ra hivatkozva (*Phenomenology of Perception*, trans. C. Smith, New York, 1962, Humanities Press) a mélység két típusát különbözteti meg, melyek az egyszerű és a modális helymeghatározás alapját képezik: „Objectified depth is depth as a determinate dimension... Such depth is ‘a relation between things or even planes... detached from experience and transformed into breadth.’ Az „elsődleges mélység” mint egzisztenciális térdimenzió ezzel szemben felmérhetetlen és meghatározhatatlan: „Primordial depth is more like a *medium* than an axis or line... As an indeterminate matrix, primordial depth resists reduction not only to the spatial determinacy of a Cartesian triaxial system but also to the temporal determinacy of clock time.” Casey 67.

globális dimenzió nem csupán a tragikus tér mitikus és költői felmérésének eszköze, de a makrokozmosz-mikrokozmosz analógia tervetületeit is megjeleníti és képviseli.

A metafizikai és spirituális síkokat rokonító *mélység* koncentráltan hordozza a drámai tér minden komponensét jellemző és meghatározó kettősséget. Minden irány, távolság és kiterjedés „pre-objektív”, eredendő mértéke, és minden térbeli meghatározás elöl kitérő, önmagában értékmegzhetetlen „üres” közeg, pusztá „mátrix”: a platóni khórával rokon dimenzió. Olyan felmérhetetlen tartomány, amely éppen hermetikus tulajdonságai révén képes magának a színháznak mint a közvetítés térbeli aktusának belső, lényegi képviselőjére.

A mélység, mint megkülönböztetett jelentőségű térdimenzió, ugyanakkor egzisztenciális kategória is, mely a tragédia minden főbb témájával, meghatározó élményével és lényeges történéssel kapcsolatban áll. A sorsmeghatározó tettek érzelmi és gondolati indítékainak - vágyaknak és kísértésnek, irigységnek és féltékenységnek, szeretetnek és gyűlöletnek, részvétnek és félelemnek, kételynek és igazságnak, tébolyoknak és tisztánlátásnak - egyaránt a mélység a közös tartománya, ebben a térdimenzióban nyerik el jellem- és cselekményformáló helyi értéküket.

Titus tébolya, Hamlet döbbenete, Othello gyilkos indulata ugyanúgy a lélek és a tudat mélyéből fakad, mint Lear fájdalma, Macbeth kétségbeesése vagy Antonius önfeláldozása. A mélység maga a rejtett dimenzió, az érzékek és a gondolat számára hozzáférhetetlen rejtélyek szférája, melyet egyedül a személyiség Én-képét közvetlenül érintő, egzisztenciális fajsúlyú, identitásformáló elemi megrázkódtatás képes aktiválni: túlvilági jelenések, hitvesi hűtlenség, gyermeki hálátlanság, hívek árulása, a főszereplők világgépét meghatározó alapigazságok megrendülése és a nyomokban feltámadó kétely, a mélyebben fekvő igazság felkutatásának igénye és kényszere.

Ez a tartomány rejti a feltérképezhetetlen metafizikai tér végtelenjében a helsingőri Szellem „börtönlakának” „vérfagyasztó” titkát *odaát*, csakúgy, mint *itt* Claudiusét a lélek mélye. Azt a titkot, amelyet egyedül a minden térdimenzióban szabadon közlekedő hermészi közvetítő, a színjáték képes feltárni. Ez a tartomány nyílik meg a sírásó jelenetben is, mely a látás, szaglás és tapintás érzékletes segítségével tanúsítja a testi lét abszolút végességét, szegény Yorick groteszk vigyorával ellenpontozva a sándori nagyság képviselte eszmei magaslatokat.

A mélység, mint a térképző helyeken inneni *belső* és a belátható tér határain túli *külső* dimenzió - a spirituális és metafizikai tér - közös tartománya, Hamlet és Hamlet, apa és fiú számára egyaránt *út-tér*, a hermészi közlekedés és közvetítés tere, a közeledés és távolodás közege. Itt bolyong a kárhozott lélek, míg földi léte „undok büne mind kiég s letisztul”, s ez, az „elszántság természetes” színén túl a gondolatot is halványra betegítő „nem ismert tartomány, melyből nem tér meg utazó”.

A mélységet és távolságot egyszerre aktiváló egzisztenciális válság – a térstrukturáló főszereplők alanyi és tárgyi „elhelytelenedése” (dislocation) – nyitja meg a tér negyedik dimenzióját, az átmenetek újabb távlatait képviselő *időt*, mely folyamatában is kiterjeszti a tudat világának belső történéseit.⁹⁵ Tér és idő kronotopikus komplementer viszonyából adódóan minél cseppfolyósabbá válik a tér, annál kézzelfoghatóbbá lesz az idő; annál inkább előtérbe kerülnek a tragikus tapasztalat, a belső élményvilág idődimenziói. A *tudat* az alanyi-tárgyi locusként megjelenő *test* mentén járja körbe a tragikus tapasztalat alapélményét, a halandóságot, ezért kényszerül éppen a statikus helyek biztosította állandóság elvesztésével szüntelen helyváltoztatásra. Nemcsak a térben, hanem az időben is, melynek három síkja együtt alkotja a tudat tematikusan, tárgyi irányultságában is kötött mozgásterét. Stabil lokalitás és határozott irányultság híján, múlt, jelen és jövő, az emlékezés, az észlelés és a képzelet dimenziói összeolvadnak, és a tárgyi világ lineáris történéseitől eloldva olyan kronikus antiteret képeznek, amelyben a tragikus tudat maradék tájékozódó képességét is elveszíti. Ez a tragikus határozatlansági reláció magyarázza Hamlet időzavarát - a drámai akció önemésztő késleltetését - csakúgy, mint az anakronisztikus zarándokútra kényszerült Lear tébolyát vagy Macbeth gyilkos versenyfutását a horizontként szüntelenül távolodó, csalóka holnappal.

A tragikus teret tematikusan is strukturáló két egzisztenciális dimenzió, a *távolság* és a *mélység* az értéképviselői helyektől és tájékozódási irányoktól megfosztott, kaotikus mozgáster *tudati* vetületeként válik az *idő* a tragédia képviselői értékű kronotopozzává.

⁹⁵ Casey a két dimenzió egzisztenciális összefüggését közös nevezőjükön, a mozgáson keresztül, egy hajózástörténeti példa segítségével világítja meg: „It required time to resolve the problem of determining exact location in space. Not only did it take time – many centuries of it – but it was *by means* (Casey kiemelése!) of time; captured and regulated in the frame of a marine chronometer, that this problem was finally resolved. The winning logic was this: when lost in space, turn to time. In other words, *where* one was became equivalent to *when* one was. The determination of the latter allowed the specification of the former. The measure of space was taken by time. Casey 6.

Így lesz az idő a tér tükrében test és tudat, belső és külső, mítosz és logosz dialógusának letéteményesévé. Az időt megtestestő halál: a szereplők érzéseit, gondolatvilágát és egymáshoz való viszonyát meghatározó halandóság tapasztalata és tudata, éppen kronotopikus vetületében, térdramaturgiai minőségében jeleníti meg a reneszánsz világgép strukturális és koncepcionális paradigmaváltását. Azt a mélyreható és mindenre kiterjedő válságot, mely a tragédiában juttatja kifejezésre legplasztikusabban az új világ képviselőjének sorsát: a mértékadó és téralkotó helyektől: a testtől, a tudattól, az igazságtól, a törvénytől, az Én-től és a Másik-tól való eloldódását.

A mitikus eredetű, szakrális értékekre épülő klasszikus és középkori világgép organikus hely-tér-idő hármasságának felbomlásával, a helyek elsorvadásának következtében uralkodóvá vált absztrakt tér és időfogalom elvesztette a tapasztalat, az érzéki realitás világával való kapcsolatát. A tér kitölthetetlen és belakhatatlan, fenyegető ürré tágult, az idő személytelen mechanizmussá, az életet gépies kíméletlenséggel felőrlő sorsképzetté torzult. A lélekvezető nélkül maradt, abszolutizált Én-nek – az önmagába zárt tragikus tudatnak - ezzel a két gigászi erővel: Uranus és Kronos zeuszi fennhatóság híján ismét elszabadult utódaival kell birokra kelnie, hogy újra megtalálja a *helyét* a világban, hogy halandóként a véges térbe zárva is újra élhetővé, lakhatóvá tegye a végtelenre és határtalanra nyíló életterét.⁹⁶ Ebben a küzdelemben az érdemi dialógusra képtelen tragikus hős eleve kudarcra van ítélve.

A kronotopikus térben tévelyegve - a műfaj dionüszoszi és krisztusi örökségének szellemében - csak áldozatként nyerhet önmagán túlmutató helyi értéket, válhat útmutató, térképző toposszá Mások számára.

Shakespeare már a tragédiák sorát megnyitó vérgőzös haláltánc-víziójában, a test halandóságát anatómiai precizitással tag-laló (sic!) *Titus Andronicus*ban is végletes térképzetek segítségével önti szavakba a felfoghatatlant, formálja képpé a főhőse belső világát szétfeszítő határtalan szenvedést:

TITUS Ó, égre nyujtom megmaradt kezem,
E gyenge rom had lógjon föld fele.
Ha van hatalom könnyen könyörölni,

⁹⁶ Az értéképviselési helyek száműzéséről és a modern világgépet és létérzést megalapozó absztrakt tér- és időfogalom hatalomátvételéről lásd Casey sokat idézett könyvének első fejezetét (*Finding Place*, 1-41)

Hozzá kiáltok. – (*Lavinia*hoz) Letérdelsz velem?
 Tedd, kis szívem, hogy az ég meghallgasson,
 Vagy sóhajunk homályba vonja boltját,
 A napra ködöt fű, mint fellegek,
 Mikor olvadt keblükbe rejtik el.
 MARCUS Testvér, lehető dolgozról beszélj,
 Ily szertelen mély végletbe ne hullj.
 TITUS Hát bánatom nem mély, hisz alja sincs?
 Szenvedélyem is legyen végtelen.

(III.i)

A tragédia inverz logikájának megfelelően a lét abszolút végességének megtapasztalása, idő- és térbeli lehatároltságának intenzív élménye aktiválja a tragikus tér ötödik kronotopikus dimenzióját, a *végtelet*. A tragikus tudat a lét végletes élményeivel, a halállal és a halandóságot megtestesítő emberi gyarlóság testi, lelki és szellemi tüneteivel szembesülve, saját véges felfogóképességének határán, szélsőséges térképzetekben próbálja kifejezni a kimondhatatlant, a határtalan mélység, magasság és távolság dimenzióiba transzponálva önnön korlátozott mozgásterét. Lear az örület határán a fenyéren dühöngő viharban talál méltó szószólóra, az utolsó ítélet idő- és térelődő kozmikus kataklizmájának képeivel festve le a belső világát feldúló válságot:

Fújj, szél, szakadj meg, fújj, dühöngj! Vihar,
 Felhő, omoljatok le, míg a tornyot
 S a szélvitorlát elsüllyesztitek.
 Ti gondolatnál gyorsabb kéntüzek,
 Kengyelfutói a tölgyhasogató
 Mennykőnek, hamvasszátok el
 Ez ősz fejet! Világot rengető
 Villám, döngesd laposra e kemény,
 Kerek világot. Rombold el a
 Természet műhelyét s egyszerre fojts meg
 Minden csirát, miből a háladatlan

Ember keletkezik.

(III.ii)

Macbeth ugyancsak az utolsó ítélet látnoki víziójával ad költői nyomatékot kérésének, hogy szóra bírja a jövőt, és kikényszerítse az idő és saját sorsa kétnyelvű követeitől a kimondhatatlant:

Feleljetek, akármilyen is az ára;
 Uszítsátok bár a viharokat
 A templomokra, nyelessetek el
 Minden hajót a háborgó habokkal,
 Döntsétek meg a búzát, ki a fákat
 S a tornyokat le öreik fejére:
 Bókoljanak bár talpukig a várak
 És piramisok s ömöljenek össze
 A világ ős csirái, míg a rontás
 Maga kifárad: csak feleljetek
 Kérdésemre.

(IV.i)

Az alapvetően érzelmi indíttatású tragikus tudat azonban, minden igyekezete ellenére, képtelen a végtelent kutató, saját fizikai életterének határain túllépő spekulációra, hiszen a tisztán fogalmi gondolkodás mélységei és magasságai távolról sem természetes közege. Öntételező és -igazoló függetlenség, a belátható téren túli transzcendens vonatkoztatási pont, objektivitás, rendszer és logika híján csak a test világában képes tájékozódni, csak az érzéki tapasztalás nyelvén képes szavakba önteni a kimondhatatlant. Legemelkedettebb pillanataiban, a drámai akció egyedüli cselekvő alanyként is csak a testre képes reflektálni. Arra a testre, amelytől kiábrándultságában elvittatta a cselekvés jogát. Az érzékelés és az érzelmek terében fogant gondolat képtelen kiszabadulni a test gravitációs teréből, melynek felmérése kívülről és belülről egyaránt csak testi léptékekkel lehetséges. A testtől elidegenedő, alanyi pozícióba került reflektív tudat a test globális tárgyiasításával tölti meg az értékképviselési helyektől megfosztott teret, hogy a test

képzeivel valóságossá tett, globalizált fizikai térben – test és tudat dialogikus univerzumában - találjon régi-új otthonra. A tragikus tudat ebben a szférában talál vissza eredetéhez, a tapasztalatot és a képzeletet egyesítő mitikus tudathoz: hely, tér és idő, közel és távol, külső és belső, érzet és képzet, szó és tett organikus egységének világához. Csak azért nem válhat a szó teljes értelmében mitikus létté, mert hiányzik belőle a pluralitás és a negyedik térdimenzió: a mítoszok primér közege és meghatározó irányultsága.

Az önreflektív tudat bőrtönébe zárt egocentrikus Én, az érdemi dialógusra képtelen szubjektum számára a vertikális mélység, a kozmikus pusztulás víziói és az ígért mennyet ellenpontozó kárhozat birodalma az egyetlen távlat, amely időben és térben túlmutat evilági létének határain. Othello határtalan fájdmának és kétségbeesésének is ez tartomány az egyetlen hiteles perspektívája:

Micsoda rémes óra!

Csak azt várom, hogy megvakul a nap

S a hold is, és a rémült földgolyó

Valami változásra tátja torkát.

(V.ii)

A tudat ebben az összefüggésben is test és tér, intenzitás és extenzió, koncentráció és kiterjedés találkozásának színhelye. A belső cselekmény sorsdöntő fordulatait képező érzelmi-indulati válságélmények, a személyiség ön- és világképét megrendítő felismerések, a fájdalom, csalódás, döbbenet sokkoló élményei, a természetes medréből kilépő érzékelés, érzés és gondolat elmossa a létsíkokat elválasztó határokat. A test *közelsége*, a lélek *mélysége* és a gondolat *távolsága* - a személyiség belső világának alapdimenziói – teljes metaforikus-metonymikus kölcsönhatásban próbálják a tér képzeivel megjeleníteni a tragikus tapasztalat szavakon túli tartományait. A kiterjedésében megmutatkozó tér a lét legintenzívebb pillanataiban válik test, lélek és szellem közös nyelvévé, az Én belső világán inneni és külső világán túli tartományainak dialogikus színhelyévé. Megcsönkített lánya láttán Titus a mindent elsőprő tengerár víziójával ad hangot határtalan megindultságának:

Most úgy állok, mint tengerostromot
 Tűró férfi magános zátonyon,
 S látom, nő minden habbal a dagály,
 És várom folyton, hogy az éhes árnak
 Mikor nyelnek el sós örvényei.

(III.i)

Nem sokkal később, nyílt színi megcsonkolását követően – a darab egyik legprovokatívabban testi jelenetében – teljesen kibontja a dinamizmusában drámai életre kelt metafora minden dimenzióját. Levágott kezek és fejek groteszk haláltáncának vásári komédiát rituális áldozattal vegyítő, igaz érzést dagályos melodrámává torzító evilági pokolvíziójában a „mély végletekbe hullt, alja nincs” bánatnak, a „végtelen” szenvedélynek, az „értelmet meghaladó nyomorúságnak” – Titus medréből kifordult egész belső világának - az ég sírásától túlcserdülő föld, a dühöngő széltől tomboló tenger, a mindent elnyelő vízözön kozmikus víziója ad méltó keretet, mely parttalan terjedésével érzékelteti a belső élmény elemi erejű intenzitását:

Ha volna nyomoromban értelem,
 Határ közé fognám sírásomat:
 Ha sír az ég, nem csordul túl a föld?
 Ha szél dühöng, nem tombol rá a tenger,
 Feldúlt fejjel rémítve az eget?
 Neked ilyen haraghoz kell ürügy?

(III.i)

A végletes érzéseknek a *Romeo és Júlia*ban is a mélységében és kiterjedésében végtelen tér biztosít méltó metaforikus keretet. Júlia nemcsak szerelmét méri az óceán nagyságával, mélységével és végtelenségével:

Ám arra vágyom, ami az enyém már:
 Szerelmem oly nagy; mint az óceán

S oly mély, adok neked belőle, lelkem
 S több lesz nekem. Mindkettő véghetetlen.

(II.ii)

Romeo büntetéséről értesülve határtalan kétségbeesését is a mélység és a távolság perspektívájában próbálja felmérni és szavakba önteni, hogy kifejezze a gyilkosság megtorlásaképp kedvesére kiszabott száműzetés rettenetét. Annak a nyelvnek a szavaiba, amely a szerelem, az Én-Te-viszony beteljesülését kifejező költői dialógus eszközéből vált az őket elválasztó áthidalhatatlan úr tárgyiasult megfelelőjévé:

”Romeo számkivetve”, -

Nincs vég, határ, mérték e szóba semmi,
 Nincs mód halálos mélységére menni.

(III.ii)

A *Julius Caesar*ban Casca hasonló végletekkel: a földet nádként rázó viharral, tűzzáporral és a felhőkig dagadó szél korbácsolta tenger képével – a természet vész hirdető jeleivel festi a „zord szellemű idő” képét:

S te nem rendülsz, midőn a földtömeg
 Úgy reszket, mint a nád? Ó, Cicero,
 Láttam vihart, midőn a szél dühe
 Csomós tölgyfákat megrepesztte; láttam
 A kevély tengert bőszen felzajogni,
 Míg a fenyítő felhőkig dagadt:
 De mind ez éjjig, mostanig, soha
 Tűzzáporon keresztül nem menék.
 Vagy belső háború van fenn az égben,
 Vagy az istenekre vakmerő világ
 Gyújtá fel azt, hogy küldjön pusztulást.

(I.iii)

A történelem és a politikum személytelenebb szférájában is csak „rendkívüli tünemények” képesek híven érzékelteni az „istenekre vakmerő” ember tetteinek horderejét és várható következményeit, mind a sorsfordító tett előtt:

A sírok megnyílnak, s felveték
 Holtaikat, s a fellegek között
 Tüzes vad férfiak harcoltanak,
 Sorban, csapatban, egész hadrend szerint,
 Hogy vér hullt le a Capitoliumra [...]

(II.ii)

mind azt követően:

Oly megszokott lesz minden szörnyű tárgy,
 Hogy az anya csak mosolygni fog, ha látja
 A harc kezétől négyé szelt fiát.
 Irgalmat elfojt vadtét megszokása,
 És Caesar lelke száguldván bosszúért,
 S a hó pokolból jött Até vele
 Száll e határra és uralkodói
 Hangan kiáltja: pusztítás! megoldván
 A harc ebeit, hogy égre bűzhödik fel
 Ezen cudar tett, emberek dögével,
 Kik nyögve kérnek sírt a föld felett.

(III.i)

A *Hamlet*ben a *szellem* embereként is szüntelenül a *test* kísértéseivel viaskodó dán királyfi, a helyes mérték és józan mértékletesség elkötelezett híve is, ebben a túldimenzionált térben találja meg a kifejezés ideális tartományát. Felindultságában és

hideg fővel mérlegelve egyaránt, végletes térképzetekkel: mélység, magasság és távolság léptékeivel méri fel háromdimenziós börtönvilágának égi, földi és alvilági dimenzióit.

Versben:

Ó, irgalomnak minden angyali
 S ti égi szolgálók, most őriztetek!
 Légy üdvözült lény - kárhozott manó,
 Hozd ég fuvalmát, vagy pokol lehét

 Szólj, mit jelent ez, hogy te, holt tetem,
 Egész acélban így feljársz a hold
 Fakó fényére, borzasztván az éjt?
 S mi, természet bohói, annyira
 Megrázkódunk sok rémes gondolattól,
 Mely túlhaladja érzelmünk körét?

(I.iv)

és prózában:

„Én egy idő óta (bár nem tudom, miért) elveszettem minden kedvemet, s felhagytam minden szokott gyakorlatimmal; és, igazán, oly nehéz hangulatba estem, hogy ez a gyönyörű alkotmány, a föld, nekem csak egy kopár hegyfok; ez a dicső mennyezet, a lég, ez a felettem függő kiterjedt erősség, ez arany tüzekkel kirakott felséges boltozat, no, lássátok, mindez előttem nem egyéb, mint undok és dögletes párák összeverődése”. (II.ii)

Othello, a vélt igazság nevében mindenét vakon feláldozó bíró, végzetes tévedéseivel szembesülve, immár maga is áldozatként, saját belső világából, önnön szívéből is száműzve, tettének kozmikus távlataival - az utolsó ítélet mennyet és poklot idéző képeivel – mélység és magasság végleteivel önti szavakba bukását, tisztéhez hűen maga mondvá ítéletet önmaga fölött:

Az ítélet

Napján orcád a lelkeket a mennyből
 A sátán elé veti. Oly hideg vagy,
 Mint szüzességed, oly hideg, leányom.
 Átkozott bitang! Korbácsolj el, ördög,
 Ettől az édes, égi látomástól!
 A szélbe szórj! Pörkölj a kén parázsán!
 Fűrössz folyós tűz mély örvényein!

(V.ii)

A birodalomosztó Lear fejedelmi székéből koldusbotra jutva, saját személyében, lépésről-lépésre méri fel külső és belső világának korábban ismeretlen tartományait, testben és lélekben egyaránt bejárva makro-és mikorokozmikus birodalma határait. Parttalan gőgjében és végtelen kiszolgáltatottságában, száműzőként és száműzöttként egyaránt a tapasztalat és a képzelet határait idéző végletes képekkel, elemi indulatokból fakadó kozmikus látomásokkal szabja ki egyszemélyes világbirodalma életterét, a Lear-világ testi, lelki és szellemi dimenzióit:

Legyen tehát:

Őszinteséged vedd jegypénzedül;
 Mert esküszöm a nap szent sugárzatára,
 Hecate rejtelveire s az éjre,
 A bolygók minden működésire,
 Mik által élünk s lenni megszűnünk:
 Az atyai gondot ím megtagadom,
 A vérokontság minden jogait.

(I.i)

A luciferi tagadás szellemét emberi alakban megtestesítő Macbeth léte minden belső és külső, égi és földi törvény szabta korlátain túllépve definiálja újra saját élet- és mozgásterét. Jó és rossz, üdvösség és kárhozat dialogikus világában „igen” híján a „nem”

az értékadó helyek, értékmutató irányok és élhető, lakható térdimenziók tagadását is jelenti. Választásával a térbenlét minden adományától, a tágasság, szabadság, közelség, közösség életigenlő lehetőségétől megfosztja magát; bukása mélybe vivő lépcsőfordulóin csak veszteségeit veheti számba. Szilárd értékképviseleti középpont és a horizonton megnyíló végtelen perspektívája híján, minőségi dimenzióitól megfosztva a tér is visszájára fordul, hogy a darab minden szféráját átható relativitás jegyében káoszsként biztosítson méltó játékkeret a hely szellemének.

A *Macbeth*ben a tér is két nyelven beszél. Ahol „szép a rút és rút a szép”, s „a forrásból, mely jót ígért, dagadva szakad a rosz”, ott mélység és magasság, közelség és távolság, rabság és szabadság is felcserélhető. Macbeth akkor süllyed legmélyebbre, amikor legmagasabbra jut. A hitveséért vállalt kárhozat közösségében itéli örök magányra önmagát, s a hatalom ígerte „korlátlan” szabadság birtokában válik „rút rémek s gondok rácsa-gúzsza” görnyesztette „roncs” rabbá. Az ellenállhatatlan külső kísértés nyomán belül felfakadó egzisztenciális válság legkifejezőbb tünete ezúttal is a személyiséget alkotó két tartomány: test és tudat elszakadása, az általuk képviselt létsíkok nyílt konfliktusa: „Csukódj be, látás; hadd tegye kezem, / Amit, ha megvan, fél látni a szem”. (I.iv), „Mi van velem, hogy minden zaj ijeszt? / Milyen kéz ez? Kitépi a szemem!” (II.ii).

A legnagyobb léptékű földrajzi térben színre vitt *Antonius és Cleopatra* a történelem világszínházának római kulisszái között rajzolja meg az emberi nagyság térképét. A törvény felett álló nagyság parttalan szabadságának határait kontinensek, tengerek és trónusok jelzik; „fél” világot felölelő élettere csak a magasság és távolság dimenzióiban mérhető. A magánéletüket is a birodalom nyilvánossága előtt élő, nemi szerepeik és társadalmi rangjuk által maradéktalanul meghatározott emblematisz alakoknak nincs szüksége a személyiséget mélységében és közelségében belülről feltáró lélekrajzra. A nagyságtól idegen az intimitás. Az érzékiség szférájában kiteljesedő testiségük is jelképes érvényű. Világelvvé magasztalt önpusztító szerelmükben két birodalom, két világkép és magatartásforma, két, időben és térben összeegyeztethetetlen kultúra talál egymásra olyan anakronisztikus *minőségi* életteret teremtvé magának, amely alapjaiban kérdőjelezi meg az önmagát kizárólag *menyiségi* térdimenziókban meghatározó octaviusi birodalomépítő szemlélet és gyakorlat létjogosultságát. Éppen ezért kell pusztulnia. Világokat mozgató szenvedélyük nagyságát maguk is kozmikus léptékekkel mérik:

ANTONIUS Koldús szerelem az, ami mérhető.

CLEOPATRA De hadd szabom meg én, hogy meddig érjen!

ANTONIUS Úgy új eget és új földet teremts!

(I.i)

Az idealizált „hősi” mérték hitelességét a darab végén maga az új világ képviselője, a szenvedéllyel szemben a racionalitást megtestesítő Caesar is megerősíti:

DECRETAS Azt mondom én: meghalt Antonius.

CAESAR Nagyobb robajjal omlott volna le

Ily óriási szirt. Föld megremegne:

Oroszlánt vetne városok terére,

Városlakót barlangok mélyire.

Nem egy halál az ő halála. Nem:

A félvilág e név: Antonius.

(V.i)

A hazáját, hatalmát és identitását szerelmére váltó Antoniusnak nincs szüksége önmagát mérlegelő öntudatra; tudatának határa éppen addig terjed, mint szerelméé. Gondolatainak egyedüli tárgya a Másik személye. Korábbi szerepében feloldott és kiteljesedett római identitása feláldozásával benne találja meg új önazonosságát. Cleopatra esetében éppen fordított a képlet: a földrajzi, politikai, hatalmi térben is kiteljesedett nőiesség már életében jelképpé magasztosult megtestesítője számára a világbíró és önpusztító szerelem biztosítja szerep és identitás egységét, melyben tudat és öntudat maradéktalanul egybeesik.

Shakespeare utolsó, egyúttal legkeserűbb tragédiájában, az *Athéni Timon*ban az önmagával és világgal egyaránt meghasonlott címszereplő alakjában viszi színre tudat és test immár kibékíthetetlen, végzetes konfliktusát. A hamleti felháborodást Lear látnoki indulatával és Thersites féktelen cinizmusával ötvöző athéni nagyúr önkéntes száműzetésében anatómiai precizitással rajzolja meg a civilizált világ rothadó testének kórképét a „föld minden átkát” kérve határtalan gyűlölettel fűtött imáiban az önzésében és mohóságában mindent elpusztító, utált emberfajra:

Föld minden átka,
 Halmozd hatalmas, mérges lázaid
 Athénre: vessen! Hideg szélütés,
 Törd nyomorékká a városatyákat,
 Amilyen az erkölcsük! Vad gyönyörvágó,
 Lopózz ifjaink csontja-velejébe,
 Hogy az erény sodrával szembeszállva
 Kicsapongásba vesszenek! Fekély s rüh,
 Vesd be egész Athén húsát, s legyen
 Örök ótvar a termés, lehellet
 Ragály, és mint a barátság, csupa
 Méreg minden érintkezés.

(IV.i)

A tudat a két alapvető egzisztenciális dimenzió - távolság és mélység - perspektívájában tárja fel és jeleníti meg saját belső és külső életterét: az egyes tragédiák komplex világának mikro- és makrokozmikus tartományait. Az abszolút alanyiség, az Én képviselőjeként világa minden alkotóelemével, figyelme minden tárgyával kapcsolatban áll, de ez a látszatra egyoldalú kommunikációs viszony távolról sem mérül ki a pusztán reflexióban. A tudat éppen azáltal válik világa teljes képviselési értékű középpontjává, hogy organikus dialógust folytat környezetével. E kölcsönviszony jegyében, tárgyi pozícióban, passzív befogadóként asszimilálja környezetét, és aktív alanyként, belső világát kivetítve, szavak és tettek közvetítésével alakítja, önnön képére formálja azt. Csak ennek a kölcsönös kapcsolatnak a jegyében beszélhetünk Hamlet-világról, Lear-világról vagy Macbeth-világról. Ez a dialogikus kölcsönviszony biztosítja az egyes darabok sajátos „személyiségét”, mely hasonlíthatatlan egyediségében és univerzális vonatkozásaiban egyaránt képviselési értékű; e kettős minőségében válhat meghatározó élménnyé közönsége számára.

A tragikus tudat az egyes darabok „testére” szabott személyessége mellett, térképző helyzeténél fogva olyan topikus tulajdonságokkal is rendelkezik, amelyek tágabb

perspektívában, műfaji szinten is jellemzik a shakespeare-i tragédia világát. E közös jegyek alapján beszélhetünk tragikus tapasztalatról és tragikus világrépről, a tragikus élmény két tartományáról, melyek egységét a művek esztétikai megformáltságán túl, illetve azon belül éppen az érzéki-érzelmi tapasztalatban fogant, arra reflektáló és azt részben meghatározó tudat topikus kettőssége: tematikus irányultsága és térbeli helyzete biztosítja. E kettősség dialogikus kölcsönviszonya formálja a főhősök tudatának belső mozgásterét, a világukat képező darabok egészének gondolatvilágát egyaránt kitöltő főtémák térorientáltságát, térformáló és térképző töltését. A képlet, a tragédia logikai relativizmusának, a tragikus tapasztalat és gondolatiság irracionálisának szellemében, fordítva is igaz. A tudat a tragikus főtémák térorientáltságának köszönhetően láthatja el kettős szerepét, lehet egyszerre statikus és dinamikus *toposz*, khórikus *tér*, mely tartalmazza a világot kitöltő gondolatokat, és centrális *hely*, mely szüntelen mozgásával, hely- és helyzetváltoztatásával formálja, alakítja saját külső környezetét – önnön élet-és mozgásterét.

A shakespeare-i tragédia sokat emlegetett, a modern kritikai irodalomban már közhelynek számító főtémái - a reneszánsz világrépet meghatározó dialektikus szemlélet jegyében - mozgásirányokban és térdimenziókban is leképezhető poláris kettősségük révén értékesíthetők az egyes darabok topográfiai elemzése számára. Halandóság, hatalom, nagyság, igazság, nemesség, szabadság, férfiúi és női erények, jóság, szeretet, becsület, hűség, hála, tisztaság, önfeláldozás - kivétel nélkül olyan relatív viszonyfogalmak, értékek, tulajdonságok és magatartásmódok, melyek csak poláris ellentétükkel egybevetve és az egymással szemben álló szereplők által megszemélyesített formájukban mérhetők, értékelhetők és értelmezhetők.

A tragikus tudat ugyanakkor helyzetét, mozgását, pozicionális dinamikáját tekintve is központi térképző tényező, tárgyától elválaszthatatlan alanyi minőségében is képviseli és alakítja környezetét.

Macbeth önmeghasonlása, Coriolanus identitásválsága, Lear testi, lelki, szellemi metamorfózisa, Othello mindent megkérdőjelező és aláásó kételye, Hamlet szkepticizmusa, Timon elidegenedése és önkéntes száműzetése, Titus tébolya, Antonius hontalansága - magány, kitaszítotttság és örület - egyaránt olyan mozgásirányokban és

térdimenziókban is megjelenő térképző folyamatok, illetve állapotok, melyek meghatározzák az egyes darabok dramaturgiai térképének fővonalait.

Az Én egzisztenciális válságával, a címszereplők testi, lelki és szellemi elszigetelődésével párhuzamosan kerül előtérbe és válik meghatározóvá a tragikus tudat két további, ellentétes irányultságú alapvonása: az Én belső világát egyre *intenzívebben* kitöltő *öntudat* és az önmaga helyét és igazát a meglévőnél tágabb, univerzális összefüggésrendszerben kereső *tudat extenzív*, kozmikus irányultsága, a legtágabb értelemben vett térbeli általánosításra való hajlama.

Hamlet hiperaktív intellektusa számára egyformán fontos a világ, az általában vett emberi természet és önmaga megismerése és megértése, ezért tárgyiasítja önmagát, és válik tetteit bénító öntudatának rabjává:

Hiszen

Szép az, valóban, és nagy hősiség,
 Hogy én, a drága meggyilkolt fia,
 Kit ég s pokol bosszúra ösztönöz,
 Szavakkal hűtöm a szám, mint lotyó,
 És szitkozodom, mint egy nőcseléd
 Vagy szobasúrló”.

(II.ii)

A kezdeti felindultságát lehűtő kétely, s az akaratát bénító önvád, mely a tudatban elhatalmasodva önmagát hizlalja, egyre inkább eltávolítja magától a tett-től, melynek jogosságát és jelentőségét ezúttal kozmikus analógiák érzékeltetik. Hamletet a meggyilkolt király fiaként „ég s pokol” ösztönzi bosszúra, amellyel önnön kárhozatára magát a „kizök kent” időt kell helyretolnia. „Példák, nagyok mint a föld” intik a tettere, „ok, akarat / erő, eszköz, mind kész, hogy” megtegye, de vélt vagy valós hibái – „állati” feledsége, „szerfö lött aggódó gyáva szórszál-hasgatása”, „ildom” és „gyávaság” útját állják a végrehajtásban.

Othello, aki szíve legmélyén életadó forrásként őrzi szerelmét, de meggyilkolását követően csak azt várja, „hogy megvakul a nap / S a hold is, és a rémült földgolyó./ Valami változásra tájta torkát” (V.ii); Lear, aki atyai gondja megtagadásakor „a nap szent

sugárzatára” s „a bolygók minden működésire” esküszik, de maga is megtagadottan mindenéből kivetkőzik, hogy megfelelj valódi lényét; és Macbeth, akit „minden zaj ijeszt”, de a végzetrel is szembeszáll, hogy „vesszen” érte „minden jog” - ugyanannak a kettős irányultságnak a jegyében avatják a tudatot tragikus világuk belső és külső egzisztenciális dimenzióinak határterévé, mélység és távolság dialógusának színhelyévé.

Tragikus osztályostársaikhoz hasonlóan, Hamlet, Lear és Macbeth egyaránt - szélsőséges szubjektivitásában is - egy makrokozmosz világ képviselőjeként definiálja önmagát, egy, a „látható” és „játszható”⁹⁷ emberi világon túlmutató, mélyebbnek és univerzálisabbnak vélt igazság nevében vállalja vagy utasítja el sorsát, egy transzcendens identitás illúziójával kárpótolva magát személyes veszteségéért.

⁹⁷ A színház és az általa megjelenített emberi természet fenomenológiai és hermeneutikai képlekenységére utaló hamleti szópár jelentőségére a „*Látszanak, mert játszhatók*” (szerk. Géher István és Tabi Katalin, Budapest, 2007, ELTE) című esszé- és tanulmánykötet hívta fel a figyelmemet. A Géher István fő-szerkesztésében megjelent, a magyar Shakespeare-tér egy sajátos tartományát a „könyvlap” és a „színpad” szinkronterében megmutató reprezentatív könyv, az eleven magyar Shakespeare-kultusz beszédes bizonyága.

TÉR ÉS SZÓ

„All important words, all the words marked for grandeur by a poet, are keys to the universe, to the dual universe of the Cosmos and the depths of the human spirit.”⁹⁸

Bachelard

Arisztotelész alapvetően esztétikai beállítottságú imitáció-elméletének tükrében a tragédia hat alkotóeleme közül a nyelvet, a „szavak által való közlést”, mint a cselekedetekből szőtt történet egyik kifejező eszközét, a cselekmény, a jellemek és a gondolkodásmód után, sorrendben csupán a negyedik hely illeti meg.⁹⁹ A nyelv ilyen mértékű alulbecsülése a térszemlélet hiányának természetes következménye. A *Poétika* szerzője számára a színházi tér evidencia, hiszen a tragédia azt a világot tükrözi, amelyben játszódik, így annak a valószínűsége és szükségszerűsége épülő hű másaként, térbeli vetületének nincs önálló dramaturgiai szerepe, élményformáló jelentősége. A tragédia vizuálisan megragadható tér-képének egyetlen számba vett eleme, a „díszletezés” Arisztotelész számára csupán „ízisítés”, a tragédia mint komplex költői utánzás sorrendben utolsó alkotóeleme, mely „figyelemkeltő, de legkevésbé művészi és legkevésbé tartozik sajátképpen a költészethez”¹⁰⁰

A műalkotásban megnyilvánuló kreativitásra, a művészet önálló értékékpiviseleti szerepére lényegesen nagyobb hangsúlyt fektető reneszánsz művészetelmélet – F. Petrarca, L.B. Alberti, G.B. Vico, J. Du Bellay, G. Puttenham, Ph. Sidney - és alkotói gyakorlat a térnek és a nyelvnek egyaránt fokozott értéket, nagyobb jelentőséget tulajdonít. A költői mű mint „második természet”¹⁰¹ mint az ember által teremtett második valóság, mítosz és logos, locus és topos organikus egységeként, természetes és elidegeníthetetlen része az ember részben maga formálta világának, melyet csak akkor érezhet és tudhat a magáénak, teljes értékű otthonának, ha költőként is részt vesz a megalkotásában.

⁹⁸ Bachelard 198.

⁹⁹ Lásd Arisztotelész: *Poétika*. Budapest, 1974, Magyar Helikon. 18.

¹⁰⁰ Uo.

¹⁰¹ Lásd Ph. Sidney: *Defence of Poesie*, in: *The Literature of Renaissance England* eds. J. Hollander, F. Kermode, New York, 1978, Oxford University Press. pp. 138-139.

A lét térbeli *élménye* és szóbeli *kifejezése* nem csak a mítoszban, de a mitikus gyökerű és természetű drámában, a mitikus világképet és tudatot életben tartó és közvetítő tragédiában is szorosan összetartozik, dinamikus-dialogikus egységet alkot.¹⁰² A tragikus kifejezés alapja a tér mint *élettér* és a nyelv mint *életfunkció* hermetikus kölcsönviszonya. Az embert kizárólagos tárgyaként, testi és szellemi, érzéki és tudati mivoltában megmutató és megszólaltató tragédia egyszerre vizuális, auditív és mentális élmény, mely komplex kommunikációs aktusként is a nyelv, a szóbeli közlés és közvetítés vezető szerepére hagyatkozik. A tragédia ebben a megközelítésben is kettős természetű. A mitikus térképzés, a komplex képvilágra épülő organikus nyelvi kifejezőmód eszközeivel ábrázol egy olyan világot, amely a maga szűkülő keretei között már képtelen élni ennek a primer kifejezőmódnak a lehetőségeivel. A tragédia mint a metafizikai dimenzióitól megfosztott logos világa, logos és ember kölcsönös egymásrautaltságának és kiszolgáltatottságának *helyszíne*, ahol a *szóló* és a *szó* alanyi és tárgyi, cselekvő és szenvedő minőségükben kölcsönösen szolgálják és uralják egymást.¹⁰³ Olyan „kizökent” kommunikációs tér, ahol a nyelv és a kimondott szó azonosítás helyett csak megtévesztésre, félrevezetésre képes, ahol az identitás megőrzésének, az érdemi kommunikációnak egyedüli lehetősége, módja és eszköze a hallgatás.

Tér és nyelv lényegi rokonsága a térben lét két egzisztenciális dimenziója, a *zárt* és a *nyitott* lét viszonyában, e két tartomány kategorikus különbségében mutatkozik meg legkézzelfoghatóbban. A közelség és távolság, mélység és magasság, relatív kategóriáival rokon, a külső-belső ellentéppárral analóg térpolaritás a nyelvnek is sajátja, ugyanúgy meghatározza a nyelv működését, irányultságát és mozgásterét,

¹⁰² A mitológia egzisztenciális és esztétikai vonatkozásairól lásd N. Frye idézett művének (*Kettős Tikör*) bevezető fejezetét. Ennek az összetartozásnak a letéteményese a sidney-i koncepció nyelvi vetülete, a mitikus nyelvhasználat felelevenítése, ill. életben tartása: „...az az irodalom, de különösen a költészet elsőrendű feladata, hogy a későbbi nyelvi szakaszok uralma alatt folyamatosan újraterejtse a nyelv első vagy metaforikus szakaszát...” Frye i.m. 15. o.

¹⁰³ M. Buber, találón, térbeli vetületében közelíti meg ember és nyelv szoros, mégis ellentmondásos viszonyát, melynek felfedésére és kiaknázására leginkább a drámai kifejezés hivatott: „Nem a nyelv lakozik az emberben, hanem az ember áll a nyelvben, és belőle beszél – így van ez az egész szellemmel.” Buber 45. Heidegger Bubernál is határozottabban, kategorikusabban fogalmaz, tovább „dramatizálva” nyelv és használója kapcsolatát: „Az ember úgy viselkedik, mintha a nyelv alkotója és mestere volna, holott a nyelv uralkodik az ember fölött... Tulajdonképpen a nyelv beszél. Az ember csak akkor és annyiban beszél, amennyiben megfelel a nyelvnek.” Heidegger: „...*Költőien lakozik az ember...*”, 194.

ahogy a testét és a tudatát.¹⁰⁴ Ez a kettősség, a két tartomány dinamikussá képviselője, a nyitott és zárt terek dialogikus átjárásának képessége avatja a nyelvet a testben és öntudatban zárt életre ítélt, lélekben és képzeletben nyitott létre képesített ember meghatározó attribútumává.

A nyelv ugyanakkor az ellentétes polaritású, pozíciójú és minőségű terek, illetve dimenziók közötti átjárás közegeként, maga is tértartomány, pontosabban határtér: a lokális identitás híján csak szüntelen mozgásában, változásában, szerepeiben megragadható ember mint határlény egyedül lakható otthona.¹⁰⁵ Ebben a minőségében képes nem csak bejárni, de alakítani is a kommunikációs tér tartományait, összekötni és elválasztani, létrehozni és megszüntetni az ember életterét meghatározó dimenziókat.

A nyelv, a szó teremtő és pusztító ereje, mindenhatósága a tragédia dialogikus világában fokozottan érvényesül. A színpadi élőbeszéd a kimondott szó kettősségében: testi és tudati, érzéki és gondolati voltában válik primér drámai aktussá, cselekményformáló erővé. A pusztító látvány, a szem kétes tanúsága a térbeli tájékozódó képességét veszített ember számára sohasem elég meggyőző, csak a kimondott szó igézete képes más belátásra bírni. A „legbeszédesebb” darabban a Szellem mindaddig csak egy tűnő árny, amíg Hamlet unszólására meg nem szólal, hogy érzéki testet öltön a „puszta” légből és áthidalja a valóság és képzelet között ásitó űrt. A színészek némajátéka az egérfogó-jelenetben önmagában teljesen hatástalan, Claudius csupán a *hanggal* meglevelelt tényleges előadás során fog gyanút, hogy egy *beszédessel* – pánikszzerű távozásával - adjon nyomatékot a titkát feltáró szavak hatalmának. A kimondott szó a végjátékban is felülkerekedik a tetten. A négy főszereplő holttestével borított színpadon már nincs mit *tenni*, csak a *szó* marad, a beszéd, mely „többet csinál”. A küldetésével együtt sorsát is beteljesítő dán királyfi „igaz” ügyének hiteles történetét egy újabb, immár a mítosz folytonosságát biztosító szóbeli küldetés – Horatio elbeszélése - hivatott megosztani a „kétkedőkkel”. Hamlet „néma” csendjét csak egykor

¹⁰⁴ „Language bears within itself the dialectics of open and closed. Through meaning it encloses, while through poetic expression it opens up.” Bachelard 222.

¹⁰⁵ Bachelard a szavakra lebontott nyelv fenomenológiai vizsgálata során a ház-metaphora (a ház mint a költői lakozás fizikai és metafizikai dimenzióinak gyűjtőtere) segítségével érzékelteti a nyelv és alkotóelemei térbeli vetületeit: „Words – I often imagine this – are little houses, each with its cellar and garret... To mount and descend in the words themselves – this is a poet’s life. To mount too high or descend too low, is allowed in the case of poets who bring earth and sky together.” (i.m.147)

„szíve” közepén hordott barátjának, egyetlen dialógus-társának mindent híven feltáró monológja képes feloldani.

Hasonlóképpen a hang, a *kimondott* szó hitelesíti Macbeth vészbanyáinak profetikus jelenéseit is, „kétnyelvűségével” („equivocation”) „értelmezve” az alvilági víziókat: „...két nyelven beszélt / A hazug pokol, s igazsága csak / Látszat?” (V.v) Macbeth és Lady Macbeth testi és tudati, hely- és térbeli összetartozását is a monológgá koncentrált dialógus érzékelteti. A sorsdöntő fordulatról írt levél – Macbeth beszámolója a győzelemről és a siker fejében ígért dicsőségről - Lady Macbeth hangján szólal meg, mintegy prológusképpen a férjét kárhozatba taszító bűvös szóvarázshoz, melyből rögtön ízelítőt is ad a kezdeti lelkesedés hevében:

Jöjj hát; hadd töltöm füledbe a lelkem,
S nyelvem hadd korbácsolja vissza mindazt,
Ami elzár az arany karikától,
Mellyel sors és túlvilági segítség
Már szinte megkoronázott.

(I.v)

A beszéd mint a nyelv térbeli „teste” távolról sem csupán a dráma világának külső tartományában megjelenő vizuális képzeteket, a látható tárgyakat teszi élményszerűbbé, valóságosabbá. A kimondott szó a tudat belvilágát kitöltő képzelet tartalmát, a láttatott képeket is életre kelti, a szómágia teremtő erejével transzponálva erősebb valósággá a pusztá fikciót.

A szerepét megformáló színész hangja - hangfekvése, hangszíne, hanghordozása - közvetlen érzéki hatásánál fogva egyike a legalapvetőbb karakterképző tényezőknek, így a színpadi térformálásban is jelentős részt vállal. A birodalomostó Lear egész színpadot betöltő dörgedelmes átkai és a szívét a szájához emelni képtelen Cordelia visszafogott vallomása hanghatásukban egyszerre minősítik magukat a szereplőket, és jelenlétük személyes terét. Az élőbeszéd, a kimondott szó, mint performatív aktus, szonoritásától függően a színpadi tér minden dimenzióját áthatja; a testhez és a tudathoz hasonlóan kettős poláris töltése és kétirányú mozgása révén válik térképző és

térformáló tényezővé.¹⁰⁶ Érzés és gondolat kifejezésével, a személyiség belső életerének vizuális és auditív megjelenítésével olyan interszubjektív teret képez, amely lehetővé teszi a kölcsönös határátlépést, az érdemi kommunikációt.¹⁰⁷

A nyelv tehát, mint a kommunikációs tér főszereplője, a dráma dialogikus mozgástörvényeinek jegyében, a dialógus primér eszközként formálja a tragédia térvilágát: eltávolít és közelebb hoz, elszigetel és egyesít, azonosít és viszonyít. A beszélő a szóbeli megnyilvánulás, az önkifejezés, önállítás révén alanyiségében különíti el magát környezetétől, ugyanakkor tárgyi minőségében, a figyelem tárgyaként is a kommunikációs tér középpontjába kerül. Aki szó szerint „figyelme tárgya minden figyelőnek”, az a teret is alakítja és uralja. Az Én, hatáskörének kiterjesztésével egyúttal a többi jelenlévő *másságát* is hangsúlyosabbá teszi; valódi dialógus híján éppen a beszéddel szigeteli el magát környezetétől, a szóval kiterjesztett szubjektív tér passzív részeseivé degradálva hallgatóit. Így szerez Claudius, pozícióját megszilárdítandó, tekintélyt magának és érvényt hatalmának gondosan megszerkesztett nyitóbeszédével a *Hamlet*ben; így szigeteli el magát a fejedelmi többesben saját személyét olümposzi magaslatokra emelő Lear, a dialógus látszatát keltő kegyes gesztusával, a leányaitól diktatórikus módon kikényszerített hűségnyilatkozatokkal, és így kezdődik a párbeszédre képtelen, határtalanul korlátozott látókörű, gyászruhás „gyöztes” Titus kegyetlen passiója dicsősége tetőpontján.

A beszélt nyelv, a hangzó szó elsődleges térképző szerepe a *belső* és a *külső* viszonylatában, a *zárt* és *nyílt* tértartományok transzpozíciós összjátékában ragadható meg legkézzelfoghatóbban. Kettős természetéből adódóan, test és tudat egységének letéteményeseként, a kifejezés, a megjelenítés képessége révén járja át, küszöböli ki vagy képezi újra a tragikus tér szubjektív és objektív szféráit elválasztó határokat. A szó a kommunikációs tér főszereplőjeként, korlátlan hermészi hatalmánál fogva, a

¹⁰⁶ Bachelard a költői képek „életfunkcióinak” vizsgálata során hangsúlyozza a szonoritás mint térképző elem kulcsfontosságú szerepét: „...through the brilliance of an image the distant past resounds with echoes, and it is hard to know at what depths these echoes will reverberate and die away. Because of its novelty and its action, the poetic image has an entity and a dynamism of its own... Very often, then, it is in the opposite of causality, that is, in reverberation... that I think we find the real measure of the being of a poetic image.” Bachelard XVI.

¹⁰⁷ Levinas az etikai viszony térbeli vetületeivel összefüggésben emeli ki az interszubjektív tér egzisztenciális jelentőségét: „A lét igazsága nem a lét *képmása*, nem természetének *ideája*, hanem a szubjektív mezőjébe helyezett lét, amely *deformálja* a látványt, de éppen ezáltal teszi lehetővé, hogy a külső kimondja magát... Az interszubjektív tér eme görbülete a távolságot emelkedéssé hajlítja, nem megalkotja a létet, hanem lehetővé teszi igazságát... A 'lét görbülete' az emberek közötti viszony kifejeződése.” (i.m. 248)

tragikus tapasztalat minden területén, a tragédia világának minden szférájában illetékes.¹⁰⁸ Mítikus eredetéből következő adottságainak és illetékessége biztosította lehetőségeinek köszönhetően a tér minden meghatározó tulajdonságával rendelkezik, az átjárás globális határtereként egyesítve az általa aktivált, összekapcsolt és képviselt térdimenziók tulajdonságait.

A kimondott szó egyformán illetékes a drámai kommunikáció szubjektív, interszjektív és regionális tartományaiban.¹⁰⁹ Indíttatásától és irányultságától függően lehet nyitott és zárt, reflektív és projektív, intenzív és extenzív, immanens és transzcendens, azaz olyan univerzális drámai médium, amely rögzít és viszonyít, megköt és felold, korlátoz, és szabaddá tesz.

A szó, a megértés és értelmezés kényszerének foglyaként, rövidre zárja a fogalmi gondolkodás jelentéshez kötött véges belső terét, ugyanakkor, érzelmi töltésének függvényében feltárja az indulat ihlette és vezérelte látomás, a költői képzelet kimeríthetetlen gazdagságában és szüntelen változásában a végtelenre nyíló, határtalan világterét.

A tragédia térbeli alapélménye, a bezártság, a lét egzisztenciális korlátainak nyomasztó élménye, a magány, az elszigeteltség, a kitaszítottság tudata mindig a megértés függvénye, a Másik személyében, szavaiban és cselekedeteiben megnyilvánuló világ racionális beláthatatlanságának a következménye. Ennek a

¹⁰⁸ A kimondott szó térképző szerepére Frye is utal a bibliai nyelv retorikai elemeinek vizsgálatá során: „Immár világos, hogy a Biblia minden fordulatában megtaláljuk azt, amit a jelenlét metafizikájának neveznek, továbbá, hogy a kimondott szónak mindig elsőbbsége van az írottához képest, de legalábbis mindig ott van a közelében.” *Kettős tükrök* 356.

¹⁰⁹ A régió a tragikus tértartományok egyik legjellegzetesebb típusa, mely egyesíti a szubjektív és a közösségi terek minőségi jegyeit: „A region, let it be noted, exceeds a given discrete place, whether this be a proto-place, a zonal place, a counter-place, or a com-place... For places are the particular parts or portions of regions. But this is not to say that regions are abstract totalizations of places. Regions possess their own concreteness... Regions are forms of gathering, and in this capacity they have powers and virtues of their own, which are not foreign to the dynamisms of lived bodies that make possible the configuration of places. Casey 73.

A régiónak (tájéknak) Heidegger is megkülönböztetett jelentőséget tulajdonít a *Lét és idő*-ben (Budapest, 1989, Gondolat): „A környező-világ környezetszerűsége és a jelenlétlét térbelisége” című fejezetének első alfejezetében. „A világonbelüli kézhezálló térbelisége” legnyilvánvalóbban a tájéknban fedi fel magát. A tájék olyan helyek összessége, ahová a dolgok a maguk eszközszerűségében odatartoznak...” „A kézhezálló helysokféleségének ez a tájékszerű betajékltsága jelenti a környezetszerűséget...” (225. o.) Heidegger a tájékon keresztül világítja meg a tér mint ontológiai kategória lényegét: „Az, hogy a kézhezálló az ő környező világi terében utunkba kerülhet, ontikusan csak azért lehetséges, mert maga a jelenlétlét világban-benne-létét illetően 'térbeli'.” (227. o.) A fejezet alaptézise, mely szerint „...a tér konstituálja a világot...” (224. o.) a színház, és ezen belül a tragédia világára nézve, mind a helyek, mind az általuk konstituált tájékok tükrében határozott helyi értéket nyer.

felismerésnek a jegyében kötelezi el magát Hamlet a minden racionális mérlegelésnek ellentmondó túlvilági küldetése, a bosszú, azaz a *tett* mellett, az erkölcsöt és igazságot pusztá viszonyfoglalomná silányító *szó* és az általa képviselt *gondolat* ellenében:

Eszembe juss?

Igen, letörlök emlékezetem

Lapjáról minden léha jegyzetet,

Könyvek tanácsit, képet, benyomást,

Mit vizsga ifjú-kor másolt reá,

És csak parancsod éljen egyedül

Agyam könyvében, nem vegyülve más

Alábbvalókkal: úgy van, esküszöm.

(I.v)

A tettnél alábbvaló gondolat iránti kételyét már a második felvonás közepén nyíltan megfogalmazza tanuló társainak: „...mert nincs a világon se jó, se rossz; gondolkozási teszi azzá” (II.ii). A negyedik felvonásban, immár a bizonyosság birtokában, tehetetlenségével birkózva még pontosabban fogalmaz: „Ó, vért kívánj / Hát, gondolat! vagy értéked silány” (IV.iv).

A szavak árulása, a megértés képtelensége vetkőzteti ki önmagából Leart is, hogy hontalan királyként és kitagadott apaként, a gondolkodás mentális antiterében, az örületben keressen gyógyító menedéket.

„Mindenre, mit szólék, igent és nemet mondtak. 'Nem és igen' egyszeresemind nem jövendölt jót (...) Hagyjátok el: ők nem urai szavoknak. Azt mondták: minden vagyok. Hazudság. Én nem vagyok lázment”.

(IV.vi)

A szavak képviselte vélt igazság a mindenható „ok” Othello számára is, hogy kioltsa a szavak tényleges igazságát is megvilágítani képes „fényt”, a „tündér természet bűvös” remekének életét, mely egyedül adhatott értelmet életének:

De haljon meg, hogy mást is meg ne csaljon.

Oltsd ki e fényt és aztán ezt a fényt –

.....
 Jaj, hol van oly prometheusi láng, mely
 Fölgyújthat ismét!

.....
 Ó, boldog balzsam, szinte ráveszed
 Az igazságot: ketté törni kardját.

(V.ii)

A sötétség, az „éjfél küldötteinek” „se jó, se rossz” igazsága, a kétnyelvű pokol „észt” rabul ejtő jóslata viszi végromlásba Macbeth-et is, aki minden józan mérlegetlenség dacára a túlvilági „intelem” bűvöletében vállalja a trónért a kárhozatot:

Ez a szellemvilági intelem
 Se rossz nem lehet, se jó

 Még csak kísért a gyilkosság, de már
 Úgy rázza világot, hogy erőmet
 Elszívja a képzelet, s már csak az
 Van, ami nincs.

(I.iii)

A fogalmi térben jelentésükhöz kötött szavak, az értelem uralta tudat bénító rabságából csakis az indulat vezérelte látomás, a költői képzelet világa kínál kiutat. A nyelvnek ez a dimenziója a tragédia verbális világának valódi élettere. A szavak képzettársításon alapuló közösségének asszociatív tartománya az egyetlen dimenzió, amely az idő, a halandóság, a bűn és a magány tudatában korlátozott tragikus lét - a teljesség és végesség világában – a szabadság, a végtelen lehetőségét kínálja.¹¹⁰ Az

¹¹⁰ Bachelard és Levinas a végtelen élményének két eltérő alternatíváját kínálja. Bachelard a szubjektum belső világában, az esztétikum felől közelít ember és világa etikai viszonyként is értékelhető egysége, a végtelen egyetlen megragadható analógiája felé: „Immensity is within ourselves. It is attached to a sort of expansion of being that life curbs and caution arrests, but which starts again when we are alone... Since immense is not an object, a phenomenology of immense would refer us directly to our imagining consciousness.” Bachelard 184. Levinas ezzel szemben az etikai szférában, a szubjektivitás transzcendens jellegében, azaz a belsőt és a külsőt egyaránt átfogó interszubjektív viszony dimenziójában mutatja fel a végtelen lehetőségét: „Elmondjuk majd,

etikai viszonyra épülő valódi dialógus, az Én-Másik alanyi-tárgyi pozíciójának kölcsönösségén és felcserélhetőségén alapuló társas viszony, a kommunikációs tér határait feloldó külső és belső értékcentrum híján a tragédiában a költői minőségében „megszabadult” nyelv, a kreatív fikció világa az egyetlen éltető és élhető alternatíva.

Ebből a fokozott felelősségből, a költői nyelv értékképviselési szerepéből fakad a tragédia képvilágának komplex figurativitása, képi többszólamsága, páratlan hangszín- és regisztergazdagsága, lenyűgöző vizuális hangszerelése. A költői képvilág különböző síkjainak, a kifejezés különböző módjainak együttese alkotja a tragédia világának figuratív terét, melynek megalkotásában és működtetésében minden szókép, a költői képzettársítás minden szintje szerepet vállal. Szubjektum és objektum, jelölő és jelölt, azonosító és azonosított szüntelenül változó helyzetétől és távolságától függően lehet metaforikus, metonimikus és leíró, hol harmonikus, hol disszonáns egységbe foglalva a különböző korok, kultúrák és világképek jellemző, meghatározó kifejezőmódjait.

Northrop Frye vicői alapokra épülő osztályozási rendszere különösen alkalmas a tragikus nyelv figuratív struktúrájának leképezésére, hiszen a mítoszkritika szellemében döntően térvizonyok – szó és tapasztalat, fikció és realitás, tudat és test -, valamint a szóképek alkotóelemeinek egymástól való távolsága alapján határolja be fogalmilag és különíti el tipológiailag a figurativitás különböző szintjein működő uralkodó kifejezőmódokat.¹¹¹

A metaforikus nyelvhasználat – a mitikus kultúrákban uralkodó költői kifejezőmód megfelelője – a tragédia egészére jellemző, hiszen a színpadon elhangzó szöveg az élő nyelv, a kimondott szó teremtő erejével eleveníti meg a történetet, jeleníti meg a darabok világának külső és belső dimenzióit. A mitikus és a költői nyelvhasználat sajátosságait ötvöző metaforikus kifejezőmód - a szavak kreatív dialogikus viszonya - a tragédia hermészi küldetésének letéteményeseként biztosítja a drámák sajátos világát alkotó térdimenziók - külső-belső, közel-távol, fent-lent, nyitott-zárt - közötti átjárást, a

hogyan áll elő a végtelen az ugyanaznak Mással való viszonyában, és miképpen hatja át ellenállhatatlanul az egyedi és a személyes mágneses ereje a teret, ahol a végtelen előáll... A jelen könyv a szubjektivitást mint a Másikat fogadót, mint vendégszeretetet jeleníti meg. A szubjektivitásban beteljesedik a végtelen ideája. Levinas 10.

¹¹¹ Lásd N. Frye: i.m. 34.

tragikus tapasztalat fogalmi és képi, érzéki és tudati, szubjektív és objektív szférái közötti érdemi kommunikációt.¹¹²

A szorosabb értelemben vett metaforikus kifejezőmód azonban csak a legintenzívebb költőiségű szövegek sajátja. Drámaiság és költőiség, a shakespeare-i tragédiára általában jellemző modális szinkretizmus jegyében, elválaszthatatlanok. Az Én legmélyebb rétegeiből felfakadó érzések és indulatok minden esetben a legemelkedettebb költészetben találnak hiteles, méltó közvetítőre. Erre a szerepre, természeténél fogva, csakis a belső és külső tér, szubjektum és objektum, képzelet és tapasztalat, jelölt és jelölő szoros kapcsolatán, kreatív együttműködésén alapuló metaforikus kifejezőmód alkalmas. A költői kifejezésnek az a típusa, amelyet szuggesztív személyessége, közvetlensége, transzcendens irányultsága, eleven, organikus képisége, provokatív újszerűsége, egyedisége és dinamizmusa különböztet meg a tragédia verbális világának más, a metonimikus és leíró nyelvhasználattal rokon kifejezőmódjaitól. Elsősorban e tulajdonságai révén alkalmas az Én identitását, világképét és öntudatát alapjaiban megkérdőjelező egzisztenciális válság és a nyomában felszínre került alapkérdések - a mitológia, a vallás vagy a filozófia hatáskörébe tartozó problémák - közvetítésére, képviselőre, fogalmi és érzéki megjelenítésére.

A metafora szinkrontere azonban nem csupán az említett szférák közötti átjárást biztosítja; a látható és a láttatott képek, a megélt és az átélt tapasztalatok egymásbajátzásával egyetlen organikus élménnyé ötvözi azokat. A tragédia a mítoszhoz hasonlóan a metaforikus látás- és kifejezőmód szférájában egyesíti a költői képvilág és a reális tárgyi valóság elemeit, valósítja meg a külső és belső terek szintézisét. Így válik a drámai tapasztalat *tárgyának* és a költői kifejezés *módjának* azonosításával a „belülről láttatott élet”¹¹³ és a „közvetlen létezés”¹¹⁴ közös színterévé.

¹¹² Loszev a mitikus és a költői kifejezőmód közötti hasonlóságok feltárását követően (mindkettő a "belső" és a "külső" szintézisét megvalósító kifejezési forma, mindkettő „*intelligens*”, „*átelkesített*”, „*átszellemített*” kifejezés, mindkettő közvetlen, nem átteteles létezés) az „*elidegenedés*” szférájában húzza meg a döntő határ vonalat mítosz és költészet között: „Csak az elidegenedés típusa alapján, nem pedig az elidegenedés pusztá ténye alapján tudható meg, hol van a mítosz és hol a költészet, hol van a mitikus és hol egyszerűen a költői fantázia.” Loszev 84.

¹¹³ Loszev 80.

¹¹⁴ Uo. 82.

A reneszánszsal kezdődő újkori kultúra világterének kitüntetett tartományát képező *Shakespeare-tér* kultikusan rögzített főbb tájékozódási pontjai éppen azok a darabok, amelyekben cím és címszereplő egymás teljes értékű szinonimájaként váltak a Shakespeare-kultusz és a részben rá épülő újkori mitológia toposzaivá.¹¹⁵ A tragikus kánon ismertebb darabjai - *Romeo és Júlia*, *Julius Caesar*, *Hamlet*, *Othello*, *Lear király*, *Macbeth*, *Antonius és Cleopatra* – dráma és főhőse metonimikus viszonyában teljesítik ki az idő perspektívájában az esztétikai tárgyként létező mű és az azt életre hívó főszereplő metaforikus egységét

A szavakból kibontakozó metaforikus tér éppen szinkronitása révén válik a tragédia meghatározó értékképviselői tartományává, mítosz és logosz, az életnek tágasabb térbeli perspektívát nyújtó dionüszoszi *költészet* és a tájékozódás lehetőségét kínáló apollói *gondolat* színterévé. A filozófia *térfogalma* – a tér mint a létet alapjaiban meghatározó egzisztenciális kategória – és a mitológia *tér-képe* – a tér mint ősmitológéma – a metaforikus nyelv szinkronterében válnak egymás vetületeivé. A shakespeare-i tragédia meghatározó stílusjegyét, a darabok költői képvilágának *térbeágyazottságát*, a metaforikus kifejezés *térorientálságát* szinte minden esetben a legplasztikusabban megformált, leggazdagabban hangszerelt, legintenzívebb költőiségű szövegek érzékeltetik leghívebben.¹¹⁶

Júlia, férje száműzetéséről értesülve pontosan felméri a sorsukat előrevetítő „gyilkos” szó beláthatatlan térdimenzióit: „Romeo számkivetve / Nincs vég, határ, mérték e szóba semmi. / Nincs mód halálás mélységére menni”. (III.ii)

Titus az emberi értelemmel felfoghatatlan szenvedést, lelke minden gátat elsöprő elemi indulatát önti intenzitását a tágasságából merítő költészetbe, a kozmikus tér határait ostromló elemeket és a lelkében háborgó érzések végleteit egymásba oldó, mitikus képzetekkel zsúfolt szavakba:

¹¹⁵ B. Reynolds transzverzális poétikájának nyitófejezetében – *Transversal Poetics and Fugitive explorations: Theaterspace, Paused Consciousness, Subjunctivity, and Macbeth* – a kultúrtörténeti „ikonok” „ható jelenléte” révén kialakult „artikulációs terek” jelentését a *Shakespeare-tér* meghatározásával világítja meg: „For instance, Shakespeare’s affective presence as, among other things, marvelous poet, cultural icon, and/or ideological symbol engages us with the phenomena of what Donald Hedrick and I refer to as ‘Shakespace,’ a term that encompasses the plurality of Shakespeare-related articulatory spaces and the time, speed, and force at which they transmit and replicate, like memes, through places, cultures and eras.” Reynolds 6-7)

¹¹⁶ A fenti összefüggésekre bőszesen találhatunk példákat mind a tíz tragédiában, ezért az alábbiakban csupán a legmeggyőzőbb szövegrészleteket szeretném – csupán az utalás szintjén – kiemelni.

Tenger vagyok: fűj lányom sóhaja!
 Ő a síró menny, én vagyok a föld:
 Fel kell hogy dúlja sóhaja habom,
 Földemre szüntelen könnyeitől
 Zuhogjon mindent elnyelő özön:
 Bensőmben már nem fér el sok jajom,
 Ki kell okádjam, mint a részegek.

(III.i)

A titáni szóáradat kozmikus képei mélység és távolság, intenzitás és extenzió metaforikus terében egyesülve hívják életre a drámai élményt, hogy a költészet rendjét a káoszra kényszerítve formálják közölhetővé a kimondhatatlant.¹¹⁷

Hamlet, aki a reneszánsz logos, az „előre-hátra tekintő okos” ész, az „isteni értelem” rossz álmoktól háborítatlan birtokában vélné magát egy „csigahéjban” is ellakva „végtelen birodalom királyának”, éppen a sokat magasztalt értelem illetékességét kétségbe vonó szellemjelenéssel szembesülve fordul a szavakon túli világokat idéző végletes térképzetekhez:

Ó, irgalomnak minden angyali
 S ti égi szolgálók, most örizzetek!
 Légy üdvözült lény, - kárhozott manó,
 Hozd ég fuvalmát, vagy pokol lehet,
 Gonosz legyen bár célod, vagy kegyes:
 De oly kérdéses alakban jelensz meg,

¹¹⁷ T.S. Eliot, éppen Shakespeare-re hivatkozva, ebben a rendben jelöli meg a drámai költészet elsődleges célját: „Minden művészetnek feladata, hogy valamiféle rendet mutasson fel az életben azzal, hogy rendet kényszerít az életre... Úgy tűnik, cselekvésre összpontosuló tudatunk néven nevezhető, osztályozható érzelmeink és indítékaink túl – túl az életnek azon a részén, amelyet a prózai dráma is maradéktalanul ki tud fejezni – az érzések olyan határtalan peremvidéke terül el, amelyet, hogy úgy mondjam, csak a szemünk sarkából észlelhetünk, amely látásunk fókuszába soha nem hozható, és csak olyankor eszmélünk rá létezésére, amikor átmenetileg függetleníjük magunkat tetteinktől... Ebbe az irányba nyomulni előre, ameddig csak lehet, s közben tartani a kapcsolatot a hétköznapi világával, amellyel minden drámának szót kell értenie – íme, ilyennek látom a drámai költészet célját. Mert végső soron a művészet feladata, hogy hihető renddel ruházza fel a mindennapi valóságot, s láttassa meg ezáltal a valóságban rejtőz rendet, segítsen bennünket a derűs nyugalom, a megbékélés állapotába, hogy azután magunkra hagyjon, mint Vergilius hagyta Dantét, s elindulhassunk ama tartományok felé, ahova kísérőnk már nem léphet.” T.S. Eliot: *Káosz a rendben*. Budapest, 1981, Gondolat. 440-441. o.

Hogy szólnom kell veled. [...]

Szólj, mit jelent ez, hogy te, holt tetem,
 Egész acélban így feljársz a hold
 Fakó fényére, borzasztván az éjt?
 S mi, természet bohói, annyira
 Megrázkódunk sok rémes gondolattól,
 Mely túlhaladja érzelmünk körét?

(I.iv)

Othello *írásban* még megkockáztatná nevén nevezni Desdemona vélt bűnét - „E tiszta lap, e szép könyv arra jó csak, / Hogy „ringyót” írjanak rá?” –, de a *kimondott* szó várható következményeit ő is csak a megszemélyesített természet felháborodásának makrokozmikus térképezeteivel, az elemek költői megidézésével képes híven érzékeltetni:

„Mi a bűnöd?

Útálkozik az ég, pillog a hold
 S a szajha szél, mely váltig szórja csókját,
 A föld üres tárnáin kujtorog,
 Csak hogy ne hallja”.

(IV.ii)

Nem sokkal később, Desdemona ártatlanságának frissen szerzett, egyszerre felemelő és lesújtó tudatában, egyik pokolból a másikba taszítva, immár önmaga bírójaként, ugyanezzel a mértékkel – az utolsó ítélet személyes víziójával - méri ki végzete koordinátáit, rajzolja meg sorsa tér-képét :

Átkozott bitang! Korbácsolj el, ördög,
 Ettől az édes égi látomástól! [...]

(V.ii)

Titus regisztere, a titánok harcát idéző mitikus térképzetek foglalják méltó makrokozmosz keretbe Lear belülről felfakadó elemi indulatok fűtötte tébolyát is:

„Fűjj szél, szakadj meg, fűjj, dühöngj! Vihar,
 Felhő, omoljatok le, míg a tornyot
 S a szélvitorlát elsüllyesztitek!
 Ti gondolatnál gyorsabb kéntüzek,
 Kengyelfutói a tölgyhasgató
 Mennykőnek, hamvasszátok el
 Ez ősz fejet! Világot rengető
 Villám, döngesd laposra e kemény
 Kerek világot. Rombold el a
 Természet műhelyét s egyszerre fojts meg
 Minden csirát, miből a háládatlan
 Ember keletkezik!

(III.ii)

Hasonló léptékű és intenzitású, de ezúttal a keresztény mitológiát megelevenítő térvilág káprázatos képeivel mérlegeli Macbeth is a képzeletét kísértő gyilkosság várható következményeit. A metaforikus kifejezés határain is túllépve a túlfűtött képzelet kohójában egybeolvadt költői képek – hasonlat, allegória, szinesztézia, szimbólum - lenyűgöző sorával, köztük egy sokkoló erejű, éppen megfejthetetlenségében képviselési értékű hermetikus „képzavarral” érzékelteti az önmagával meghasonlott tudat határtalan kétségbeesését, a lélek mélyén megnyíló apokaliptikus káosz iszonyatát:

Meg aztán

Ez a Duncan olyan szelíd király volt,
 Tisztében oly hű, hogy erényei
 Trombitanyelvű angyalok gyanánt
 Zúgnának vad bosszút a gyilkosára;
 S a részvét mint viharon vágató
 Csupasz gyermek vagy mint a láthatatlan

Levegő hátán egy égi kerub,
Mindenkinek szemébe kürtöli
A gazzettét, hogy könnybe fül a szél.

(I.vii)

A metaforikus kifejezésmód a konkrét megfelelések szintjén képviseli a tragédia világának egységét és a mitikus térképző tendenciák jelenlétét, de perspektivikusan nem tárja fel maradéktalanul a tragikus tér távolabbi tartományait.¹¹⁸ Az egyes tragédiák szuereén világának minden alkotóelemére kiterjedő kompozíciós egység feltérképezéséhez a térképző figurativitás minden szintjével számolni kell, de a különböző idősíkok (múlt, jelen, jövő) és térdimenziók (közel-távol, kívül-belül, fent-lent) átjárhatóságát és átláthatóságát, áttetszőségében megnyilvánuló egységét a verbális és az azt magába foglaló komplex színpadi nyelvet egyaránt jellemző *szimbolikus* látás és kifejezésmód biztosítja.

A szimbólum *önmagában*, a képi ábrázolás más típusaitól elkülönítve, és a vele rokon típusokat egy szinkronterbe gyűjtő *komplex képi alakzatként* egyaránt a figuratív kifejezésmód legtérsezerűbb képződménye, az ellentétes mozgásirányok és térdimenziók – közelség-távolság, mélység-magasság, koncentráció és tágasság - képi gyűjtőhelye. Az azonosítás kifejezőeszközeként az organikus ábrázolás jegyében kiküszöböli a távolságot eszme és kép, jelölt és jelölő, belső és külső, ideális és reális tértartományok között, ugyanakkor az érzékelés fizikai és a tudat fogalmi határainak átlépésével¹¹⁹ az ember egész lényét megszólítva „nemcsak a világot teszi 'nyitottá', hanem az embert is

¹¹⁸ A metaforának erre a „fogyatékosságára” hívja fel Bachelard is a figyelmet a belső végtelen otthonaként feltérképezett ház térdimenzióit megelevenítő költői képek osztályozása során: „All great, simple images reveal a psychic state. The house, even more than the landscape, is a 'psychic state'... Now a metaphor gives concrete substance to an impression that is difficult to express. Metaphor is related to a psychic being from which it differs. An image, on the contrary, product of absolute imagination, owes its entire being to the imagination... In fact, the image, which is the pure product of absolute imagination, is a phenomenon of being...” Bachelard 72-75.

¹¹⁹ Eliade a szimbolikus látás- és kifejezésmód vallási eredetének elemzése során tárja fel a szimbólumban rejlő tértranszformációs lehetőségeket: „Még ezután is, hogy az 'égi szentség' eltűnt a voltaképpeni vallásos életből, a szimbolizmus révén továbbra is hatott. Üzenetét a vallásos szimbólum akkor is közvetíti, ha az emberek *tudatosan* már nem is értik meg teljes egészben. A szimbólum ugyanis az ember egész lényéhez és nemcsak értelméhez fordul... általa válik a világ 'áttetszővé', s képesé arra, hogy 'megmutassa' a transzcendenciát.” Eliade 120-121.

eljuttatja az egyetemeshez”¹²⁰ A szimbólum hatósugara a színpadi térben és a verbális kifejezés aktiválta képzelet síkján egyaránt a konkrét helyként megjelenő *képtől* a benne megformált *eszme* további, tágasabb *képzetek* útján elérhető *fogalmi* horizontjáiig terjed.

A szimbolikus kifejezőmód a színpadon előadott mű egészétől a konkrét szóképek szintjéig áthatja a tragédiát. A nyelvi kifejezés és költői képvilág különböző szintjeit egyesítő drámai szöveg mint az előadás jelöltje, belső tartománya és az azt kifejező, értelmezve megjelenítő előadás (rendezői koncepció, színészi játék, színpadkép, beszéd, hanghatások stb.) mint jelölő, a két sík organikus egysége alapján maga is szimbólum. (Külső és belső természetesen ebben az esetben is relatív térfogalmak, hiszen az előadás külsőségéhez képest „belső” szöveg határterként maga is további külső és belső, fogalmi és képi tartományokra bontható).

A színházi térben, melynek a költői kifejezés eszközeivel kódolt előképét a szöveg is tartalmazza, darab és előadása elválaszthatatlanok. A keletkezésük alapján időben és térben behatárolt, kultuszuk folytán azonban a kulturális világtér szüntelenül táguló és távolodó horizontjára nyíló műveken belül a helyszínek, szereplők, testrészek, tárgyak, képek és szavak képviselik a szimbolikus ábrázolás további rétegeit.

Az egyes *szereplők* a maguk jogán is szimbolikusak, hiszen hiteles, átélt előadás esetén a színpadon vizuálisan megjelenő alak azonos mindazzal a gondolattal, érzéssel, cselekedettel, amelynek képviseletére hivatott, de központi helyzetüknél, és ebből fakadó térképző szerepüknél fogva a mű egészével is szimbolikus viszonyban állnak. Amilyen mértékben azonosítható a Hamlet-világ, a Lear-világ, a Macbeth-világ magával a címszereplővel, olyan mértékben nyer szimbolikus státust az illető szereplő a saját világában és azon keresztül mindazon további tértartományokban, amelyekben a művek is szimbolikus helyi értékkel bírnak.¹²¹

Főszereplő és világa szimbolikus kölcsönviszonya tehát alapvetően térvizony. A külső környezet alkotóelemei befelé irányuló koncentrikus mozgással alakítják a maguk képére a kívülről érkező hatásokon, érzéki tapasztalatokon, érzelmi és tudatformáló gondolati impulzusokon keresztül a főhőst, aki jelenléte *intenzitásával* és helyzeténél

¹²⁰ Uo. 201.

¹²¹ Pl. a reynolds-i „Shakesperare-tér”-ben. Lásd 18. lábaj.

fogva meghatározó személyiségének kifelé irányuló, excentrikus *kiterjesztésével* hat vissza környezetére, formálja újjá környező világát.

Macbeth a darab elején csupán egy látomás – a Százados és Ross átlelkedült beszámolóinak költői vízióiból kibontakozó mitikus ideálkép -, aki a környezetét alkotó szereplőkben: a vérszbanyákban, Banquóban, Lady Macbeth-ben és Duncanben megtestesült kísértés koncentrált erőterében válik hús-vér emberré, képviseleti értékű drámai személyiséggé. A kölcsönös térformáló szimbolizmus jegyében a folyamat fordítva is működik: a kísértés nyomására megnyíló belső tér, Macbeth sugároz intenzitású érzelmi és képzetvilága a személyiség természetes kereteit szétfeszítő indulat és a feloldhatatlan belső, morális konfliktus gerjesztette magasfeszültség Macbeth *személyes életterévé* transzponálja környezetét. A háború haláltánc-képei, a vízként bugyborgó föld, a „vad pusztulást és zavart” kikeltő, „fájdalmas” idő, s a „templomjáró fecske” „boldog” fészkeül szolgáló, szép fekvésű otthonból pokollá lett invernessi vár egyaránt ennek a transzformációnak plasztikus térképzetekkel megjelenített szimptomái.

Az egyes darabok világának megformálásában tematikusan és strukturálisan meghatározó szerepet játszó *helyszínek* szintén térdramaturgiai alapon épülnek be a művek szimbolikus szinkronterébe.

A Hamlet nyitójelenetében a helsingőri kastély előtti „emelt tér”, a vár sötét, megfejtésre váró titkokkal teli *belső* világa és az éj hasonlóképpen rejtélyes, vizuális és intellektuális értelemben egyaránt beláthatatlan *külső* tartománya *között* helyezkedik el. Az egész darab légkörét klimatikusan meghatározó helyszín pozíciójánál fogva a szó konkrét és átvitt értelmében egyaránt *határtér*. A darab cselekményének *tényleges* szintere és a cselekménnyel, illetve annak előzményeivel ok-okozati összefüggésben álló események aktiválta metafizikai dimenzió átjárásának egyszerre objektív és szubjektív hatátere. Objektív a vizuális térben, hiszen a Szellemet a cselekményen „kívül” álló szereplők - az örök mint az érzékelés és Horatio mint a racionális tudat képviselője - is látják, és szubjektív mind a vizuális, mind az auditív térben, apa és fiú személyes kapcsolatának, valamint Hamlet „testre szabott” küldetésének természete révén.

E kiemelt jelentőségű hely szimbolikus töltését kronotopikus beállítottsága is biztosítja. A kastély előtti emelt tér, nyitójelenetként, a realitás síkján, a darab saját, szubjektív időterének, a lineáris elrendezésű cselekménynek első jelenete, míg az objektív időtérben az idősíkok közötti *átjárás* helye, múlt, jelen és jövő, az időben „kizök kent” evilág és az időtlen túlvilág találkozásának liminális tartománya.

A *tárgyi* szintű szimbolizmus egyik legmeggyőzőbb, szinesztétikus gazdagságában legérzékletesebb példája Yorick koponyája. A Shakespeare-tér és a nyugati kultúra világterének örök érvényű, univerzális emblémája az egykori udvari bolond, a „végtelen tréfás, szikrázó elmességű fiú” mint személyes ismerős huszonhárom esztendeje a földben porladó „kvintesszenciájaként”¹²² egymástól elválaszthatatlan testi és szellemi kettősségében jeleníti meg a *Hamlet* és Hamlet külső és belső, objektív és szubjektív világának minden dimenzióját kitöltő alapélményét és gondolatát.

A Shakespeare-tér emblematisz topozsaivá minősült, térdramaturgiai jelentőségű tárgyak körében népszerűségben Yorick koponyájával vetekszik Othello keszkenője. A bűvös erejű szerelmi talizmánból corpus delicti-vé degradált kendő egyszerre képviseli a darab mitikus, hősi és vulgáris rétegeit, a végzetes cselekményfordulat középpontjaként egyesítve a hieroglifikus, hieratikus és démotikus kifejezőmódok kínálta értelmezési lehetőségeket.¹²³ A keszkenő eredete alapján *mitikus*, a szerelmét „diadalmas” tetteiről szóló költői elbeszéléseivel elnyert Othello tulajdonaként *hősi*, Desdemona vélt hűtlenségének bűnjeleként *vulgáris* szimbólumként köti össze a darab világát képező objektív és szubjektív, reális és fiktív, külső és belső, fogalmi és tárgyi térdimenziókat.

A térképésben ilyen szinten szerepet vállaló szimbolikus tárgyak szemléletesen bizonyítják az egzisztenciális térelmélet egyik alaptételét, mely szerint „maguk a dolgok a helyek, és nem csak odataroznak egy helyhez”.¹²⁴

A szimbolikus kifejezőerővel felruházott *testrészek* térformáló szerepe több tragédiában is szembeűnő. A különböző testrészekre irányuló megkülönböztetett

¹²² A sajátos helyi értékű terminus Hamlet enigmatikus meghatározására utal: „– and yet, to me, what is this quintessence of dust?” (II.i)

¹²³ Lásd n. Frye: *Kettős tükör*: 34.

¹²⁴ Heidegger A művészi tér kulcsdimenzióját, a tájéket megnyitó helyek felmérése során hangsúlyozza a dolgok elhelyezésének, valahova és egymáshoz tartozásának fontosságát. Heidegger: „...*Költőien lakozik az ember...*” 214-215.

figyelem ragyogó lehetőséget kínál a szerepét hangjával és testével megformáló színész számára, hogy fizikai jelenlétével teremtsen meg és alakítsa saját életterét, a tragédia térbeli világát.

A *Macbeth* térdimenzióinak lenyűgöző összjátékában kulcsszerepet kap a kéz és a szem, tett és tudat, valóság és képzelet, a tragikus tapasztalat objektív és szubjektív szféráinak a tér- és időtartományok határait feloldó konfliktusa. A két meghatározó érzéki, érzelmi és fogalmi szerepkörrel felruházott testrész instrumentális minőségében válik térképző tényezővé, biztosítja a személyiség és környezete aktív (érzéki-érzelmi és reflektív-tudati) kapcsolatát, disszonáns viszonyuk pedig a képi ábrázolás síkján egyszerre jeleníti meg az önmagával meghasonlott személyiség belső konfliktusát, csakúgy, mint Macbeth elszigetelődésének és identitásvesztésének külső szimptomáiban is megnyilvánuló folyamatát.

Első lépésben még csupán a „gyanútlan mán” „túlrepült” képzelet sarkallta vágy szintjén fogalmazódik meg a testi és tudati sík elválasztásának szükségessége. Az elképzelt látvány hatására felébredő morális tudat is egyike az akadályoknak, melyeket Macbeth-nak át kell ugrania, hogy végrehajthassa „szörnyű” tettét: „Csukódj be látás; hadd tegye kezem, amit ha megvan, fél látni a szem.” (I.iv)

A tetre vezérlő „lelki” tört, a „tüzes agyvelő” kivetítette „végzetes” képet a látással ellentétben már nem „fogja el” a tapintás, bár ott van, „olyan kézzelfoghatóan” mint „az, melyet” Macbeth kiránt:

Tör az, amit ott látok? Markolattal
 Kínálja magát. Jöjj, hadd kaplak el!
 Nem, nem sikerül. Pedig itt ragyogsz!
 Végzetes kép, nem fog el a tapintás
 Épúgy, ahogy a látás? Vagy csupán
 Lelki tör volnál, üres képzelődés,
 Melyet a tüzes agyvelő vetít ki?
 De hisz itt vagy, oly kézzelfoghatóan,
 Mint ez, melyet kirántok:
 Oda mutatsz, ahova megyek, és
 Amit ragadtam, épp olyan a fegyver.

Szemem a többi érzék betege,
 Vagy mindegyiknél különb: egyre látlak
 S vért izzad a markolatod s a pengéd,
 Mely előbb tiszta volt.

(II.i)

A szakítás a tettet követően válik véglegessé és jóvátehetetlenné. A belső tértörést ezúttal is makrokozmosz analógiák érzékeltetik:

Mi van velem, hogy minden zaj ijeszt?
 Milyen kéz ez? Kitépi a szemem!
 Lemossa e Neptunus óceánja
 Ezt a vért? Nem, nem; előbb festi át
 Kezem a roppant vizeket, hogy a
 Zöld mind piros legyen!

(II.ii)

A szimbolikus kifejezőmód meghatározó térorientáltsága a szavak szintjén is tetten érhető. Az egyes darabok fogalmi és képvilágában kulcsszerepet játszó szavak szimbolikus töltése és térképviseleti éréke elválaszthatatlanok, hiszen éppen ebben a kettős szerepükben valósítják meg minőség és mennyiség, érték és mérték költői összhangját. A *király-tragédiák* (kiemelés tőlem!) – *Hamlet*, *Lear király*, *Macbeth* – térvilágának minden dimenziójában értékesülő kulcsszava ebben a tekintetben is képviseleti értékű. A király a *szakrális* hatalom jelképeként (a mélység és magasság érték-alapú dimenziójában) a *vertikális* tengely mentén, *világi* hatalma kiterjedése alapján (a közelség és távolság mérték-alapú dimenziójában) a *horizontális* síkon válik *szimbolikus* térképző tényezővé, azaz olyan komplex szimbólummá, amely a metonimikus és metaforikus kapcsolatokat is magába foglalja.

Univerzális érvényű, emblematis meg határozottság nélkül, személyesebb síkon a rangjelző címekhez hasonló szerep jut a *neveknek* is, mindenekelőtt a címszereplők nevének. Személynév és viselőjének kapcsolata, jelölő és jelölt azonossága vagy különbsége, egybeesése vagy távolsága a tragédiák térvilágának minden

tartományában, a kommunikációs tér minden szférájában, szubjektív, interszjektív és regionális szintjén megjelenik és értékesül. A nevek változó – táguló vagy szűkülő - jelentéstartománya, a hozzájuk kötődő képi analógiák gazdagsága, szinonimáik változatossága és minősítő szerepe elsősorban a szubjektív és interszjektív dimenziókban képviselik a darabok térvilágának és térvizonyainak alakulását.

A név a tragédia univerzumában önmagában is egy teljes világ, mely eredeti szerepe alapján arra hivatott, hogy a pusztá jelölésen túl *azonosítsa* is viselőjét. A név a dráma írott szövegében a személyiség teljes értékű *alanyi* azonosítója, mely a színpadi szereplő *testi* jelenlétének *nyelvi* megfelelőjeként mindenkori identitása, szerepe, helyzete és kommunikációs-dialogikus viszonyai alapján képviseli tulajdonosát, az előadás során azonban már csupán *tárgyi* minőségében, más szereplők figyelmének, szóbeli megnyilvánulásainak és cselekedeteinek tárgyaként utal viselőjére. Ez a szerep azonban már nem azonosít, csupán a *jelölésre* alkalmas. Ugyanaz a név a dialogikus viszonyok hálóterében minden szereplő számára, saját személyiségétől és a név jelöltjéhez fűződő kapcsolatától függően más érzelmi, fogalmi és emocionális tartalmat hordoz. A név, mint a kommunikációs tér legállandóbb változója és legváltozékonyabb állandója, e kettős szerepében, azonosítóként és jelöltként, alanyi és tárgyi minőségében válik téralakító tényezővé, a szubjektív és objektív, személyes és közösségi terek szüntelen mozgásban lévő, relatív locusává.¹²⁵

A címszereplőt jelölő és azonosító név intenzív és extenzív szimbolizmusa révén válik a tragédia két meghatározó tértartományának, szubjektív és objektív dimenzióinak közös értékképviseleti helyévé, pozicionális és referenciális toposzává. A névvel alanyként azonosított szereplők és tárgyi minőségükben mások által megsokszorozott alakváltozataik együtt alkotják a tragédia többszörösen megszemélyesített világát. Hamlet egyes szám első személyben a maga belső világának, személyes mikrokozmoszának azonosítója. A Szellem, Claudius, Gertrud, Ophelia, Horatio,

¹²⁵ A név talán „legdrámaibb” tulajdonsága az a kettősség, amelyre Derrida is utal a negatív teológia lehetőségeit és lehetetlenségeit feltérképező *Kivéve a név* című esszéjében (*Esszé a névről*: 53-105.): „Igen, az 'ismeretlen Isten', a félreismert vagy fel nem ismert Isten, akiről beszéltünk, nem mond semmit; órála semmi nem mondatik, ami érvényes volna... – Kivéve a neve... – Kivéve a név, mely nem nevez meg semmi érvényeset, még az istenséget (*Gotheit*) sem”. (uo. 75.) A név tehát egyszerre felfed és elrejt, közel hoz és eltávolít, megkülönböztet és azonosít – térszerűségének ez az egyik kulcsa. A névnek ez a drámai térképező kettőssége, név és viselője kapcsolatának válsága, több Shakespeare-tragédiában is – *Titus Andronicus*, *Romeo és Júlia*, *Julius Caesar*, *Hamlet*, *Lear király*, *Macbeth*, *Antonius és Cleopatra* – főtéma.

Polonius, Rosenkrantz, Guildenstern és Laertes egyes szám második és harmadik személyű „Hamletjei” azonban már a külső élettér, a Hamlet-univerzum különböző kommunikációs pályákon mozgó égitestjei.

A személynevek szimbolikus jelentéstartalmát feltérképező szinonimák az organikus nyelvi térben képezik le az identitásvesztés, a személyiség minőségi és pozicionális átalakulásának folyamatát. Így lesz az „ifjú” Hamletből „elválogott fiú”, „bolondos egy figura”, „pór rab”, „bárgyú gaz”, „örjögő fiú”, „Hamlet, a dán”, s ha megéri, „nagy király”. Hasonlóképpen így lesz a „vitéz” mórból különböző hangolásban, fénytörésben és színváltozatban „duzzadt ajkú”, „vén fekete bak”, „berber csödör” vagy éppen „diadalmas híru hős”, „hősi mór”, „édes jó Othello, majd „szörnyeteg”, „vízfejű barom”, s végül, a tragédia yoricki szelleméhez méltó „bolond”.

Az *alanyi* minőségében kimondott név minden esetben a személyiség *tárgyasításának* eszköze, a belső konfliktus, az identitásvesztés, az önmeghasonlás tünete, mely kétségbe vonja a név mint azonosító hitelességét. Lear, a királyi rangját, atyai tekintélyét és „férfiságát” egyaránt kétségbe vonó, egész identitását megrendítő első konfliktus hatására kezd ilyen természetű párbeszédet önmagával: „Ó, Lear, Lear, Lear! verd e kaput, (fejét vervén) / Mely dőreséged előtt utat nyitott, / Midőn eszed kiment!” (I.iv)

Macbeth esetében a gyilkosság nyomán feltámadó lelkiismereti válság, az elkövetett tett ellen lázadó tudat tárgyiasítja megtagadott személyazonosítóját, időben és rangban visszamenőleg is érvénytelenítve egykor hiteles szinonimáit. A három név háromszoros súllyal érzékelteti az elkövetett gyilkosság személyiségromboló hatását:

S úgy rémlett, egy hang kiált: „Ne aludj!
Macbeth öli az álmot”... A tiszta álmot,
Az álmot, mely a gondot kibogozza [...]
.....
„Glamis megölte az álmot, - soha
Nem alszik többé Cawdor, soha Macbeth!”

(II.ii)

A térdimenziókban megnyíló költői képvilág, a tragédia minden alkotóelemét átható dialektika jegyében, a tágasság ellenpontját képező *intimitás* otthona is. Az intimitás azonban a lírát is drámaivá hevítő tragédia dinamikus mozgásterében nem a valahova tartozás helyképzeteihez társítható meghittség, bensőségesség szférája. Ezt a tartományt a belső világ megnyílását igénylő és ösztönző valódi dialógus, otthoneremtő és identitásadó társasság híján, egyedül az *intenzitás* képviseli és minősíti: a lélek és a tudat legmélyebb rétegeiből feltörő indulatok és képzetek intenzitása. A költői képeket formáló szavak éppen intenzitásuknál fogva képesek koncentráltan megjeleníteni a környezetük tágabb mozgásterét alkotó mű egész térvilágát. Miután a tragikus Én belső világát alkotó elemek intenzitását a tér nyelvén kizárólag a távolság, tágasság és kiterjedés dimenzióival lehet kifejezni,¹²⁶ maga az önmagával dialógust folytató Én - a descartes-i szélsőséges szubjektivizmus shakespeare-i előképe - válik a tragédia lényegi cselekményét leképező tértranszformációk színhelyévé. A teljesség¹²⁷ világában kívülről behatárolt tragikus tér hermetikus távlatai tehát befelé nyílnak. Abba a belső térbe, amely a valódi dialógus, a lélek és a tudat határainak átjárhatósága esetén egyedül válhat élettérképző helyé, egyedül kínál oltalmat, otthont és élhető vagy megélt azonosságot lakójának. Ennek híján azonban a magány, a kitaszítottság, a száműzetés sivár, lakhatatlan senkiföldjévé lesz: „Kopár hegyfokká” a *Hamlet*ben,

¹²⁶ Bachelard az intenzitást és az extenziót a tér analóg minőségi aspektusainak tekinti. A két minőség az Én belső világát transzcendentálól költsézzettel analóg álmódás térdimenzióiban találkozik. Megállapításait Baudelaire *Kapcsolatok* című versével és a költő kapcsolódó, személyes megjegyzéseivel illusztrálja: „But from the very first chords of the sonnet *Correspondances*, the synthesizing action of the lyrical spirit is at work... And Baudelaire says, in fact, that at such moments 'the sense of existence is immensely increased'. Here we discover that immensity in the intimate domain is intensity, an intensity of being, the intensity of a being evolving in a vast perspective of intimate immensity.” Bachelard 192-193.

¹²⁷ Levinas a lét transzcendens dimenzióival analóg *Végtelem* szemben az objektív tapasztalat, a történelem és a filozófia behatárolt horizontján inneni világot tekinti a „teljesség” világának: „Az eszkatológia a *teljességen* vagy a történelmen – s nem a múlton és a jelenen – *túli* léttel állít viszonyba. Nem a teljességet körbefogó ürességgel, ahol önkényesen bármit hihetnénk, amit csak akarunk, és így egy szármályosan szabad szubjektivitás jogait mozdítanánk elő. Az eszkatológia a *teljességen kívüli többlettel* való viszony, mintha az objektív teljesség nem töltene ki a lét valódi mértékét, mintha egy más fogalomnak – a *végtelen* fogalmának – kellene kifejeznie a teljességbe nem foglalható, de a teljességhez képest éppoly eredeti transzcendenciáját.” Levinas 6-7. Levinas csak a dráma hagyományos fogalmának a cselekvéshez kötődő alaptalan egyértelmősége miatt nem használja ezt a szót, de „az arcon túl elhelyezett viszonyok” kapcsán utal a benne és az általa megnyitható térdimenziókban rejlő lehetőségekre: ”A lét olyan körülményeiről van szó, amelyekre talán legjobban a dráma kifejezés illik, abban az értelemben, ahogyan Nietzsche kívánta alkalmazni, amikor a *Wagner példája* végén arról panaszkodik, hogy a kifejezést helytelenül mindig cselekvésként fordították. E kétértelműség miatt tehát mégis lemondunk e kifejezés használatáról.” uo. 11.

„örömtelen, sötét, halálos” pusztasággá a *Lear királyban*, „kétnyelvű” baljóslatok és kétértelmű káprázatok „dült” pusztájává a *Macbeth*-ben.

Az így magára maradt tragikus hős egyedüli társa önmaga, azaz az öntudat révén a másik énjét megszemélyesítő nyelv. Az intimitás a tragédia kommunikációs terében ugyanakkor a dialógusban magára maradt ember és egyetlen társa, a nyelv kapcsolatát is minősíti. A tragikus hősöket éppen ez a szavakhoz fűződő személyes viszony teszi „költővé”, önmaguk és világuk, életük és sorsuk hiteles szószólójává.

Intimitás és extenzió, a fokozott érzelmi-indulati töltés kölcsönözte *helyi érték* és a bővített szerepkör képezte *tágas mozgástér* összjátéka biztosítja a szavak performativitását, cselekményformáló aktivitását. Ebben a kettős szerepkörben, minőség és mennyiség közös képviselőjeként válnak a szavak a drámai kifejezőmód legfontosabb kifejezőivé.

Relativitás, liminalitás és mobilitás egyszerre jellemzi és minősíti a tragédia nyelvi terét strukturáló szavakat, a tragikus kifejezés sajátos költőiségének letéteményeseit. E tulajdonságoknak köszönhető, hogy a költői kifejezésnek a tragédiában nincs saját hatásköre, önálló képviseleti értéke, nem kínálhat egy emelkedettebb dimenzióban, a létezés egy másik szférájában kiutat sem a szereplők, sem a közönség számára. A tragédiából hiányzik az epikus költészet kronologikus időrendbe szervezett világának térbeli *teljessége*, a beláthatatlan horizont határolta tér *tágassága*, de ugyanígy hiányzik belőle a lírai költészet vertikális *nyitottsága*, személyes szabadsága, közvetlensége és otthonossága is. A tragédia nyelvi terének költői dimenzióját képező szavak nem az átélt és belakott belső tér, a bachelard-i intimitás és a heideggeri költői lakozás képviselői. Nincs bennük identitásadó és –őrző állandóság, helyteremtő stabilitás; hiányzik belőlük a múlt, jelen és jövő integrálásának képessége, az időtlenség, a vertikális tengely mentén a mélységben megnyíló végtelen és a közelségben feltáruló határtalan szakrális dimenziója. Nem többek és nem kevesebbek a szerepüknél. Éppen ez a korlátozott felhatalmazás, ez a redukált mozgástér hitelesíti közvetítői szerepüket: a bennük és általuk megnyilvánuló szereplők, azaz maguk a darabok személyes, belső világának képviselőit.

Ennek az instrumentaritása révén korlátozott szerepkörnek köszönhető, hogy a nyelv mint az arc megmutatkozásának, a Másik feltárulkozásának, a társasságot eredményező

etikai viszony megvalósításának lehetősége a tragikus dialógusban visszajára fordul, és az elidegenedés, az elszigetelődés, a morális viszony tagadásának eszközévé torzul. Hamlet sorsfordító bosszúesküje, Cordélia száműzetése, Desdemona halála, Macbeth és Lady Macbeth közösen vállalt kárhozata egyaránt ilyen színlelt dialógusok, a visszajára fordított beszéd, az etikai viszony tagadásának gyümölcsei.

A tragédia megosztott világában nincs azonosság. Sohasem esik egybe jel és jelölő, szó és szóló, név és arc. Szüntelenül változó nevekkal és váltott maszkokkal nem lehet azonosítani az Én-t, lehetetlen a „ki?” szóra válaszolni. Aki önmagát is félreismeri, nem láthatja a Másik valódi arcát, nem értheti az abban megnyilatkozó beszédet.¹²⁸ Képtelen Én-ként tételezni a Másikat, és felelni a Másik felé irányuló megszólítására. A nyelvben megnyilvánuló tragikus lét alapparadoxona, hogy dialogikus lényként definiálja az embert, aki éppen a dialógusra képtelen. A tragikus filozófia minden kérdése az etikai viszonyban összpontosul, ennek híján azonban a tragédia adós marad a válaszokkal is.

Ugyanakkor éppen a stabilitás, a kötődések, a meghatározottság, a dialógus mint etikai viszony közvetítésével együtt járó felelőség hiánya teszi lehetővé hogy eljuttassa mindezeket a szerepeket és színleg megfeleljen mindezen elvárásoknak.

A tragikus nyelv valódi természete éppen értékmentességéből adódó határtalan alkalmazkodóképességében rejlik: igazsága a megtévesztésben, azonossága a másságban mutatkozik meg, hiszen a színház világában az igazságot csak hasonmása, az utánzás, a valóságot csak a látszat képes közvetíteni. Pontosabban az igazság maga az utánzás, a valóság maga a látszat. Éppen e komplex szerepkör, a színpadon megelevenedő nyelv multimediális adottsága, a nyelvi tér fogalmi, képi és fizikai-auditív dimenzióinak összehangolt működése teszi a megjelenítés révén valóságossá a fikciót, az átlépés határtervéé magát a színházat.

¹²⁸ Levinas számára a létnek a szubjektum öntételezését meghaladó etikai igazsága – a *társasság* - egyedül a nyelvben és az arcban, az Én számára feltáruuló Másik arcában képes megnyilatkozni. (lásd i.m. 161-185). A shakespeare-i tragédia éppen az Én-központú teljesség világának meghaladását ígérő *nyelv*, és a társasságot megvalósító etikai viszonyt egyedül megjeleníteni képes *arc* igazságát vonja kétségbe. A számos példa közül Duncan szentenciája a legbeszédesebb, mellyel az áruló Cawdor bűnbánó haláláról érkező híreket kommentálja: „Nincs szem, mely az arcból / Kiolvasná a lélek alkatát: / Olyan ember volt, hogy feltétlenül / Megbízta benne.” *Macbeth*: I.iv, de Hamlet is hasonló felismerésre jut a túlvilági „jelentés” frissen szerzett birtokában: „Ó, jaj! rémséges asszony! / Ó, gaz – mosolygó, átkozott gazember! / Hol a tárcám – leírom, hadd írom le, / Hogy ember úgy mosolyghat s gaz lehet [...]” *Hamlet*: I.v.

Az öntudat kívülről lehatárolt, befelé táguló, nagyfeszültségű terében az érzéseknek, gondolatoknak és képzeteknek, azaz magának az érző, gondolkodó és beszélő Én-nek átmeneti otthont nyújtó szavak, a nyelvi tér értékképviselési helyei is kilépnek természetes medrükből, és konszenzus híján a mozgásterüket behatároló jelentés nyűgétől megszabadulva önálló életre kelnek. Ennek a figuratív szabadságnak a birtokában válhatnak a szavak olyan térformáló, térképző erővé, amely tovább növeli az alanyi-tárgyi viszonyoktól, jelölt-jelölő kapcsolatoktól elszakadt tragikus tér, a szereplők tudati és kommunikációs mozgásterének relativitását. Ennek a mindent átható relativitásnak a jegyében lesz a királyból „afféle ízé” a *Hamlet*ben, a „hűségből” „ringyó” az *Othelló*ban, a szeretetből „semmi” a *Lear király*ban, fohászból átok a *Macbeth*-ben.

Értékképviselési jelentés, tartós kötődés, helyképző stabilitás híján e csalóka szabadság, a szavak pozicionális és referenciális mobilitása hozza létre azt a *kinetikus* teret, amely fogalmi és képi síkon egyaránt képes híven közvetíteni és megjeleníteni a tragikus tapasztalat alapélményét, az eloldódás, elidegenedés folyamatát. A szüntelenül változó kontextusban makacsul visszatérő kulcsszavak: a „király” a *Hamlet*ben, a „természet és a „semmi” a *Lear király*ban, a „becsület” az *Othelló*ban, a „bátorság” a *Macbeth*-ben; a felfedés helyett az elrejtés, a közlés helyett a kommunikációs zárlat, a dialógus helyett az elszigetelődés eszközzé lesznek, a kommunikációs tér, a belátás határain túlra száműzve a megértés, az érdemi párbeszéd lehetőségét.

Ahol a *természet* a nyelvi tér, a szavak színjátékának egyik főszereplőjeként hol a lét minden tartományát uraló mindenható erő, hol az emberi gyarlóság forrása; egyszerre test, lélek és szellem, evilág és túlvilág, tér és mérték, törvény és sors, magasztos és alantas, határtalan és korlátolt, ott már csak tragikus riválásának, a *szerencsének*¹²⁹ van esélye. A mindenható „természet” maga is afféle univerzális hermészi valutává lesz: mindenre beválthatóvá válik a „világi üzlet” kommersz kommunikációs világterében. Mindent mond, de semmit sem jelent.

Ahol a legfőbb erénnyé előlépett „bátorság” minden eszmét, hitet, rangot, jogot, testi és lelki köteléket elpusztít, ott az élet valóban nem több, mint „egy félkegyelmű meséje, zengő tombolás”, melynek „semmi értelme nincs”.

¹²⁹ A reneszánsz dráma egyik kulcsfogalmaként ismert „fortune” szó magyar megfelelője nem adja vissza az eredeti jelentésgazdagságát (szerencse, véletlen, sors, végzet, jólét, bőség stb.)

Ahol a „király” - a tragédia világának értékközpontja, aki személyében és jelképként, fizikai és spirituális mivoltában testesíti meg országa uralkodó ideáit és erényeit - egyaránt lehet jupiteri fenség és „vérnősző barom”, „Hyperion” és „szatír” *Dániában*; pater omnipotens és „zérus szám nélkül”, országosztó kegyúr és nincstelen koldus, legfelsőbb bíró és „a természet siralmas bolondja” *Britanniában*; az „úr felkent temploma” és szentségtörő gyilkos”, „gyógyító szent” és „pokoli „hóhér” *Skóciában*; ott valóban csak bitorolja örökölt címét és megérett a trónfosztásra.

Hely-értékű személyesség és térképző mitikus vonatkozások nélkül a tragédiák verbális világát szervező kulcsszavak üres viszonyfogalomná, relatív, khórikus képzetté oldódnak. Az emberi színjáték nyelvi-fogalmi vetületének egykor meghatározó, identitásképző, útmutató értékcentrumai maradéktalanul hasonulnak az emberhez, aki a nyelv éltető forrásaitól elszakadva már csak visszaélni tud a szavakkal, az identitásképző dialógus lehetőségével.

Ahol nincs érdemi dialógus, ott válaszok sincsenek. Válaszok híján pedig csupán a kérdések számbavételére hagyatkozhatunk. Erre tesznek kísérletet a következő fejezetek: a három király-tragédia szövegközelibb, elmélyültebb elemzése. A *közelség* és a *mélység* tragikus dimenzióiban talán a vértelen *gondolat* is kézzelfoghatóbb *testet*, a *puszta szó* is határozottabb alakot ölt.

III. A KIRÁLY-TRAGÉDIÁK TOPOGRÁFIÁJA

A „RONTÁS REMEKMŰVE” – MACBETH

„the profoundest pit”¹³⁰

A *Szentivánéji álom* utolsó felvonásának első jelenetében Theseus, a rend, a törvény és a jog elkötelezett őrje, a józan ész nevében mond lesújtó ítéletet az őrült, a szerelmes és a poéta - a képzelet „fővő agyú” rabjai fölött:

Hippolyta:

Csodát beszélnek e szerelmesek.

Theseus:

Csodát, de nem valót: én nem hiszem

Ez agg meséket s tündér babonát.

Bolond s szerelmes oly fővő agyú

S ábrázó képzetű, hogy olyat is lát,

Mit józan ész felfogni képtelen.

Az őrült, a szerelmes, a poéta

Mind csupa képzelet [...]

(V.i)

A látszatra meggyőző érvelés azonban semmivel sem kevésbé kétértelmű, mint bármi, amit tesz vagy mond Athén uraként „agg” mesékből szőtt, „tündér” babonák nyugőzte képzelt birodalmában, ahol holdkóros álmában „ábrázó” képzetű szerelmesként maga is olyat lát, „mit józan ész felfogni képtelen”.

A változékony hold bűvkörébe vont csodás éjben fogant terápiás álom, rászabott szerepe (egy szerelmi komédia uralkodó hősszerelmeséé) és kétes identitása révén ő sem több mint egy „légi” semmiből „állandó alakkal, *lakhellyel* és *névvel*” felruházott alak, egy „agg” mese hőse. A drámai tapasztalat beavatott részeseként és legfelsőbb bíróként, kritikusként és önnön kritikája tárgyaként, kétes helyzete és drámai küldetése jogosítja fel rá, hogy a bennfentes és a kívülálló kettős szerepében mondjon ítéletet a „képzeldés” csalóka játékaikról. Egy képzelt világter költött lakójaként a józan és

¹³⁰ Shakespeare, *Hamlet*, IV.v.132. Laertes

szenvtelen ráció nevében önmagát, saját identitását kérdőjelezi meg. Természetes szerepéből kilépve személyének és szavainak hitelét maga ássa alá, így bármit mond és tesz, ellene szól. A rációra apellálva számúzi magát saját életteréből, egy „álomba” kerített, képzelet szülte szerelmi vígjáték költői világából, a különböző korok és népek kollektív képzelete alkotta, különböző *lakhelyekhez* és *nevekhez* kötődő mítoszok, hősmondák és népmesék végtelen birodalmából.

A többszörösen kétértelmű drámai szövegtől, az egyes darabok verbális testétől elkülönített szereplők listája a lokális és nominális jelölés lényegre törő szűkszavúságával, az egyértelműség theseusi látszatát keltve azonosítja a színre lépőket: Theseus, Athén ura, Hippolyta, amazonkirálynő, Hamlet, dán királyfi, Lear, Britannia királya, Duncan, skót király... A lokális és nominális azonosítás önmagában is elegendő jogcím a fellépésre. Ennek birtokában bárki bátran beléphet „a bolondok e roppant színpadára”, hogy „szegény” ripacsként „egy óra hosszat” dülva-fúlva elmondja, eljátssza „félkegyelmű” meséjét, mely „zengő tombolás, de semmi értelme nincs”. Éppen olyan értelmetlen, mint a költői képzelet formálta „légi” semmi: Macbeth „homályos” szónokai, a vízként bugyborgó földből támadt és lehelleként a levegőbe olvadt kétnyelvű alvilági tolmácsok és üzenetük, a „se jó, se rossz” „szellemvilági intelem”, mely a képzelet és valóság metszéspontján, a színlelt valóság határterében, Skócia minden sarkából kifordult, kísértetjárta világában - a rontás macbeth-i remekművének érzékeket és gondolatot egyaránt összezavaró, a tér és idő koordinátáit eloldó káosz birodalmában - minden kérdésre megadja a talányos választ.

Az egymásba játszó ellentétek és kétértelmű megfelelések érzéki és gondolati antiterében, ahol „szép a rút és rút a szép”, ahol „győz” és „bukik a „vezér”, ahol „a forrásból, mely jót ígért, dagadva szakad a rossz”, ahol a kisebb a nagyobb és a „nem oly szerencsés” „mégis boldogabb”, ahol „igazat mondanak az éjfél küldöttei” és „már csak az van, ami nincs”, egyetlen „duplán töltött”, a darab minden szféráját átható, a Macbeth-tér minden dimenziójában értékesülő metafora hordozza a jelölés és azonosítás, a megjelenítés és értelmezés minden terhét és felelősségét. Testi és szellemi, valós és jelképes voltában, egyes és többes számú alakváltozatában, személyes belső és közösségi külső vetületében egyszerre rejt el és fedi fel az áhított jelentést, a Macbeth-világ rejtélyeinek nyitját, mégsem képes betölteni a „bukás” nyomán keletkezett űrt.

Nem válhat tér- és identitásképző értékképviselői központtá, mely irányt szabhatna tettek és gondolatnak, helyé lényegíthetné a pusztá a helyszínt, azonosító-erőt kölcsönözhetne a neveknek és hiteles mértékül szolgálhatna az ítélet számára. A mindenható király-metaphora - „Denmark”, „Norway”, „Britain”, „England”, „Scotland” – kettős (lokális és nominális) töltése ellenére is erőtlen metonimiává zsugorodik a jelentésoldó tragikus térben.¹³¹ Helymeghatározó és térképző pozícióját, jelölő és azonosító szerepét vesztetten egykori „nagy” rangja már valóban csak „lazán lötyög rajta, mint óriás ruhája a tolvaj törpén”. Kohéziós erő híján nem képes többé összetartani a személyes és közösségi test részeit, a világot rendezett, belátható és élhető térré formáló alkotóelemeket, életszférákat és létdimenziókat; képtelen biztosítani jel és jelölt, érzékelés és megértés, tapasztalat és képzelet, akarat és képzet, tett és gondolat, a fizikai és metafizikai sík egységét, a mitikus szerep és drámai identitás, az egyes, kettes és többes szám összetartozását. Az önmagától is elidegenített, alkotóelemeire bomlott királyi metaphora, természetes életeréből száműzve, lokális és nominális vonatkozásaitól megfosztva, sem toposzként, sem logoszként nem alkalmas többé a térszervezésre. Nem tudja betölteni mitikus elődei – Gaia és Uránusz, Apolló és Dionüszosz, Prométheusz és Hermész - küldetését, akik helymeghatározó és térképző, lokális és nominális, individuális és univerzális minőségükben, alakváltozataik organikus pluralitásával biztosították a mitikus világ rendjét, a tapasztalat és képzelet világának egységét, a test és a szellem szféráinak analógiákra épülő harmóniáját. Szem és kéz, fej és test, egyes és többes számú vonatkozás, hely és név szétválásával a felbomlott királyi többes már csak a hiány, a vákuum, a semmi jelölésére alkalmas. A nagy tragédiákban minduntalan felbukkanó név csak a jelölt híján kiüresedett jelölő, a pusztá szó és élehetetlen életere, a tartalom és jelentés nélküli szín-tér kongó ürességét visszhangozza: „A test a királynál van, de a király nincs a testnél, A király egy afféle... semmizé” (*Hamlet*: IV.iii), „Most zérus vagy szám nélkül. Én külön ember vagyok náladnál; Én legalább bolond vagyok, te semmi vagy”. (*Lear király*: I.iv), „Ez így lenni: semmi” (*Macbeth*: III.i).

A káosz, a térben megtestesülő zűrzavar érzetét tovább erősíti a tragikus válságot megelőző „aranykor” idealizált és bálványozott uralkodóinak, a rend és az érték alapú

¹³¹ Az uralkodók magyar megfelelőiből – a dán, a norvég stb. király -- hiányzik a király két testét, az egyes és többes számot, a személyes és közösségi vonatkozást, a szerepet és identitást, a melléknévi és főnévi funkciót egyetlen szóban megjelenítő egység.

megfelelések egykori képviselőinek lokális és nominális viszonylagossága. Személyüket és identitásukat azonosítani hivatott *lakhelyük* és *nevük* szerint semmivel sem kevésbé egyértelműek, mint tragikus utódaik. Hamlet atyja – „Hypérjon”, Jupiter, Mars és Mercur földi képviselője, akire „minden isten, úgy látszik, peccétet nyomott” - a színpadon kísértő szellemként már csupán „jó pénz”, „fickó”, „vén vakand”, „derék egy árkász” (*Hamlet*: I.v) – a tér- és rangbeli ellentétek ugyanolyan kétes, groteszk, egyszerre fenséges és alantas elegye, mint ellenlábasa, a tragikus ember – a rontás remekműve, aki felülnézetben a „világ ékessége”, alulnézetben azonban csupán egy „csipetnyi por” (*Hamlet*: II.ii), akinek királyi árnya, a racionalista kívülálló, a józanul mérlegelő Horatio szemében is csupán egy „izé”.

Ugyanez elmondható még eleven, de a „konok világ kínpadán” életét már csak „bitorló” brit rokonáról is. Arról a Lear királyról, aki azért igyekszik szabadulni a nagyság látszatát, a fenség külső képét biztosító „toldalékoktól”, hogy a megtévesztő külső, a csalóka felszín alatt ráleljen a lényegre, önnön lényére, ami identitásadó lakhely, hovatarozás és dialogikus társasság híján maga sem több mint az „árnyék árnyéka”, „légi semmi” vagy „merő képzelődés”, akár az uralkodás nyűgétől megszabadított pusztá név, önmaga és királysága túlélésének kétes záloga.

A *Macbeth* skót királyalakjai – Duncan, Macbeth, Malcolm és Edward - *helyiértékű*, személyes, testi mivoltukban, országukat megtestesítő komplex figuratív (emblemikus, szimbolikus, metaforikus és metonimikus) szerepükben és pusztá névként (Edward) egyaránt megtöbbszörözve képviselik a meghatározás, az azonosítás lehetetlenségét, a kaotikus térben keletkezett hermeneutikai zűrzavart. Duncan, Hitvalló Edward skót szellemi rokona, a keresztény királyeszmét áldozati szerepével is megerősítő uralkodó, aki „olyan szelíd király volt, / Tiszteben oly hű, hogy erényei / Trombitanyelvű angyalok gyanánt / Zúgnának vad bosszút a gyilkosára” (*Macbeth*: I.vii), az adott történelmi helyzetben, a politikai-hatalmi harcok és erőviszonyok drámai terében csupán a hatalom testetlen árnyéka, tehetetlen bábkirály. Egy leari név, egy deisztikus uralkodóeszmé az azt megtestesítő ország nélkül. A nyers erőszak, a barbár mészárlás világában, a lemészárolt testekből, „párolgó” húsból emelt, vérral áztatott „új” Golgotán, a krisztusi színeváltozás és átlényegülés tragikus ellentérében nincs hatalma, csak áldozatként lehet létjogosultsága. Nem véletlen, hogy autoritását lázadó

ellenlábasai – a „szörny” Macdonwald, a norvég király és az áruló thán, Cawdor - mellett párhívei is megkérdőjelezik. Ross, a „nemes thán” a király szócsöveként még csak utal Duncan önvádló kétségeire:

Macbeth, a király boldogan fogadta

Győzelmed hírét, és hallva személyes

Párbajod sikerét a lázadóval,

Bámulat és magasztalás csatázott

Benne: mi illet téged és mi őt [...]

(I.iii)

A tekintély megkérdőjelezésének a következő jelenetben már maga a megkérdőjelezhetetlen tekintély ad kétséget kizáró hitelt, amikor Duncan, a kettős látás és kettős beszéd világának minden szférájára kiterjedő kétértelműség jegyében, határtalan nagylelkűségétől és önvádló lelkifurdalásától vezérelve, önmagát lealacsonyítva magasztalja fel Macbethet, s így öntudatlanul is maga önt olajat Macbeth páratlan dicsősége és a túlvilági prófécia felizzította becsvágya tüzeire:

Hálátlanságom bűne súlyosan

Nehezül rám: annyira megalóztél,

Hogy villámszárnyn sem érhet utol

A jutalom. Bár volna kevesebb

Az érdemed, s arányban vele a

Viszonzás! Most csak egy szavam lehet:

Mindennél többel tartozom neked.

(I.iv)

Mi más lehetne mindennél több, mind Macbeth, mind Duncan számára a háború és a hatalmi viszályok sújtotta Skóciában, mint maga az élet - a király élete és az attól elválaszthatatlan legfelsőbb hatalom?

Duncan, az udvariasság köntösébe bújtatott „freudi” elszólása csak egyike, jóllehet a legbeszédesebb, a királyi hatalom, fenség, méltóság, tekintély és a mindezt egyesítő, egyúttal a szakrális dimenziót is képviselő királyi metafora hitelét megkérdőjelező

példáknak. Macbeth, a lakhelyeit és neveit – lokális és nominális identitását – folytonosan változtató, kétszínű és kétnyelvű trónbitorló illegitimitása kezdettől fogva nem kétséges; személyében sohasem egyesülhet a hely és a név, a többes és az egye szám – Skócia királyságának két teste. Macbeth mellett azonban Shakespeare minden, a királyi metaforát valamilyen sikon megtestesítő alak hitelét megkérdőjelezi és nem csupán a „tartozás” - az „adósság” és „fizetség” vonatkozásában. A királyság testének

minden tagját egyesítő, világterének minden szféráját képviselő, személyes és közösségi, fizikai és spirituális, szakrális és világi szféráit élhető és lakható térré szervező, teljes értékű királyi metafora drámai megjelenítésére a Macbeth-világ egyetlen uralkodója, a királyeszme egyetlen lokális alakváltozata sem alkalmas. Drámai test, színpadi jelenlét, aktív szerep híján a „szent” király, Hitvalló Edward csupán a narráció szintjén megjelenő árnyalak, a tragikus játéktér határain túlról intő ideálkép, a koncentrált testi, indulati és verbális jelenlétével Skóciát pokollá tevő „ördögi Macbeth” égi ellepólusa.

Malcolm, az új király, hasonlóan kétértelmű alak; saját szerepe, drámai territóriumá határain belül semmivel sem meggyőzőbb, mint elődei, Duncan vagy Macbeth. Skócia megváltójaként kettős küldetést kell teljesítenie: elődje minden értéket devalváló zsarnoki rémuralmát követően egyszerre kell helyreállítania a királyság két *testét*: a királyi metafora *helymeghatározó* természetes és politikai vetületét és magát a *nevet* – annak minden térbeli irányt, relációt és viszonyt meghatározó figuratív összetettségében, metonimikus, metaforikus és szimbolikus vonatkozásában. Apja halálát követő, nevéhez és rangjához méltatlan megfutamodása, önmentő angliai száműzetése és „kétnyelvű” bemutatkozása - az önmagáról rajzolt, identitását szerepeivel megkérdőjelező csalóka önarckép - a leendő uralkodó kétes személyében tovább devalválja a minden dimenziójában „kizökken”, helyi értékétől megfosztott, térképzésre alkalmatlan királyi metaforát. A jövő letéteményeseként és *kivülállóként* újabb regiszterrel gazdagítja a kommunikációs és hermeneutikai zűrzavart egy minden stabil tájékozódási ponttól, iránytól és bizonyosságtól megfosztott világban, melynek

kaotikus terében a korábban analóg helyek, nevek és rangok (pozíciók) végképp eloldódtak egymástól. Nem véletlen, hogy Macbeth legyőzését követően, immár királyként, első dolga, hogy a megújulás jegyében a hely-értékű rangok angol mintára történő átnevezésével igyekszik átstrukturálni országát:

Hűségtekkel számot vetni nem
 Késünk soká, és egyenként lerójuk
 Hálánk adóját. Thánok, véreink!
 Ezentúl grófok vagytok, ezt a címet
 Ti kezditek Skóciában.

(V.viii)

Az egyediségében, személyes vonatkozásában kizárólagos, egyetlen jelöltre korlátozott, kollektív, politikai-területi vetületében az egész országra kiterjedő azonosító, a nevek neve, a „király” a Macbeth különböző dimenzióit összekötő, mágikus rítusokat idéző hermészi varázsszóként uralja a darab élet- és játékerét. Ebben a minőségben képes biztosítani az átjárást a tragikus tér pragmatikus-politikai és mitikus-metafizikai szférái között: „Halld, Skócia királya...” (I.ii), „Isten tartsa meg a királyt!” (I.ii), „Üdv, Macbeth, üdv! Végül király leszel!” (I.iii), „Királyokat nemzel, bár nem vagy az.(I.iii), „Szép előszó a királytéma nagy / Felvonásához”. (I.iii), „A szép jövőt ez az éj szüli, ez, / Királyi trónt és hatalmat szerez” (I.v) stb.

A király-tragédiák, személyében abszolút helyi értékű, szimbolikus vonatkozásai révén univerzális jelentőségű kulcsszereplője egyértelműen a vertikális és horizontális irányok, dimenziók és kapcsolatok fizikai és spirituális centruma. Egyszerre lokális azonosító és nominális jelölő, melynek abszolút képviselési értékénél fogva adott eredendő küldetése, hogy minden hely és név, terület és dimenzió egyesítésével a metafizikai síkra nyitott, organikus, a szó teljes értelmében élhető és lakható létezzé szervezze az általa képviselt világot. A két test egységéből eredő identitás híján azonban ez a küldetés is visszajára fordul. Macbeth Forrestól Invernessig, Scone-tól Colme Killig, Fife-tól Dunsinane-ig éppen sokszoros kétértelműsége révén dekonstruálja királysága létezzé. Áthatja és feloldja, képlékennyé teszi és relativizálja a drámai akció, interakció és reflexió minden szféráját, az egyes, kettes és többes számú

identitásokét és szerepeket ugyanúgy, mint a személyes, közösségi és metafizikai lét: a belső, a külső és az univerzális lakozás helyeit és régióit. A szekularizáció révén zsákutcába jutott drámai evolúció utolsó stádiumában a reneszánsz mitológia mindenható és mindent elimináló abszolút szakrumba, a mikrokozmoszi minőségében minden tekintetben és dimenzióban kiteljesedett, globalizált individuum, önnön korlátlan ambícióinak, határtalan öntételezésének áldozatává válik, miután minden korábbi térképző értéket - a dialogikus lét lehetőségét biztosító minden külső vonatkoztatási pontot - száműzött rövidre zárt, immár kizárólagosan önmagára nyíló életteréből.

A szereplők identitását biztosító lokális és nominális személyazonosság válságát a hely- és személynevek kölcsönviszonyának felbomlása jelzi. Azoké a neveké, amelyek korábban egymás teljes értékű szinonimájaként, topografikus és társadalmi, fizikai és spirituális értelemben egyaránt térképző szereppel bírtak; egyszerre jelöltek társadalmi rangot, birtokot, hovatartozást és személyazonosságot. A válság másik elkerülhetetlen következménye a jelentésvésztés. Annak a komplex tér-képviselési értékű azonosítónak a kiüresedése, amely mind a görög-római és a keresztény mitológiában, mind világi vetületükben, a történelemben - a drámai világkép és kifejezőmód eredendő, természetes élettereiben - a teljes képviselési értékű személyiség azonosítására szolgált. A *Macbeth* próteuszi főhősének külső átváltozását és belső átlényegülését egyszerre képviselik emelkedésének és bukásának térbeli stációi – Inverness, Glamis, Cawdor, Scone, Dunsinane és hasonlóan változatos nominális pályafutása, mely a „hős” Macbeth-től, a „diadal” szemefényétől, „Bellona vőlegényétől”, a király „drága” kuzenjétől a „zsarnok”, „fekete”, „ördögi” Macbethig, a „poklok” ölyvéig, a „pokoli” hóhérig ível.

A „rontás” shakespeare-i remekművének nagynyomású, magasfeszültségű élet- és játéktere költői és drámai intenzitását tekintve egyedülálló a műfaj történetében. Macbeth büntudat nyüögzte elméjének a lélek pokoli mélyrétegeiben fogant sötét, fojtogató belvilágát a Hecate átkával analóg hármassal varázslat hívja életre a rontás jegyében: saját, a pusztításban megrészegült ellenállhatatlan *indulata* és a mán túlrepítő, lenyüggőző költészetben megtestesült korlátlan *képzelete*, hitvese lélekölő verbális fekete mágiája és a „hazug pokol” éjféli követeinek kárhozatos bűbája. Macbeth és a Macbeth

– a *névvel* jelölt főszereplő és *lakhelye*, természetes *élettere*, a darab lidércnyomásos rémálomvilágában, az elemi, térbeli és kommunikációs zűrzavar élethetetlen és lakhatatlan antiterében az iránymutató és térképző dimenziók: a közeli és a távoli, a lenti és a fenti, a belső (internális) és a külső (infemális) egyetlen integrált egészet alkot: kölcsönösen hívják életre és semmisítik meg egymást.¹³² Macbeth pokla nem csupán a bűnnek és büntetésének, a tettnek és következményének allegorikus megjelenítése. Nem csak egy konkrét megfeleléseken alapuló, metonimikus analógiákkal megjelenített, önmagával és világával többszörösen meghasonlott elme és lélek belvilágának – egy kóros *állapotnak* - a drámai manifesztációja, de *élettér* is. Anyag hely-értékű szereplők, tettek és ideák képezte inverz metaforikus élettér, amelyben minden kifelé és felfelé megtett lépés egyre beljebb és lejjebb visz a kilátástalanság, a kétségbeesés a kiszolgáltatottság, a kárhozatot előlegező teljes elszigeteltség börtönébe. A legfőbb hatalomhoz társított korlátlan szabadság illúziójának ez az egyetlen reális alternatívája, melyet maga Macbeth is konkrét térképzetekkel tesz érzékletessé:

„[...]olyan volnék különben

Mint a töretlen márvány, mint a szikla

És korlátatlan, mint az ölelő ég:

Most meg rút rémek s gondok rácsa-gúzsza

Görnyeszt, mint roncs rabot.¹³³

(III.iv)

¹³² B. Mc Elroy G.W. Knight nyomán a Macbeth-világ három szféráját különbözteti meg, melyeket a túlfüött képzelet – Macbeth belső világa foglal –elsősorban atmoszferikus eszközökkel – organikus egységekbe: „Like the *Hamlet*.world, the world of *Macbeth* can be divided into three spheres or loci – the court over which Macbeth gains bloody sway, the world outside that court from which the forces of retribution issue, and a metaphysical sphere which intrudes physically upon the action... The metaphysical realm seems scarcely more than an extension of the dark recesses of the hero’s mind, a projection of his own inner promptings and fears.” *Shakespeare’s Mature Tragedies*. Princeton, Princetone Univ. Press, 1973, p. 207. A szcenikusan elkülöníthető szférákat Macbeth projektív képzelete – a darab egészen eluralkodó belső világa – egyesíti a kárhozat kozmikus víziójává, melyben a tragikus tapasztalat makro- és mikrokozmosz szférái egy és ugyanazon élettér kölcsönösen relatív vetületei: „The world Macbeth sees corresponds in striking detail to the world that the play presents us (sec. 2.1.49-56)... Because of this coalescence between the macrocosm and the microcosm, Macbeth’s own words provide us with the most useful index to the salient qualities of the Macbeth-world.” uo. 207-208.

¹³³ Az eredeti szöveg egyértelműbb, határozottabb térképzetekkel érzékelteti Macbeth egzisztenciális dimenziókba vetített kétségét, a korlátlan szabadság illúziójának és a félelem nyugtázta lélek rabságának végtelen ellentétét: „...I had else been perfect, / whole as the marble, founded as the rock, / As broad and general as the casing air: / but now, I am cabin’d, cribb’d, confin’d, bound in / to saucy doubts and fears.” (III.iv. 20-24).

A morális leépülés, a lelkiismeret elidegenítésének, az integrált személyiség felbomlásának visszafordíthatatlan folyamatát a drámai térképzésben központi szerepet játszó testiség hangsúlyozott jelenléte: az éber testtudat, a testrészekre irányuló megkülönböztetett figyelem, az alkotórészeire bomlott testek költői víziói teszik érzékletessé. A bomlás, a széthullás tünetei a színpadtérben testet öltött királyi metafora mindkét szférájában megjelennek. Egyszerre jellemzik és minősítik az uralkodó személyét és környezetét – a darab szinguláris és plurális szférákból szőtt egész világát. Így képesek a fizikai síkon is hangsúlyozni a Macbeth-világ mindenre kiterjedő viszonylagosságát, a minden értéket, igazságot, azonosságot és megfelelést megkérdőjelező, aláásó és nivelláló végzetes kettősséget. Az önemészítő gondolat kínját, a lelkiismeret kísértette, szüntelen önreflexióra kényszerülő elme belső poklának gyötrelmeit az antik és keresztény mitikus örökség szellemében működő tragikus dramaturgia szerint a dráma koncentrikusan strukturált életterében csakis a *test*, a fizikai sík intenzív átélése és megjelenítése képes híven közvetíteni. Állatok és emberek, férfiak és nők, csecsemők és aggok lemetélt, szétszabdalt, kihásított, összevágott, szétzúzott testrészei kavarnak a képzelet színterében, töltik be a Macbeth-világ szubjektív belső és objektív regionális szféráit. Fejek és kezek, szemek és nyelvek, ujjak és végtagok, mellék és koponyák, anyatej, vér és velő fortyog a költészet mágiájának bűvös katlanában – a „rontás” shakespeare-i remekművének időt és teret cseppfolyósító, mindent szilárd kötést eloldó poklában.

A rend alapvetően térbeli jelenség, az élhető, belátható és belakható tér minőségi attribútuma, melynek hiánya - a zűrzavar, a káosz tünetei és következményei - is elsősorban a tér világában: a térdimenziók, meghatározó mozgásirányok, térképző helyek, helyszínek, színhelyek és a velük analóg szereplők, tettek és történések viszonyának gyökeres megváltozásában jut kifejezésre.¹³⁴ A radikális tragédiában a térvizonyok nem csupán a rend vagy ellentéte, a zűrzavar mértékét, a társadalomba szervezett emberi világ és az azt alkotó kapcsolatok objektív, külső állapotát - tükrözik, de az identitását veszített tragikus személyiség drasztikusan megváltozott egzisztenciális

¹³⁴ Tér és rend lényegi összefüggése, organikus kölcsönviszonya, a tragikus tér felméréséhez nélkülözhetetlen egzisztenciális fenomenológia térelméleti vizsgálódásainak egyik alaptétele: „In an objective sense man does not always have space to the same degree. It is lost through disorder and can be restored through order.” O. Bollnow: *Lived Space in Readings in Existential Phenomenology* eds. N. Lawrence, D. O'Connor New Jersey, 1967, PrenticeHall Inc. p. 184.

helyzetének meghatározására is alkalmasak. Hamlet és Othello a személyes hovatarozás, a duális kötések szférájában keresik otthonukat, lakozásra alkalmas helyüket a világban. Macbeth, élettere személyes és közösségi szférának egyesítésével, a korlátlan hatalom birtokában véli megelni áhított otthonát, a morál, a lelkiismeret, a felelősség minden nyűgétől megszabadult, minden társadalmi köteléktől elodott, határtalan szabadságot.¹³⁵ A nagy tragédiák rangidős királya, Lear ebben a tekintetben is felülmúlja osztályostársait, hiszen ő mindkét szférát egyszerre kívánja lakni. Egyszerre bízna „végső” napjait legkedvesebb lánya „szelíd dajkálátára”, hogy Cordélia önfeláldozó szeretetében keressen vigaszt az öregség és halandóság nyomorúságára, és élvezné együttal, a pusztá név birtokában, az anyagi szféra, a kormányzás nyűgeitől megszabadult felsőbb, spirituális hatalom biztosította szabadságot:

S erős szándékunk minden gondot és bajt
Lerázni agg korunkról, általadván
Ifjabb erőknék, míg magunk tehertől
Menten mászunk a sír felé.

(I.i)

Mi csak a királyi
Címet tartjuk meg s járulékait.
Jövedelmek, uralkodás s a végrehajtó
Hatalom legyen tiétek, kedves fiaim!

(I.i)

A tragikus személyiség helyzetét és identitását alapjaiban megváltoztatató, minőségét, alakját és struktúráját átfomálóg egzisztenciális válság tünetei a tragédia térvilágában a tértartományok, irányok és térbeli viszonyok relativizálódásában mutatkoznak meg legkézzelfoghatóbban. A tragikus tapasztalat meghatározó kronotopikus eseményei - a kezdet és a vég - csakúgy, mint a két véglet köztes tartománya - az eltávolodás, elszigetelődés és leépülés folyamatának egyes fázisai - számos analóga közvetítésével idézik meg a műfajalapító mitikus elődöket. Együttes erővel hívják új életre a tér és az

¹³⁵ Lásd a 103. oldalon idézett szövegrészt.

idő tapasztalatából, tudatából és képzeiteiből táplálkozó mítoszok világát, mely egyszerre mutatta fel a lét átléphetetlen korlátait, és biztosított természetes keretet az élet számára. A vészbanyák „dült” pusztája, a föld, mely „bugyborog néha, mint a víz”; a vihar felkavarta mocsokkal terhes levegő; az „idő vetésébe” látó „homályos szónokok” kétértelmű jóslata; a felkelés „gályaromboló vihara”; az elemek és a lázadók „tomboló” daca; Macbeth „saját” művei, a „haláltánc képei”; a hitvese idézte „gyilkos” eszméket szító „szörny nép” s a „pokolfüstbe” öltözött „vastag éjszaka” változatosságában is egynemű tünetegyüttesként, gazdagon hangszerelt többszólamúsággal jeleníti meg a kárhozát kronotopikus káoszát, az utolsó ítélet drámai előképét, melynek hű mását maga Macbeth foglalja egyetlen – már korábban megidézett - lenyűgöző képsorba:

Uszítsátok bár a viharokat
 A templomokra, nyelessetek el
 Minden hajót a háborgó habokkal [...]
 (IV.i)

Macbeth leghőbb vágya – a királyi trón és hatalom biztosította szabadság – csupán a féktelen becsvágy, a jövőt jelenné, az elme lázas vízióit kézzelfogható valósággá transzponáló képzelet műve. Álom, mely a valóság küszöbét átlépve rémálommá torzul, s örökös álmatlanságra kárhozható nemzőjét cseppfolyóssá oldja a két napszak és léttartomány – nappal és éjszaka, ébrenlét és álom, valóság és fikció, tapasztalat és képzet - határait. A „vad pusztulást és zavart” kikeltő „fájdalmas idő”, a „rontás” remekművének megalkotása után Macbeth számára már valóban csak „az van, ami nincs”. Nem véletlen, hogy Macbeth a legköltőibb gonosztevő Shakespeare tragikus panoptikumában.¹³⁶ Ízig-vérig költő, hiszen maga alkotta képzeletvilága

¹³⁶ A szó heideggeri és bachelard-i értelmében egyaránt. Macbeth-re – fordított előjellel ugyan -, de egyszerre igaz Heideggernek a „költői lakozásra és a költészetre mint „felmérésre” vonatkozó megállapítása: „A költői lakozás képzeletben túlszárnyalja a valót... De ezt itt, ezen a földön teszi. „Heidegger: ... *Költőien lakozik az ember...*”, 196. vö. „Még csak kisért a gyilkosság, de már / Úgy rázza világomat, hogy erőmet / Elszívja a képzelet, s már csak az / Van, ami nincs.” *Macbeth*: I.iii. „A költés a szó szigorú értelmében vett mérték-vétel, amely révén az ember mértéket kap létezésének tágasságához.” Heidegger: i.m. 201. vö. „...olyan volnék különben, / Mint a töretlen márvány, mint a szikla /És korlátalan, mint az ölelő ég...” *Macbeth*: III.iv. A macbethi költészet „csupán” forrását és irányultságát tekintve különbözik a heideggeri recepttől. Macbeth alulról

kézzelfoghatóbb realitás a számára, mint maga a való. Számára valóban „vére megy” a költészet - szó szerint és képletesen egyaránt. Ugyanúgy a vérrel, a tragédia uralkodó szubsztanciájával kell értékesítenie képzelete világát, mint Hamletnek a gondolatét.¹³⁷

A szívvel föl nem fogható, nyelvvel ki nem mondható tett, a halál puha mását valóságra váltó gyilkosság, a nemlét kíméletlen valósága, magát a létet teszi valótlanná, mintegy Cawdor álmatlanságának ellentételezéseképpen álomszerűvé oldja, álomba „keríti” a Macbeth egész világát. A Macbeth egy másik shakespeare-i álomvilág - az athéni erdőt és látogatóit elbűvölő szentivánéji hold - kontrasztív fényében valóban a legsötétebb téli éjszakát kísértő lidércnyomásos rémálomnak tűnik.¹³⁸

A *Macbeth* egyik legkülönösebb, térdramaturgiaiailag legjellegzetesebb vonása, a különböző idő- és térsíkok keveredése, a darab kizökent kronotopikus világának mindent átható „zürzavara”: a Macbeth-világ személyes és közösségi, érzeki és gondolati, mikro- és makrokozmikus, belső és külső dimenzióinak koncentrált együttese, diszsonáns összjátéka. Nem véletlen, hogy e különös metamorfózisról éppen a legkevésbé érintett mellékszereplők, a pártatlan, kívülálló tanúk tudósítanak legmeggyőzőbben. A hetven éve alatt „sok szörnyút” látott Öreg emlegette „mindent csúffá” tevő „vad éj”, Ross „földi drámáktól” undorodó komor ege és „gyász” födte földje – a rontás előidézte zürzavar makrokozmikus szimptomái - a szinkretikus képviség jegyében foglalják harmonikus keretbe az emberi dráma belső világának történéseivel analóg természetes környezet szimpatikus reakcióit:

S Duncan gyors lovai, - furcsa, de így van -,
Telivérek, fajuk remekei,
Visszavadultak: rugdaltak, kitértek,

felépülő képzeletvilágának, a „rontás remekművének”. Hecate „pokolfüstbe” öltözött birodalma szab a szabadságra képesített képzeletet is gúzsba kötő mértéket.

Macbeth – egzisztenciális helyzetét és tudatállapotát tekintve - látszatra Bachelard kívánalmainak is eleget tesz: „The poet speaks on the threshold of being” Bachelard XVI, „...poetry, rather than being a phenomenology of the mind, is a phenomenology of the soul. We should then have to collect documentation on the subject of the *dreaming consciousness*.” uo. XX.

¹³⁷ Lásd „Ó, vért kívánj / Hát, gondolat! vagy értékéd silány.” *Hamlet*: IV.iv.

¹³⁸ „The *Macbeth*-world is predominantly nocturnal, and the aberrations that can occur in sleep are central to the play. Though this has been amply pointed out, what has not received sufficient attention is the nightmarish quality of the *Macbeth*-world itself. Like *The Winter's Tale*, *Cymbeline*, and *The Tempest*, *Macbeth* is in a sense a dream-play; that is, its world is informed by the same meaningful distortions which, in universal human experience, characterise the world seen in dreams – the same combination of the real and the unreal, the logical and the absurd, the probable and the fantastic, the frightening and the grotesque.” Mc Elroy 209.

Engedetlen, mint aki hadba száll
Az ember ellen.

(II.iv)

Mintha egy kollektív rémálom részeseiként, a kommunikáció minden szféráját átható hermészi zűrzavar jegyében magáról Macbeth-ről beszélnének, aki mint a „Diadal szemefénye”, a király ügyének éllovasaként túlzott becsvágytól sarkantyúzva, rokona és ura ellen fordulva „túlnagyot ugrik / S átbukik a nyergem”, amint a túlvilágot sem bánva „hadba száll az ember ellen”, pedig saját esze is „ágaskodik és hőköl” a képtelen vállalkozástól. Shakespeare helyi apokalipszisének lázadó lovasa - aki a pokol kötelékeivel is megerősített hitvesi szövetségben az egyes szám abszolutizálásával, a tragikus Én szubjektív szférájának kiterjesztésével teszi élheterlené a közösség plurális életterét - már a darab kezdetétől kettős identitással bír. Nemcsak átvitt értelemben - a kísértés és a kárhozat jegyében önmagával szüntelen párbeszédet folytató belső világ szférájában -, de szó szerint, mennyiségi értelemben is. Macbeth egyszerre önmaga és a „szörnyű asszony” hú hitvese. Bellona vőlegényeként ő is a pokol démonainak, a „gyilkos” eszméket szító „szörny népnek” a földi szövetségese; „dicsősége édes osztályosának” társa, kreatúrája és alteregója egy személyben. Férj és feleség a pusztítás vér- és dacsövetségében, az Én és a Másik kizárólagosságára épülő, rövidre zárt dialógus jegyében kárhozatják teljes elszigeteltségre és határtalan magányra egymást és önmagukat.

A térbeli káosz mélyén derengő rend, a tragédia különböző dimenzióit rokonító hermetikus megfelelések éppen képtelenségükben hiteles képviselői a boszorkányok. A kronotopikus káosz kettős ügynökei, a rontás remekművének titkos tanácsosai, a „kétnyelvű pokol” térben és időben szabadon közlekedő, kétnemű „homályos” szonokai többszörös – testi, szellemi és verbális - kettősségükben jelenítik meg a Macbeth-világ minden szféráját átható két-séget, látszat és valóság csak a színház eszközeivel kifejezhető, áthidalhatatlan távolságát. A fizikai és metafizikai szférák lakóiként egyszerre evilágiak és túlvilágiak, valószerűtlenek és valóságosak, férfiak és nők, igazak és hazugok. Disszonáns összhangban rímelnek „kiszemelt” áldozataikra, a nő voltát megtagadó Lady Macbeth-re és férfiatlansággal vádolt urára, akik a vészbanyak

kétértelmű szavait visszhangozva lökik oda „örök” ékszerüket „az ős gonosznak”. A Macbeth-világ minden szférájában, fizikai, spirituális és verbális síkján egyaránt tetten érhető analógiák, az evilági és túlvilági ügynökök szavak és képek útján térbe és időbe vetített közössége oldja fel az idő- és térdimenziók, a nappal és az éjszaka, a valóság és a képzelet határait. A dramaturgia szolgálatába állított gnosztikus dialógus a tragédia dialektikájának szellemében formálja újjá az ember egzisztenciális életterét, teszi jóvátehetetlenül viszonylagossá az egyes és a többes, az Én és a Másik belső tartalmát és külső tartományait. A térbeli és gondolati kommunikáció, a fizikai átalakulás és spirituális átlényegülés eszköze természetesen ezúttal is a színpadon mindenható hatalommal felruházott, a költészet legmagasabb és a tragédia legmélyebb régióiban egyaránt járatos és illetékes szó. A *Macbeth* koncentrált költői képvilága változatosságában is homogén, tematikusan és kompozicionálisan egyaránt organikus világ. A főszereplők érzéki, érzelmi és gondolati világából kibontakozó metonimikus, metaforikus és szimbolikus struktúrák képezte verbális tér az utalások, vonatkozások és megfelelések sűrű szövésű hálótere, melynek lakói minden látszólagos és tényleges kétértelműség ellenére ugyanazt a nyelvet, a dráma felizzította költészet nyelvét beszélik. Ilyen magas hőfokú, látomásos erejű, a legképtelenebb víziókat is érzékvé sűrítő, a „légi semmit állandó alakkal, lakhellyel és névvel” felruházó hermészi nyelv, a tragikus dialektika szellemében, csak a teremtő hit poláris ellentétét képező erőforrásból, a teljes tagadás indulatából foganhat. A rontás verbális feketemágiája az önmagával és világával meghasonlott lélek, a dialógusra képes morális Én, az ember spirituális lényének felbomlása során felszabadult energiából nyeri bűvös erejét.¹³⁹

Az átokban fogant, pokoli szépségű *Macbeth*, a reneszánszban kibomlott „romlás virágainak” shakespeare-i remeke, a drámának gazdag táptalajt nyújtó, több évszázados szekularizációs folyamat utolsó állomása, szépség és igazság, valóság és fikció, föld és ég, a káoszról rendet teremtő *Ige* és a „rontás remekművét” megalkotó szó elszakadásának megrázó erejű, lenyűgöző szépségű drámai dokumentuma.

Shakespeare utolsó nagy tragédiájában a nyelv, a világot térben és időben megteremtő, mindenható bibliai logosz világi alakváltozata, lokális és nominális

¹³⁹ Géher István *A magyar Hamlet: Arany János furcsa álcája* (Holmi, 2005. dec. 1511-1540) című tanulmányában az eredetvizsgálatot az élveboncolással ötvöző költői oknyomozás keretében tárja fel Arany „mágikus szövegének” rejtett dimenzióit, a beavatottak tisztánlátásával belülről fejteve fel tisztítás és alkotás, a lélek önmeghasonlása és a költői kreativitás dialogikus szövetét.

vonatkozások útján ölt drámai alakot a szemmel látható, ésszel felfogható és szóval kifejezhető emberi világban. Abban a színről-színre is csak homályosan láttató kettős tükörben, amelyben a metafizikai dimenzióitól megfosztott, puszta szóvá fogyatkozott ige állítás helyett már csupán a tagadásra alkalmas. Ennek a prométheuszi-hermészi örökségnek a szellemében szól hozzánk a shakespeare-i „Jelenések Könyve”, a „rontás tragikus remekműve”.

VÉGTÉLEN DIÓHÉJBAN – *HAMLET*

„...spies and speculations
Intelligent of our state.”¹⁴⁰

A tér-idő kettős koordináta-rendszerében leképezett tragikus világ - a görög örökség szellemét idéző shakespeare-i tragikus térgeometria - a végesség és véglegesség jegyében rajzolja meg a lét egzisztenciális tér-képét. A mítosz kronotopikus nyitottságától megfosztott, emberi léptékűvé zsugorodott világszínház rövidre zárt élet- és játékterében egyedül a dialogikus viszony kínál némi relatív mozgá szabadságot. A színház mint kommunikációs tér struktúrájából és a benne megjelenő tragikus világ minden komponensét átható kettős látásból adódóan a tér át- és beláthatósága alapvetően helyzet, azaz néző-pont kérdése. Belülről látva és láttatva valóban „színház az egész világ”, kívülről nézve: egy egész *világ* a színház. „Felhősipkás tornyok” és „mély” üregek, „szent templomok” és „elátkozott” vermek, „büszke várak” és kopár barlangok, „ölelő” egek és „cudar” börtönök, kevély trónok és koldusmenedékek, királyi pompa és „háztalan szegénység”, a határtalan boldogság és a feneketlen nyomorúság otthonos mégis lakhatatlan világa – a „nagy golyó maga”. A képzelet, észlelés és emlékezet „zavart” golyójában megfogant „dióhéjnyi”¹⁴¹ mindenség légi semmiből alkotott „ködpompás páráváza” - melyet a költői képzelet ruház fel „állandó alakkal, lakhellyel és névvel” - testi valójában is életre hívja ég, föld és pokol minden lakóit a tragédia egyetlen koncentrált lélettérre sűrített, háromdimenziós univerzumában. Othello „rémült” földgolyója, mely a „megvakult” nap és hold sötétjében „változásra tátja torkát”, a „zavart” golyó – a hamleti „előre-hátra tekintő okos ész” és emlékezet globális tartománya, melyben a meddő gondolat gyümölcse, az öntudatban fogant kétkedés „belőlünk mind gyávat csinál”, Lear koldusbirodalma és

¹⁴⁰ Shakespeare, *King Lear*, III. i. 24-25. Kent.

¹⁴¹ A végességet és a végtelent egyetlen komplex képbe sűrítő eredeti hamleti térmetafora („nutshell” – „dióhéj”, „koponya”) – részben metonimikus beállítottságából adódóan – az adott kontextusban (a gondolat és az elme vonatkozásában: „...We think not so...”, „...but *thinking* makes it so...”, „...narrow for your *mind*...”) konkrétabb térképzeteket kínál, mint az Arany-fordítás magyar megfelelője („csigahéjban”). Személyes és univerzális vetületében egyszerre utal test és szellem, bezártság és szabadság feloldhatatlan ellentétére. Arany megoldása ugyanakkor a házra, az otthonra tereli a hangszlyt, mely a „börtönnel” szemben (a „börtön” és szinonimái, ill, névmási megfelelői 12 alakváltozatban szerepelnek 12 sorban! (lásd 2.2.241-252)) a gondolat révén a végtelenre nyíló lakozás lehetőségét kínálja. Arany megoldása az időfaktort is aktiválja: a lelassult idő (csigatempó) nem csak a térbeliség érzetét hangsúlyozza, de a sokat emlegetett hamleti „halogatásra” is rimel.

börtönmennysországa – a „bolondok e roppant” színpada - és a macbeth-i kárhozat átokföldje – a félkegyelmű ripacsaként ágáló tűnő árnyak jelenéseinek csalóka színhelye - ugyanannak a végtelen történetnek, az „emberi színjátéknak” más és más „alakkal, lakhellyel és névvel” felruházott alakváltozatai. Az önmagával meghasonlott, éggel s földdel perbeszállt ember senkiföldjei, ahol a „szilárd föld” „bugyborog néha, mint a víz”, ahol a „légi semmi” is kézzelfogható alakot ölt és „már csak az van, ami nincs”, ahol a „dicső mennyezet... az „arany tüzekkel kirakott felséges boltozat keretezte „gyönyörű alkotmány, a föld” már csupán „kopár hegyfok”, „undok és dögletes párak” összeverődése, a test, a lélek és a tudat globális börtöne. Pontosabban valóságos börtönbirodalom, melynek változó alakokban, lakhelyeken és nevekkal megjelenített színhelyei - az egyes darabok - önmagukban is külön világokat alkotnak. Közülük is „Dánia egyik legcudarabb, ahol a „silány” gondolatok és meddő szavak bitorolják a „természetes” színétől megfosztott, „halványra” betegített tett birodalmát.

A modern Shakespeare-kritika közkedvelt metaforája – A.C. Bradley, G.W. Knight, M. Mack és McElroy az egyes darabokat a maguk totalításában azonosító tragikus „világa” - a *Hamlet* esetében az érzékeket és érzelmeket maradéktalanul a gondolatnak alárendelő elme birodalma.¹⁴² Olyan reflektív *tér*, melyben mindennek a szó, a tragikus dialógus kétes hermészi értékű közvetítője kölcsönöz *helyi* értéket. A határtalan reneszánsz univerzum dióhéjba zárva – Hamlet „zavart” yoricki koponyájába, melynek „könyvében” csak frissen szerzett új hitének reformtanai, az istenített atya parancsolatai kaphatnak helyet „nem vegyülve más alábbvalókkal”.

A *Hamlet*, mint az eget-földet felmérő, „előre-hátra tekintő okos ész”, a globalizált kétely jegyében önmagát is kétségbe vonó gondolat kettős tükre, éppen az ítélet alapjául szolgáló *mérték* viszonylagosságával hangsúlyozza a tér jelentőségét, tényleges és figuratív értékét és kettős dramaturgiai szerepét. Tágabb perspektívában a kívülről szemlélt tragikus tér Shakespeare darabjaiban - eredendő természetének, adottságainak és

¹⁴² Maynard Mack arisztotelészi ihletésű, Mc Elroy által is idézett definitív meghatározása szerint: „Great plays, as we know, do present us with something that can be called a world... a world like our own in being made up of people, actions, situations, thoughts, feelings and much more, but unlike our own in being perfectly, or almost perfectly, significant and coherent. In a play's world each part implies the other part, and each lives, each means with the life and meaning of the rest.” „The World of *Hamlet*,” in *Tragic Themes in Western Literature*, ed. Cleanth Brooks (New Haven: Yale Univ. Press, 1955), p. 30.

McElroy, tovább finomítja a meghatározást: „Through selectivity and emphasis, a playwright sets forth a self-contained definition of reality within his play, a world which proposes for itself the principles by which life operates within its matrix.” (Mc Elroy i.m. 4.)

szerepének megfelelően - a rend, a stabilitás, az állandóság és a folytonosság letéteményese. Olyan kronotopikus tartomány, amely metaforikus és metonimikus minőségében, alanyi, tárgyi és instrumentális voltában egyszerre őrzi a dionüszoszi mitikus-kultikus hagyományt és az apollói történelmi-kulturális örökséget – a drámai élet- és látásmód, a tragikus tudat és kifejezés forrását. Belülről nézve ugyanez a tér a minden hagyományt és hitet, dogmát és tanítást, ideát és ideológiát kérdőre vonó kétely szellemében testesíti meg az új világméretű, a késő-reneszánsz Shakespeare tragédiáiban kiteljesedő szkepticizmusát.

Ez a kettős térlátás, többdimenziós polifon térképés és az ellentétes poláris töltések gerjesztette feszültség, egyike a shakespeare-i tragédia sajátos dramaturgiai eszközeinek, mely még a fordulatossá cselekményben vagy árnyalt jellemábrázolásban szűkölködő darabokban is biztosítja a drámai szöveg élményszerű meglevenítéséhez nélkülözhetetlen energiát és dinamizmust.

Bár az etikai és esztétikai értelemben egyaránt képviselői értékű, definitív tragikus tér csupán az általános értelemben vett tér egy lokalizált alakváltozata, a drámai ábrázolás természetéből adódóan koncentráltan hordozza és képviseli mindazon tulajdonságokat, melyek alapján a tér a mitikus-vallásos világméretű betöltött kulcsszerepe mellett a filozófiai gondolkodásban is – elsősorban a görög és az egzisztencialista filozófia gondolatrendszerében - megkülönböztetett figyelmet érdemelt.¹⁴³ A világgal nem azonos, de annak egyik alapvető konstituensét képező térre, a tér végességére és behatároltságára vonatkozó megállapítás teljes összhangban van a tragédia tér-képével.¹⁴⁴ Arra az emberi létet eredendően meghatározó, minden dimenziójában átható, de elsősorban a tér-idő vetületében megjelenő meghatározottságra mutat rá, amely egyszerre jellemzi az általános

¹⁴³ Camus, az „aggodalom” mint „az egyetlen realitás” vizsgálata során Heideggert idézve Platon és Arisztotelész sokatmondó aggályait fogalmazza újra, amikor kijelenti: „... ha ez a félelem tudatosul, szorongássá változik, a tisztán látó ember állandó hangulatává, 'amelyben a lét megtalálja önmagát'. Heidegger a világ legabsztraktabb nyelvén bátran leír olyanokat, mint hogy 'az emberi lét véges és behatárolt volta előbbrevaló, mint maga az ember.'” A. Camus: *Sziszüphosz mítosza*. Budapest, 1990, Magvető Kiadó. 214. o.

¹⁴⁴ Heidegger maga sem tisztázza megnyugtatóan a tér és a világ viszonyát, melynek ambivalens meghatározásai meggyőzően tanúsítják a lét térbeliségének eredendően, éppen meghatározhatatlanságánál fogva drámai jellegét: „Ha egy még meghatározandó értelemben a tér konstituálja a világot, akkor nem lehet csodálkozni azon, hogy a világonbelüli már létének iménti ontológiai jellemzők téren-belülinek is látnunk kellett”. (M. Heidegger: *Lét és idő*. Budapest, 1989, Gondolat Kiadó. 224. o.) vö. „...a térbeliség egyáltalán csak a világ alapján fedhető fel, éspedig azért, mert a tér mégiscsak egyik konstituense a világnak a jelenlétét lényegi térbeliségének megfelelően, mely a jelenlétét alapszerkezetéből, a világban-benne-létből következik” uo. 239-240.

értelemben vett létet a maga univerzális voltában és az életet a maga egyedi, lokális vetületében.

A *Hamlet* ebben a tekintetben is egyszerre emblemikus és sajátos alkotás, egyedülálló Shakespeare tíz, egyenként is teljes világ-képet tükröző mozaikdarabból megkomponált tragikus világában. A hamleti szellem - az alázat és a gőg végletei között drámai testet öltött hermészi lélekvezető - szokatlanul éles megvilágításban és kíméletlen kontúrokkal jeleníti meg a tragikus lét globális tér-képét és a drámai világtér középpontját képező, önálló alakkal, lakhellyel és névvel felruházott tragikus Én személyes világát. Sehol sem olyan kézzelfogható a mindhárom aspektusában - múltjában, jelenében és jövőjében - egyaránt kizökkent idő helyébe tolokodó tér provokatív jelenléte és nyomasztó tudata, mint a körpályára kényszerült gondolat és fojtogató környezete - Claudius udvara - „fortélyos félelem” igazgatta belvilágában.¹⁴⁵ Ugyanakkor maga a tér - a drámai történések kerete, közege és színhelye - sehol sem olyan tagolatlan, képlékeny, megfoghatatlan és lakhatatlan, mint éppen itt, az értelem világító fényében, a gondolat szabadságát hirdető, mégis feloldhatatlan magányra ítélt hamleti elme dióhéjnyi mindenségében. A *tudásra* minden irányban nyitott, a *megértéstől* mégis reménytelenül elzárt hamleti világ idő- és térvizonyokban kifejezhető képtelenségét - a középpont és irány nélkül maradt, csupán köztességében megragadható tragikus világ ellentmondásosságát - találóan érzékelteti az emberi lét abszurdításának ismert camus-i meghatározása, mely szerint az ember csakis a megértés révén találhat élhető és lakható otthonra a világban.¹⁴⁶ Ami igaz a térre, a lét külső tartományaira, igaz a teret alkotó és belakó, lélettere belső dimenzióit megtestesítő emberre is, hiszen „csakis az adott ember, a drámai hős köré épülhet architektonika”.¹⁴⁷

Hamlet nem csupán az érzés, a gondolat és a tett világát egyaránt megkérdőjelező próteuszi színlelés, a játszható látszatok, a mosolygó gazemberek hazugságainak labirintusából nem találja a kiutat. Ugyanúgy tévelyeg a tér véges és végtelen, fizikai és spirituális, evilági és túlvilági szférái között, a múlt- és a jövő, az ismert és az ismeretlen

¹⁴⁵ A „tudat klauszrofóbiája” a Hamlet-világ hermeneutikai feltérképezésének egyik kulcsfogalma N. Frye remek esszéjében: *Hamlet*: N. Frye on Shakespeare. New Haven, Yale Univ. Press, 1986. p.99.

¹⁴⁶ : „Ha egy világot jól-rosszul meg lehet magyarázni, akkor az a világ otthonos. De ha a világmindenséget hirtelen megfosztjuk minden illúziótól, minden fénytől, akkor az ember idegennek érzi magát benne. Száműzetése végérvényes: nincsen több elvesztett hazája, melyre emlékezhetne, nincs ígéret földje, melyben reménykedhetne.” Camus: 197.

¹⁴⁷ Lásd *A tragikus tér topográfiaja* című fejezet 1. jegyzetét.

tartományaiban, a test és a gondolat, a cselekvés és a szenvedés, a külső és a belső, a közel és a távol, a közösség és a magány polarizált kettős terében - a válaszok híján lassan kiürülő köztes lét senkiföldjén - „beszorulva a semmi és valamiféle utánzata közé”.¹⁴⁸ A Hamletet szüntelenül kísértő és nyomasztó tér-, hely- és helyzettudat csakúgy, mint a pontos tájékozódás lehetetlensége, a tragédia formai és tematikus alkotóelemei összjátékának, összehangolt együttműködésének eredménye. A szereplők térbeli helyzetére, hollétére, érkezésére és távozására vonatkozó írott szerzői utasítások – „jön” (belép), „el” (kimegy) - és az ezeknek megfelelő színpadi mozgások - a szereplők jelen- és távolléte - az egész előadás során ébren tartják a nézőben az általuk megjelenített világ térbeliségének érzetét és tudatát. A szereplők holléte nemcsak feltérképezi a dráma térvilágát, de kijelöli a térképzésben kulcsfontosságú, megkülönböztetett helyeket is, melyek kapcsolata és kölcsönhatása, távolsága és arányai, jellege és minősége alkotják a Hamlet-tér sajátos szerkezetét, a Hamlet-világ komplex architektúráját.

A *Hamlet*, a hermészi kommunikáció jegyében, a szellemi és fizikai mobilitás eredményeképpen kitágult új világ, az ember életterét minden dimenziójában újra feltérképező reneszánsz kozmopolitizmus térképén jelöli ki tárgya helyszínét. A Hamlet-tér toposz, locus és logosz dinamikus összjátékának eredménye, mely a helyszín lokális meghatározására szolgáló földrajzi tér tükrében is megmutatja a Hamlet-világ spirituális és szellemi gazdagságát, sokrétűségét. Helsingőr az égtájak szerinti helymeghatározás alapján is a nagyobb léptékű fizikai tér középpontjában helyezkedik el: délről Wittenberg és Párizs, északról Norvégia, Keletről Lengyelország, nyugatról Anglia határolja. Ez a tájolási és vonatkoztatási pontokkal árnyaltan megformált és személyes kapcsolatokkal - az egyes szereplők hovatarozásával - dramaturgiailag hitelesített globális tér biztosít hiteles földrajzi-fizikai keretet a Hamlet-világ spirituális dimenziójának, és kellő mozgásszabadságot a szellemi cselekménynek: antikvitás, középkor és újkor, klasszikus örökség, germán mitológia, katolicizmus, protestantizmus és szkepticizmus, ég, föld és pokol polifon drámai dialógusának.

Hamlet, mint címszereplő - aki nemcsak Ophelia tükrében „figyelme tárgya minden figyelőnek” - megkülönböztetett státusza, tragikus küldetése mellett, helyzete, adottságai,

¹⁴⁸ Lásd Pilinszky János: *Meghatározás* című versét. *Végkifejlet*. Budapest, 1974, Szépirodalmi. 14. o. Pilinszky és Hamlet „meghatározásai” egyaránt a halandóságot megtestesítő „féreg”, a székszis mélyén ásító „semmi” és az emberi színjátékot működtető „illúziók” abszurd hármasságára épül.

irányultsága és kommunikációs mobilitása alapján is a Hamlet-világ középpontja. A test és a szellem dialógusának határterében egy személyben jelölt és jelölő, alany és tárgy, ok és okozat, centrum és periféria attól függően, hogy a Hamlet-tér melyik dimenziójában: külső vagy belső, közösségi vagy személyes szférájában mutatkozik. A tragédiák többségéhez hasonlóan a *Hamlet* térvilága is „koncentrikus kompozíció”, mely három tisztán elkülöníthető, de egymással szoros, interaktív kapcsolatban lévő szférából áll: a máshonnan Helsingörbe érkező szereplők képviselte külvilágból, a királyi udvart magába foglaló kastély belvilágából és a Szellem alakjában testet öltött metafizikai szférából.¹⁴⁹ A túlvilági látomással megnyílt transzcendens dimenzió látszatra gazdagítja, árnyalja a darab térvilágát, valójában inkább a térképzés ellenében hat. Nemcsak a hamletti „érzelmek körét” haladja túl, de a tragikus történések hermeneutikai keretein is túlmutatva végtelenül kitágítja az ismeretlenre nyíló tragikus tér természetes határait és az érzékek megbízhatóságát is megkérdőjelezve viszonylagossá tesz minden, az idő- és térbeli tájékozódáshoz nélkülözhetetlen fizikai, erkölcsi és értelmi fogódzkodót. Nem véletlen, hogy éppen a jelenségek és történések racionális beláthatóságáért felelős „egyetemi elmékre”, Hamletre és Horatióra hárul a feladat, hogy megfogalmazzák a tragédia világát alapjaiban fenyegető jelenéssel kapcsolatos aggályaikat. Horatio, tudós diákhhoz méltón egy klasszikus analógia kölcsönzött fényében, költői térképzetek segítségével igyekszik megvilágítani a különös jelenséget:

Egy porszem ő, az ész szemét zavarni.
 Így Róma fönt-virágzó napjain
 A leghatalmasb Julius bukása
 Előtt kevésse, gazdátlan maradt
 Sok sír, s belőle a leplek halott
 Makogva, nyíva járt mind útcaszerte;
 Tűzfarku csillag, vérharmat, homály
 A napban; és a nyirkos égítest,
 Mely Neptun országán uralkodik,
 Kórrá fogyott, majd mint a végnapon.

¹⁴⁹ Lásd Mc Elroy i.m. 29. o.

S ím, zord jövők hasonló gyászjelét,
 Mintegy a balsors száguldó futárit,
 S előbeszédét ránk törő gonosznak
 Tüntet föl együtt a menny s föld, hazánk
 Éghajlatán és honosink előtt.

(I.i)

Később a jelenéssel kapcsolatos kételyeinek hangot adva a Hamletre leselkedő potenciális veszélyt is végletes térképzetekkel festi, így érzékeltetve a kizökkent idő, tér és gondolat egymásrautaltságát, metaforikus analógiákon alapuló drámai sorsközösségét:

De hátha kísért: a folyamba csal,
 Vagy borzadályos sziklacsúcsra, mely
 Tengerbe bókol, talpánál kiebb?
 S ott más iszonytatóbb alakra válva,
 Esztétől fosztja meg fön ségedet,
 És örületbe ránt? Gondold meg ezt;
 Kétségbeejtő már a hely maga,
 Bósz képzeletet szül attól minden agy,
 Látván a tengert oly sok ölnyire
 S hallván alatta zúgni.

(I.vi)

Hamlet, temperamentumának és személyes érintettségének megfelelően, fokozott érzelmi intenzitással, de a térképzetek hasonlóan gazdag hangszerelésével kezd párbeszédet a Szellemmel:

Ó, irgalomnak minden angyali
 S ti égi szolgák, most őriztetek!
 Légy üdvezült lény - kárhozott manó,

Hozd ég fuvalmát vagy pokol lehet,
 Gonosz legyen bár célod, vagy kegyes:
 De oly kérdéses alakban jelensz meg,
 Hogy szólnom kell veled.

.....

Szólj, mit jelent ez, hogy te, holt tetem,
 Egész acélban így feljársz a hold
 Fakó fényére, borzasztván az éjt?
 S mi, természet bohói, annyira
 Megrázkódunk sok rémes gondolattól,
 Mely túlhaladja érzelmünk körét?

(I.iv)

A Hamlet-világ „fehér foltjainak” feltérképezésére irányuló marlowe-i expedíció során fokozatosan tárul fel előttünk a shakespeare-i „sötétség mélyén” található evilági „ismeretlen tartomány” – a tragédia belső szférája. A dióhéjba zárt hamlet-i univerzum, az „előre-hátra tekintő okos” ész, az „isten” értelem azonban, a környezetét képező külső világ tükröként maga is a kétnyelvű, meddő dialógus, a meghasonlás, a kétely színterének bizonyul, s mint „szegény Ophelia magán kívül, megválva ép eszétől” és józan ítélőképességétől, a térbeli tájékozódás utolsó lehetőségétől is megfosztja magát - és az olvasót.

A mentális metamorfózis a tragédia dialektikus mozgástörvényeinek megfelelően kétirányú: egyszerre működik a középponttól a perifériák, az egyestől az általános felé és vissza. A *Hamlet* gondolatvilágát kitöltő testiség, az érzékiség és a halandóság nyomasztó tudata,¹⁵⁰ valamint a fizikai cselekvésképtelenség nyűgözte öntudat a meddő önmeghatározási kísérletek rövidre zárt kényszerpályáira terelik az észet, prométheuszi rabságra kárhozható a hermészi szabadságtól megfosztott gondolatot. Hamlet érzi, érzelmi és értelmi mozgásterét, testi, lelki és szellemi szabadságát nemcsak identitásának

¹⁵⁰ N. Berlin, Harry Levin találó szópárának („The carnal and the charnel” felhasználásával, a halál és a szexualitás tematikus analógiáira építi *Hamlet & Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* című iker tanulmányát („Death and sex in knot intrinsicate, prod the mystery of the secret cause”) *The Secret Cause*. Amherst, 1981, Univ. of Massachusetts Press. p.65.

záloga, a túlvilági küldetés korlátozza. A Hamlet-világ kompozíciójának külső szféráit alkotó kerettörténetek tematikus, szituatív és pozicionális analógiái – Fortinbras, Laertes és Ophelia története és az analóg helyzetek tükrében önmagát méricskélő és emésztő öntudat - ugyancsak Hamlet élet- és mozgásterének viszonylagosságát erősítik, az érték- és mérték-alapú hely- és önmeghatározás ellenében hatnak.

Hamlet a tágabb életteret képező külvilágból jött látogatók – a színészek, Horatio, Fortinbras és Laertes - tükrében más és más vetületben látja és értékeli önnön torzképét, így válik a szüntelen önreflexióra kárhóztató öntudat börtönében saját túldimenzionált intellektusa rabjává: „Ó, mily gazember s pór rab vagyok én!... (II.ii), ...mert te, bár / Szenvedve mindent, úgy től, mint aki / Semmit se szenved...” (III.ii), „Hogy vádol engem minden alkalom...” (IV.iv), „Azt bánom, hogy felejtém magamat, / Horatio, Laertes ellenében: / Ügyem szakasztott mása az övé...” (V.ii).

Hamlet, tragikus sorsútsárhoz hasonlóan, akiknek jelleme, személyisége, vilásképe és öntudata döntően meghatározza saját történetük térvilágát, aktív és passzív résztvevő, cselekvő és szenvedő alany egy személyben. Kettős kommunikációs szerepében, közlőként és befogadóként formálja önnön térvilágát. Saját közegében szemlélve, szó szerint és képletesen egyaránt vérbeli színházi figura, aki egyszerre színész és néző a saját darabjában. Individuumi minőségében – mindenre nyitott intellektusának köszönhetően – maga a dráma, a Hamlet-világ produktuma, aki magában hordozza és megtestesíti környezete minden fontosabb alkotóelemét, ugyanakkor, szerepével azonosulva fokozatosan beleolvad környezetébe a maga képére formálva saját élet- és játékterét. Akár a méltatott színész, aki „...álom indulatban”, „egy eszmeképhez” hozzátörve lelkét egész valójával „kíséri képzetét”. Hamlet és a *Hamlet* fűziója nemcsak a konfliktusokon át tragikus végkifejletbe torkolló történet beteljesedését jelenti, de a perspektivikus folytatás feltétele is, melyben szabadon kibontakozhat Fortinbras és Horatio „szép új” világa.

Ez, a tragédia egész játékterét átható és meghatározó, a makrokozmikus térstruktúrák (természet, kozmosz) mozgástörvényeit imitáló kölcsönös függőség - a belső és külső tértartományok kreatív-destruktív összjátéka - kölcsönöz organikus életet a Hamlet-világnak és formálja lakhatóvá a darab színterét.

A Hamlet-világ, polifon kompozíciójának egységét, Hamlet domináns szerepe mellett, a darab több variációban is kidolgozott tematikus vezérmotívuma: a meggyilkolt apa, a

gyilkos és a bosszúálló fiú története biztosítja.¹⁵¹ Az imitáción alapuló kanonikus építkezés fúgaszerű szerkezetet alkot. Olyan sűrű szövésű kompozíciót, amelynek megformálásában az érzéki, érzelmi és intellektuális komponensek – a testi-fizikai, akarati-indulati és reflektív-verbális tényezők - mellett a klimatikus-atmoszferikus körülmények is fokozottabban érvényesülnek.

A vertikális tengely mentén szerveződő, egyetlen cselekményre épülő tragédia elsősorban minőségi dimenzióiban mutatja meg és tárja fel kizárólagos tárgya, az ember természetét¹⁵², a *Hamlet*-ben mégis szembevető a mennyiségi tényező jelenléte, a kanonikus szólamvezetésben, az imitációs-repetitív kompozíciós technikában kifejezésre jutó numerikus szemlélet. A Hamlet-világ tematikus, kompozicionális és strukturális vetületének közöse nevezője a fizikai tér alapidenzióit azonosító hármas szám, mely a mennyiségi analógiák alapján tükrözi a polifon szövésű kompozíció egységét: három család (Fortinbras, Hamlet, Laertes) három története; három, a darab játékerén kívül eső földrajzi helyhez (Norvégia, Wittenberg, Párizs) mint metonimikus jelölőhöz rendelt három kulcsszereplő; a Szellem három jelenése, mely három alkalommal nyitja meg a darab zárt játékerét a transzcendens világ felé; három jelenet, mely az elbeszélés, a némajáték és az élő előadás révén idézi fel Hamlet apja halálát – az anakronisztikus tragikus vétséget -, melynek maga a darab csupán utójátéka; a halálos ellenfelek, Hamlet és Claudius három konfrontációja; Hamlet és Ophelia három találkozása; Hamlet háromszori szembesítése a halállal és végül az arisztotelészi cselekményszerkezet három eleme: a globális szerkezetnek köszönhetően egymásra többszörösen rimelő kezdét, közép és vég, mely a darab térdramaturgiai megoldásaival összhangban a lineáris mozgást is térbeli állapottá transzponálja.

A szimmetrikus szerkezetbe foglalt cselekményszálak, szereplők, szerepek és helyszínek gazdag textúrájú polifóniáját és színes hangszerelését a mű gondolatritmusa szervezi homogén kompozícióvá. A *Hamlet* gondolatvilágát kitöltő ritmikusan visszatérő motívumok – halál, halandóság, testiség, szexualitás, látszat, hazugság, becstelenség, gyarlóság és poláris ellentétek – hasonlóságok és megfelelések sűrű szöveteként biztosítja az idő, a tér, a gondolat és a képzelet dimenziójában egyaránt kiköszönt, a darab minden szférájára kiterjedő értékválság következtében széthullással fenyegetett Hamlet-világot.

A Hamlet-tér minden tartományát jellemző és minősítő relativitás forrása a stabil értékképző helyek, a hely alapú kötődések, a fizikai, érzelmi és intellektuális hovatartozás hiánya. A szereplők többsége csupán látogató, időlegesen, átmenetileg tartózkodik a

¹⁵¹N. Frye, az archetipikus drámai szerepeket számba véve, Shakespeare tragédiáinak egy tematikusan megkülönböztetett csoportjában („tragedies of order”), három koncentrikus szférára osztja fel a Hamlet-világot, melyek mindegyikében megtalálható a meggyilkolt apa és a bosszúálló fiú, a nemezis megtestesítője. *Fools of Time* Toronto: Univ. of Toronto Press, 1967. p. 38.

¹⁵²Ebben a tekintetben egyedül a *Lear király* képez kivételt, melynek kettős cselekménye egyértelműen meghatározza a darab sajátos térvilágát, szüntelen mozgásra, helyváltoztatásra épülő hodologikus játékerét. Ezzel a jelenséggel részletesebben foglalkozom a Lear-fejezetben.

királyi udvarban, mobilitásukkal puszta színhellyé degradálva a cselekmény helyszínét. A Szellem, Hamlet, Horatio, Laertes, Rosencrantz és Guildenstern, Fortinbras és a színészek térbeli helyzetüket tekintve kívülállóak, szerepüknek térbeli azonosságot kölcsönző lokális jelölőik (purgatórium, Wittenberg, a „város”, Párizs, Norvégia) a darab külső, referenciális szféráiban találhatók, így Helsingőrben nincs meghatározó helyi értékük. Ez a hiány tovább erősíti az ideiglenesség, az átmenetiség, a liminalitás élményét és állapotát. Csakúgy, mint a hely szellemét megtestesítő szereplők, a királyi kastély állandó lakói: Claudius, Polonius, Gertrud és Ophelia, akik a trónbitorló király és tanácsosa esetében minden értéket megkérdőjelező gazemberségük, a női alakok esetében pedig érzelmi és intellektuális önállótlanóságuk, kiszolgáltatottságuk révén járulnak hozzá Helsingőr mint élettér ellehetetlenüléséhez és lakhatatlanságához. Állandó alak, hiteles lakóhely és érték alapú dialogikus kötődés híján, számukra egyedül a látszat világában is egyeduralkodó realitás, a minden látszatnak, színlelésnek és viszonylagosságnak véget vető halál: a végleges és teljes idő-és térbeli meghatározottság kínál kiutat, ami másfelől nézve maga a téren és időn túli, abszolutizált határozatlansági állapot.

A tragikus tér – a dráma műfaját önálló életre hívó mítoszéhoz hasonlóan – mindig személyes, melynek kítüntetett helyeit és azok térképző értékét maguk a nevek, lokális kötődések, személyes kapcsolatok, szavak és tettek révén azonosítható *szereplők* határozzák meg. A tragédia világa csakis a szereplők és az általuk átélt tapasztalatok útján válhat megélt és belakott térré, hogy a kifejezés, a megjelenítés útján a színházat is azzá alakítsa a közönség számára: ismerős, meghitt, átélhető és időlegesen lakható léttartománnyá – a költői lakozás otthonává. A színház alapja tér és hely, azaz szín és színész teljes összhangja, hiszen csak ebben képes kizökkenteni a nézőt térbeli, testi és tudati én-központúságából csak így válhat az előadás a közönség számára határálménnyé, egy Másik élet (Mások élete) megtapasztalásának lehetőségévé.¹⁵³ Csak

¹⁵³ Camus ebben a tekintetben is kíméletlen pontossággal fogalmazza meg a színész feladatát rámutatva az előadás által megelevenített univerzális képviselési értékű élethelyzetek alapvető egzisztenciális ellentmondására – a színházban megtestesített látszat fenomenológiai jelentőségére: „Az abszurd ember ott kezdődik, ahol emez” (az öntudatlan ember) „véget ér, ott, ahol a szellem beleun a bámszokdásba, s maga is játszani akar... A színész a mulandóságban uralkodik... három órája van, hogy Jagó, Alceste, Phaedra vagy Gloucester legyen. E rövidke idő alatt ötven négyzetméternyi deszkapallón kel életre és hal meg hőseiben... Három óra leforgása alatt kell átélnie és megformálnia egy kivételes emberi sorsot... Három óra alatt járja végig azt a kilátástalan utat, amihez a földszinten ülő embernek egy egész életre van szüksége. Camus 270.

ebben az esetben lesz az eljátszott darab világa élő, egyedi, egyszeri és valóságos tapasztalattá.

A tragikus tér minden dimenziójában érvényesülő komplex metaforikus megjelenés és kifejezőmód alapja a dialógus: az érzéki, érzelmi és gondolati szférák, a külső és belső léttartományok interaktív viszonya. A két alapidimenzió azonossága, hasonlósága vagy különbsége, megfelelései, eltérései vagy szembenállása, azaz pozicionális viszonya, önmagában is a tragikus tapasztalat megbízható médiuma. A tragédia összetett térstruktúrájában a külső szféra – a főszereplő drámai, narratív és lírai környezete, mely állandó alakokkal, lakóhellyel és névvel biztosítja számára a jelenlét lehetőségét – nem csupán határtér, de a közönség szemszögéből közelítve egyfajta kommunikációs tranzitória is. Olyan köztes tartomány, amely vezető, védő és szűrő közegként biztosítja a néző számára az átmenet lehetőségét a tragédia belvilágába, a Más-ok objektív világából építkező és azt korlátlan szubjektivitásával átható Én - a tragikus elme - belterébe.

A tragikus tér kettőssége azonban nem csupán a centrum és a periféria, azaz a horizontális mélység tekintetében meghatározó. A színházi tér mint egzisztenciális adottság kettős struktúrájára épülő kétpólusos térszerkezet - a két külső szféra dialogikus viszonyára épülő játéktér - alapképlet Shakespeare tragédiáiban. Ez a kettősség jelenik meg a szereplők politikai hovatartozását és a hatalmi hierarchia különböző fokozatait jelölő, folyton változó helyszínek - Forres és Inverness, Dunsinane és Fife, Skócia és Anglia, valamint a zárt belső és határozatlan kiterjedésű külső terek ellentétében a *Macbeth*-ben, Velence és Ciprus, a konkrét drámai tér és a fiktív narratív tér kontrasztjában az *Othelló*ban, Britannia és Franciaország, valamint Goneril, Regan, Gloster lakhelyei és a hontalanná lett vándorfigurák útterének viszonyában a *Lear király*ban, Róma és Egyiptom, szárazföld és tenger, honi és idegen szereplők szembenállásában az *Antonius és Cleopátrá*ban, Dánia és a referenciális külső szféra tartományai - Norvégia, Wittenberg, Anglia és Lengyelország -, evlág és túlvilág oppozíciójában a *Hamlet*ben.

Hamlet kétszeresen reflektív, intellektuálisan és metadramatikus eszközökkel egyaránt megkettőzött reneszánsz-humanista mikrokozmosza már távolról sem természetes közeg a mitikus toposzok számára. Evidenciák híján nem tudja életre hívni a tragédia archaikusabb formáiban még felderengő mitikus teret. Azt a világot, amely biztosította

tapasztalat és képzelet, realitás és fikció egyneműségét, a személyes és a közösségi lét szférái közötti kommunikáció, a képviselési értékű drámai dialógus esélyét, az idő- és térbeli tájékozódás lehetőségét. A látomás és indulat végletes, egyszerre teremtő és pusztító erőitől vezérelt heroikus tragédiákban – *Titus Andronicus*, *Othello*, *Lear király*, *Macbeth*, *Antoniusz és Cleopatra* – még feldereng a mitikus dimenzió: egy archaikusabb, primitívebb, nyíltabban brutális világ képe, melyet egy közvetlenebbül érzéki és érzelmi indíttatású, magasabb hőfokú vitalitás hív életre.¹⁵⁴ Ez a meghatározó energiaforrás táplálja mind a cselekmény; mind a szereplők erő- és életerét. A drámai tér jellemző jegyei teljes összhangban vannak a darabok világának egyéb alkotóelemeivel. *Lear*, a vertikális és horizontális síkok összjátékára épülő, tágasságában nyitott, perspektíváiban mégis drasztikusan lehatárolt univerzumát a szüntelen mozgás, a menekülés és az útkeresés, a távolodás és a közeledés teszi beláthatóvá, ismerőssé és lakhatóvá. A *Macbeth* sűrűbb, koncentráltabb játékerében a vertikális mozgás a meghatározó, mely mélységében tárja fel a *Macbeth*-világ felszín alatti tartományait. Az *Othello*-ban a cselekményfordulatokban, konfliktushelyzetekben, szemlélet- és viselkedésmódokban egyaránt tetten érhető komikus sztereotípiáknak köszönhetően a hierarchikus viszonyokra épülő, de horizontális tájolású társadalmi tér, a pluralitás közege dominál. Az *Antoniusz és Kleopátrában* a főszereplők pozíciójukból, rangjukból, tekintélyükből és erényeikből eredő *nagysága*, valamint szemléletükben, életmódjukban és földrajzi helyzetükben egyaránt megmutakozó *távolsága* képezi a teátrális végletekben megnyilvánuló poláris ellentétek – Egyiptom - Róma, múlt – jövő, idealizmus – realizmus, heroizmus – pragmatizmus, férfiaság - nőiesség – indukálta drámai teret.

A *Hamlet*-ben a hagyományos drámai tér megfelelője az elsődleges drámai akció szerepét átvevő *gondolat* világa, mely a szüntelen reflexió révén eltávolítja és elszigeteli egymástól a drámai élmény és tapasztalat térképző dimenzióit. A humanista univerzalizmus jegyében potenciálisan mindenre nyitott, mindent befogadni és kifejezni

¹⁵⁴ Mc Elroy szerint a *Hamlet*-világot elsősorban a stratégiává fejlesztett megtévesztés és a nyomában mindent átható szüntelen fenyegetettség minősíti: „I would define the most important qualities of the *Hamlet*-world as perilousness, elusiveness, and the presence everywhere of decay. These qualities are present in one form or another in each of the three spheres or loci of the *Hamlet*-world, and the presence in each reinforces and colours the presence in the other two. All of Shakespeare's mature tragedies take place in an aura of violence and danger, but in none of the others does the ground seem to be quite so slippery and treacherous for all characters as in the *Hamlet*-world. In the more isolated or primitive atmospheres of the other plays the means of violence are very brutal and physical, at Claudius' court violence is usually more polite, the favourite instrument being poison[...] The world of *Hamlet* is more refined than the world of *Macbeth* but, for all that, no less lethal.” (i.m. 30).

képes hamleti elme éppen a látókörét és perspektíváit drasztikusan leszűkítő, a gondolat természetes életerét végletesen leredukáló „túlvilági” küldetés révén válik egy zárt, öntörvényű, a dialógus híján terméketlen, élehetetlen világgá, a tettben testet ölteni képtelen gondolat senkiföldjévé. A tettnek alárendelt, valóságorientált gondolat már sem az elme, sem az érzéki tapasztalat világában nincs otthon. Saját természetes közegeiből száműzve olyan köztes térbe kényszerül, amely teljes tehetetlenségre kárhoztatja. Ez a térben is megmutatókozó patthelyzet igazolja dramaturgiaiilag Hamlet sokat vitatott passzivitását, a küldetést beteljesítő tett állandó halogatását, az időt, cselekmény híján állapottá merevítő cselekvésképtelenséget. A gondolatot, akaratot és tettet egyaránt bénító légüres térből csak a minden határt és korlátot megszüntető, minden köteléket eloldó halál kínál kiutat. Gondolat és tett csak ebben a minden előzményt és következményt, okot és okozatot, logikát és ítéletet nivelláló antitérben találhat újra egymásra. A gondolat csak itt válhat „vérré”, hogy igazolja érték-alapú létjogosultságát. Hamlet csak a halál személyes tudomásával, a mások és a saját halála közötti határtérben, a „kizökkent” időt is megtestesítő liminális lét kétes tartományában képes beteljesíteni képtelen küldetését.

Ugyanakkor, ez a sajátosan hamleti tudatállapot távolról sem csupán az elkülönülés, az elszigetelődés médiuma, mely a valóságos élmények, a tapasztalat és a cselekvés világának határain túla számúzi áldozatát. A látszat csupán színleg való, játszható világában, melynek játékerét hely-alapú identitások híján az őket helyettesítő, kötetlen szerepek alkotják, a toposz-értékű dionüszoszi drámai élmény helyébe lépő logosz – az apollói gondolatot megtestesítő szó egyenértékű magával a primér drámai tapasztalattal. Hamlet gondolatvilágát – Dánia analógiájára - éppen a test, az érzékiség és a halandóság szüntelenül nyomasztó tudata zsugorítja börtönné, azaz olyan kényszerpályák meghatározta redukált mozgástérre, amelyben a halandóság tudomásával bíró, éppen ezért saját életerében korlátlan szabadságra törekvő szellem ugyanúgy börtöne a testnek, mint az idő tudatától szabadulni igyekvő, önazonosságát a közvetlen érzéki tapasztalásban kereső test a szellemnek.

Távolról sem véletlen, hogy Hamlet, morbid iróniával, a halandóságról elmélkedve, éppen a fogékonyságban talál a testiség és a gondolat világát rokonító közös nevezőre, amikor tanácsot ad a királyi főtanácsosnak, képes beszéddel arra a veszélyre intve szerelme apját, amitől az a leginkább tartott: HAM. „Mert ha a nap kukacot költ ki a

döglött kutyában, mivel az oly kedves csókolni való dög... Van leánya? POL. Igenis, van, uram! HAM. Ne engedje napon járni; a fogékonyág nagy áldás; de nehogy a leánya fogékony találjon lenni. Barátom, vigyázz.” (II.ii)

Mi más lehetne méltóbb olvasmány Hamlet, a humanista „tudós” számára, mint egy „csúfolódó gaz kópé” (Juvenalis?) gúnyos láttele az öregségről és annak szimptomáiról – inkompetenciában és impotenciában megnyilvánuló testi és szellemi fogyatékoságairól – melyek „potenciális” valóságát készséges olvasóként esze ágában sincs kétségbe vonni. Polonius, a kíméletlen kritika igazságát illusztrálándó, nem veszi a lapot, de annyira nem bolond, hogy ne lássa a rendszert az „őrült” beszédben. A szócséplés hivatott és a nyelvi mutatványok avatott mestereként maga is megkockáztat egy bukfcencet, mintha perverz örömet lelne a halandóságról folytatott termékeny diskurzusban: „Mily talpraesettek a feleletei néha!” (II.ii).¹⁵⁵

A tragikus tér poláris ellentéteit képező tartományokat, a szubjektív és objektív, lokális és univerzális, testi és szellemi dimenziókat egymásra vetítő kettős látás a Hamlet-világ egy másik szférájában, a dán királyfi humanista gondolatvilágával sok tekintetben analóg, az ismeretekre és azok közlésére épülő *külső* térben is meghatározó. Mintha a dán királyi udvar egy mindentudásra berendezkedett szabadegyetem életre hívásával igyekezne kárpótolni Hamletet a wittenbergi előadások, szemináriumok, kurzusok és diskurzusok hiányáért. Önjelölt szakértők jeleskednek hivatlan oktatóként a legkülönbözőbb témákban, melyekről „általános” véleményt formálva kisajátítanak egy-egy „léha jegyzet” a Hamlet-világ könyvéből.

A gondolat világát alkotó ismeretek, miként a „kövér király, meg a sovány koldus” teste „csak más-más fogat étel” a *Hamlet* menüjén, melynek lapjairól maga Hamlet sem tud letörölni „minden léha jegyzet”, a „könyvek tanácsit, képet” és ”benyomást”.

Közelebről szemügyre véve azonban még ez az utolsó menedék, a szellem és a tudás kínálta szabadság - a gondolat egyetemes birodalma - is bőrtönnék bizonyul: az idő, a test és a halandóság fogságába kényszerített gondolat bőrtönnének. Jóllehet a választék zavarbaejtően bőséges: Horatio apokaliptikus víziókat idéző, szellemtannal fűszerezett római történelmi leckéje; Claudius a halál, a gyász és a nász jegyében tartott székfoglaló előadása égről és földről, természetről, józan észről, családi kötelékekről, mérsékletéről és

¹⁵⁵ Az angol eredetiben szereplő „pregnant” szó egyértelműen a nemiség kontextusában fogant és ugyancsak az érzékiség és az értelem kapcsolatának további árnyalását szolgálja.

alázatról, erényről és bűnről; Laertes Opheliának címzett testvéri intelmei az ifjúság, a vágy és a kísértés veszedelméről; Polonius atyai áldásába burkolt illemkódexe fiának és feddő mondandója lányának vonzalomról, szerelemről, rangról és becsületről; Hamlet kijózanító kórképe az iszákosságról és a dán nemzeti virtusról, a Hamlet-világot átható kettős látás és kettősbeszéd jegyében egyszerre felmagasztaló és lesújtó ítélete az emberről, elmélkedései, elméletei és szentenciái nyelvről, színjátszásról, szexualitásról, házasságról, az erényes élet üdvös voltáról és vesszőparipájáról, a test romlandóságáról. A tekintélyes lista éppen sokatmondásával semmitmondó. A szellem inkompetenciáját mi sem érzékelteti meggyőzőbben, mint az a tény, hogy a briliáns elméjű királyfit éppen egy sírásó, a Hamlet-világ legkevésbé pallérozott elméje iskolázza le szópárbajban, hazai pályán, a végkifejlet küszöbén.

Így válik a halandóság a disszonáns szólamokból építkező Hamlet-világ fizikai és szellemi tartományainak domináns értékképviselői toposzává, így lesz a minden hangnemet tonikává oldó halál testetlen, absztrakt allegóriából organikus, termékeny metaforává: gyarlóság és nagyság, megvetés és rajongás, árulás és hűség, gazság is igazság, kárhózat és üdvözülés közös nevezőjévé, grafikus és képi, jelképes és tényleges, drámai és színházi azonosítójává. A tragikus képlet abszurdításához illő, nyaktörő poloniusi szófordulattal élve úgy is fogalmazhatnánk: Hamlet tragédiájának tropikus toposza maga Atroposz.

A halál azonban nem csupán a Hamlet-világ vokális és vizuális tartományainak uralkodó toposza, de a darab struktúráját, kronotopikus szerkezetét is meghatározza. Az absztrakciók beláthatatlan terében eltévedt gondolatot az érzéki tapasztaláshoz visszavezető tragikus fenomenológiai redukció locus locorumaként az arisztotelészi geometriával összhangban jelöli ki és hangolja össze a kompozíció elejét, közepét és végét. Így képes rituális és kognitív analógiákkal, performatív és verbális megfelelésekkel biztosítani az időben lineáris folyamatként ábrázolt cselekmény térbeli egységét. A három anakronisztikus cselekményszervező fordulat: a Szellem visszatérő jelenései képviselte késleltetett expozíció, az „egérfogó-jelenet” aktiválta krízis és a végsőkhig halogatott katasztrófa látszólag a kompozíció geometriai rendjét biztosítják, valójában inkább a shakespeare-i tragédiára oly jellemző negatív térkonceptió és térstruktúra tájolópontjai. A külső szférákat képviselő szereplők (a Szellem, a színészek és Fortinbras) provokatív

megjelenésének és beavatkozásának eredményeképpen a három kulcsjelenet - a transzcendencia, a metaszínházi önreflexió és a liminalitás jegyében - a cselekményt a szereplőktől, a történést a helyszíntől, a tettet a szótól elidegenítő antiteret képez.

A Hamlet-világ fizikai, spirituális és kognitív kereteit képező jelenetek helyszínei – „emelt tér a kastély előtt”, ill. „temető” - lokális meghatározottságuk ellenére sem alkalmasak a térképzésre. Olyan határterek, melyek egyszerre konkretizálják és relativizálják a szereplők játéktérét; kijelölik és eltüntetik a tragédia életterének határait. Az „emelt tér” „félrébb” helye afféle alkalmi átjáró a fizikai és a metafizikai szférák között, melyet a Szellem hoz testközelbe az örök, Horatio és Hamlet számára. Egy szüntelen éji bolyongásra kárhozott lélek, aki hol a dán alattvalók elbeszéléseinek mesealakjaként, hol a maga szellemtesti valóságában borzasztja az éjt és kísérti jelenéseinek szem- és fültanúit „sok rémes” gondolattal, „mely túlhaladja érzelmük” körét”. S teszi mindezt állandó *alak* („...oly kérdéses alakban jelensz meg, hogy szólnom kell veled”), azonosítható *lakhely* („csak ne volna tilos börtönlakom titkát elmondanom”) és a személyazonosításra alkalmas *név* nélkül: „izé”, „rémlátvány”, „tünemény”, „csodás alak”, „káprázat”, „üdvezült lény”, „kárhozott manó”, „szegény szellem”, „becsületes kísértet”, „jó pénz”, „vén vakand”, derék egy árkász”. A megnevezhetetlen megnevezésére szolgáló szinonimák változatos, hullámzó modalitású szekvenciája híven érzékelteti a jelenlévők teljes tanácsalanságát, helyzetértékelő és ítélőképességük megrendülését.

A másik „félrébb” hely, a temető – topos és locus találkozásának helyszíne – a megtestesült mulandóság, az érzéki élménnyé sűrűsödött enyészet torz yoricki tükrében vetíti előre a közelgő végkifejletet, koldusok és királyok, bolondok és bölcsék, atyák és fiúk „közös” sorsát: a tragédia topos locorumát képező halál kiábrándító *közhelyét*.

A kezdet és a vég között ásító űrt – melynek visszfényében a közbülső három felvonás puzta közzjátéknak tűnik – az „árnyjáték” és a „mészárszék” meghökkentő analógiái hidalgják át. Mindkettőben egy hovatarozása alapján kívülálló szereplő – Hamlet apja szelleme és az ifjú Fortinbras – váratlan megjelenése a perdöntő. Mindkettőben a kulcsszereplők végrendelkezése – az elsőben az atya, az utolsóban a fiú végakarata - határozza meg az események további menetét. Mindkettőben a megszállás, ill. megszállottság, a testi és szellemi elbirtoklás – Hamlet és Dánia kisajátítása - hoz új

fordulatot. Mindkét jelenet a halál közbelépésével lép ki az időből: az első a múlt, az utolsó a jövő felé. Mindkettőben meghatározó a katonás fellépés, narratív, vizuális és auditív eszközökkel egyaránt hangsúlyozva a „kizökkent” idők harcias szellemét, előre és visszamenőleg egyaránt megkérdőjelezve Hamlet életképtelen, tehetetlen humanizmusát. A kettőzött őrség – „e szoros és pontos őrvigázat” -, a külföldön vásárolt „sok harci” szer és az elhunyt király harcmegbe öltözött szelleme teljes összhangban áll a háborúból győztesként hazatérő ifjú Fortinbras diadalmenetével és a királyfit köszöntő harci tiszteletadással: a halál „néma” csendjét megtörő harsogó zenével és a sosemvolt katonának kijáró dízsorsóttúzzal, mely a humanista herceg és szellemi öröksége drasztikus diszkvalifikálásával hangsúlyozza az új világ beköszöntét:

Négy százados

Emelje Hamletet, mint katonát,
 A ravatalra: mert belőle, ha
 Megéri, nagy király vált volna még.
 Utján kövesse harci tisztelet.
 Harsogjon a zene.
 Vegyék föl tetemét. Ily látomás
 Szép a mezőn, de itt szemlélve más.
 Menj, lőjenek sort!

(Induló mellett mind el; azután sorlövés hallik)

(V.ii)

A két keretszín kronotopikus perspektíváinak analógiái az adott drámai élettér meghaladásának lehetőségét kínálják. A Szellem nagyjelenete - melyben elbeszéli egykori énjé életének utolsó perceit és halálát - a múlt felé nyitja meg a darab időterét, míg Horatio némi ízelítővel beharangozott beszámolója barátja életéről és haláláról - „Majd hallotok / Vértűn, erőszak, természetelen / Dolgok, nem is vélt gyilkolás, kivégzés, / Ravasz, de kényszerült ölés felől; / És végre füstbe ment bal terveket / A főre hullva, mely koholta; mindezt / Híven elmondhatom. (V.ii) - az immár múlttá lett

Hamlet-történet felidézése mellett a jövő perspektíváját is előre vetíti. Egy kiszámíthatóbb jövőét, abban a reményben, hogy meggyőzve Hamlet „igaz” ügyéről a „kétkedőket” igazságot szolgáltathat neki itt, e „rossz” világon, nehogy atyja nyomdokain visszajárjon jussát követelve.

Árulás és méreg áldozataként, igazságot és igazolást keresve, bűneik bocsánatát és üdvözítő megtisztulást remélve így egyesül atya és fiú áthidalva egy generációsnyi távolságot az életben és egy öt felvonásnyi játékidőt a színpadon. Így talál vissza a kezdehez a vég, feloldva a két Hamlet egyesült történetének tértartományait elválasztó narratív és drámai határokat.

A metafizikai dimenzió megnyílásával „kizökkent” térben és időben csak egy újabb illúzió, pontosabban az illúzió illúziója, azaz a színház önnön tükörképe képes biztosítani a rend látszatát. A Hamlet-világot a darab strukturális középpontja, az „egérfogó-jelenet” rendező virtuális térgeometriai alakzattá: kettős tükörként megtestesítve a darab lényegét képző látszatot, egyszerre mutat hátra és előre. Közjátéki minőségében hitelesíti az előzményeket és motiválja a további cselekményt. Lehetőséget ad Hamletnek, hogy szerzőként, rendezőként, színészként, közönségként és kritikusként egyaránt színre lépve többszörösen is hitelesítse a szerepét a saját darabjában, ugyanakkor, a színészek és Hamlet aktív, szöveg- és cselekményformáló dialógusának eredményeképpen - látszatként megjelenítve a valót és valósággá formálva a látszatot - tovább növeli a biztos tájékozódási pontok híján elhatalmasodott zűrzavart, a térbeli tájékozódás kilátástalanságát. Gondosan kimért középponti helyzetével (a némajátékot követő élő előadás kezdete kis híján sor szerint a darab terjedelmi közepe!) a szimmetria, az egyensúly és a rend látszatát kelti a forma szintjén, ami az önmagából kifordult tér jelölőjeként híven tükrözi a tartalmat, pontosabban mindazt, amit formába önt. Minden dimenziót átfogó komplex metaforaként így testesíti meg a Hamlet-világ lényegét, amikor a látszat igazságával leplezi le az igazság látszatát. A reflexió globális tükörterében, megbízható mérték híján, egyedül a valóság visszája, a színlelés, az illúzió képes felfedni a tett „természetes színét”.

A cselekmény szekvenciális hangtér-képe is a szimmetriára épülő rend látszatát sugallja. A darab hangsúlyozottan látvány-centrikus, színházias jelenetei, a kezdet, a közép és a vég a *csend-hang, csend-hang-csend, hang-csend* – képlet alapján rímelnék

egymásra. A hallgatag Szellem két némajátéka csak próba a harmadik fellépésre, a Hamletnek tartogatott „élő” előadásra. Az immár megfelelő közönségnek előadott, hús-vér szenvedély fütötte nagyjelenet semmivel sem kevésbé teátrális, mint a városi színjátszók műsora. Ez is a bemelegítő némajátékkal kezdődik, s miként a Szellemet a kakasszó jelentette hajnal érkezése, az ezt követő hangos előadást is egy felsőbb kényszer - a feldúlt király váratlan távozása - hallgattatja el.

A Hamlet-világot a metaszínházi dimenzióba kivetítő teatralitás ugyanígy jellemzi és minősíti a zárójelenetet is. A Claudius-Laertes-duo kitervelte és színre vitte halál-show a színpadon önálló életre kelve négy plusz kettő (Ros. és Guil.) gyilkossággal hitelesíti a „néma” csendbe torkolló végkifejletet, bőségesen kárpótolva az élményre éhes közönséget a főszereplő korábbi mulasztásaiért. Hamlet melodramatikusan elnyújtott haláltusája és Fortinbras harsány utójátéka pedig már maga a színház diadala a dráma fölött.

A tragédia minden fontosabb komponensére (cselekmény, jellemek, gondolatvilág, nyelv, látvány) kiható egzisztenciális válságot leghívebben a *Hamlet* térvilágának képlékenysége tükrözi. A határozatlansági relációk színről-színre táguló körében minden térképző kapcsolat fellazul, minden természetes és emberalkotta érzeki, érzelmi és intellektuális viszony deformálódik. Az általános válság a lét két alapidimenziójának komplementer viszonyára, idő és tér kronotopikus egységére is kihat. A természetes ritmusából kiköckent, lelassult idő a tér negyedik dimenziójává dermedve még szűkebbre vonja a tett és a gondolat mozgásterének kereteit, ugyanakkor feloldja a múlt, jelen és jövő, az itt és az ott, a közel és a távol, a belső és a külső, a jó és a rossz, a szent és a profán közötti határokat, beláthatatlan, kiismerhetetlen és lakhatatlan anti-térre, a köztes lét kétes tartományává változtatva a drámai élmény helyszínét. E „múló zátonyon” Hamlettel tartva egyszerre kell szembesülnünk a királyi palota börtönszerű belvilágával – folyosók, termek és szobák nyomasztó és fenyegető kriptikus labirintusával - a fizikai és szellemi mozgáskorlátozottságában belső száműzetésbe kényszerített királyfi rövidre zárt életterével, és a Szellem alakjában testet öltött, majd a temetőben megnyílt sírokon túl ásitó *odaát* ősi, mégis eleven rettenetével.

A test „nagy utazása”, a királynak álcázott, majd semmivé lényegült „lény” profán, földi zarándokútja, az oly sokat magasztalt *természet* nagy körforgásának groteszk idő- és térbeli travesztíjaként, tovább mélyíti a kilátástalanság, kiúttalanság és hiábavalóság

rettenetét az egymást megkérdőjelező, érvénytelenítő és kioltó nézetek, helyzetek, tettek és igazságok zűrzavarában:

HAMLET A test a királynál van, de a király nincs a testnél. A király
afféle izé...

GULDENSTERN Mizé, uram?

HAMLET Semmizé. Vezessenek hozzá [...]

(IV.ii)

Immár személyesen a királynak szóló, szabatosabb megfogalmazásban: „A kövér király, meg a sovány koldus, csak más-más fogat étel: két tál egy asztalon: s azzal vége.” (IV.iii)
Az érzékek útján testközelbe hozott, drasztikusan lokalizált enyészet és a hamleti király-koldus paradoxon univerzális gondolati perspektívái tovább mélyítik a test és a szellem, a tapasztalat és a képzelet, a való és a látszat, a tettek és az eszmék között tátongó szakadékot. Miután a „király”, az „izé” és a „semmizé” egyként vonatkozhat a Szellemre, Claudiusra és Hamletre – az egykori potens, a jelenlegi impotens és a jövőben potenciálisan kompetens király-figurákra – az ideát megtestesítő személyek torz tükörképében maga a királyság intézménye válik kérdésessé. A Szellem képviselte morális-spirituális relativizmus és a nyomában eluralkodó testiség a globális válság tüneteiként bontják alkotóelemeire a Hamlet-világ térképző értékcentrumát. Az egykor abszolút fizikai és spirituális értékképviseléssel felruházott „királyi metafora” „fölslegei” híján, „toldalékaitól” megfosztva, Learhez hasonlóan, pusztá jelölővé, „szám” nélküli zérussá fogyatkozik és nem képes többé érdemben közvetíteni sem a Hamlet-világ személyes és közösségi, sem a lét fizikai és spirituális szférái között.

A tragikus tér minden dimenzióját, érzeki, érzelmi, mentális és spirituális tartományát átható és átforgató válság fő forrása, a *Hamlet* cselekményének vezérmotívuma és mozgatórugója a bosszú, mely az ellenpontokra épülő tragikus dialektika szellemében, rendeltetésénél fogva éppen a rend, a „kizökkent” idő helyreállítására hivatott. A műfaj létrejöttében és alakulásában meghatározó szerepet játszó mitológéma, a rituális örökség letéteményese, a darab uralkodó igei metaforájaként – szemben a „király”-metafora alapvetően névszói, nominális töltésével - eszme, szó és tett közös nevezőjeként egyesíti a

Hamlet-világ lenti és fenti, testi és szellemi, fizikai és metafizikai szféráit. A bosszú, mint a pszeudo-szagrális tragikus hit uralkodó dogmája egy inverz, alulról kinyilatkoztatott felsőbb igazság nevében minden egyéb vélekedést hitet és meggyőződést felülíró parancsolatként igazolja a gyilkosságot, tagadja az életet és szentesíti a halált. A képzelet birodalmát démoni alakokban kísértő próteuszi rém számtalan alakváltozatban és szereposztásban – mitikus metafora és stratégiai fegyver, isteni attribútum és a földi igazságszolgáltatás letéteményese, didaktikus célzatú, vértelen allegória és véres politikai gyakorlat - kísérté végig az ókori és középkori civilizáció történetét, hogy a felsőbb, túlvilági igazságszolgáltatástól elvitatott hatalom birtokosának vezérlő eszméjeként és mindennapi politikai gyakorlat eszközeként egyaránt új erőre kapjon a reneszánsz kedvező klímájában.

A nemezis e kései, elvilágiasodott leszármazottja a senecai örökségen felnőtt tragédia koncentrált világában nem csupán az igazság, igazságosság, rend, jog és törvény teljhatalmú képviselője, de a nemezis szerepében fellépő főhős öngazolásának, önmegvalósításának és kiteljesedésének is egyetlen lehetséges eszköze. Hitvallásként, életcélként és rituális aktusként, Fortinbras, Laertes és a Szellem tükörképeivel megkoszorozva, Hamlet alakjában és sorsában tölti be tragikus küldetését és tölti ki a *Hamlet* világát. A dialógus, a közösség, az identitás és a lokális kötődések biztosította hovatarozás, azaz maga a személyes lét egzisztenciális alapjainak leépítésével felbontja a személyiséget és lebontja a tragédia életterét. Fortinbras számára identitásának záloga, mindent ígérő jóvátétel, mellyel visszanyerheti a norvég királyság állandó alakját, lakhelyét és nevét, azaz rangját: mindazt, amit apja Hamlet apja ellenében elveszített. Laertes számára a pokollal is dacoló elégtétel, a féktelen hiúság vezérelte, testre szabott családi igazságszolgáltatás, a jelentéktelenségét, identitáshiányát szerepei túljátszásával kompenzáló ripacs érvényesülésének nagy lehetősége. A „felháborult Szellem” számára - akinek megrendítő vallomása és indulattól fűtött, szenvedélyes védőbeszéde a hús-vér szereplőknél is valóságosabb drámai testet kölcsönöz – lelki békéjének és túlvilági üdvének kétes záloga. Hamlet számára, a Szellem átírta forgatókönyv szerint, második élete egyetlen és kizárólagos célja és értelme. Hivatás és küldetés, személyes kötelesség és közösségi szolgálat. Dánia megszabadítása a királyság kettős testét emésztő kóroktól: a testvérgyilkosság, az árulás, a bujaság és a vérfertőzés bűneitől. Az isteni attribútumokkal felruházott, imádott atya parancsolata, mely némi módosítással lokalizálva fogalmazza újra az igazságszolgáltatási jogkörök határát megvonó öszövségi kinyilatkoztatást: *tiéd a „bosszúállás”*.¹⁵⁶ Az engedelmes fiú pedig habozás nélkül, mi több, gyanús készséggel vállalja a kétes küldetés. Nem véletlen, hogy a vállalkozás üdvözítő voltát éppen Claudius ima-jelenete vonja kétségbe, melyben a megbocsátás reményében színlelt bűnbánat a menny és a pokol - az időn túlmutató végső igazságszolgáltatás szélsőséges térbeli vetületeinek kontrasztjában fedi fel a bosszú valódi természetét. A reneszánsz kozmológia hármas osztású világtérében szabott pályája egyirányú és csakis lefelé vezet, a „másik” helyre. Az időn és téren túli karhozatba, ahol a gyilkosból lett áldozatot és az áldozatból

¹⁵⁶ Lásd 3 Móz 19,18., Róm 12,19.

lett gyilkost ugyanaz a végzet várja. A bosszú képtelenségét nem is annyira a végrehajtás halogatását az adott helyzetben igazolni hivatott visszatetsző okfejtés, mint annak a darab egész cselekményét meghatározó szüksége – maga a végsőig nyújtott késlekedés - igazolja. A tragédiában, a szavakban testet öltött gondolon, az értelmi beláthatóság határain túl, csak a tettek vagy azok hiánya képes közölni a kimondhatatlant. Hamlet éppen cselekvésképtelenségével igazolja a tervezett cselekvés képtelenségét, amikor annak a hitnek a legfőbb parancsolatait – az élet szentségét és az emberi ítélőképesség korlátait - deklaráló tilalmakat veszi semmibe, amelyek nevében örök kárhozatba taszítaná áldozatát. „És csak parancsod éljen egyedül / Agyam könyvében, nem vegyülve más / Alábbvalókkal [...]” (I.v) A szóhasználat magáért beszél - és Hamlet ellen. Pontosabban az ellen a Hamlet ellen, akit eddig megismertünk. Emlékezet, lapok, jegyzetek, könyvek – a wittenbergi diák és tanult humanista teljes eszköztára - a „vizsga ifjú-kor” minden tanácsa, képe, világgépét, öntudatát és identitását formáló benyomása egyetlen pillanat alatt jelentéktelenné törpül a szent küldetés mellett, mely állandóbb alakkal, lakhellyel és névvel, azaz valódi identitással kecsegteti a tragédia világában egyedül valós élettapasztalat, a halál fejében. Hamlet valójában csak végzetes küldetését és vállalt sorsát betöltve, a halálban leli meg igazi otthonát. Azt a világot, amelyben mélyen érző, fennköltlen gondolkodó és szerepét „a bolondok e roppant” színpadán is híven játszó lényként mindig is otthon volt. Azt az időn és téren túli nem ismert tartományt, amelynek igézete - eloldva minden evilági köteléket, mely az élethez fűzte - halott apja szelleméhez kötötte életét. Így lényegül eggyé a Hamlet-világ lokális „szentháromsága”: az atya, a fiú és a halál. Így nyeri el állandósult, végső alakját, lakhelyét és nevét Hamlet világa a helyi szellem – az atya – és az egyetemes elme – a fiú – a spiritus loci és a genius loci dialógusában – a túlvilágon. És így egyesíti Hamlet az idő cáfolataként a másvilág (a színház világa) téren *túli* és a Mások (a nézők) világának téren *innen*i tartományait a halandóság halhatatlanná magaszosult tragikus emlékművében.

VÉGJÁTÉK - LEAR KIRÁLY

„another Golgotha”¹⁵⁷

Prométheusz, az első drámai alakot öltött églakó, aki az „egynapélők” halhatatlan tanítómestereként a szájalomtól indítva, Zeusz haragját sem félve párbeszédet kezdett a földdel, hogy a mindentudó ész, a tudat és az öntudat, a munka és a gondolat, a mesterségek és a nyelv ajándékával váltsa meg a „sötétnek foglyaként” vakon élő embert tehetetlen rabságából. A halhatatlanok minden kiváltságáról: rangról, méltóságról, jólétről és szabadságról lemondva önként vállalta a lesújtó megaláztatást az esendő ember felemeléséért. Olümposzi énjét levetkezve, az önfeláldozó isteni szolgálat jegyében, maga is emberalakot öltött, hogy egyes szám első személyben avassa isteni attribútummá a halandók sorsául rendelt szenvedést. A mítosz megtestesítőjeként és a logosz szószólójaként, lázadóként és áldozatként, gondolkodó, cselekvő és szenvedő lényként a test börtönébe zártan is a szellem szabadságát hirdeti. A megtartó dialógus jegyében szembesíti magát az emberrel és sorsával az embert, hogy éppen megalázottságában nyerje el azt a méltóságot, amelynek ismeretében és birtokában tanítványa is felülemelkedhet önmagán. Ő a tragikus dialógus, az embert az istenek ellen lázító „vad vita”¹⁵⁸ kezdeményezője, a halandók első szószólója, aki kihívja maga ellen az ég haragját, hogy állandó alakkal és névvel felruházva élhető otthonná tegye a földet az égből kirekesztett ember számára; hogy járható utat mutatva felmérhetővé és lakhatóvá formálja az ember ellen összeesküdött égi hatalmak határtalan, kiismerhetetlen, rettegett világát. Első drámai jelenésében immár maga is számkivettként a „föld peremén”, az ember nem járta pusztaság” senkiföldjén önti szavakba a kimondhatatlant:

Amit ez kijelent, régen tudom én,
de ha ellenség keze mér csapást
arra, ki gyűlöli őt, nem szégyen.
Csak rajta, a kétélű villám
tüze hulljon lángpatakokban,
a nagy étert rázzák vad viharok,
kavarogjon az ég, és rengjen a föld,
gyökerét feltépheti szélvész,
dobjon a tenger tornyos habokat
bősz forгатagában a csillagokig,
pályájukat összezavarva. Sötét
Tartarosz engem nyeljen egészen el,

¹⁵⁷ Shakespeare, *Macbeth*, Liv.41. Captain

¹⁵⁸ Lásd. John Keats: *Leülvén Lear király újraelvadásához*. „Agyó, mert újra vad vitád heve / perzsel: halál és lelkes tettei lét [...] (Fodor András ford.) *John Keats versei*. Budapest, 1962, Magyar Helikon.

végzetem örvényére szálllok,
de nem fogok ott elenyészni.

(1040-1053)¹⁵⁹

A táj régtől fogva ismerős. A hang nem kevésbé. A Kaukázus kietlen ormainról visszhangzó fennhézajzó gög és megalázó kín: a meggyötört test, a rabul ejtett ész és az elhagyatott lélek hangja. Lázadás és belátás, méltóság és alázat, szenvedélyes indulat és megindító szenvedés különös kettőse. Ég és föld ellenpontokból szőtt közös történetének, istenek és emberek pogány passiójának mitikus kezdete drámai hangszerelésben. A végtelen, ellenséges kozmoszból a véges földre származott, ismerőssé szelídült pártfogók, Prométheusz és Dionüszosz hagyatéka: érzés és értelem, hit és ráció, rabság és szabadság, bolyongás és lakozás - a tér belakhatóságának és az idő beláthatóságának átka és áldása -, gmelynek birtokában az „egynapélő” ember megtartó otthonra lelhet szűkre szabott életterében.

Maguk a hagyatékvétek két világekorszak, két generáció, két gyökeresen eltérő szemlélet- és életmód képviselői és megtestesítői. Egyikük tízezer éves rabságra ítélve – egy egész örökkévalóság az ember „csekély világában” -, a másik örökké úton, önfelelt szabadságban vándorolva hegyen-völgyön át a szüntelen változó, tovatűnő és visszatérő évszakokkal, híven követve a halandóságában halhatatlan természet örök ritmusát. Az egyik statikus, a másik dinamikus. Száműzött és honosított. A kényszerű lakozásra kárhoztatott rabság és az önként választott hontalanság: a mindenütt otthon levés szabadsága. Két eredendő, archetipikus emberi létforma, állapot és helyzet, mely számtalan alakváltoztatban lép színre az európai dráma kalandos történetében: Oidipusz, a megtagadott, számkivetett, sorsüldözött vándor alakjában, aki a balsors kiköktentette idő áldozataként egy személyben hordozza elődei és utódai végzetét, amikor atyját vak indulatban megölve anyját – leendő gyermekei nagyanyját - veszi nőül, hogy Thébában letelepedve identitásadó lakhelyet és nevet szerezzen magának régi-új otthonában. A kárhozat és megváltás városában, ahonnan szellemi vaksága elviselhetetlen szégyenét testi vaksággal orvosolva kényszerül önkéntes száműzetésbe, hogy Antigone mindent megbocsátó áldozatában, apa és leánya megváltó dialógusában lelje meg igazát, békéjét, hitét és önmagán túlmutató, toposzteremtő szakrális személyazonosságát. És Oresztész, akit hazahív a fiúi köteleesség, hogy az isteni törvénnyel is szembeszállva megbosszulja apja méltatlan halálát. Mítosz és történelem hermészi határvidékén áldozatával ő nyit új korszakot a görögség történetében, amikor kivívva igazát megmutatja sorsüldözött osztályostársainak, hogyan vegyék kezükbe saját életüket. Oresztész áldozata már nem az isteneknek szól. Az emberarcú jog és igazság nevében azt a várost - Athéna városát - hivatott új rangra emelni, amelynek látnoki elődje, Oidipusz ígért törhetetlen erőt és csorbíthatatlan hatalmat végső nyughelye, a jeltelen szent sír titkának megőrzése fejében.¹⁶⁰ Nem véletlen, hogy ez a város lett az új hermészi médium, a mítosz örököbe lépő dráma metropolisza, a theatrum mundi locus locoruma.

¹⁵⁹ Aiszkhülosz: *Prométheusz. Aiszkhülosz drámái.* (Trencsényi – Waldapfel Imre ford.) Budapest, 1985, Európa Könyvkiadó. 183.o.

¹⁶⁰ „Figyelj rám, Aegeus fia, s minden szavam / Városodnak élévülhetetlen kincse lesz. / Magam foglak most elvezetni, vezető / Nélkül a helyre, amely halálom helye. / De ezt a helyet el ne áruld senkinek, / Sem síromat,

Egy újabb kedvező kronotopikus konstelláció - idő és hely szerencsés egybeesése -, egy másik korszakváltás és egy másik, minden újra nyitott metropolisz találkozása hívta életre ismét az alapító elődök szellemét a 16-17. századi Angliában is, hogy a londoni népszínházak közönsége számára fedezze fel és fogalmazza újra a reneszánsz nyelvében mindazt, ami már az ókorban, a római rendszerváltás idején feledésbe merült. Hamlet és Lear ugyanannak az időben és térben egyaránt kiköccsent emberi létnek, ugyanannak a minden korábbi bizonyosságot megkérdőjelező egzisztenciális válságnak a szószólói és képviselői, mint Aiszkhülosz, Szophoklész és Euripidész hősei. Az előbbi apja halála hívja vissza hazájába, hogy az igazságért mindenét feláldozva a halállal igazolja életét, és a másvilágon lelje meg áhított önazonosságát; az utóbbi pusztá nevére hagyatkozva lesz legfelsőbb bíróból hontalan koldus saját országában, hogy minden fölöslegétől megszabadítva, „tehermenten” vehesse magára saját nyolcvan éve és „egynapélő” fajtája minden gyarlóságának terhét, hogy a szenvedésben találjon méltó öngazolást, és a halálban nyerje el önazonosságát, az áhított királyi méltóságát.

Shakespeare tragikus univerzumában kétségtelenül Lear királysága a legtávolabbi tartomány. A tragikus tapasztalat peremvidéke, idegen, kiismerhetetlen és belakhatatlan világ, melyből hiányzik a többi tragédia világát pontosabban behatároló és lokalizáló földrajzi és történelmi adottságok koordinátarendszere; az egyes darabok játéktérét és cselekményük koreográfiáját meghatározó idő- és térbeli vonatkozások, kapcsolatok és megfelelések kronotopikus kontextusa. A darab társadalmi-politikai térképét megrajzoló rangjelző földrajzi személynevek: Burgund, Cornwall, Alban, Kent, Gloucester – Franktől eltérően, aki éppen távollétével minősíti önmagát és Britanniát - csupán jelölésre alkalmasak, nincs képviseleti értékük, mely szerepet játszhatna birtokosaik érdemi személyazonosításában, így éppen személytelenségüknél fogva érzékeltetik még egyértelműbben a Lear-világ utopisztikus voltát.

Ez a tér- és időbeli kötetlenség, viszonylagosság az egyik forrása a *Lear király* sajátos univerzalizmusának, mely tematikusan és strukturálisan egyaránt túllépi a műfaj hagyományos kereteit. A darab, a hasonlíthatatlanul gazdag, komplex témavilágot alkotó archetipikus toposzok mellett – hatalom, kiszolgáltatottság, uralkodás, szolgálat, hűség, árulás, nagyság, gyarlóság, szeretet, gyűlölet, öregség, ifjúság, szenvedés, halandóság – térstruktúrájában is a mítoszok egyetemességét idézi, mely a dráma humanizált közegében az élet testi, érzelmi és szellemi dimenzióit egyaránt átható végletes szenvedélyek nyelvén fogalmazza újra, és jeleníti meg a lét alapkérdéseit.

A Lear-világot extenzió és intenzitás termékeny kölcsönhatása, egymást tükröző és megsokszorozó dialógusa jellemzi. Mennyiség és minőség komplementer viszonyát meghaladva az érték-alapú és mértékfüggő térképzésben is ez viszony játssza a főszerepet. A komédiák egyszerű, párhuzamos szerkesztésmódján túllépő, fűgyszerűen komponált, kettős szölamvezetésű cselekmény sztereofon terét - a szüntelen mozgás, helyváltoztatás mellett - az elemi erőket idéző indulatok, a teátrális visszasságukban is lenyűgöző végletes szenvedélyek alakítják és minősítik. Az a lélek mélyrétegeiből felfakadó, ellenállhatatlan erejű indulat, a természet titáni erőit emberi szenvedéllyé koncentráló, elpusztíthatatlan vitalitás, mely maga a kor és lakója, a lázadásban, kétségben és tagadásban magára talál

sem a környéket, merre van. / Így ez jobban fog védeni téged, mint ezer / Pajzs támadó szomszédok vad dárdáitól. [...] Akkor városod sohse dulja föl / A sárkányfögből szórt nép.” Szophoklész: *Oidipusz Kolonosban*. *Szophoklész Összes drámái*. (Babits Mihály ford.) Budapest, 1950, Franklin. 353-354.

reneszánsz ember mítoszidéző kollektív *emlékezetéből*, euforikus *élelményéből* és a dogmatikus hit kötelékeitől megszabadult *képzeletéből* merítette erejét.¹⁶¹

A *Lear király* Shakespeare globális léptékű emberi színjátékának anakronisztikus zárótétele, a tragikus „királytéma” utójátékká transzponált „nagy felvonása”. Pogány és keresztényi mitológiai analógiákkal hitelesített, prométheuszi, oidipuszi és krisztusi visszhangokban gazdag királyi végjáték. Lear, Gloucester és a Lear-világ alkonyának epikus és lírai regiszterekkel gazdagított drámája, mely a nagy tragédiák sokdimenziós életterébe ágyazva dolgozza fel a királyi témát: a személyes élményből univerzális törvénnyé kiteljesített halandóság feldolgozhatatlan élményét. A lét fizikai, érzelmi és szellemi síkjait egyetlen komplex életterbe sűrítő tragikus tapasztalat a *végletek* jegyében méri fel a *végesség* birodalmát. A végletek útján járja be a magát s világát „örökké csak fölületesen” ismerő ember természetének határszéleit: a Prospero „nagy glóbuszát”, Lear „emberi csekély” világát és Hamlet „dióhéjnyi” végtelenjét egymásba játszó Theatrum Mundi prométheuszi-hermészi tartományait.

A *Lear király* világát meghatározó szélsőséges ellentétek interaktív összjátéka, a kompozíció minden rétegére kiterjesztett, a darab minden alkotóelemét aktiváló dialogikus struktúra formálja egzisztenciális dimenzióvá az egybeszótt kettős történet életterét, melyben a közvetlen érzéki tapasztalással életre hívott helyszínek (Gloucester kastélya, a fenyér különböző részei, a Dover-közelí vidék, a brit tábor Dover mellett) és a belső történések metaforikus színhelyei (a zárt és nyílt, közeli és távoli, baráti és ellenséges helyek) egyaránt dramaturgiai jelentőséget nyernek. A tragikus történések külső és belső környezete, a cselekmény játékerét képező helyek, helyszínek és tértartományok – a tragédia primér *toposzai* - a műfaj sajátos logikájának, a tragédia *logosának* szellemében többnyire a hiányuk, kiktűszöbölésük vagy átminősülésük révén válnak önálló képviselői értékű, jelentéshordozó tényezővé. A vizuális díszletként vagy verbális eszközökkel megjelenített helyszínek a szereplők intenzív jelenléte, a szubjektív, belső történések és az interszubjektív dialogikus események hatására elveszítik eredeti téralkotó szerepüket, és pusztá színhelyből metaforikus azonosító erővel feltöltött modális helyszínné - a szereplők és a cselekmény belső világának dimenzióival analóg - organikus térképző helyé minősülnek át.¹⁶² Ez a topikus metamorfózis transzponálja képviselői értékű modális helyé a helsingöri kastély előtti emelt teret vagy a temetőt a *Hamlet*-ben, az invernessi várkastélyt a *Macbeth*-ben és a két főszereplő bolyongásainak régióvá tágult útterét, a színként különböző helyszínekre osztott fenyért és a Dover körüli vidéket a *Lear királyban*.¹⁶³

¹⁶¹ A Lear-világot alapvetően meghatározó és minősítő fokozott vitalásra és végletességre (a szereplőkére és a cselekményére egyaránt) Mc Elroy is felhívja a figyelmet *The Tempest in the Mind* című tanulmányában: „In the Lear-world, nothing is done either in leisure or in moderation. Violent energy charges the action, the characterization, and the imagery, and is apparent at all levels [...] More often than not, the enormous energy of the Lear-world is expended in disruption and upheaval [...] Something of the same energy seems to charge every one of the major characters, conferring upon them extraordinary strength either to inflict or to endure.” Mc Elroy 151.

¹⁶² A szereplők intenzív fizikai, érzelmi, gondolati és/vagy dialogikus jelenléte avatja az eredetileg egyszerű helyszíneket („simple location”) „modális” térképző helyekké. Lásd Casey 66.

¹⁶³ „The presence of the lived body... is the dynamic bond to place. This presence is also the basis of a revived notion of region as the active scene of multiple implecement.” Casey 74.
A Lear-világ legjellemzőbb tértartománya a szüntelen mozgás alkotta hodologikus térben kibontakozó *tájék* („region”), melyben szinte kizárólag a szereplőkre hárul a helyképzés felelőssége. Casey konkrétan

A *Lear király* ebben a tekintetben is egyedülálló a „radikális” tragédiák körében, hiszen nem csak minőségi, de mennyiségi tekintetben is túllépi a térdramaturgia hagyományos kereteit.¹⁶⁴ A többszörösen szinkronizált kettős cselekmény minden meghatározó mozzanatának megvan a határozott térbeli vetülete. A birodalom felosztása, Cordelia és Kent száműzése, a pusztá névre, azaz a nominális királyi címre hagyatkozó Lear eloldódása királysága testétől, a függetlenségét alternatív hontalansággal megőrizni igyekvő király kényszerű mobilitása, Edgar kitagadása, a világgal, gyermekeikkel és önmagukkal egyaránt meghasonlott apák, Lear és Gloucester testet, lelket és szellemet próbáló zarándokútja, a bölcs bolondok konferenciája, Gloucester öngyilkossági kísérlete, Lear visszatérése övéi körébe és Cordelia halála - egyaránt konkrét érzéki vagy verbális térképzetekhez kötődik.

A kényszerű kinetikus pályára állított cselekmény minden kulcsmozzanata, a drámai történést alkotó fontosabb helyzetek, állapotok, események és tapasztalatok: vakság és tisztálátás, balítélet és belátás, elutasítás és megbocsátás, közöny és részvét, magány és közösség egyaránt a közelség és távolság, mélység és magasság dimenzióiban, a drámai tér dialektikus tartományaiban öltönek alakot, és sűrűsödnek katartikus élménnyé.

Shakespeare a *Lear királyban* a különböző színpadi kifejezőmódokat egyesítő modális tér nyelvén beszéli el mindazt, amit önmagában sem a látvány, sem a szó, sem a cselekmény nem képes megjeleníteni. Ezek - a szereplők fellépését jelentévé, a színházi előadást jelenvalóvá transzponáló modális helyek és terek - képezik a Lear-világ sajátos topográfiáját. Egyszerre kölcsönöznek helyi értéket az egyetemes érvényű tematikus toposzoknak és avatják egyetemesé a darab lokális toposzait.

A külső, scenikus történéseket meghatározó szüntelen mozgás, helyváltoztatás, úton levés - a gyakori színváltások és a tudatban lejátszódó belső folyamatok alkotta cselekmény kinetikus dinamizmusa - folyamatosan ébren tartja a néző térérzetét és az olvasó tértudatát. Ugyanabba az irányba hat a zárt, belső és a nyílt, külső terek folyamatosan változó aránya az utóbbiak javára, ami a darab térképzésében kiemelt jelentőségű mennyiségi elv strukturális érvényesüléseként is értelmezhető. A huszonhat jelenetből mindössze kilenc játszódik belső térben, szemben a tizenkét külső színnel, melyek a második felvonástól kezdve egyre határozottabban uralják a játékteret. A *Lear*

megfogalmazza a tájék és a hozzá rendelt személy(ek) organikus kapcsolatát: „Regions are forms of gathering, and in this capacity they have powers and virtues of their own, which are not foreign to the dynamisms of lived bodies that make possible the configuration of places.” Casey 73. A tájékkal kapcsolatban lásd még a 12. lábjegyzetet.

¹⁶⁴ J. Dollimore címado terminusa a nagy tragédiák térdramaturgiai vizsgálata számára is iránymutató. A shakespeare-i tragédia „radikalizmusának” egyik látványos megnyilvánulása éppen a hagyományos, kulturálisan kodifikált és társadalmilag intézményesített hely- és térképzetek leépítésében és a szubjektum-alapú, relatív térorientáció meghonosításában érhető tetten. Dollimore elsősorban a jakab-kori dráma minden, a kor ideológiája és társadalmi-kulturális gyakorlata szerint legitim értéket megkérdőjelező kritikai szemlében látja a radikális paradigmaváltás lényegét: „...a significant sequence of Jacobean tragedies, including the majority of Shakespeare’s, were more radical than has hitherto been allowed. Subsequent chapters will show how the radicalism of these plays needs to be seen in the wider context of that diverse body of writing which has been called ‘the greatest intellectual revolution the Western world has ever seen’ [...] we find in Elizabethan and Jacobean drama a ‘form of total crisis’ [...] If the causes of that collapse (the English revolution) can be discerned in the previous decades then, at the very least, we might postulate a connection in the early seventeenth century between the undermining of these institutions and a theatre in which they and their ideological legitimization were subjected to sceptical, interrogative and subversive representations.” J. Dollimore, *Radical Tragedy*. Brighton, Sussex, 1984, The Harvester Press. pp. 4-5.

király térvilágának árnyalásában fontos szerep jut a köztes tartományoknak – a kastélyok belső udvarainak és az előttük lévő tereknek -, melyek dinamikus átmenetet képeznek a két ellentétes polaritású szféra között. A hangsúlyosan árnyalt játéktérben fokozottabban érvényesül a Lear-világra kezdettől jellemző, és a cselekmény előrehaladtával egyre dominánsabbá váló területi megosztottság is, mely konkrétan és jelképesen - az érzéki, a metaforikus és a szimbolikus megjelenítés szintjén egyaránt - leképezi a cselekményt mozgó fizikai, érzelmi és mentális konfliktusok többségét.

A területi-térbeli megosztottság csupán egy aspektusa a Lear-világ válságának, meghatározó szerepének köszönhetően azonban közös nevezőre hozza a darab különböző tartományait: a személyes és a közösségi dimenziókban, a fizikai, érzelmi, morális és mentális síkokon kibontakozó analóg folyamatokat. A cselekményt meghatározó tettek, döntések, vélkedések és ítéletek egyszerre okai és okozatai a Lear-világ minden irányú megosztottságának megnyilvánuló válságának. A lista ezúzzal is bőséges: a királyság felosztása eleinte három, majd két, területmérték szerint egyenlő, metaforikus értékét tekintve mégsem egyformán „dús” részre; a legkedvesebb leány kitagadása és száműzése; Gloucester kerülő úton nemzett, majd az udvartól jó okkal távol tartott törvénytelen fiának hol arcátlan, hol piruló elismerése; a gőg elvakította király végzetes balítélete; önmaga, lányai és helyzete félreismerése, tekintélyének, hatalmának és lehetőségeinek minden mértékét meghaladó túlbecsülése; apai és királyi tévképzetei, melyek torzító tükrében mindenként fölött álló egyeduralkodónak, mindenható felségnek és legfelsőbb bírónak látja és látatja önmagát.

A darab hodologikus terét aktiváló és kitöltő mozgásokra is ugyanez a kettősség jellemző. Lear és Gloucester útja egyszerre közeledés és távolodás. Az igazukat önmagukban kereső, identitásukat mégis a Másikkal létesített dialogikus viszonyban megfélemlítő főszereplők lelki-szellemi érzésének folyamata egybeesik korábbi énjüktől és világuktól való eltávolodásukkal. Emberi kiteljesedésük sorsuk beteljesülésének nélkülözhetetlen feltétele. Hiába ismerik fel hovatartozásukat, hiába találunk rá a Másikban a *helyre* – mely végre teljes értékű, érdemben lakható *életteret* biztosíthatna számukra –, idő híján nem élhetnek a felismerés és a megigazulás kínálta lehetőségekkel. Nincs módjuk a kizökölt tér rehabilitására, hiszen a tragédia véges világának negyedik dimenziója, a sorsral leginkább rokon idő, nem ad lehetőséget a jóvátételre. A tragikus lét kronotopikus természetéből adódóan a Lear-világ élettere azért lakhatatlan, mert minden az időben történik benne, azaz semmi sem történik benne *időben*, a maga idején. Vagy a tettek vágnak az idő elébe, vagy az idő hagyja maga mögött az eseményeket. A nagy tragédiák irracionális logikájának megfelelően az idő a *Lear király*ban is csak a fonákját mutatja, sohasem jelenik meg színről-színre a jelen tapasztalataként. Csak gondolható, de nem élhető. A hamleti-leari „kizökölt idő” térben is száműzetésbe kényszeríti a tragédia szereplőit. Ez a kronotopikus diszharmonia a lét minden szférájára kiterjedő egzisztenciális válság, a tragikus ember létén kívülségének elsődleges alapja és forrása.¹⁶⁵ Lear koránál, helyzeténél és mentalitásánál fogva egyaránt anakronisztikus jelenség, ezért kell hontalanná lennie saját országában. Nyolcvan évével maga a múlt megtestesítője, mégis csak a jövővel van elfoglalva. A *Lear király* időszemlélete önmagában is meggyőzően

¹⁶⁵ A tragédiában megjelenített egzisztenciális válság térvetületében analóg magával a létén kívülséggel. Minél mélyebb az érzelmi vagy morális alapú válság, annál nagyobb lesz az öntudat képezte távolság a gondolat és tárgya között. A plessneri *conditio humana*, az ember ex-centrikus helyzete és az identitásválság összefüggéséről lásd Lichte 7-14.

képviselet a tragikus lét minden logikának ellentmondó képtelenségét: egy nyolcvanéves aggastyán múlt nélkül maga a két lábon járó anakronizmus – a kudarcai összességéből formált ember halandóságának képtelen cáfolata.¹⁶⁶ Nem véletlen, hogy Lear csak a realitásnak minden tekintetben ellentmondó fikció, egy személyre szabott utópia világában képes meghatározni önmagát és jövőjét, amikor állandó alak, lakóhely és név nélkül, minden földi kötöttségtől menten kívánja téren és időn túl is tovább uralni maga mögött hagyott királyságát, saját és alattvalói életét:

S erős szánmédkunk minden gondot és bajt

Lerázni agg korunkról, általadván

Ifjabb erőknék, míg magunk tehertől

Menten mászunk a sír felé.

.....

Magunk havonkint,

Fenntartva száz legényt, kiket ti fogtok

Ellátni, nálatok veszünk lakást

Felváltva, sorban.

(II.ii)

A tragédia térképésében kulcsszerepet játszó dialogikus kapcsolatok is – elsősorban Lear és Cordelia, illetve Gloucester és Edgar kapcsolata - ennek a kétszeresen kiközkkent, egyszerre utopisztikus és anakronisztikus állapotnak a függvényei; a realitás és a fikció közötti áthidalhatatlan távolság révén állandó mozgásra, hely- és helyzetváltoztatásra kényszerült köztes lét áldozatai. Cordelia visszatérése és bocsánata - a megváltás tünékeny illúziója - csupán tovább késlelteti az ígért véget, a darab kezdetén előrevetített végkifejletet, tovább nyújtóztatva az életét már csak „bitorló”, testben és lélekben megtört aggastyánt „e konok világ kínpadán”. Ott, ahol mindenéből kiforgatva - az alázat testet, lelket és elmét próbáló elemi iskolájában is - királyi méltósággal hordozza elviselhetetlen terhét: zsarnok lányai és veje bosszúját, szíve minden keservét, magával meghasonlott királysága minden nyűgét, s balsorsa minden nyilait.

Ez a kettős, helyenként hiperbolába hajló parabolikus utazás a darab világának térképző tengelye. Lear és Gloucester testi, lelki és szellemi átváltozásának komplex kinetikus folyamata a szubjektív és interszjektív, személyes és dialogikus szférák mentén létesült drámai tér felmérésének alapja. Megtagadásuk, félreállításuk és száműzésük, megalázó megpróbáltatásaik és felemelő felismeréseik, eltévelyedésük és útkeresésük, meghasonlásuk önmagukkal és megtérésük szeretteikhez - ennek a folyamatnak egy-egy állomása és vetülete. Lear Gloucester oipuszi síraival ellenpontozott aiszkhüloszi

¹⁶⁶ W. Faulkner legkomplexebb térstruktúrájú regényében, a macbeth-i viszhangokban gazdag, *A hang és a téboly*-ban (Göncz Árpád ford. Budapest, 1970, Európa. 107.) a hamleti habitusú Quentin fogalmazza meg – apját idézve – a regény egyik leari szentenciáját: „Apa azt mondta, az ember az öt ért csapások summája. Az ember azt hinné, egyszer még a csapások is kifognak, de végül is az idő léte a legnygyobb csapás, ami az embert érheti, mondta Apa.”

átkaai a lázadás és lemondás, indulat és alázat, látomás és kilátástalanság hangján szólaltatják meg a tragédia tér-képét alkotó kanonikus toposzokat.¹⁶⁷ A választék királyi tragédiához méltón bőséges: a méltóság mibenléte; a hatalom eredete, természete és küldetése, fizikai és spirituális tartományai, fizikéyes és közösségi vetületei; a belső kétely aláasta és külső kényszer kikezdte emberi kapcsolatok kiszolgáltatottsága és sérülékenysége; az erkölcs képlékenysége, érdekek, kapcsolatok, helyzetek és nézőpontok szerinti viszonylagossága; az identitás határozatlansági relációi, belső és külső, szubjektív és objektív mértékek szerinti változatai; az emberi természet és cselekedetek megértésének lehetőségei és korlátai; egy adott értékrendre épülő rendezett világ beláthatósága és az értéképviseleti autoritás híján elhatalmasodó káosz abszurditása; a lét testi, lelki és szellemi szélsőségeinek megtapasztalása kívül és belül, otthon és kitaszítottan, a társadalmi hierarchia csúcán és legmélyén; az értelem végessége; a lélek esendősége és a test végtelen kiszolgáltatottsága.

A tragikus tapasztalat természetes közegét – a személyes és közösségi érdekek, a magán- és közélet konfliktusokkal terhes tartományát - ugyancsak a domináns térrelációk, a térbenlét dimenzióit és mozgásirányait meghatározó abszolút és relatív pozíciók alkotják, jelenítik meg és minősítik. Ebben a tragikus képletben az értéképviseleti szereppel bíró helyzetek és folyamatok – a fent és a lent, a közelség és a távolság, a jelenlét és a hiány - a tragikus történések jelölői és azonosítói: a találkozás és az elválás, az elfogadás és az elutasítás, a szeretet és a gyűlölet térbeli analógiái. A Lear-világ térben is megnyilvánuló fizikai, érzelmi, morális és politikai megosztottságának személyes vetülete a darab egészére és a főszereplőkre egyaránt jellemző *kettős látás*, az érték-alapú ítéletalkotás és tájékozódás lehetetlensége. Az egymással szemben álló és egymást kölcsönösen kizáró látásmódok, nézőpontok, helyzetek, érdekek, értékrendek és igazságok disszonáns dialógusa az Én és az Az világában - a szubjektív és az interperszonális szférában - egyaránt kizárja a harmónia, a megértés, a belátás, a konszenzus lehetőségét.

Edgar a veszített csatát követő kétszólamú végjáték nyitójelenetében a tragikus világ abszurditását híven érzékeltető generációs szerepcserék jegyében vizsgálja apját. Hermészi vezetőhöz méltó bölcsességgel, sztoikus tömörséggel egyetlen aforisztikus szentenciába sűrítve fogalmazza meg a tragédia bibliai ihletésű végső tanulságát, apja kiújult kétségbeesésének múltó ellenszerét: „Embereknek / Kell túrni a jövőst, mint elmenést: / A földolog, hogy elszántak legyünk.”¹⁶⁸ Gloucester rezignált válasza – „Az is való” – a kritikus fordulatot híven érzékeltető tömörséggel fogalmazza meg a Lear-világ egészségét aláásó kór, az igazság mindenkori kettősségében megnyilvánuló morális-spirituális relativizmus legfőbb tünetét.¹⁶⁹

¹⁶⁷ Lásd Füst Milán „Öregség” című versét: „Volt egy öreg görög egykor / Ki felemelte két kezét, mint a szobor s az ifjúságát visszakövetelvén / Mondott aiszchyloszi átkot arra, aki tette, hogy így meg kell az embernek öregedni. „ - - *Összes versei*. Budapest, 1972, Magvető, 21.

Shakespeare drámái életművében kétségtelenül a *Lear király* tanúsítja legmeggyőzőbben - erre Füst páratlanul személyes fordítása önmagában is elegendő bizonyíték - a romantika művészetelméletére és alkotói gyakorlatára építő Füst Milán-i esztétika premisszáit, melyek a költői látomás ihletettségében és a teremtő indulat intenzitásában ragadják meg a műalkotás lényegét. Füst Milán: *Látomás és indulat a művészetben*. Budapest, 1963, Magvető.

¹⁶⁸ Az angol eredeti ebben az esetben is sokatmondóbb: „Men must endure / Their going hence even as their coming hither. / Ripeness is all.” Shakespeare, *King Lear*, V. ii. 9-10.

¹⁶⁹ C. Jaspers, az egzisztencializmus határvidékén, a tragikus világkép és létszemlélet meghaladását megkísérlő művében a tragédia sajátos világát alkotó komponensek - elsősorban az ellentétes nézőpontok képviselő

Ha a tragédia világa valóban egy önmagában is érvényes, univerzális képviselési értékű, teljes világ, akkor a Lear-világ teljessége a hiányaiban, gazdagsága a veszteségeiben, igazsága a képtelenségében, valódi hitele vélt igazságaiban, határai a képlékenységében, zártsága minden irányú nyitottságában, egyetemessége utánozhatatlan egységiségében található.¹⁷⁰ A Lear király éppen azért bújik ki minden tekintélyelvi mértékadó és iránymutató meghatározás alól, mert alapvetően transzverzális alkotás – a shakespeare-i tragikus szkepticizmus szellemét a dramaturgia minden eszközével megtestesítő „fugitive exploration” -, melyet a kétszólamú cselekmény fugális kompozíciója foglal autentikus keretbe.¹⁷¹ A kettős cselekmény ellentétekkel és analógiákkal dimenzionált kinetikus játékerében az erkölcsi és társadalmi normáktól, a természet rendjétől, a közösségi létet szabályozó és az emberi együttélés életterét meghatározó rögzített értékektől való eltávolodás, elszakadás, és a tagadás következményei elől való menekülés a jellemző mozgásirányok.

A *Lear király* nem csak fizikai, de spirituális értelemben is az úton levő drámája. A szüntelen hely- és helyzetváltoztatás kényszerétől hajtott főszereplők közös története, a hol párhuzamosan futó, hol egymásba játszó kettős cselekmény komplex kinetikus közeget, pontosabban hodologikus teret alkot. Érték alapú, térképző helyek híján ez a mozgástér Lear és Gloucester tényleges élettere, az átmenetiség, esetlegesség, viszonylagosság azonosíthatatlan és beláthatatlan senkiföldje. Olyan drámái alakot öltött *utópia*, amely - Lear sorsának és személyiségének külső vetületeként - híven megjeleníti az országból kiforgatott és önmagából kifordult király lelki-szellemi metamorfózisát. Lear helyzetének abszurdítását a tragédia avatott ítésze, a Bolond is a tér nyelvén fogalmazza meg:

„Inkább akármilyen más lennék, mint Bolond, s mégsem szeretnék te lenni, komám.
Te eszedet mindkét végén megnyested, s középen mitsem hagytál.

Pompás cimbora voltál komám, míg komorságával nem kelle törődnöd:
most zérus vagy szám nélkül. Én különb ember vagyok náladnál; én legalább
bolond vagyok, te semmi vagy”. (I.iv)

különböző, de önmagukban érvényes igazságok – komplementaritására hívja fel a figyelmet: „Tragedy occurs wherever the powers that collide are true independently of each other. That reality is split, that truth is divided, is a basic insight of tragic knowledge.” *Tragedy is not Enough*. London, 1952, The Beacon Press. p. 57.

A tragédia igazságának mindenkor kettősségével kapcsolatban lásd még a 85. jegyzetet.

¹⁷⁰ Mc Elroy Arisztotelész és Bahtyin nyomán a lezártág és a teljesség paramétereivel definiálja a tragédiát: „Through selectivity and emphasis, a playwright sets forth a self-contained definition of reality within his play, a world which proposes for itself the principles by which life operates within its matrix.” Mc Elroy: 4.

¹⁷¹ B. Reynolds Shakespeare műveinek többségét - különös tekintettel a tragédiákra - transzverzális alkotásnak tekinti: olyan műveknek, amelyek autentikus értelmezésére a „fugitive explorations” hermeneutikai stratégiájára építő transzverzális poétika hivatott. Lásd Reynolds: „Finding potentialities in instabilities, as in the cases of *Macbeth*'s witches and *Hamlet*'s artifice, fugitive explorations emphasize the text's possible meanings beyond its intended, immediate, or future audiences. A goal of transversal poetics in and through fugitive explorations is to discourage hermeneutical reductionism...” Reynolds, p.9.

Minden jelentős esemény, történés, fordulat - a belső és külső cselekmény minden meghatározó pillanata és mozzanata - ehhez a kinetikus régióhoz, az átmenet útteréhez kötődik. Ahhoz a térhez, amelynek minden tartománya iránya és dimenziója a mozgás függvénye. A tragédia és a filozófia közös nyelvén, toposz és logosz drámai dialógusának jegyében *peripatein* és *peripeteia* elválaszthatatlanok. Az út, mint hermészi mozgástér, egyszerre közege, helyszíne és eszköze a cselekményt alkotó döntő sorsfordulatoknak és meghatározó felismeréseknek. Lear és Gloucester a fizikai, lelki és szellemi megpróbáltatások útján sajátítják el korban és rangban náluk alábbvaló mestereiktől – a Bolondtól és Szegény Tamástól - mindazt a tudást és bölcsességet, amelynek birtokában, elfogadva a sors végzését, megelhetik békéjüket a halál előcsarnokában, „a bolondok e roppant színpadán”. Lear a téboly tisztánlátásával többször is utal a maga és helyzete abszurditását maró iróniával megvilágító termékeny párhuzamra: „Előbb hadd szóljak e bölccsel!”[...] „Egy szóm van még Thébának bölcs fiával”... „, kérem társaságodat, / Nemes bölcsész!”... „,Jer jó athéneim!” (III.iv).

Az elszakadás, eltávolodás, elszigetelődés, keresés, tévelygés és tagadás irány és irányultság nélküli kaotikus útterében párhuzamos, ellentétes és transzverzális mozgások rajzolják meg a Lear-világ sajátos topografikus képét, helyi értékű és általános érvényű, egyedi és egyetemes vonásait.

E látszólag kaotikus, értékképző helyek és útmutató irányok nélküli, színleg üres teret csupán egyetlen háromdimenziós geometriai alakzat képes lokális játéktérből univerzális lélettérre minősíteni. Lear és Gloucester sztereofonikus passiójátékának alapélményét: a test esendőségét, a lélek gyöngeségét és a szellem korlátoltságát - a halandóság jegyében drámai élménnyé sűrítő szenvedést - a kereszt hitelesíti. Az az univerzális jelkép, mely egyfelről vallásos konnotáció és transzcendens vonatkozások nélkül is képes egységbe foglalni, homogén térbe rendezni a tragikus tapasztalat különböző dimenzióit. A sokszorosan megosztott, széthullásra ítélt Lear-világ - minden utópikus és disztópikus vonása, végtelensége és véglegessége, kilátástalansága és kiúttalansága, groteszk iróniája és melodramatikus színpadiassága ellenére - ebben a formában nyeri el végső etikai és esztétikai alakját. Az intenzív érzelmi-akarati töltésű, szenvedélyes indulatok vezérelte cselekmény főbb mozzanatait és a darab vizuális életterét érzékletesen megjelenítő látványok és látomások egyaránt az egymást metsző horizontális és vertikális tengelyek mentén alakítják ki és formálják meg a darab egyre táguló külső és folyamatosan szűkülő belső tereit, fizikai és spirituális tartományait. Az uralkodó horizontális mozgások mindkét szférában – az Én, az öntudat belvilágában csakúgy, mint a plurális társadalmi tér külvilágában - a széttagolás, megosztás, elválás, eltávolodás, elszigetelődés aktuálisaihoz és tapasztalatához kötődnek. Hasonló koreográfia jellemzi a vertikális mozgások, a hatalmi, morális, érzelmi és mentális mobilitás dimenzióit is: a nyertesek és vesztesek, a „viszálkodó nagyok” világának árapályát, az áruhús hűség, száműzött szeretet és csörgősípkás bölcsesség kényszerpályáit. Lear és Gloucester a két sík mentén, a végtetek jegyében járja be a Lear-világ belső tartományait és peremvidékeit. Oda és vissza, felfelé és lefelé, teljhatalmú királyként és nincstelen koldusként - a fennkölt méltóság és a feneketlen megvetés, a feltétlen szeretet és a határtalan gyűlölet végtelen élményeit megtapasztalva - mérik fel a tragédia beláthatatlan életterét.

Az érzések és a belátás határvidékein, ahol a megtört szív és a meghasadt tudat elveszíti tájékozódó-képességét, a test veszi át Hermész és Prométheusz, a lélekvezető és a tanító szerepét. A bestialitás birodalmában: kutyák, farkasok, medvék, vadkanok,

tigrisek és egymást felemészítő tengeri szörnyek kegyetlen világában¹⁷² az állati sorba süllyedt ember már csak testi minőségében életképes, csak érzékszerveire hagyatkozhat helyzete meghatározásához, hogy megállapíthassa, mi van itt és ott, közel és távol, fent és lent, előtte és mögötte, jobbra és balra. A vertikális tengely legalján, a bukás mélypontján, a „föl nem szerelt ember” álcák, „toldalékok” és illúziók nélkül kiteve a pusztá valónak és az elemek haragjának, csak a testében képes azonosítani önmagát, pusztá „lényként”, ember voltától megfosztva nyeri el arctalan, személytelen identitását. Így válik a hamleti különös átváltozás, a királyi metamorfózis jegyében *valakiből semmivé és senkiként valamivé*:

LEAR. Neked is jobb volna sírodban lenned, mint födetlen testeddel
kiállnod az egek haragjának. Nem több az ember, mint ez? Nézd meg őt jól:
te nem tartozol a bogárnak a selyemért, az állatnak bundáért, a juhnak
gyapjúért, s illatszert a macskának. Hah, három közülünk álzott. Te
maga a lény vagy. A föl nem szerelt ember nem több, mint ilyen szegény,
meztelen villás állat, mint te vagy. Félre ezen todalékokkal! Jertek,
gomboljatok ki.

(III.iv)

A kritikus jelenet mintegy a végjáték prológusaként mutatja be a tragikus főtémát, a halandóságot, mely Hamlet szellemében itt is csupán profán, fizikai vetületében, pusztá enyészetként ölt drámai alakot. A *Hamlet*hez hasonlóan a *Lear király* is az orrunkra hagyatkozva szembesít bennünket a halandósággal és annak minden vonatával,¹⁷³ ezzel is érzékeltetve a szinlelt „tekintély valódi képét” viselő *kutyák* illetékességét abban a világban, ahol „az igazság kutya, melynek ölban a helye...” (I.iv). A szellemi, lelki és testi vakság világában a szaglásra hárul a felelősség, hogy elmondja mindazt, amit nem lát a szem: „Az igazság kutya, melynek ölban a helye, azt ki kell korbácsolni; míg a lady, a szuka, a tűz mellett szabadon bűzölöghet.” (I.iv.) Bolond; BOLOND. „Nem mondhatnád meg, miért van az ember orra az arc közepén? LEAR. Nem. BOLOND. Hát, hogy orra mindenik oldalán legyen egy szem, hogy amit meg nem szagolhat, belepisloghasson.” (I.v.); „Rowland vitéz, hogy a sötét toronyhoz ért, / Szavajárása lévén, így beszélt: / Hujhá! pihá! brit vért orrontok itt.” (III.iv.) Edgar; „Vessétek öt ki a kapun: szagolja / Dover felé az út.” (III.vii.) Regan; „Csak övig / Bírják az istenek, mi azon alúl van, / Az

¹⁷² A Lear-világot minősítő páratlanul gazdag állatszimbolika a sokszorososan ellentmondásos „természet” (az emberi természetet is ideértve) bestialitásának hangsúlyozásával szintén a testiség dimenzióját árnyalja. A *Lear király* képviselőgát vizsgáló alapmunkák közül C. Spurgeon, *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge, 1935, Cambridge University Press. pp. 340-343., R. Heilman, *This Great Stage: Image and Structure in King Lear*, London, 1942, Baton Rouge. pp. 339-340. és W.H. Clemen, *The Development of Shakespeare's Imagery*. London, 1951, Methuen. pp. 133-153. egyaránt megkülönböztetett figyelmet szentelnek a darab állatszimbolikájának. A leari bestiáriumban mennyiségileg és minőségileg egyaránt a hatalmat, a tekintélyt, a szolgálatot és a megaláztatást megtestesítő kutyáknak jut a főszerep. A Lear-világnak ezt az ismerős, mégis meglepetésekkel teli tartományát térképezi fel Géher István *Kutyavilág a Lear királyban* című útmutató esszéje. Magyar Shakespeare Bizottság, 1996, Előadás.

¹⁷³ Vö. *Hamlet*, IV.iii., V.i.

mind az ördögé. Ott a pokol, / Ott a sötétség, ott a kéngödör, / Mely forr és ég, ott búz van és enyészet. / Huj, huj! Pihá!” (IV.vi.) Lear; „Jól tudod, hogy amint legelőször / Léget szagoltunk, síránk és üvölténk.” (IV.vi.) Lear. Lear, a darab egyik legmegindítóbb jelenetében egy páratlanul érzéki képben foglalja össze keserves kínok árán megszerzett bölcsességét, a tragikus lét abszurditását: GLOUCESTER. Ó, hagyj kezet csókolnom! LEAR. Hagyd előbb / Letörlnem a halandóság szagát. (IV.vi).

Ebben a kritikus érzelmi és mentális állapotban, ebben az egzisztenciális határhelyzetben, a személyes lét mélypontján néz körül először, és döbben rá, hogy mások is vannak mellette, hogy nincs egyedül nyomorúságában. Itt és most képes megtenni az első lépéseket a véges Én korlátain túlra, a szabadság, a Másik-ban megnyíló végtelen felé. Edgar, szerepéből kórusként kilépve, még csupán egy rimbe szedett retorikus szentenciában vonja meg a tanúként kívülről megfigyelt és áldozatként belülről megélt kettős tragikus tapasztalat mérlegét:

Ha főbjeink is szenvednek velünk,
Kis bajnak látszik, mit mi szenvedünk.
Legtöbbet tűr, ki tűr s szenved maga,
Kit a szabad, vig élet elhagya.
De a lélek megbír bármily sokat,
Ha búban lel osztályos társakat.
Mi könnyen hordom most e kintehert,
Mely engem sujt, de egy királyt lever [...]

(III.vi.)

Lear, rangjával és szerepével összhangban, még egy lépéssel tovább megy, amikor a szenvedés, a részvétel és a szeretet sorsközösségében meglátja a megváltó dialógus lehetőségét:

Nem, nem, nem; menjünk a fogságba: ott
Fogunk mi, mint kalitban a madár,
Dalolni ketten. Áldásom ha kéred,
Letérdelek s kérem bocsánatot!
Igy élünk majd, dallunk, imádkozunk,
És agg regéket mondunk, nevetünk
Az arany lepkéken, s mint mulatkozik
A kócos nép az udvar hírein,
És közbeszólunk, hogy ki nyer, ki vesz,
Ki van benn vagy künn, és oly rejteményes

Arcot veszünk fel, mintha kémei volnánk

Az isteneknek.

(V.iii.)

Lear passzív mélyülő, kései zarándokútja a pusztaszereptől a megélt identitásig, az Én-től a Másikig vezet. Abba az immár lakható létterbe, ahol a Másik a középpont, az abszolút érték, és amelynek egyedüli mértéke a Másik igazsága. Ahol a Másik lényében összpontosul mindaz, ami a semmivé lett király egykori birodalmát a *hiányával* változtatta üres térré, lakhatatlan átokföldjévé: szeretet, megértés, igazság, hűség, becsület, közösség, otthon, identitás. Már nem a korábban eltájtolt és félreértett, túldimenzionált és túlbecsült Én illuzórikus mozgásirányai és célképzetei: a hatalmi szolipszizmus jegyében uralkodó *fent-lent-, elől-hátul-*iránypárok meghatározta helyzetek a mértékadók. Csak az *itt-ott-*viszony, a minden űrt kitöltő dialógushoz nélkülözhetetlen *közelség*. Az úton a segítőtársaké (Lear számára a Bolond és Kent önfeláldozó hűsége, Gloucester számára az Aggastyán és Szegény Tamás részvéte), a megérkezéskor a szerető gyermekeké: Cordelia és Edgar közelsége. A minden vétket megbocsátó és minden szenvedéstől megváltó találkozás vágya, reménye és beteljesülése „két vég szenvedély” között, az öröm és a bánat útján, az életből a halálba.

A tragédia véges, időben is drasztikusan lehatárolt terében azonban a Másikban megnyíló végtelen is csak múló esély, gyorsan elillanó illúzió. A részvét csupán a szubjektivitásában kizárólagos Én leépülésére elegendő. A játszható látszatok csalóka birodalmában, a vakon botorkáló tűnő árnyak és dúló-fülő szegény ripacsok roppant színpadán még felnyílt szemmel is csak tükör által homályosan látunk, nem szembesülhetünk a Másikkal színről-színre. Talán odaát, a tragédia korlátozott látótávolságának és korlátozott ítélőképességének határain túli nagyobb úton, „melyet tenni kell”. Lear és Gloucester a „végítéletben” összefutó párhuzamos története minden vallomásnál szívhez szólóbban, azaz kíméletlenebbül tárja fel és leplezi le a tragédia örült logikáját, mely csak a tagadással képes bármit is állítani mindarról, ami kívül esik a felségterületén. Akár maga az élet tagadása árán is. Kényszerből, mint Lear és Gloucester esetében, vagy önként, Kent módjára. A „vad vita” hevében érvelő abszurd logika számára a tragédia mindent kétségbe vonó kettős ügynöke, a halál az egyetlen bizonyság: kárhozáté és megváltásé egyaránt.

Ebben a közelítésben a *Lear király* a reneszánsz tragédiában új életre támadt halálkultusz lenyűgöző drámai dokumentuma, mely időben és térben egyaránt új alakkal, lakhellyel és névvel ruházta fel elődei örökségét: a kor tágasabb, globális játéktérében egyesítve a keresztény és a pogány, a középkori és az antik hagyományt. A „kor alatt” meggörbédet léttel, a természettel és önmagával „rendkívüli változásiért” perbe szálló agg király története magát az időt, a tragédia „nagy” témáinak közös nevezőjét is a tér dimenziójában jeleníti meg. Ennek a kronotopikus látásmódnak a birtokában képes megidézni önnön eredetét, az antik mítoszok világát, a fényből a sötétségbe bukott kevély napkirály kedvenc istenségei: Jupiter, Apolló és Hecate szellemét. Azt a világot, amelyben mind a halhatatlanok, mind a halandók léte elsősorban a tér függvénye; amelyben életterük és hovatarozásuk határozza meg kilétüket, kozmikus szerepüket és személyes identitásukat, ahol a halandóság és a hontalanság egymás kronotopikus szinonimái. Az

idő- és térbeli lét rabságára ítélt tragikus ember számára nem adatott meg a prométheuszi remény, hogy nyomorúsága egy napon véget ér. Legalábbis itt, „e múltó zátonyon”, a testi lét szűk határmezsgyéi között. Csak az elme birodalma, a gondolat és a képzelet szabadsága ígér számára kiutat; csak ennek birtokában hagyhatja maga mögött a lenti világot. Az „előre-hátra tekintő okos ész” és a „légi semmit” is állandó alakkal, lakhellyel és névvel felruházó kreatív képzelet a maga tetszése szerint dönti el, hogy a halál elválasztó vagy megérkezés, megváltás vagy kárhozat. Mint Cordelia halála Lear számára.

A kreatív képzelet tágasabb terében, a korábbi korok termékeny topikus kontextusában a *Lear királyt* is tisztában látjuk és halljuk; könnyebben igazodunk el a vokális és vizuális „zavarral teljes hon” idő- és térbeli labirintusában. Shakespeare profán passiójátéka időben és térben egyaránt túllépi a misztériumjátékokon és moralitásokon nevelkedett reneszánsz tragédia *kultúra*-formálta kereteit, hogy egy száműzött *kultusz* jegyében támassa új életre a kora-középkori liturgiai játékokban még eleven katolikus mise szellemét. A nagy formátumú, gazdagon hangszerelt, többszólamú tragédia – „természete ellenére” – ugyanabban a kultikus térben nyeri el méltó helyét, amelynek kialakulásában és megtartásában liturgikus megfelelője, szakrális analógiája és legközelebbi zenei rokona, a *halotti mise* játszotta az egyik főszerepet. Lear és Gloucester – király és országa - oratorikus szenvedéstörténete valójában Shakespeare Requiemje, melyben tisztán kivehetők az ünnepi mise főbb tételeinek közeli vagy távolabbi visszhangjai. Az „egynapélők” léptékére transzponált laikus liturgia tágasabb élettere a műfajt életre hívó mitikus hősök világa: a szenvedés kultusz- és vallásalapító isteneinek, Prométheusz, Dionüosz, és Jézusnak az otthona, melynek alsóbb régióiban az ember is otthonra lelhet - ha felülről vesz mértéket a lakozáshoz. Csak ennek a mértéknek a birtokában teheti meg a „nagy utat”, „melyet tenni kell”; csak itt található vigaszra „megszakadt” szívvel is, hogy ne lázadjon Learként szabott sorsa ellen.

A *Requiem* kanonikusan rögzített tételei távoli méltósággal sejlének fel, hol a kiüresedett szavak mélyén, hol a káoszt idéző tragikus tér távoli horizontján:

A *Kyrie* Kent és Lear könyörgésében Cordéliáért, a szív jogáért az életre,

A *Dies Irae* Lear féktelen dühében, Cornwall gyilkos kegyetlenségében és az „ígért végt” szívszorító látomásában,

A *Lacrimosa* Lear és Gloucester királyt koldussá, embert állattá alázó nyomorúságában, és önkéntes sorstársaik megindító részvételében,

A *Benedictus* Gloucester „megtérésében” és Lear újra meglelt leánya áldását kérő fejedelmi alázatában,

Az *Agnus Dei* Cordelia apjáért és a Lear-világért hozott megváltó áldozatában,

És végül a *Requiem* Gloucester „sötét s örömtelen” világában, a „konok világnak kínpadán”, hol nyolc főszereplő halálát siratja „az általános fájdalom”.

Csak a *Sanctus* és a *Hosanna* hiányzik – a transzcendencia és az exultáció tételei, melyek már túlmutatnak a Lear-világ és a tragikus tér spirituális tartományain.

BIBLIOGRÁFIA

- Aiszkhülosz: *Leláncolt Prométheusz*. Ford. Trencsényi-Waldapfel Imre. in: *Aiszkhülosz Drámák*. Budapest, 1985, Európa.
- Aristoteles: *Physica*. ed. Ross, W.D., trans. H. ardie, R.P. and Gaye, R.K. in: *The Works of Aristotle*. vol. 2. Oxford, 1953, Clarendon Press.
- Arisztotelész: *Poétika*. Ford. Sarkady János. Budapest, 1974, magyar Helikon.
- The Atomists Leucippus and Democritus: Fragments*. A text and translation with a commentary by Taylor, C.C.W. Toronto, 1999, Univ. of Toronto Press.
- Bachelard, Gaston: *The Poetics of Space*. transl. Jolas, Maria. Boston, 1994, Beacon Press.
- Bahtyin, Mihail: *A szó esztétikája*. Ford. Könczöl Csaba, Körösi József. Budapest, 1976, Gondolat.
- Bahtyin, Mihail: *A szerző és a hős*. Ford. Patkós Éva. Budapest, 2004, Gond-Cura Alapítvány.
- Berlin, Norman: *The Secret Cause*. Amherst, 1981. Univ. of Massachusetts Press.
- Bollnow, Oscar: *Lived Space* in: *Readings in Existential Phenomenology*.
- Bollnow, Oscar: *Mensch und Raum*. Stuttgart, 1963, W Kohlhammer. in: Schneller István: *Az építészeti tér minőségi dimenziói*.
- Brustein, Robert: *A lázadás színháza*. Ford. Földényi F. László. Budapest, 1982, Európa.
- Buber, Martin: *Én és Te*. Ford. Bíró Dániel Budapest, 1994, Európa.
- Camus, Albert: *Sziszüphosz mítosza*. Ford. Ferch magda, Nagy Géza, Réz Pál, Szabolcs Katalin, Vargyas Zoltán, Vásárhelyi Júlia. Budapest, 1990, Magvető.
- Clemen, W.H.: *The Development of Shakespeare's Imagery*. London, 1951, Methuen.
- Casey, Edward S.: *Getting Back Into Place – Toward a Renewed Understanding of the Place-World*. Bloomington-Indianapolis, 1993. Indiana Univ. Press.
- Derrida, Jacques: *Esszé a névről*. Ford. Boros János et al. Pécs, 2005, Jelenkor.
- Dollimore, Jonathan: *Radical Tragedy*. Brighton, Sussex, 1984, The Harvester Press.
- Eliade, Mircea: *A szent és a profán*. Ford. Berényi Gábor. Budapest, 1999, Európa.

- Eliot, T.S.: *Káosz a rendben*. Ford. Bódis Edit et al. Budapest, 1981, Gondolat.
- Faulkner, William: *The Sound and the Fury*. New York, 1979, Penguin Books.
- Frye, Northrop: *Fools of Time*. Toronto and Buffalo, 1967, Univ. of Toronto Press.
- Frye, Northrop: *The Great Code. The Bible and Literature*. New York, London, 1981, Harcourt Brace Jovanovich.
- Frye, Northrop: *Kettős Tükör. A Biblia és az irodalom*. Ford. Pásztor Péter. Budapest, 1996, Európa.
- Füst Milán: *Látomás és indulat a művészetben*. Budapest, 1963, Magvető.
- Füst Milán: *Összes versei*. Budapest, 1972, Magvető.
- Géher István: *Shakespeare-olvasókönyv*. Budapest, 1991, Cserépfalvi, Szépirodalmi.
- Géher István: *Kutyavilág a Lear királyban*. Magyar Shakespeare Bizottság, 1996, Előadás.
- Géher István: *A magyar Hamlet: Arany János furcsa álcája*. Holmi, 2005. dec.
- Heidegger, Martin: *Lét és idő*. Ford. Angyalosi Gergely et al. Budapest, 1989, Gondolat.
- Heidegger, Martin: „...Költőien lakozik az ember...” Válogatott írások. Ford. Bacsó Béla et al. Budapest, Szeged, 1994, T-Twins Kiadó.
- Heidegger, Martin: *A művészet és a tér*. Ford. Bacsó Béla. in. „...Költőien lakozik az ember...”
- Heilman, Robert: *This Great Stage: Image and Structure in King Lear*. London, 1942, Baton Rouge.
- Hölderlin, Friedrich: *Csodás kétségben*. ford. Szijj Ferenc. in: Heidegger, M.: „...Költőien lakozik az ember...” függelék: 281-283.
- Husserl, Edmund: *Cartesian Meditations*. Cairns, D. trans. Tha Hague, 1960, Nijhoff.
- Jaspers, Karl: *Tragedy is not Enough*. Reiche, Herald A.T. transl. London, 1952, The Beacon Press.
- Keats, John: - - *versei*. Ford. Babits Mihály et al. Budapest, 1962, Magyar Helikon.
- Kerényi Károly: *Hermész, a lélekvezető*. Ford. Tatár György. Budapest, 1984, Európa.
- „Látzanak, mert Látszhatók” *Shakespeare a színház tükrében*. Esszék, tanulmányok. Géher István, Tabi Katalin szerk. Budapest, 2007, ELTE.

- Levinas, Emmanuel: *Teljesség és Végtelen*. Ford. Tarnai László. Pécs, 1999, Jelenkor.
- Lichte, E.Fischer: *A dráma története*. Kiss Gabriella. Pécs, 2001, Jelenkor.
- Loszev, Alekszej: *A mítosz dialektikája*. Ford. Goretity József. Budapest, 2000, Európa.
- Mack, Maynard: *The World of Hamlet*. in: Brooks, Cleanth ed. *Tragic Themes in Western Literature*. New Haven, 1955, Yale Univ. Press.
- McElroy, Bernard: *Shakespeare's Mature Tragedies*. Princeton, New Jersey, 1973, Princeton Univ. Press.
- Merleau-Ponty, Maurice: *The Primacy of Perception and Its Philosophical Consequences*. in: Lawrence, N. & O'Connor, D., eds. *Readings in Existentialist Phenomenology*. New Jersey, 1967, Prentice-Hall Inc.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Phenomenology of Perception*. Smith, C. trans. New York, 1962, Humanities Press.
- Milton, John: *Paradise Lost* in: *The Norton Anthology of English Literature*. New York, London, 1962, W.W. Norton & Company.
- Nietzsche, Friedrich: *A tragédia születése avagy Görögség és pesszimizmus*. Ford. Kertész Imre. Budapest, 1986, Európa.
- Palmer, Richard E.: „Hermeneuein-Hermeneia”- Ókori szavak használatának mai jelentősége in: Fabiny Tibor szerk. *Ikonológia és műértelmezés. 3. köt.: A hermeneutika elmélete*. Tanulmányok. Szeged, 1998, JATEPress.
- Pevsner, Nikolaus: *Az európai építészet története*. Ford. Borbás Mária. Budapest, 1974, Corvina.
- Pilinszki János: *Végkifejlet*. Budapest, 1974, Szépirodalmi.
- Platón: *Timaiosz*. Ford. Kövendi Dénes. in. -- *Összes művei*. 2. köt. Budapest, 1984, Európa.
- Rabkin, Norman: *Shakespeare and the Common Understanding*. New York, 1967, Free Press.
- Readings in Existential Phenomenology*. Lawrence, N, O'Connor, D. eds. New Jersey, 1967, Prentice Hall.
- Reynolds, Bryan: *Transversal Enterprises in the Drama of Shakespeare and His Contemporaries*. Chippenham and Eastbourne, 2006, Palgrave Macmillan.
- Rhem, Rush: *The Play of Space – Spatial Transformation in Greek Tragedy*. Princeton, New

- Jersey, 2002, Princeton Univ. Press.
- Sambursky, Shmuel: *The Concept of Place in Late Neoplatonism*. Jerusalem, 1982, The Israel Academy of Sciences and Humanities.
- Schneller István: *Az építészeti tér minőségi dimenziói*. Budapest, 2005, Terc.
- Shakespeare, William: *Complete Works*. Proudfoot, R. ed., The Arden Shakespeare, London and New York, 1951, Methuen.
 -- *Hamlet*. Jenkins, H. ed. London, 1987, Methuen.
 -- *King Lear*. Muir, K. ed. London, 1994, Methuen.
 -- *Macbeth*. Muir, K. ed. London, 1989, Methuen.
- Shakespeare, William: *Összes művei*. Ford. Arany János et al. Budapest, 1988, Európa.
- Sidney, S.Ph.: *Defence of Poesie*. in: Hollander, J., Kermode, F. eds. *The Literature of Renaissance England*. New York, 1978, Oxford Univ. Press.
- Spurgeon, Caroline: *Shakespeare's Imagery and What It Tells Us*. Cambridge, 1935, Cambridge Univ. Press.
- Szophoklész: *Összes drámái*. Ford. Babits Mihály et al. Budapest, 1950, Franklin.
- Tuan, Yi-Fu: *Space and Place: The Perspective of Experience*. Minneapolis, 1977, Univ. of Minnesota.
- Whitehead, A.M.: *Science and the Modern World*. New York, 1953, Free Press.