

A metamorfózis tükrözéseiben

DOI : 10.46522/S.2024.01.2

BALÁSI András, PhD

University of Arts, Târgu-Mureş

balasi.andras1@gmail.com

Abstract: In the Reflections of Metamorphosis

If we review the history of the theatre, we can see the pulses of changes in conventions, the form of presentation, dramatic texts, as well as the process of applying various technological achievements. It is now obvious that artificial intelligence will also be associated with more and more stage attempts – and why not – artistic realizations; this is already happening in cinema, where, for example, it can be considered almost obsolete to thematize the so-called virtual human-machine relationship. Theatre history approaches with a technological focus are appearing, which examine more and more thoroughly how machines, tools, and programs that are considered new today and obsolete the next minute influence the creative process, the audience's attention, and the effect. Just think about the dramaturgical changes in perception and attention management as a result of radio and silent films, or the use of smartphones. All this now seems natural; however, there is a big BUT that triggers a whole series of questions again and again – as if it were Sisyphus' boulder: we constantly want to model, clarify, illuminate something for the sake of understanding and enlightenment; we want to know. Here is the always-emerging “but”: can there be enough power, faith, and brilliance in any ingenious innovation to unfold before us the all-giving secret that breaks styles and shatters all known geometries? “Only the mystery keeps us alive, only the mystery,” writes Federico Garcia Lorca.

Key words: *dramaturgy; theater history; technological achievements; stage presence.*

Kérdésselvetésünk kiindulópontja: lehetséges-e a technológiai újítások természetes beilleszkedése az előadóművészetekbe, úgy, hogy új kifejezőmódokat teremtsenek, vagy a mesterséges intelligencia veszélyt jelenthet az emberi emlékezet, alkotókészség és gondolkodás számára, illetve hogyan fejlődtek a színháztörténet során a természetes és mesterséges, a valós és virtuális és az ember és gép közötti viszonyok? A kérdéssorra azonnal két rögtönzött megközelítési mód fogalmazódott meg: az egyik, hogy minél precízebben adjam oda a megírandó téma legfontosabbnak tűnő részeit egy szoftvernek, írja meg ő, vagy próbáljak válaszokat keresni merő ihletből. A két tervezett eljárás nem igazán tudományos jellegű, de összeköti őket az, hogy egyikről sem tudjuk pontosan, hogy melyik mi is, s az még kevésbé, hogyan működnek. Ezekon az utakon tehát aligha lehet elindulni ez esetben; az azonban egyre tisztábbnak tűnt és tűnik, hogy a dolgozat



az ihlet és a mesterséges intelligencia közötti feszültség, kiegészítési folyamat, ellentmondás kérdéskörét fogja bejárni. Ihlet? Erről költőként is roppant keveset tudok: várom, álmodom, remélem, de félek, valósággal rettegek jöttétől, mindattól, amit jelentene, ha lenne jelentése. És mi lesz, ha nem jön? Ha nem leszek éppen akkor készen, amikor ellátogat hozzám? A színész esete az ihlettel (vagy bármi legyen az) még meredekebb, mint a költőé; ahogy egyik színész kolléga szokta mondani: „nekem minden este, amikor előadás van, hét és kilenc óra között nagyon tehetségesnek kell lennem.” Ugyanakkor messze áll tőlünk az az álláspont is, hogy azon lamentáljunk, hogy a technológiai átalakulások sora, melyek manapság hallatlan gyorsasággal kezdtek uralkodni szokásainkon, gondolatainkon, milyen ártalmasak, megölik a művészet lényegét, és így tovább. Most éppen ez van, ez történik, s mint oly sok minden az általunk ismert történelemnek vélt történetek sodrában, bármikor véget érhet. Tény azonban, hogy a technikai újítások ilyen mértékben és léptékben még nem lepték el az emberiséget, így a színház, az előadóművészet sem „menekülhet”; egyre több elemzés-konferencia-eszme-futtatás-kísérlet születik – néha sokak örömeire, néha kétségbeesésére, de – talán – legtöbbször az egyre uralkodóbb, valóban rémisztő közöny lepi el ezeket is.

A színház történetében sok újítással találkoztunk, némelyek fennmaradtak, némelyek arra jók, hogy a részletes leírásokból vizsgatételek szülessenek; de valójában minden kísérletnek ezen a téren megvolt a – nevezzük így – haszna. Érdemes végigfuttatni – időrendben akár – a színházat érintő technológiai fejlesztések és a társadalmi viszonyok változásának az összefüggéseit; most egyetlen példával élnek: még az elektromos árammal történő világítástechnika előtt, amikor a rivalda melletti gyertyák elé tükörrendszereket erősítettek, melyeket a kívánt irányba lehetett fordítani, a nézőteret pedig csillárokkal világították meg, szünetekben kicserélték és megtisztították a gyertyákat, már ebben az időben – tulajdonképpen a polgárosodás előrehaladtával – elkezdődik a nézőtér elsőtétítésének a gyakorlata, ami elősegítette a kor elvárásainak megfelelően az (egy más) illúzió létrejöttét (ekkor az előadásokat már estefelé tartották, mert a közönségnek csak a nap végén jutott ideje a színházra). Az Erzsébet-kori színpad jellemzőinek és technikájának ismerete nélkül aligha lehetne átlátni Shakespeare egyes mára már furának tűnő dramaturgiai megoldásán, a forgószínpad¹ legtöbb helyen ma is forog, a kulissza továbbra is működik, a világítás és hangtechnika pedig korábban elképzelhetetlennek tűnt effektusokat tud létrehozni a színpadon, és mindez óhatatlanul beépül az előadások világába.

A színháztörténet ismeri azokat a visszatérő pillanatotokat, amikor a színészt is ki akarták-akarják küszöbölni. Néhányan talán még emlékezünk arra az időszakra, amikor lelkesen vártuk a hologramok elterjedését, mellyel aztán hitelesen meg lehet oldani

¹ Max Reinhardt rendezésében, 1905-ben, a *Szentivánéji álom* előadásán alkalmazták először valóban sikeresen műszaki és művészi szempontból is a festett kulisszák helyett a plasztikus és forgó színpadra tervezett díszletet; a közönség ellepte a színházat, mindenki kíváncsi volt arra, hogyan forog Reinhardtnál az erdő.



például Hamlet atyjának vagy az Isten megjelenését a színpadon; mindenképpen hitelesebben, mint a korábbi próbálkozások során – gondoltuk; felröppent az az elképzelés is, hogy előadások jönnek majd létre kizárólag hologramok szereplésével. Ezen „megoldások” egy része a nem is került megvalósításra. Itt komoly színreviteli, dramaturgiai, esztétikai jellegű kételyek merülnek fel; a megvalósítási próbálkozásokat figyelve mondtuk-mondjuk: nem jó, mert nem hiteles, hiszen honnan tudnánk, hogy egy szellem hogyan mozog, beszél stb., vagy egyáltalán van-e, vagy csupán a Helsingörtl belengő rossz lelkiismeret, a kísértő múlt, vagy a változástól való rettegés árnya? Ha visszatérünk a kiindulóponthoz, az ihlethez, annak a kérdésnek lesz nagyobb súlya, hogy valóban mi is hiteles? A színészi jelenlét? Az utolsó részletig kimunkált színpadi ösztönművészet? A teljes improvizáció (már ha van ilyen)? Erre aligha van válasz; a kérdés is rossz, erre csak rossz válaszokat lehet adni. Mi hiteles? A minden. De hát ez esetben mi a minden?

Mielőtt tovább lépnénk a kivonatban és a címben is szereplő rejtélyesnek tűnő megközelítés feltárásának folyamatában, meg kellene néznünk, hogy mi is a mesterséges intelligencia, illetve fel kellene térképeznünk ennek lehetséges alkalmazási módjait az előadóművészetek terén. A mesterséges intelligencia a számítástechnika egy olyan területe, mely az emberi intelligenciát utánzó vagy akár emberi agyat, gondolkodást szimuláló gépekkel algoritmusokat kutató, fejleszt; rengeteg ágazata alakult ki, így az orvostudománytól egészen a művészetekig. Ez a tudás-képesség adatokból, tapasztalatokból stb. származik, kreatív kódok, statisztikai felmérések értelmezése, újrendezése, tulajdonképpen az emberi ismeretek folyamatos összegzése. A művészetek terén is több „állomása” volt, van és lesz ennek a pillanatonként bővülő – immár mondhatjuk – irányzatnak. A mesterséges intelligencia fontosságának, alkalmazási lehetőségeinek megértéséhez azonban közelebb vitt például Alan Turing elgondolásainak és kísérleteinek (annak a célnak, hogy olyan számítógépes rendszereket alkossanak, amelyekkel természetesebb, az emberi gondolkodáshoz közelebb álló módokon lehet interakcióba lépni) adatszerű feltérképezésénél az Alan Turing második világháborús tevékenységét regényes formában feldolgozó film, a *The imitation game* (2014) megnézése, hatása. Úgy tűnt, hogy megértettem a tétjét ennek folyamatnak. Úgy tűnt, mert a maga komplexitásában a mesterséges intelligencia jelensége talán akkor kezdene sejleni, ha kiemelten és lehetőleg csak ezzel foglalkoznánk, azaz, foglalkoztam volna. Tudatában vagyunk annak, hogy ilyen jellegű új jelenségek körüli erőszakolt megértési vágy ahhoz hasonlítható, amikor más szakterületekkel foglalkozó valaki például az orvosi analízisek megértésére és értelmezésére tesz kísérletet alapos anatómiai és fiziológiai ismeretek nélkül. Vagy tévutak sorozata, vagy teljes kudarc vár ránk; ám szembe kell néznünk a ténnyel: a mesterséges intelligencia – közvetlenül vagy közvetve – mindennapjaink része, s mindinkább az lesz immár másodpercről másodpercre, felhasználása pedig roppant könnyűnek, természetesnek és kézzelfoghatónak tűnik mindenki számára.

Ugyanakkor feltehetjük azt a kérdést is: miért is foglalkozunk ilyen sokat a mesterséges intelligencia és az előadóművészetek közötti kapcsolattal? A válasz



roppan egyszerű: a színház mindig hatást akart és akar elérni (függetlenül az éppen körvonalazódó céloktól), ennek érdekében pedig minden lehetőséget kipróbál, így a különféle technikai megoldásokat is. Ezek egyre meredekebb öncélúsága egy reprezentáción belül más kérdéskörhöz tartozik. Amit tehát tényként kell kezelnünk, az az, hogy a mesterséges intelligencia eszközei, hatásai átszöttek napjainkat; ha ez így van, márpedig így van még azok számára is, akik elzárkóznak ettől a jelenségtől, akkor elkerülhetetlen a betörése a színház világába is.

Nem nehéz elképzelni Shakespeare-t, ahogy ül és figyeli a közönséget, miközben valamilyen éppen divatos történelmi témájú drámát ad elő a szomszédságában működő konkurens társulat. Hiába néhány fondor gyilkosság, egy trónbitorlás, egy vesztésre álló, majd diadalba forduló háború, közepében egy nagyívű hőssel, ez így nem jó, nincs benne elég fordulat, nem eléggé érdekes és lendületes, nem fog jönni a közönség, ha ügyesen lekoppintom is – mondja –, a harmadik előadás után éhen halunk. És már motoszkálni kezd benne a skót nagyúr története, kezd felsejleni Holinshead Krónikájából² a skót thán története, aki megöli a királyt, hogy király lehessen – de valójában egy már teljesen más történet,³ egy új ív, melyen keresztül beleviszi az egyik legmegdöbbentőbb dramaturgiai csavart: a mára szinte közhellyé vált „Macbeth öli az álmot”.

Nem is tudnánk más mondatot elképzelni a Duncan hálósobájából véres kézzel kiszédülő gyilkos szájába. Pedig, ha belegondolunk, milyen elképesztő költői bátorság kellett ahhoz, hogy a borzongani vágyó plebejus földszint és a hatalmi intrikákban otthonos főúri páholysor előtt zajló királygyilkosság egyik legfeszültebb pillanatát ennyire nem oda illő, a véres helyzettől és a skót hadvezér eddigi karakterétől teljesen idegen lírai hallucinációval, «beteges képzelődéssel» oldja. Ott áll Forres hőse két véres törrel az udvar közepén, és az álom szentségéről beszél. [...] Elképesztően merész színházi fordulat: a «krimi» csúcspontján a belső világ, a lelki történések felé fordítani a néző figyelmét, nem a gyilkosságot mutatni, hanem a tettes képzelgéseit. Elfogadjuk, mert zseniális – és zseniális, mert szinte elképzelhetetlen. Olyan szakadékot nyit a karakter alá, amibe beleszédül a néző. Egy gyilkos katona, akit a tett elkövetése alatt és után nem a merénylet sikere, a menekülés útja, hanem a bűnhődés kilátástalansága, a feloldozás reménytelensége foglalkoztat.”

Kiss 2006, 2

A krónika részletesen elmeséli a történelem (vélt) eseményeit, Shakespeare pedig elmondja azt a történetet, amely azóta is hatással van: Macbeth, egyedül maradván a

² Holinshead 2012; a „Krónikák” teljes címe, melynek történeteit Shakespeare minden királydrámájában felhasználta: Anglia, Skócia és Írország Krónikájának Második kötete, első kiadása: 1577, a második: 1587. Ebből merítette a *Lear király*, a *Cymbeline* és a *Macbeth* történetét is, persze, nem kizárólagosan; Macbethről amúgy a korabeli krónikák általában visszafogottan emlékeztek meg, és semmivel sem tartották őt kegyetlenebb vagy zsarnokibb királynak, mint elődjét.

³ Itt nyilvánvalóan nem a formai különbségekre gondolunk.



véres trónon, amely elhozta azt a nagyságot, amiről más álmodni sem mer, azt, ami akkor és ott már semmit sem ér, a vágyat, amiről fogalmunk sincs, mi az, de van, ott van – és itt van mindannyiunkban. Ha nem láttuk, most látjuk, ha nem érezzük, majd érezni fogjuk; túllépve az esetleges személyes érintettségen, az értelmezési lehetőségek vonzásán, nem arról van szó, hogy ki és mikor akart volna gyilkolni, hogy elérje céljait, hisz legtöbbször nem akarunk gyilkolni, vagy legalábbis nem ismerjük be. A felbujtás, a csábítás-megkecsegtetés, a végzet édeskés illata, melyben ott van, benne van a veszteség;

[...] „és mi lehet nagyobb visszafordíthatatlan értékvesztés – ami a tragédia és a drámaiság egyik alapköve – mint az, hogy a végzet, a természetfeletti, a gonosz megfordítja egy főhős bátorságával és kiállásával rendelkező, dicső hadvezér sorsát és hidegvérű királyölőt farag belőle? Így válik tehát a dráma végzetdrámává, hiszen Macbeth nem játszhatja ki a sorsát, őt már megmérgezték a szavak és lelkében gyökeret vetett a nagyravagyás.

Csikós, 29

És ez is csak egy irány a történet milliárdnyi olvasata, értelmezése vagy milliárd személyre szabási lehetősége vagy talán kényszerei közül.

A négy szereplőre való színpadi adaptálást azért választottam – írja Kiss Csaba a *Macbeth (négy szereplőre)* című előadásának elemzésében –, hogy a tragédia elsősorban ne a hatalomról, a féktelen nagyravagyásról, a zsarnokság kialakulásáról szóljon, hanem az azt kísérő emberi veszteségekről, a barátságok megszűnéséről, arról a lelki romlásról, amit Macbeth és a Lady a győzelem napjától a teljes elmagányosodásig és végső bukásig bejárt. Az előadás nem a jóslatok misztikájában és Macbeth hiszékeny, babonás alkatában kereste a tragédia elindító okát, hanem a véres csata utáni felfokozott lelkiállapotban, amikor a kimerültség és a diadal eufóriája néhány véletlenszerű, jelentéktelen szónak is súlyos jelentést kölcsönzött. A tragédiát elindító «jóslatot» Macbeth legjobb barátai, Banquo és Macduff mondták el, – évődésként, játékos ugratásként – amikor a csata után összeölelkeztek a győztes vezérrel. Ártatlan tréfa volt a «végül király leszel» – a pillanat ihlette: csupán Macbeth túlérzékenysége, győzelmi mámore hallott veszélyes reményt bele.

Kiss 2006, 4

A saját értelmezési kísérletek idézésének elkerülése végett még egy megközelítést hoznék fel példaképpen, Kállay Géza 2014-ben megjelent *Macbeth*-fordításának *Bevezetőjéből*:

Holinshead Krónikájában a «Grouch»-nak nevezett Lady özvegyként megy Macbethhez feleségül, és az első házasságból vannak gyermekei; elképzelhető, hogy Shakespeare fel akarta használni ezt az adalékot, azután mégsem tette, ám véletlenül a »darabban felejtette«. De tegyük fel, hogy a Macbeth-házaspár annyira szeretne gyereket, hogy éppúgy »létrehoztak« egy képzeletbeli fiút, mint Martha és George



teszi Edward Albee *Nem félünk a farkastól* (*Who's Afraid of Virginia Woolf?* 1963) című darabjában. Különösen hátborzongató, hogy Shakespeare tragédiájában olyanok tervelik ki és hajtják végre együtt egy védtelen öregember meggyilkolását, akik szenvedélyesen szerelmesek egymásba, kastélyuk ágyhoz, »ingó bölcsőhöz« hasonlatos, igazi «családi fészek», és mintha a gyilkosságot a másik kedvéért akarnák elkövetni: mindketten azt hiszik, hogy a másíknak ennyire fontos, hogy király, illetve királyné legyen.

Kállay 2014, 17

Dramaturgiai jellegű példákat próbáltam felhozni arra, hogy mennyire utólérhetetlennek tűnik egy valójában igencsak egyszerűen újramesélt történet, függetlenül a körötte lebegő történelem homályaitól. Elhiszem, mert el kell hinnem, hogy mindez akár programozható lehet, egy gép még ennél is jobb történetet tud kerekíteni – bármiből. DE miért tenné meg? Szinte látjuk ezeket a jeleneteket, nincs szükség részletes leírásokra, óhatatlanul sejleni kezdenek a szereplők, a betűk között megjelennek fizikai valójukban. Végző soron a színház nélkülözhetetlen eleme mégiscsak a színész. Ki a színész, kérdezzük a *Magyar Színházművészeti Lexikont* (1994):

színész; actor; komédiás – színpadi művek szerepeinek hivatásos alakítója, a színjátékegészét meghatározó színjátékelemek egyike. A színész alkotótevékenysége a színészi alakítás, amelynek során a színész saját teste válik időlegesen művészi objektummá. A színész művészete testi jelenvalósága révén mindig jelenidejű, pillanatnyi, ismételhetetlen és a maga teljességében rögzíthetetlen. A közönséggel és partnereivel állandó kölcsönhatásban áll, és mindig hordozza az adott színházművészeti korszak jellegzetességeit játék- és előadói stílusában, társadalmi tapasztalatai által meghatározott játékeszközeiben. A színészi alkotás (az akció és a dikció) eszközei a mimika, a gesztus, a testtartás, a mozgás, a beszédmód, az ének, valamint a maszk, a jelmez és a kellékek. A színész saját szerepfelfogását a rend. irányításával a próbák során alakítja ki, ekkor dolgozza ki szerepét, amelyet minden előadáson újraalkot. A színészi alakítás nem pusztá utánzás, hanem a valóság egyes elemeinek leképezése és felhasználása az adott alak megjelenítésében (mimézisz).

Ha tovább böngészünk, kiderül, hogy az ilyen jellegű meghatározási próbálkozások nem bonyolódnak a legvitatottabb kérdések hálóiba, így a jelenlét vagy a hitelesség problematikáját sem tárgyalják.

A színész metamorfózisai a szerepépítés során több rétegben és szakaszban történnek. Ennek hatalmas elméleti és gyakorlati háttere van (ezen a téren is alkotói tapasztalat és elmélet reflexió szorosan és magától értetődően kapcsolódik össze), színészképzési módszerek, a kreativitás, a színművészeti kifejezőeszközök leírásának egész sorát ismerjük, és ahogy lenni szokott, mindenki valamelyikre esküszik szakmai fejlődése-átalakulásai során. Diderot, Sztanyiszlavszkij, Mejerhold, Csehov, Boal, Hevesi, Grotowski, Strehler, Kantor – szinte felsorolhatatlan csak az a szakirodalom, melyet én ismerek, teatrológusként nyilván inkább leírásokból. Most azonban kevésbé ismert szövegre-tapasztalatra hivatkozom, mely megfog valami lényegeset abból, ami a



színészet maga. Miriam Cuibus színművész doktori dolgozatának egy fejezetéről van szó,⁴ a *Színész a kulisszában*, melyből egy hosszabb részletet idézünk:

A színész titkos lény a kulisszák mögötti pillanatokban kezd derengeni, amikor »világok között« van. Lényege eme lény kétértelműségének a foglya, aki egy keskeny sávon van a valóságos és a valótlan között, aki valakinek látszik, de még nem az. Az előadásra készül, a színpadi karakterhez szükséges jeleket már magán viselve még nem az, amivé lesz, de nem is az, aki volt. A színész és a karakter itt és most kétértelmű, bizarr, váratlan, csodálatos, furcsa kompozíciót alkot. Ez egy heterogén, törött, összetett test, amely különböző világokhoz, különböző személyekhez tartozik. [...]

Beöltözve, sminkelve, az általa alakítandó figura jeleit viselve a színész megjelenése már a karakteré, de a gesztusok, tettek, szavak továbbra is az övéi. Bizarr kombináció, mert a jelmez és a smink által létrejött plasztikus megjelenés legtöbbször nincs összhangban a gesztusokkal, cselekvésekkel, a hanggal és a használt kellékkal. A reális és az irreális furcsa, groteszk és néha komikus módon keveredik össze. [...]

Ez a kétértelmű lény nem tartozik egyetlen világhoz sem. Sehol sem létezik, csupán a színpad mögött. Még nem a színházi fikció, ami pillanatokon belül színpadra kerül, nem az alkotás, de már a színész sem. A fikció és a valóság egymásba olvadása. Nincs végiggondolva, eltervezve, egyszerűen megjelenik, ott van. A kulissza effektus szüleménye. Ez a lény a karakter és a színész közötti távolság keveredéséből, megszűnéséből születik, és csak itt, a kulisszák mögött létezik. Egy pillanat múlva a színpadon ezek az összeolvasztott lények szétválnak, lényegük letisztul, a színész szükségszerűen visszahúzódik, és megjelenik a tiszta, ragyogó színpadi figura.

Cuibus 2010, 368

Tulajdonképpen egy lehetetlen helyzetet szimulálunk, azt a pillanatot szeretnénk elkapni, szavakkal körülírni, éreztetni, amikor a művész a végtelen készenlét során azzá válik, pontosabban az lesz, még pontosabban, itt és most az. Mert – elgondolásunk, megérzésünk szerint – ez az a pillanat, az a jelenlét, melyet semmilyen szoftver, valójában semmi sem tud megteremteni, az átalakulás szenvedélyes rejtelve, kibomló csodája, melyre csak készülni lehet, melyet érezni lehet, de megfogni vagy elmagyarítani soha. A mesterséges intelligenciáknak nyilván nem az szerepük a színház esetében, hogy re- vagy produkáljanak valamit a semmiből; az összehasonlítás csak annyiban áll, hogy a színész sem a semmiből építkezik, de semmivé válik ahhoz, hogy létre jöjjön. A jövő nyilván előttünk van, s mindezt megcáfolhatja egy algoritmus

⁴ Miriam Cuibus doktori védésén személyesen is részt vettem; már akkor, 2010-ben felkeltette figyelmemet az idézett részletet tartalmazó fejezete a dolgozatnak. A tézis megtalálható a Marosvásárhelyi Művészet Egyetem Könyvtárában, a kivonata pedig a Babeş-Bolyai Tudományegyetem doktori iskolájának honlapján, itt: https://doctorat.ubbcluj.ro/sustinerea_publica/rezumate/2010/teatru/CuibusMiriam_ro.pdf, később megjelent a Casa Cărții de Știință kiadásában *Dagherotip cu Emma la fereastră* (Kolozsvár, 2011), illetve *Efectul de culise. Teatralitatea ambiguității și ambiguitatea teatralității* címmel (Kolozsvár, 2011). A részleteket saját fordítás alapján idéztük.



valamikor; mi csak drukkolni tudunk ennek, hiszen az egy – minden bizonytalansággal akkor és ott érvényesebb – más kifejezési módja lesz a „mindennek”.

Minden szerep születés, szülés, végzetes, végleges véglet – maga a teljes polaritás: itt van, de nincs szavunk rá, olyan, mint az anyaság: miért pont az, miért pont akkor, hogyan történik a kezdettől a végezetig a megóvó féltés, majd az elengedés; vagy a szerelem: miért akkor és így lép el mindent a rajongás? Hogyan hatol be a színész önmagába, és válik önmagává, hogy mássá lehessen, azzá, aki, s akit észrevétlenül, természetesen felismer a befogadó? Hogyan is történik folyamatosan az ekkor és itt, miközben már a történet pillanatában múlt? Egy arc, egy gesztus, a jelek lázas, de megszerkesztett világa – miért? Játék? Játék a mindenséggel? Azt hiszem, sokkal „egyszerűbb” a válasz: jön valahonnan, de nem tudjuk, honnan; felmutat valamit, de nem tudjuk, hogyan; talán maga az alkotó sem tudja; az előadás láthatóan megszerkesztett világában történik valami, és a színész már nem ő, nem ott van, mi, a figyelők, már nem mi vagyunk, s nem ott; és a találkozás elkerülhetetlen, ha ez megtörténik. Duende. A vágy a(z át)változás álma, a jövőből szivárgó jelen, vonzó-szívó magasság, zúgó, sötét mélység, sose látott színeket kever a fullasztó szürkeségből is, „duende, mely perzseli a vért, mint egy üvegszilánkokból gyúrt kenőcs, elutasít minden édes és ismert geometriát, megtöri a stílusokat” – írja Federico García Lorca (Lorca 1959, 38); a duende a mindig egyszeri, örökre megismételhetetlen pillanat, a „visszazökkentés”, mikor sikerül összefogni az egészet, visszaállítani egy bármilyen parányi valamit is a mindenség megbomlott rendjében. A duende a tragédia által ihletett extázis állapota, az ellenőrizhetetlen érzélem; de a művész nem a duende rabja, hanem megküzd ezzel, minden művészeti ágban *másképpen*.

[...] a duende erő, nem pedig cselekvés; harc, és nem gondolkodás. Egyszer egy öreg gitárművésztől ezt hallottam: »A duende nem a torokban van; a duende belülről jön föl, a talpból.« Nem képességről van hát szó, hanem valóságos élő stílusról, egyszóval vérről; valami nagyon öreg kultúráról és pillanatnyi alkotásról. Ez a »titokzatos erő, amit mindenki érez, de egyetlen filozófus sem tud megmagyarázni«, végső soron a föld szelleme.

Lorca 1959, 39

A pillanat, amikor a valóság olyannyira felfokozódik, hogy valószerűtlenné válik, s ezáltal lesz valóságos, azaz az, ami. A metamorfózis rejtelve; vagyis maga az élet, amiről nem fogjuk megtudni soha, hogy mi az; rejtelem, ami éltet bennünket. Csakis a rejtelem.

Tulajdonképpen nem arról van szó, hogy a mesterséges intelligencia helyettesíteni tudja-e az emberi gondolatot, érzelmet, tehetséget, ihletet; érzésem szerint nem; az más kérdés, hogy tudja-e erősíteni a hatást, hogyan járulhat hozzá a kontextus kielemezéséhez, az értelmezéshez stb. Nyilván ez is tehetség, érzélem, tudás kérdése; a technológiai fejlődés implikálja mindezt. Mít is? A teljes reménytelenségben bujkáló éltető erőt, magát az életet, aminek meghatározását a Gutenberg galaxis, sőt, a



mindenható Internet sem tudja felmutatni. De van, mert itt van, ebben a keresés zaklatta seholban. Talán egy-egy verssor, egy-egy jelenet, egy gesztus, egy tekintet villanásában, bárhol, bármikor felbukkanhat, hiszen bennünk van, itt van, ebben a múlandó, törékeny világban, végleteink között tűnik el; ő maga a végtelen..

KÖNYVÉSZET

- CSIKÓS, L. K., 2019. *Természetfeletti hangok csábítása, avagy dramaturgiai tudatosság a Macbethben*. Marosvásárhely: Marosvásárhelyi Művészeti Egyetem, Magiszteri disszertáció.
- CUIBUS, M., 2010. *Bovarismul. Jocurile ficțiunii bovarice în literatură și teatru*. Marosvásárhely: Marosvásárhelyi Művészet Egyetem, Doktori dolgozat.
- HOLINSHEAD, Raphael, 2012. *The Historie of England*, Bookes I-IV, Benediction Classics.
- KÁLLAY G., 2014. *Bevezető*, In: SHAKESPEARE, W., *Macbeth*. Budapest: Liget Kiadó.
- KISS, Cs., 2006. „*Mi van velem, hogy minden zaj ijeszt?*” *A Macbeth házaspár belső útjai*. Budapest: Színház- és Filmművészeti Egyetem, Doktori dolgozat. [Letöltés időpontja: 2024.01.22.] Elérhető: https://archiv.szfe.hu/wp-content/uploads/2016/09/kiss_csaba_dolgozat.pdf
- LORCA, F. G. 1959. *Federico García Lorca válogatott írásai*. A „duende” – Játék és elmélet. Budapest: Gondolat.
- Magyar Színházművészeti Lexikon*, 1994. Budapest: Akadémiai Kiadó. [Letöltés időpontja: 2014. 01.22.]. Elérhető: <https://mek.oszk.hu/02100/02139/html/sz24/395.html>