

ADORJÁN VIKTOR

A wrocławai Laboratórium kutatásai és a performativitás esztétikája¹

Második összevetés

A parateatrális és a performatív esemény

1. Bevezető

Annak ellenére, hogy ezzel a kérdéssel Fischer-Lichte könyve már nem foglalkozik, a szegény színház és a performativitás teoretikus és módszertani összevetése evidensen veti fel és igényli az aktív kultúra jelenségének valamint a Laboratórium ezzel kapcsolatos parateatrális kutatásainak és a performatív eseménynek összehasonlítását, a ket-tő viszonyának vizsgálatát is. (S itt mindjárt utalnunk kell arra, hogy a performativitás fogalmát ezúttal is az „Első összevetésben” mondottak szerint, a fischerlichtei szűkített értelemben használjuk.) Ennek elvégzését elsősorban annak felismerése indokolja, hogy egy parateatrális esemény jellegzetességei között több olyat is találhatunk, amely – legalábbis első pillantásra – rokonságot, esetleg akár azonosságot is mutat a performatív esemény jelenségeivel, sajátosságaival. Hogy bevezetőnkben egyelőre csupán példaként említsünk néhányat: legelsősorban ilyen maga az esemény „esemény” jellege, de említhetjük az esemény részcsелеkvéseinek emergenciáját is. Vagy azt, hogy ennek az emergenciának a révén a résztvevők maguk is az esemény alkotóivá válnak, s az eseményben végbemenő folyamatok nagyban hasonlítanak a performatív esemény „feedback-szalagjának” működéséhez, stb. Mindenképpen szükséges tehát, hogy alaposabban megvizsgáljuk ezeket (és a többi hasonló sajátosságot is) annak érdekében, hogy a parateatrális és a performatív esemény viszonyára nézve megalapozott megállapításokat tehessünk.

E második összevetés alkalmával könnyebbéget jelent viszont számunkra, hogy a performativitásra vonatkozó különböző sajátosságokat előző fejtegetéseinkben, a szegény színház színjátéktípusával való összehasonlítás alkalmával már elegendően tisztáztuk és alátámasztottuk, ezúttal tehát elégséges azokra csupán visszautalnunk. Így az összehasonlítandó területek egyikét kellőképpen meghatározott-nak tekinthetjük. Ám a jelenlegi összevetés tematikája és szerkezete mégsem lehet a korábbiak mechanikus megismétlése. Hiszen figyelembe kell vennünk azokat a lényegi különbségeket is, amelyek a szegény színház színjátéktípusa és a parateatrális esemény között kimutathatóak, mint például az aktív cselekvő részvétel követelménye, az alkotó-befogadó viszony megszűnése, a színész animátorrá válása, stb... Ezért, az összehasonlítás teljeskörű volta érdekében, a korábbi összehasonlítás valamennyi területét érinteni kívánjuk ugyan, de azokat, a tárgyunk eltérő jellegéből következően, némiképpen más logika és más sorrend szerint, más hangsúlyokkal fogjuk tárgyalni.

E megfontolásokból eredően tehát, alapvetően a performativitás témaköreinek sorrendiségét követve, a következőkben részletesebben (1) a résztvevői aktivitás természetét és a két jelenség ebbéli viszonyát, (2) a résztvevők közösséggé válásának kérdéskörét, (3) a testi kontaktus területét, (4) az emergencia jelenségét, valamint (5) a résztvevői tapasztalat és élmény, azaz a hatás témakörét fogjuk megvizsgálni. Szükségtelennek tartjuk ugyanakkor

¹ Az írás, a szegény színház és a performatív esemény esztétikájának összevetése után a jelenleg tárgyalandó két színjátéki jelenség eltérő volta mellett érvel, majd az összevetések eredményeképpen ezúttal is általánosabb művészetelméleti következtetésekhez jut el. A korábbi elemzést előző számunkban közöltük. (A szerkesztők megjegyzése.)

kitérni mindazon jelenségekre, amelyek a performatív elemeket alkalmazó színjátékokkal kapcsolatosak, ugyanis azt nyilvánvalónak vehetjük, hogy a parateatrális eseménynek ezekkel semmiféle elemezhető viszonya nem lehet, lévén, hogy a parateatrális esemény, mint tudjuk, nem előadás.

2. A résztvevői aktivitás

Ez a kérdéskör mindjárt az egyike azoknak, amelyben a parateatrális és a performatív esemény között alapvető hasonlóságot, netán esetleg azonosságot is feltételezhetünk. Ennek részletesebb vizsgálatához azonban két területet is át kell tekintenünk, amelyek egyike a résztvevői aktivitás természete, jelesül a cselekvések spontaneitásának jellege, a másik pedig az esemény kiemelt jelentőségű „résztvevőjének”, azaz a performernek és a parateatrális esemény animátorának aktivitása.

Kiindulásként idézzük fel újra, hogy a performatív esemény megszünteti a játékosra és nézőre történő megosztottságot, azaz a performatív esemény a nézőt is „játékosá” emeli, s így az eseményen jelenlévőket az esemény résztvevőivé homogenizálja. Ebben a tekintetben a performatív esemény tehát teljes azonosságot mutat a parateatrális eseménnyel, hiszen, a parateatrális kutatások egyik alapvető kiindulási pontja is éppen az volt, hogy felszámolja az előadás színészre és nézőre való megosztottságát, s hogy az egyetlen elvárás, amelyet a résztvevőjével szemben támasztott, az éppen a cselekvő részvétel volt. Mélyebben vizsgálva azonban ezt a felszíni azonosságot, e cselekvő részvétel minőségét is tekintve, markáns különbségeket fedezhetünk fel.

2.1. A résztvevői aktivitás minősége és célja

Amint a performatív esemény résztvevőjének aktivitásával kapcsolatban már előző írásunkban rámutattunk, az a résztvevői aktivitás nem a szegény színház terminológiája szerinti improvizáció, hanem rögtönzés jellegű tevékenység. Egyrészt annak alapján tekintettük-tekintethettük annak, mert ezt a rögtönzés jellegű cselekvést gondolatok, asszociációk által megindítottak, tehát végső soron az agy által vezéreltnek találtuk, másrészt pedig azért is, mert kimutattuk, hogy a performatív esemény résztvevője esetében nem feltételezhetjük azt a képzettséget, amellyel viszont a szegény színház „szent színésze” rendelkezik, hogy a szegény színház terminológiája szerinti improvizációt meg tudja valósítani.

A parateatrális esemény résztvevője kapcsán viszont éppen azt állapíthatjuk meg, hogy a résztvevő éppen az esemény folyamatának során jut azoknak az ismereteknek, készségeknek a birtokába, amelyeknek a „szent színész” (és a parateatrális esemény animátora is) előzetesen már a birtokában van. Ebből viszont nyilvánvalóan következik, hogy a parateatrális esemény résztvevője éppenséggel olyan képességek birtokába jut ebben a folyamatban, amelyek a szegény színház terminológiája szerinti improvizáció spontaneitásának, az agy mérlegelő-irányító funkciójának megelőzését célzó cselekvésnek az irányába tart, s nem pedig az ilyen jellegű tudatfunkciókon alapuló rögtönzés irányába. (A félreértések elkerülése érdekében azt is hozzá kell tennünk ehhez, hogy a „szent színész” improvizációja és a parateatrális esemény résztvevőjének spontán cselekvése között nem ilyen alapon tehetünk különbséget, hanem annak okán, hogy az improvizáció célorientáltságát és a spontán cselekvés önbeteljesítő jellegét megkülönböztessük egymástól.) Mindebből látható, hogy bár a részvétel tényéből eredően a performatív és a parateatrális esemény azonosnak tűnik ugyan, e részvétel minőségét tekintve nemhogy különbséget, de kifejezetten ellentétes jellegűt állapíthatunk meg.

Szintén jelentős eltérésre világíthatunk rá, ha a résztvevői aktivitás minősége után, annak célját vesszük alaposabb vizsgálat alá. Amint ugyanis azt korábban már megállapítottuk, a performatív esemény résztvevői aktivitásának célja az esemény „feedback-szalagjának” beindítása és működtetése. Ennek a „feedback-szalagnak” az elsődleges funkciója, hogy a performatív esemény tartalma, folyamatai a résztvevők által közvetlenül is befolyásolhatókká váljanak, azaz az eseményt magát a résztvevők alakíthatassák. Ezért, hogy a performatív eseménynek alapvető feltétele és lételeme ennek a „feedback-szalagnak” a működése, s ebből következik az is, hogy a performativitás révén a résztvevők végül is olyan esemény részeseivé válnak, amelyet *kollektíve* kialakítanak maguknak.

Ezzel szemben a parateatrális esemény résztvevői aktivitásának célja nem egy, a kollektíva révén és által létező esemény közvetlen alakítása, hanem a résztvevő saját, *egyéni* létállapotának megváltoztatása. Más kérdés, hogy ez a tevékenység – mivel más individuumok viszonylatában zajlik – végül egy közös(ségi) élményt is eredményez, vagy legalábbis magában hordja ennek lehetőségét, de az leszögezhető, hogy míg a performatív esemény

résztvevői aktivitása az eseményegész alakítására irányuló, addig a parateatrális esemény résztvevői aktivitása a résztvevőre magára irányul. Ilyenformán tehát a parateatralitás esetében nem a performatív esemény *egészére* ható „feedback-szalagról” beszélhetünk, hanem dominánsan a résztvevő *saját* létállapotára (vissza)ható folyamatról, amelyet ennél fogva nem is tekinthetünk a performativitás „feedback-szalag”-fogalmával azonosnak, vagy az által lefedett jelenségnek.

Végezetül pedig abban is alapvető különbséget kell látnunk, hogy – éppen a fentebb elmondottakból eredően – a performatív esemény csupán lehetőséget és inspirációt ad a résztvevőjének, hogy aktivitása folytán bekapcsolódjon a „feedback-szalag” működésébe, s tevékenységével a *közösen* létrehozott esemény menetét befolyásolja. Ám ebből következik az is, hogy ez az esemény, a mások aktivitása folytán akkor is végbemegy, ha történetesen egy-egy résztvevője passzív szemlélő marad. Ezzel szemben viszont, a parateatrális esemény résztvevőjének aktívnak kell lennie ahhoz, hogy a *saját* létállapotát módosító folyamat végbemenjen, ha ezt nem teszi, *saját* viszonylatában semmi sem történik meg. A parateatrális esemény tehát nem csupán lehetővé teszi és inspirálja a résztvevője aktivitását, hanem természetéből adódóan előfeltételezi azt.

A performatív és a parateatrális esemény résztvevői aktivitásának minősége után tehát ezen aktivitás célja és irányultsága tekintetében is alapvetően ellentétes jellegzetességeket kell megállapítanunk, és azt is le kell szögeznünk, hogy a parateatrális eseményben nincs jelen a performativitás „feedback-szalagja”, amely pedig a performativitás lételeme, hanem helyette egy más funkcióval és irányultsággal bíró folyamatot fedezünk fel. Mindezek már előrevetítik azt is, hogy az események „kiemelt résztvevői” tekintetében is jelentős különbségeket találunk majd.

2.2. A performer és az animátor

Mivel írásunk elején már előrebocsátottuk, hogy a performatív elemeket alkalmazó színjátékok és a parateatrális esemény közötti különbségeket nem tárgyaljuk, így most nem vehetjük figyelembe azon színészi-színjátéki megoldásokat, mint a színész-szerep viszony megfordítása, a színész testi valóságának előtérbe helyezése, a testi korlátok kihangsúlyozása vagy a keresztbe szereposztás, illetve ezek kombinációi, amelyek a performatív esz-

közöket alkalmazó színjátékok körébe tartoznak. Jelen esetben tehát nem a performer és a színész, hanem a performer és az animátor tevékenysége közötti különbség meghatározása a feladatunk.

Nyilvánvaló, hogy ezt a különbséget a résztvevői aktivitás jellegzetességei ellentétes voltának viszonylatában fedezhetjük fel. Amíg ugyanis a performer alapvető feladata a performatív esemény „feedback-szalagjának” beindítása és működtetése a *közös(ségi)* folyamat érdekében, addig a parateatrális esemény animátorának abban láthatjuk a feladatát, hogy a résztvevőben, mint *egyénben* zajló folyamatokat indítsa be és bontakoztassa ki. (Mivel ezt fentebb már megvilágítottuk, most megelégszünk azzal, hogy tevékenységét csupán ilyen megközelítő módon foglaljuk össze.) A funkciók tekintetében tehát a különbség máris nyilvánvalóvá vált.

A funkciók különbözőségéből eredően további eltérést tárhatunk fel e feladatok betöltésének metodológiájában is. Bár természetesen nem kizárólagos érvennyel, de a korábban hivatkozott Fischer-Lichte-könyv megannyi példája (hogy csak az Abramovic-performanszra utaljunk konkrétan) és más tapasztalatok alapján, általánosságban azt mondhatjuk, hogy a performer inkább a „közönsége” azaz az eseményen résztvevők egésze irányában tevékenykedik. A „feedback-szalag” tehát dominánsan(!) a performatív esemény a performere – mint az esemény „centruma” – és az egyes résztvevők *közössége* között működik. Ugyanilyen dominanciával azt is megállapíthatjuk, hogy a performer által létrehozott „centrum-esemény” (vagy ha úgy tesszük „esemény-centrum”) és ezzel együtt a performer centrális helyzete, a performatív esemény során, általában felerősödik. Harmadrészt pedig, a korábbiakból eredően, azt is kijelenthetjük, hogy tevékenységével a performer heterogén, azaz egyénileg változó és irányukat tekintve esetleg akár „széttartó”, gondolati, asszociációs, azaz tudati folyamatokat indít meg a résztvevőkben.

Mielőtt azonban a parateatrális esemény animátorának a fentiekkel ellentétes voltát fejtenénk ki, némi kitérőt kell tennünk. Ennek érdekében ugyanis, hogy a parateatrális esemény ez irányú jellegzetességeit megállapíthassuk, legelőször is ezen esemény cselekvési szintjeivel kell pontosabban tisztában lennünk. Vagyis tudnunk kell, hogy a parateatrális esemény egyik alapvető sajátossága, hogy két, egymással párhuzamosan zajló és egymással szoros kölcsönhatásban álló cselekvési szintet foglal egységbe. Ezek egyik – mondhatni „belső” – cse-

lekvési szintje a résztvevőnek az a cselekvési folyamata, amellyel passzív, befogadói létállapotából aktív, alkotói állapotába jut el; amelynek során felhagy a hétköznapi viselkedési szokásaival, „leveti élet-maszkjait” és spontánul reagáló, organikus testlélek egésszé válik, kreatív és harmonikus viszonyba kerül önmagával (és a környezetével is). A másik – mondhatni „külső” – cselekvési szintje pedig mindaz a konkrét (motorikus és/vagy akusztikus) fizikai cselekvés és annak minősége (dinamikája, ritmusa, stb.), amely a belső folyamatokat kiváltja, befolyásolja és ugyanakkor érzékelhetővé (láthatóvá-hallhatóvá) is teszi azokat. Mivel pedig ez utóbbi cselekvés eszerint a résztvevő lényegi cselekvésének „anyagi valósága”, hordozója és manifesztálója is egyben – a megkülönböztetés érdekében – a kétféle cselekvési szintből ez utóbbit „vehicle-cselekvésnek” nevezzük a továbbiakban.

Összevetésünkhöz visszatérve tehát, a performatív esemény performerrel ellentétben, a parateatrális esemény animátora – a résztvevő „vehicle-cselekvésének” és tényleges cselekvésének szétválasztása folytán – formálisan ugyan a „vehicle-cselekvések” szintjén, ám azon keresztül, az által, lényegét tekintve tehát mégis az egyes résztvevő tényleges folyamataira irányultan tevékenykedik. Ugyanakkor a folyamatban való „centrális helyzete” az esemény kezdetén a legerősebb, s a folyamat előre haladtával egyre inkább háttérbe kerül. Eközben pedig az animátor a résztvevők a megosztottság nélküli létezésének és a spontán cselekvésének, ha nem is homogén, de mindenképpen egynemű, egylényegű állapota eléréséhez vezet, azaz „összetartó” folyamat előidézésére törekszik, amely ugyanakkor nem tudati (gondolati, asszociációs), hanem spontán cselekvésekben realizálódik.

A performer és az animátor funkciójának e háromtényezős összehasonlítása folytán tehát arra az eredményre jutottunk, hogy a „kiemelt résztvevőknek” (1) mind a tevékenységük irányát és „centrális” helyzetét, (2) mind a résztvevőkből kiváltani kívánt aktivitás szét- illetve összetartó voltát, heterogenitását és egylényegűségét illetően, (3) mind pedig ezen kiváltandó aktivitás természetét – tudati illetve spontánul cselekvő jellegét – tekintve is különbségeket kell megállapítanunk.

Végezetül pedig, ha a performernek és az animátornak a tevékenységét magát vesszük módszer-tani vizsgálat alá, azt látjuk, hogy a performer nem csupán tudati (gondolati, asszociációs) eredetű cselekvéseket indít meg a résztvevőkben, hanem ezt

ugyanilyen, a tudatban gyökerező módon is való-sítja meg. Azaz rögtönöz: a résztvevők tudati indítatású cselekvéseire ugyanilyen indíttatású cselekvésekkel válaszol. Ezzel szemben a parateatrális esemény animátora, ahogyan kimutattuk már, a „vehicle-cselekvésekből” eredő, spontán cselekvések impulzusaira maga is spontán cselekvésekkel reagál; azaz feladatának megvalósulása nem tudati, hanem spontán cselekvések útján realizálódik.

Összességében tehát megállapíthatjuk, hogy a performatív és parateatrális esemény, látszólagos azonossága ellenére, mind résztvevői aktivitásában – annak jellegét, célját és a cselekvő részvétel lehetségeségét illetve előfeltételezett voltát tekintve –, mind pedig „kiemelt résztvevőjének”, a performernek és az animátornak tevékenységében – funkciójukat, funkciójuk megvalósításának metodikáját, továbbá cselekvéseik metodikáját illetően – egyértelmű ellentéteket tártunk fel. Ennélfogva ki-mondhatjuk, hogy a performatív és a parateatrális esemény között, legalábbis a résztvevői aktivitás tekintetében, egyes felszíni hasonlóságok ellenére, lényegi különbségek vannak, a két jelenség tehát nem azonosítható, de még csak nem is rokonítható egymással, a köztük lévő ilyen kapcsolat csupán felszíni és látszólagos.

3. A résztvevők közösséggé válása

A résztvevők közösséggé alakítása szempontjából, a performativitás esetében mindenképpen figyelemmel kell lennünk a fizikai tér jellegzet-ségeire. Ahogyan ugyanis a performativitás és a szegény színház összevetésekor láttuk, a performativitás gyakorta él a fizikai tér variabilitásával, vagy speciális kompozíciójának kialakításával, vagy nem előadási (performatív) célú terek lehetőségeinek kihasználásával. És ez természetesen nem csak a performatív elemeket használó színháztervek esetére igaz (amelyekkel, mint mondtuk, jelenleg nem foglalkozunk), hanem az artefaktumot létre nem hozó performanszok, akciók, stb. vonatkozásában is. Ezért tehát a jelenlegi összevetésünkben ki kell térnünk rá.

Annál is inkább, mert a parateatrális kutatások kezdeti szakaszában, a „Speciális projekt” idején, a parateatrális esemény maga is bőven élt a természeti (vagy természetközeli) környezet variabilitásának és speciális kialakításának (preparálásának) lehetőségeivel, illetve az eredetileg nem performatív terek lehetőségeivel való kísérletezéssel, legyenek azok nyitott terek vagy zárt helyiségek. Az is

kimutatható azonban, hogy a kutatás folyamatában mindez hogyan szorul a háttérbe, s végül hogyan redukálódik a parateatrális tér az esemény helyszínél szolgáló üres teremre, amelyben a kutatások utolsó projektjei, a „Virrasztás”, a „Hangos meditáció” és „Az emberek fája” zajlott. Miután pedig ezúttal a performativitás jellegzetességeit a parateatrális esemény „végső” sajátosságaival szándékoztunk összehasonlítani, különbségként ezúttal azt a tényt kell megállapítanunk, hogy míg a tér kezelésének kérdésköre a performativitás esetében relevanciával bír, ez a relevancia a parateatrális esemény vonatkozásában – a tér végsőig redukált volta miatt – nem áll fent.

Amennyiben ennek megállapításával, a fizikai tér kérdésén túllépve a résztvevőknek közösséggé alakítását mélyebben is vizsgáljuk, további eltérésekre deríthetünk fényt. Megállapítottuk már, hogy ilyen perspektívában alapvetően eltérő a két esemény résztvevőinek helyzete, és ebből eredően az eseményben való részvételi lehetősége is. Vagyis, hogy a performatív esemény, a „feedback-szalag” működése révén lehetőséget teremt az esemény résztvevőjének a cselekvő részvételre (amellyel azonban nem feltétlenül kell élnie), addig a parateatrális eseményen a részvétel alapfeltétele az aktivitás vállalása (amely minden résztvevőre nézve egyaránt kötelező). Ebből következően a performatív eseményen, többszörösen is sokféle lehet az egyéni részvétel jellege. Többszörösen, mert egyrészt a cselekvő részvétel mértékében (a teljes és folyamatos passzivitástól a totális és folyamatos bekapcsolódásig) áll elő teljes körű variabilitás, másrészt, mert ez a részvételi intenzitás is változó lehet az esemény során, harmadrészt pedig a részvétel irányultsága vonatkozásában is gyakorlatilag korlátlan a variációk száma, attól függően, hogy az egyes résztvevőt milyen tudattartalom (gondolat, ötlet, asszociáció, stb.) indítja cselekvésre. A performativitás közösségteremtő törekvésének ezek alapján tehát az a lényege, hogy résztvevőinek körét többszörösen is heterogén közösséggé alakítsa, s e közösségi létnek éppen a heterogenitását hangsúlyozza ki és tapasztaltassa meg.

A parateatralitás aktív részvételre vonatkozó követelményeiből viszont egészen más jelenségek következnek. Ott ugyanis – ebben a kontextusban vizsgálva – minden résztvevő aktív, és mindegyik a saját létmódjának alakítása érdekében tevékenykedik, ámde mindegyik ugyanazzal az irányultsággal, céllal és metodikával teszi ezt. Vagyis: nem áll

fontos variabilitás a részvétel mértékében (amit viszont semmiképpen sem téveszthetünk össze az aktivitás intenzitásával!), hiszen az aktivitás (cselekvő részvétel) ténye és folyamatossága mindannyiukra igaz. Nem áll fent variabilitás továbbá a részvétel irányultsága tekintetében sem, hiszen minden résztvevő, végső soron, a maga viszonylatában – noha nem tudatos, hanem spontán cselekvésekkel és az animátor által orientáltan – ugyanarra a célra, ugyanarra a létállapotra „törekszik”. A performatív esemény heterogenitásához képest, a parateatrális esemény tehát a résztvevő egyének ilyen szempontból homogénnek mondható közössége kialakítására törekszik. Ebben megőrződnek ugyan az egyes résztvevők egyéni sajátosságai, de az azonos létállapot és az egyéneket összekapcsoló harmonia összességében végül is homogenizálja ezt a közösséget, s e közösségi létben éppen ezt a harmonikus homogenitást hangsúlyozza ki és tapasztaltatja meg. Ez a sajátossága pedig a parateatrális eseményt inkább a szegény színház nézőhatásával hozza rokonságba, semmint a performatív esemény heterogenitásával, amellyel eszerint éppenséggel ellentétbe kerül. Feltétlenül hangsúlyoznunk kell azonban, hogy ezen ellentétesség megállapítása korántsem jelenti valamiféle magasabb- vagy alacsonyabb-rendűség megállapítását egyik vagy másik jelenséggel kapcsolatban, nem értékrend tehát, csupán teoretikai tény.

A fizikai tér lehetőségeinek relevanciája és a résztvevők közösséggé alakításának folyamatai az eredménye után, a harmadik lényeges különbség a résztvevők közösséggé alakításának szándékában fedezhető fel. Azt mondhatjuk ugyanis, hogy a performatív eseménynek e heterogén közösség létrehozása kifejezett célja, hiszen éppen ennek érdekében teremti meg a néző részvételi lehetőségét, ennek érdekében működteti lényegi elemét, a „feedback szalagot”, ennek érdekében keresi és használja a fizikai tér lehetőségét, és így tovább. Más a helyzet azonban a parateatrális esemény folyamatában, ahol az esemény animátora nem a résztvevők közösséggé alakítására törekszik, hanem az egyén tényleges cselekvési és folyamatai spontaneitásának segítésére. Azaz a performativitás közösségre irányult tevékenységével szemben éppenséggel az egyes individuumokban végbemenő folyamatok állnak a tevékenysége középpontjában. Ennek következtében, a létmód és az individuális cselekvések harmóniája, mondhatni, indirekt módon hozza létre a közösséget, annak létrejötté má-

sodlagos fontosságú csupán, s hasonlóan „melléktermék”-jellegű, amint az előadás, a produkció létrejötté volt a szegény színház kutatásaiban. A parateatrális esemény közösségteremtésének ez az indirekt volta és másodlagossága pedig merőben ellentétes a performernek a heterogén közösség létrehozására irányuló közvetlen törekvésével, azaz a performatív és a parateatrális esemény ilyen szempontból is egymással ellentétes sajátosságokkal bír.

Miután tehát a résztvevők közösséggé alakításának kérésükön belül, mind a fizikai tér szerepében, mind pedig a kialakítandó-kialakuló közösség jellegében, mind pedig a közösség kialakítására való törekvés tekintetében ellentétes sajátosságokat állapítottunk meg a performatív és parateatrális esemény között, kimondhatjuk, hogy a két esemény illetően összehasonlítása sem hozott olyan eredményt, amely a performativitás és a parateatralitás közötti látszólagos rokonságot, netán azonosságot igazolhatná.

4. A konstrukció és a szemiózis emergenciája

A konstrukció és a szemiózis emergenciája tekintetében egy újabb olyan terület vizsgálatához érkeztünk, amelyben a performatív és parateatrális esemény látszólag azonosságot mutat. Az emergens jelleg ugyanis mindkét eseménynek tagadhatatlanul sajátja, hiszen a résztvevő cselekvéseinek kiszámíthatatlansága akkor is bekövetkezik, ha a résztvevő tudati indítatásból, tehát rögtönző jelleggel cselekszik, s akkor is, ha a cselekvése spontán jellegű. Ezen a szinten a két jelenség tehát egyértelműen azonos egymással.

A felszínen talált azonosság a konstrukció vonatkozásában mélyebben is igazolódni látszik, amennyiben konstrukción az esemény előre elhatározott és megszerkesztett belső rendjét, szerkezetét – pontosabban ennek hiányát – értjük. Am, ha ezzel szemben konstrukciónak tekintjük azt a végeredményként(!) létrejövő-megszülető szerkezetet is, amelyet a parateatrális illetve a performatív esemény a folyamatai által létrehoz, akkor azt kell mondanunk, hogy mindkét esemény rendelkezik ilyen konstrukcióval, de azt is hozzá kell tennünk, hogy mindkét esemény más-más konstrukciót hoz létre. Az eltérés megállapításához tehát ezt a még mélyebben ható másságot kell megvizsgálnunk.

A korábban mondottakból következően, a performatív esemény által létrehozott konstrukció nem más, mint a heterogén közösség belső heterogeni-

tása s egyszersmind az alkalmanként létrehozott közösségek egymáshoz viszonyított heterogenitása is. Amiből viszont egyenesen következik, hogy a performatív esemény által időről időre létrejövő konstrukció maga is emergens természetű. Mind a létrejövő heterogén közösség sajátosságai (legfőképpen a performatív esemény centrumában álló performatív cselekvésekhez való lelki-szellemi attitűdje), mind pedig e közösség heterogenitásának sajátosságai (például aktivitásának mértéke, iránya, intenzitása, stb.) egyaránt kiszámíthatatlanok. Ugyanakkor a parateatrális esemény vonatkozásában azt látjuk, hogy annak homogenitásából következően, a végeredményként megszülető szerkezet előre prognosztizálható. (Természetesen, bizonyára nem kell külön hangsúlyoznunk, hogy mind a performativitás, mind a parateatralitás esetében *sikeresen* végbemenő és *egészében* megvalósított eseményekről beszélünk.) Annak ellenére ugyanis, hogy spontán és individuális cselekvései emergens folyamatokat eredményeznek, ahogyan már az animátor tevékenységének elemzések azt megállapítottuk, ez az emergens folyamat „mederben tartott”, azaz az animátor által, a megosztottság nélküli létmód és alkotói tapasztalat harmóniája irányába orientált. Az így megszülető szerkezet tehát egy olyan „konstrukció”, amelyet minden alkalommal, a spontaneitás szabadságával cselekvő individuumok egymással harmonikus viszonyrendszer alkot. Amíg tehát a performer célja, hogy a performatív esemény emergens folyamatai révén emergens szerkezetű végállapothoz jusson, addig az animátor célja, hogy a parateatrális esemény emergens folyamatain keresztül egy konkrétan meghatározható végállapot megszületéséhez járuljon hozzá. Látható tehát, hogy a konstrukció fogalmának kiterjesztése esetén, a performatív és a parateatrális esemény között, a létrejövő-megszülető szerkezet tekintetében elvész a felszíni azonosság, s helyét egy ellentétes viszony veszi át.

Ugyanígy módon, mélyebbre kell mennünk a szemiotikai terület vizsgálatában is, bár a két esemény különbözősége azért itt hamarabb megmutatkozik. A performativitás a performatív esemény akcióinak deszemiotizációjára, azaz arra törekszik, hogy jelentés nélkülivé tegyen bizonyos – egyébként jelentéssel „felruházott” vagy „felruházható” – cselekvéseket, gesztusokat, éppen annak érdekében, hogy az önreferenciális akciót a többi résztvevő tetszése és személyisége szerint „ruházhassa fel” jelentéssel, vagy kapcsolhassa össze asszociatív (jelentés)tartal-

akkal. Ez tehát a performatív esemény folyamatában megjelenő szemiotikai emergencia. A parateatrális esemény „vehicle-cselekvése” viszont eleve jelentés nélküli, mivel csupán „önmagáért való” (és nem „önreferenciális”) funkcionalitás, azaz egy hordozó. A résztvevő tényleges (korábban „belső” cselekvési szintként említett) cselekvései pedig szintén nem bírnak semmiféle jelentéssel, hiszen csupán „állomásai” egy a résztvevőben lezajló folyamatnak. A parateatralitás esetében nincs tehát semmi, amit deszemiotizálni kellene-lehetne, azaz – szemiózis híján – szemiotikai emergenciáról sem beszélhetünk. Amíg tehát a performatív esemény folyamataiban a jelentések emergenciája ilyenformán jelenvaló és fontos sajátosság, addig a parateatrális esemény folyamataiból ez a jelenség teljességgel hiányzik.

A szemiotika terén egy további különbségre is rávilághatunk, ha a kétféle esemény-egészben rejlő „kifejezés-igény” lehetőségét tekintjük át. E „kifejezés-igény” alatt azt a *szándékot* érthetjük, amellyel, és amely szerint az esemény összességében valaminek a reprezentánsává kíván válni. Ennél fogva önmagában véve is liminális fogalom, mert ez a szándék nem arra irányul, hogy az eseménynek egyetlen jelentést vagy egy jelentésudvart adjon, ám létevel, önreferenciálisan mégis törekszik egy – akár csak időlegesen vagy pillanatnyilag valós – állapot reprezentációjára, nyilvánvalóvá tételére, „kimondására”, ha úgy tetszik. A szemiotika és a résztvevőre gyakorolt hatás határterületén helyezkedik el tehát, s hogy önkényesen bár, de mégis inkább a szemiotika területéhez kapcsoljuk, annak indoka, hogy a jelenséget inkább az eseménnyel, mintsem a résztvevővel gondoljuk összefüggésben állni.

Ebben a tekintetben, Fischer-Lichte szavaival élve, azt mondhatjuk, hogy a performativitás: „Az előadásokat² nem az emberi élet jelképének és leképezésének tekinti, hanem életnek és ezzel egyidejűleg az élet modelljének is. Megmutatja, hogy minden egyes résztvevőnek az és olyan az élete, ami és ahogy az előadásban lejátszódik, méghozzá nemcsak metaforikus, hanem szó szerinti értelemben is”.³ A performatív esemény tehát az éppen jelenlévők életének reprezentálása és reprezentálódása, amely túl azon, hogy heterogén és emergens összkép (és önkép), a szó szerinti értelemben vett valóság is. Szempontunk szerint pedig most ez számunkra a legfontosabb, mert ez hordozza a para-

teatralitástól való eltérést. A parateatrális eseményben ugyanis nem ezt az *élet-azonosságot*, hanem egy létmódnak egy másik létmódtól való *különbözősége*t látjuk – s a korábbiak szerint egyáltalán nem emergens módon – megjelenni; egy olyan organikus létmód reprezentációját, amely merőben más, mint a hétköznapok általános és elfogadottnak tekintett létmódja. S ennek a különbözőségnek a következtében azt a további eltérést is megállapíthatjuk, hogy amíg – analógiában a résztvevők közösséggé alakításával – a performativitásnak *célja* e reprezentáció létrehozása, addig a parateatrális eseménynek elsődleges célja ezen organikus létmód megtapasztaltatása, nem pedig a hétköznapitól való eltérésének reprezentálása, mely utóbbi így csak mintegy „*mellékesen*” valósul meg. Így tehát, akár a két esemény folyamatait, akár az esemény-egészek sajátosságait vizsgáltuk is, a szemiózis emergenciája területén valójában ellentéteket fedezhettünk fel.

Kérdésörünk egészére nézve is levonhatjuk tehát azt a következtetést, hogy a felszíni azonosságok mellett, a performatív és parateatrális események lényegét tekintve, mind a konstrukció emergenciája, mind pedig a szemiózis emergenciája között különbözőségek állapíthatók meg. Az esemény-egészekre vonatkoztatott „kifejezés-igény” liminalitása ugyanakkor már átvezet bennünket az utolsó részletesebben vizsgálandó területre, a résztvevőre gyakorolt hatás kérdéskörére.

5. A résztvevőre gyakorolt hatás:

Többek között az eddig kifejtetteknek is köszönhetően, nagy valószínűséggel kimondhatjuk, hogy ezúttal a két jelenség közötti különbség már markánsan kirajzolódik. A látszólagos azonosság ugyanis mindössze annyi, hogy egyik esemény sem jelentéssel, racionálisan értelmezhető és értelmezendő tartalommal szolgál résztvevője számára, hanem mind a performatív, mind pedig a parateatrális esemény érzéki-intuitív tapasztalást biztosít számukra. Ezen túlmenően azonban, e tapasztalás mindkét esetben más-más módon realizálódik, és más-más irányban is hat.

A performativitás esetében ugyanis ez a tapasztalat a heterogenitás, a sokféleség, „a világ varázsságának” megtapasztalását jelenti. A „vagy-vagy”

² Emlékezzünk rá, hogy Fischer-Lichte ezt a fogalmat a performatív esemény jelölésére használja. – A. V.

³ Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Budapest, Balassi Kiadó, 2009. 284. Fordította: Kiss Gabriella.

dichotóma elvetését, illetve az „is-is” relációval való behelyettesítést, amely résztvevőjét „arra bátorítja, hogy próbáljon meg új (a „vagy-vagy” logikája helyett az „is-is” szerint működő) viszonyba kerülni önmagával és a világgal, továbbá próbáljon meg az életben is élni önnönmaga performálásának azokkal a módjaival, amelyekre a művészi előadásokban lát példát.”⁴ A performatív eseményben szerzett résztvevői tapasztalat tehát részben arra inspirál, hogy fogadjuk el magunkat és a minket körülvevő világot olyannak, amilyen, részben pedig arra, hogy ezen elfogadás alapján próbáljuk meg önmagunkat „performálni” ebben a világban, azaz élni a dolgokba való „beleszólás”, az élet folyamatainak alakítása jogával és lehetőségével. Ne vitassuk most ennek társadalmi hasznosságát vagy netán problematikus voltát, hiszen ez egyértelműen szociológiai, pszichológiai esetleg filozófiai síkra terelné a gondolatmenetet (noha kétségtelen, hogy a jelenség ilyen aspektusokból is végiggondolható, sőt végiggondolandó). Szakmai-teoretikai területen maradván e helyett inkább azt rögzítsük, hogy ez az orientáció egyrészt toleráns-megengedő, másrészt pedig extrovertált irányultságú.

Ezzel szemben, mint láttuk, a parateatrális esemény tapasztalata egy, a hétköznapi (a valós) világtól eltérő, másik, harmonikusabb létmód megtapasztalásának lehetősége, amely nem az elfogadásra, hanem elvárások (döntően az önmagunkkal szembeni elvárások) meglétére és önmagunk megismerésére, a bennünk és köztünk lévő harmónia erősítésére inspirál bennünket. Ehelyett is eltekintve a kérdés szociológiai, stb. dimenzióitól, ez esetben az esemény által nyújtott orientációt kevésbé megengedőnek (sőt elvárásokat támasztónak) és kifejezetten introvertált irányúnak tekinthetjük.

A nézőre gyakorolt hatás jellege közötti különbség tehát máris nyilvánvalóvá vált, s ezzel együtt nyilvánvalóvá lett a kétféle esemény társadalmi funkciója közötti eltérés is. Hiszen amíg a performativitás eseménye a való világ sokféleségéből eredő „varázsságát” tapasztaltatja meg velünk, addig a performatív esemény azzal az önmagunkkal és a bennünket körülvevő világgal való harmóniából eredő „varázssággal” ismert meg bennün-

ket, amely akár a valóságos világ sajátja is lehetne. A „valójában ilyen varázslatos” és az „ilyen varázslatos is lehetne” azonban merőben más dimenziók felé tart és alapvető divergenciát jelöl. Nem kérdés, hogy mindkettő arra törekszik, hogy otthonosabban érezhessük magunkat a világunkban, ám az sem kérdés, hogy ezt mindkettő egészen más módon képzeletileg megvalósíthatónak. Az pedig, hogy melyiket tartjuk-véljük alkalmasabbnak, már valóban a filozófia tárgykörébe tartozó, s ugyanakkor individuálisan eldöntendő kérdés.

Összegezve látható, hogy minden látszólagos rokonság vagy azonosság ellenére, (1) mind a résztvevői aktivitás, (2) mind a résztvevők közösséggé válása, (3) mind a konstrukció és a szemiózis emergenciája, mind pedig (4) a résztvevőre gyakorolt hatás tekintetében jelentős eltéréseket, sőt ellentéteket is megállapíthatunk; továbbá, hogy a résztvevőre gyakorolt hatás különbözősége egy, már a filozófia szintjén megfogalmazódó különvalóság-hoz vezetett bennünket. S ha ez így történik a teatrális jellegű performatív események viszonylatában, a korábban mondottak szerint, fokozottan így kell lennie az egyéb performatív események (sportesemények, gyűlések, villámcsődületek, stb.) viszonylatában is. Levonhatjuk tehát mindebből azt a végkövetkeztetést, hogy a fischer-lichtei, szűkítettten értett performatív esemény valójában semmiben sem rokonítható vagy azonosítható a parateatrális eseménnyel, s a kettő összemosásának semmiféle teoretikai alapja nem lehet. A parateatrális eseményt tehát nem sorolhatjuk a performatív művészetek körébe. Mi több azonban, még a művészetek körébe sem igazán, s ez, a filozófiai szintű különvalóság mellett, a két jelenséget teoretikusan is elválasztó végső érv is egyben. A szűkebben értelmezett performativitás ugyanis művészetként definiálja önmagát (Erika Fischer-Lichte is ilyen alapon és ebből a megközelítésből tesz kísérletet a performativitás *esztétikája* megfogalmazására), míg az aktív kultúra kultúrszociológiai funkciójának betöltésére hivatott, liminális természetű *parateatrális* esemény, amelynek bár lehetnek esztétikai dimenziói is (ahogyan ezt Margaret Croyden meg is jegyzi⁵), ám ezek csak esetlegesen és marginális je-

lentőségűek lehetnek. Leszek Kolankiewicz szavai-val élve egy új alkotói aktivitás születésének lehet(t)ünk tanúi, egy kézzelfoghatóan jelen lévő pszichoszociális funkció megvalósításának, s nem pedig egy művészeti ág innovatív gyakorlatának.⁶

6. Záró gondolatok

Végezetül pedig – amint tettük ezt az első összevetésünk zárásaként is – kísérletet kell tennünk az elmondottak összegzéséből következő, ám azokon túlmutató, általánosabb gondolatok összefoglalására is. Amíg azonban előző írásunk végén a szegény színház előadás-szertartását helyeztük el egy tágabb rendszerezési szisztémában (avagy, mondhatni: a szegény színház „integrálásával” tágítanunk sikerült ezt a szisztémát), addig ezzel a mindkét írást lezáró gondolatsorral, azokat a kérdéseket vethetjük fel, amelyek az összevetések kapcsán e rendszerezési szisztémával mint egésszel kapcsolatosan (ám szinte nyilvánvalóan) merülnek fel. Természetesen az ezekre a kérdésekre adandó válaszokat nem lehetséges itt és most megfogalmaznunk; ahhoz sokkal alaposabb vizsgálódásra lenne még szükség. Ám talán már a kérdésfelvetés is rávilágíthat „színház”-fogalmunk további tisztázásának szükségességére és előre vetítheti e pontosítás lehetséges útjának-módjának „kezdeményeit” is.

6.1. „Mit jelent a szó: »Színház«?”

Az előzőekben ugyanis négy olyan színháti jelenség összevetését végeztük el, amelyek közül három színművészetként határozza meg magát. Ám ha a számomra még mindig a legelfogadhatóbbnak (és legelfogadottabbnak is) tűnő bentley-i definíciót alkalmazzuk rájuk – valaki olyan valakit játszik, aki nem ő maga, s más valaki pedig nézi ezt (azaz tudatos alkotója és befogadója van) – máris kiderül, hogy a parateatrális esemény mellett a performatív esemény sem felel meg ennek a kritériumnak, azaz a négy jelenségből valójában csak kettőt tekinthetünk színháti jelenségnek. Ugyanakkor viszont mind a négy jelenség kétségkívül színháti eszköztár révén valósul meg (amennyiben ezen a fogalmon természetesen nem csupán a színháti tárgyi eszközeit és a dromena-

legomena kettősséget, hanem legfőképpen a „más valakivé” való ember színháti cselekvését is értjük). Máris előttünk áll tehát a kérdés lényege: Vajon továbbra is alkalmazható-e a korábbi, s általam ma is elfogadottnak gondolt színháti definíció (s ebben az esetben a performansművészetet nem tekinthetjük színháti jelenségnek), avagy a színháti fogalmunk használatát a színháti eszköztár meglététől tesszük függővé (s ebben az esetben színháti jelenségnek kell tekintenünk a parateatrális eseményt is, amelyet viszont már Grotowski is a színház határain túlnak tekintett, s elnevezése is innen ered)? Ráadásul: bármelyik változatot fogadjuk is el, óhatatlanul az az érzésünk támad, hogy megítélésünk nem eléggé megalapozott, valami, valahol „nem stimmel”.

Ezt a zavarba ejtő helyzetet csak fokozza, ha az eddigiekben vizsgált négy színháti jelenségen túlra, a színháti történetének korábbi korszakaira is tekintünk. Hogy csak találmányra vegyünk két további példát: Vajon mennyiben tekinthetünk színháti jelenségnek egy olyan reszansz felvonulást például, amelyben mindenféle maszkkák vesznek részt, másnak mutatják magukat, mást játszanak, mint akik valójában, s ezt mások nézik is, ám e felvonulásnak nincs narratívája, s nem kíván közönségének semmi egyebet sem megjeleníteni. Vagy színháti jelenségnek tekinthető-e annak a „színésznek” a játéka, aki egy szakrális szertartás részeként, az istenség „szerepében” játékcselekvést valósít meg, e cselekvésnek „nézői” is vannak, ám ugyanakkor nyilvánvaló, hogy mindez egy vallási esemény része. Láthatóan mindkettő színháti eszköztárat használ, sőt a tudatos alkotói és befogadói viszonyrendszer megléte is nyilvánvaló, mégis ugyanaz az érzésünk támad: akár színháti jelenségnek tekinthetjük ezeket az eseményeket, akár nem, megítélésünk nem igazán megalapozott.

További példák felsorolása nélkül is világos tehát, hogy olyan problémával állunk szemben, amely nem korlátozódik összevetésünk négy színháti jelenségére, hanem ennél általánosabb, és a jelenleg használatos színháti fogalmunk pontosítását teszi szükségessé. Azaz – Grotowskihoz hasonlóan – mi is feltehetjük magunknak a kérdést: Mit jelent a szó: „színház”? S e kérdésfelvetés szükségességét nyilvánvalóan az indokolja, hogy a performansművészet megjelenése és a vele kapcsolatos elméleti rendszer(ek) erőteljes elterjedése szük-

⁴ Fischer-Lichte: i.m. 286. – Ismét jegyezzük meg, hogy Fischer-Lichte az „előadás” szót a performatív esemény jelölésére használja. – A. V.

⁵ „...bizonyította: negyven ember közös mozgása a természetes tevékenységen túl már esztétikumot is létrehoz.” – Margaret Croyden: „Whatever Happened to Jerzy Grotowski?” *The New York Times*, 1980. január 24. vasárnap, 7. A Laboratórium archív anyagaiból, index: 108.

⁶ Lásd: Leszek Kolankiewicz: „*Transcending Theatre*” in: *On the Road to Active Culture* – Publikációra nem kerülő, konferencia-segédanyag. Wrocław, Laboratórium Intézet, 1979. 3.

ségszerűen (újra?) ráirányíthatja figyelmünket a színház-fogalmunk liminális területeire, amelyek – mint az példáinkból is kitűnik – korántsem új keletűek, viszont talán még sohasem volt akkora szükségünk az alaposabb vizsgálatukra, mint éppen mostanában. Felteszem, hogy a performanszművészet és -elmélet már említett, látványos térnyerése mellett szerepe van ebben más liminális jelenségeknek (mint például a parateatralitás, de említhetjük a vetített állóképek és filmek színjátéki alkalmazásának szintén nem ma kezdődő, de manapság is egyre terjedő jelenségét is), sőt talán még a színművészet autonómiájának s ezzel együtt az önálló színháztudomány viszonylag „fiatal” voltának is. Mindezek azonban csak alátámasztják azt a nézetünket, hogy a „színjáték” szavunk által evidensen lefedett fogalmi terület határvidékeit és az ott érvényes törvényszerűségeket alaposabb vizsgálat alá vegyük. S éppenséggel ez az a feladat, amelyet itt és most nyilvánvalóan nem tudunk elvégezni, ám a probléma feldolgozásának lehetőségei tekintetében két lehetséges irányt azért felvethetünk.

6.1. A színjátéki eszköztár megléte mint alapvető kritérium

Miközben tehát kellően indokoltuk a probléma megoldásának szükségességét, és – a jelenleg elvárható módon – behatároltuk a fel-tárandó területet, egyszersmind azt is körvonalázódni láthatjuk, hogy (egyik?) alapvető problémánk, hogy a színjátéki eszköztár léte/nem léte – amely megítélésünk egyik alapja lehetne – túlságosan tág határokat enged e megítélésnek (noha máris szűkebbeket, mint az „együttes testi jelenlét”). Ugyanakkor, a fogalmi terület liminális részével kapcsolatban mondottak alapján, ez a „tágaság” alkalmas lehet arra, hogy e liminalitás „külső határvonalának” tekintsük, azaz kijelentsük, hogy minden olyan esemény, amely színjátéki eszköztárat használ, ez által benne foglaltatik a színjáték „világában”, pontosabban szólván „színház” vagy „színjáték” szavunk tágabban értelmezett(!) fogalmkörében. Ennélfogva összevetésünk és példáink köréből mindegyik jelenséget e fogalmkörbe tartozónak kell minősítenünk.

Ha ezek után a színjáték-fogalom szűkebb határait keressük, egyszerűen azt is mondhatnánk, hogy azokat pedig a tudatos alkotó-befogadó viszony határozza meg, hiszen ez máris kizárja e szűkebb körből a performanszművészet és a parateatralitás ese-

ményeit. Ekkor azonban még továbbra is kételyeink maradnának a példáinkban említett reneszánsz felvonulással és a szakrális szertartás preteatralis elemeivel kapcsolatban. Ráadásul – ha tovább tágitjuk példáink körét – sokkal kevésbé „extrém” példaként szolgáló színjátéki jelenségekkel találjuk szemben magunkat: a „jelzős” színházak sorával, amilyen a táncszínház (beleértve a balettet is), a mozgásszínház, vagy a zenés színház (amelybe beletartozónak gondoljuk az operát, operettet és a musicalt is). A tudatos alkotó-befogadó viszony tehát nem elegendő –, vagy legalábbis önmagában nem elegendő – alap a szűkebb fogalmi terület meghatározására.

Legalábbis elgondolásra érdemes szempontrendszerhez jutunk viszont akkor, ha azt kezdjük el vizsgálni, hogy az adott, a színjáték tágabb fogalmkörébe tartozó művészeti vagy egyéb jelenségnek van-e lehetősége a színjátéki eszköztáron kívül más eszköztár használatára is, vagy ilyen alternatíva nem áll rendelkezésére. Ezt a szempontot példáink egyre táguló körére alkalmazva ugyanis a következő eredményre jutunk:

- A performativitás fogalmi világához tartozó performanszművészet esetében azt látjuk, hogy a performativitásnak céljai megvalósításához más eszköztár is a rendelkezésére áll: a színjátéki eszköztáron kívül használhatja egyéb játékcselekvések eszköztárat (pl. sportesemények) illetve más (általánosabb?) cselekvések eszköztárat (pl. villámcsődületek, nagygyűlések, stb.) is. A performanszokat ezek szerint tehát úgy is meghatározhatjuk, mint a performatív események azon sajátos típusait, amelyek színjátéki eszköztárat használnak.
- A para-művészetek megvalósításához ugyancsak rendelkezésre állnak egyéb (művészeti) eszköztárak, hiszen résztvevőjének kreatív tapasztalata, aktív és közösségben való alkotói létezmódja nem csak színjátéki cselekvések útján, de például közös zenei improvizáció útján is elérhető. A parateatralis eseményt tehát úgy is értelmezhetjük, mint a para-művészeti események azon sajátos fajtáját, amelyek céljukat színjátéki eszköztár révén valósítja meg.
- Az összevetéseinkben hagyományos vagy drámai alapú színjátékként említett esemény esetében viszont azt látjuk, hogy (s ne tekintsük ezt tautológiának!) a drámát színre vivő színjátéknak, célja megvalósítására (az irodalmi mű megjelenítésére), a színjátékos eszköztáron kívül más lehetősége nincsen.

- S ugyanígy a szegény színház esetében: célja elérésére, a színházi szertartás megvalósítása érdekében, csak és kizárólag a színjátéki eszköztárat (ráadásul, mint tudjuk, annak is egy végtelenen korlátozott formáját) használhatja lehetőségként.
- A szakrális szertartás esetében ismét arra juthatunk, hogy vannak más eszközei is (pl. az ima, vagy közös ima, éneklés, stb.) arra, hogy sajátos céljait elérje. A benne végbemenő „preteatralis esemény” tehát a szertartásnak azon speciális eleme, amely színjátéki eszköztárat használ.
- A reneszánsz felvonulás – amennyiben a korábban leszűkített módon, karneváli jelleggel, értjük – szintén bír más lehetőségekkel is (pl. az ünneplés egyéb módjai), hiszen igazi funkciója valójában a „törvényes normaszegés” a mindennapi szabályrendszerből egy más szabályrendszerbe való átlépés, amelyet – ezúttal – a felvonulásban vállalt „szerep” útján valósít meg. (Csak zárójelben jegyezzük meg, hogy ilyen alapon ezt a felvonulást akár a performativitás egy korai megjelenésének is tekinthetjük.)
- S ugyanez a helyzet a „jelzős” színjátékok esetében is, hiszen a hozzájuk kötődő társzművészetek mindegyikének rendelkezésére áll a saját művészeti eszköztára is, így azokat, a társzművészetek olyan speciális alkotásiként is felfoghatjuk, amelyek megvalósításához, saját eszköztáruk mellett, teatralis eszköztárat is(!) használnak.

A fentiek – esetleg kissé elhamarkodott, de a vizsgált példák által mindenképpen indokolt – általánosításával tehát egy olyan szempontrendszerhez jutunk, amelynek alapján a „színjáték” szó szűkebb fogalmkörét azon színjátéki jelenségek számára „tartjuk fenn”, amelyeknek céljaik megvalósításához kizárólag(!) színjátéki eszköztár áll a rendelkezésükre illetve csak ilyet használnak. Azon színjátéki jelenségeket (amelyek tehát beletartoznak a színjáték tágabb fogalmkörébe) pedig, amelyek egy másik művészeti ághoz vagy egyéb eseménykörhöz is kapcsolódnak, (s annak a más művészetnek/eseménynek céljai eléréséhez más, sajátos eszköztárszer is a rendelkezésére áll) a színjáték-fogalom liminális területére soroljuk.

Ismételjük meg azonnal: korántsem állítjuk, hogy mindez valójában és bizonyítottan így is van, hiszen ehhez annak igazolása lenne szükséges, hogy ebbe a „koordináta-rendszerbe” minden(!) színjátéki jelenség elhelyezhető. S hogy ez e pillanatban még korántsem biztosra vehető, arra elegendő pél-

dául hoznunk a bábszínházat, amelyről jelenleg – alaposabb elemzés híján – nem pontosan eldönthető, vajon a szűkebb színjátékok körébe vagy a liminális területre sorolandó-e be. Azt viszont kijelenthetőnek vélem, hogy a felvázolt megközelítés végiggondolható út és komoly segítség lehet fogalmaink pontosabb meghatározásához.

6.2. A színjátéki jelenség funkcionalitása

A másik lehetőségünk erre az egyre inkább szükségesnek tűnő fogalomtisztázásra, ha a színjáték tágabb fogalmkörébe tartozó színjátéki jelenségek funkcióját vesszük vizsgálat alá. Ennek az eddig meglehetősen figyelmen kívül hagyott szempontnak a kissé részletesebb áttekintéséhez viszont először is azt kell pontosan tisztáznunk, hogy mit is értünk a funkció fogalmán.

Fentebbi felsorolásunkban többször is leírtuk, hogy „céljai megvalósítása érdekében”, a reneszánsz felvonulást említve viszont a „valódi funkciója” kifejezéssel élünk, s korántsem véletlenül. A szavakat ugyanis nem szinonim értelemben kívántuk használni (ahogyan egyébként általában a mindennapokban is tesszük), hanem más-más értelmet adva egyiknek és másiknak is. Konkrétan: a használatukkal arra próbáltunk utalni, hogy a színjátéki jelenség célja az a közvetlen eredmény, amely az adott eseménnyel/műalkotással elérhető, a funkció pedig egy tágabban vagy általánosabban értelmezhető és közvetett „hatás” kiváltása (az adott funkció betöltése), amelyet az adott esemény/műalkotás éppen a célja elérése által, annak megvalósítása révén képes kiváltani. Összevetéseink során már megkülönböztettük ezeket, noha akkor a köztük lévő lényegi különbségre nem mutattunk rá ilyen határozottsággal. Semmiképpen sem árt talán, ha ezt a különbséget ezúttal példákkal is megvilágítjuk:

Amint az az egyik Fischer-Lichte-idézetünkben is kitűnik:

„Amire sok tudós hosszú ideig gondolni sem mert, vagy amit nem akart beismerni, és amit még ma is sok tudós vitat, azt a művészek már évtizedek óta ösztönösen érzik, s erre irányul művészi tevékenységük. Akcióik, performanszaik, installációik és a többi előadás is azt a titkos felismerést tették a maguk és a nézők számára megtapasztalható és átélhető dologgá, hogy semmi fölött sem rendelkezhetünk. Ezekben az esetekben a résztvevők mindkét csoportja megtapasztalhatta és átélhette a világ varázsos voltát, melynek következté-

ben saját magát is a transzformáció folyamatában létezőnek, átmeneti lénynek tekinthette.

Bár a performativitas esztétikája azzal teszi meg-tapasztalhatóvá és átélhetővé a világ ismételt va-rázssá válását, hogy hangsúlyozza az önrefe-renciát és lemond a megértésről, lealacsonyíta-nánk, ha pusztán felvilágosodás-ellenes tenden-ciának tekintenénk. Miközben megjelöli annak a felvilágosodásnak a határait, amely a világ meg-ragadásának és leírásának céljából szükségesnek tarthatja a dichotomikus fogalompárokat, mi-közben lehetővé teszi, hogy az ember testesült szellemként mutakozzon meg, egy „új” felvilá-gosodás hatásának bizonyul. Nem arra szólítja fel és ösztönzi az embert, hogy uralkodjon a (sa-ját, illetve őt körülvevő) természetben. Inkább *arra bátorítja, hogy próbálja meg új (a „vagy-vagy” logikája helyett az „is-is” szerint működő) viszony-ba kerülni önmagával és a világgal, továbbá pró-bálja meg az életben is élni önnönmaga performá-lásának azokkal a módjaival, amelyekre a művészi előadásokban lát példát.*⁷

Vagyis: míg a performansz közvetlen célja, hogy résztvevője megtapasztalja saját lényének relatív, „átmeneti lény” voltát s a világ „varázssá”, a transz-formáció állandó folyamatában való bennelevőségét, addig a **funkció**, amelyet e cél elérésével be kí-ván tölteni, az hogy: *próbálja meg új (a „vagy-vagy” logikája helyett az „is-is” szerint működő) viszony-ba kerülni önmagával és a világgal, továbbá próbálja meg az életben is élni önnönmaga performálásának azok-kal a módjaival, amelyekre a művészi előadásokban lát példát.* S ugyanígy különbséget tehetünk a sze-gény színház közvetlen célja (a nézőnek a kívána-tos normával, s ennek következtében az önmagá-val való konfrontáció előidézése) és betöltendő funkciója (a normák megerősítése, az önmagun-kon való változtatás s ezen keresztül a társadalmi viszonyokon való változtatás inspirálása). A para-teatrális esemény tekintetében ez a cél/funkció-megkülönböztetés tetten érhető az alkotói élmény, az „álarok levetése” aktusának, mint közvetlenül elérendő célnak és az ennek révén betölthető funk-ciónak, a „megosztottság nélküli létnek”, a környe-zettel való szabad, ám mégis harmonikus kapcsola-tnak a különbségében. S bárha kissé banális for-mulával ugyan, de megtalálhatjuk a kettősséget a

„hagyományos, drámai alapú” színhátékok esetében is, amennyiben ezek közvetlen célját egy drámai mű színrevitelében, tehát egy irodalmi alkotás „közvetítésében”, míg funkcióját e „közreadás” miértjé-ben (szórakoztatás, erkölcsnemesítés, politikai pole-mizálás, stb. avagy ezek együttese) lelhetjük fel.

Indokolt lenne tehát, e társadalmi funkcionak is tekinthető, de a közvetlen célnál mindenképpen tágabb és általánosabb, közvetett irányultságnak a megkülönböztetése. Ezt pedig a korábbi példák alapján, végső soron abban ragadhatjuk meg, hogy célnak tekintjük azt a konkrét „mit”-et (előadást, előadás-szertartást, eseményt s ennek közvetlen ha-tását a nézőre/résztevőre), amit az alkotó a szín-játéki eszköztár használatával létre kíván hozni. Ez-zel szemben funkcionak tekintjük e létrehozás „miért”-jét, azt a közvetett, az egyénre és rajta ke-resztül a közösségre/társadalomra való, azaz pszi-choszociális befolyást, amelyet az alkotó az alko-tás/esemény megvalósításával be kíván tölteni.

Ha pedig ezt az elkülönítést a tudatos alkotó-befogadó viszonyrendszeren belül kívánjuk meg-fogalmazni,

- célként definiálhatjuk azt „mit”-et (műalkotást, eseményt), amelynek létrehozása érdekében az alkotó az alkotói tevékenységét kifejti és a ren-delkezésre álló eszköztárat használja, s amelyet a befogadó „befogad”, azaz megnéz, meghallgat, részt vesz benne stb.
- funkcionként pedig azt a „miért”-et definiálhatjuk, amelyet az alkotó az említett „mit” létrehozása révén be kíván tölteni s ugyanakkor azt a „miért”-et is (hiszen e kettő valójában ugyanannak a funkcionak a két vetülete!), amelynek okán a be-fogadó az adott „mit”-et megnézi, meghallgatja, amiért részt vesz benne, s ami e befogadás révén változásra inspirálja őt magát s e változás révén a szűkebb vagy tágabb közösségre is hatással van.

A cél és a funkció fogalmának illetően elkülönítése révén, feltehetően máris nyilvánvaló, hogy ezáltal a színhátéktípusok megkülönböztetéséhez kapunk egy új, vagy legalábbis korábban nem kellő figye-llemmel kezelt szempontot. Hasonló ez némiké-ppen Székely György ismeretes szempontrendsze-rének pontjaihoz (különösen annak első pontjára-pontjaira), ám ekkor az is rögtön nyilvánvaló le-het, hogy annál egy lényegesen általánosabb,

„nagyobb léptékkel dolgozó” szempontról van szó. Ennek a szempontnak a bevezetése – első pillanat-ban talán felületesebbnek is nevezhető – alkalma-zása azonban nem lenne minden haszon nélkül va-ló. Túl azon, hogy az ő rendszerében „a színháték célja” – szempont is összemoshatóvá teszi a fenti megkülönböztetést, rendszerének precizitása igen sok színhátéktípus megkülönböztetését teszi lehe-tővé (s követeli is meg egyben!), ami azonban több-nyire nem könnyíti meg az általánosabb, nagyobb léptékű különbségek kimutatását. Márpedig ha ilye-neket keresünk, mindaz a precizitás, amelyet elem-zési szempontrendszerének feltétlen javára írha-tunk, éppenséggel hátrányára válik. Ezért lenne szerencsésebb talán ezekben az esetekben inkább a funkció szempontjai szerinti „színhátéktípus-csa-ládokat” vizsgálnunk, amelyekkel egyébként eddig is foglalkoztunk. E „családok” ugyanis világosab-ban különíthetnék el egymástól a drámai alapú színhátékokat például Grotowski szegény színhá-zának produkcióitól (amelyek, ne feledjük, szin-tén és minden esetben drámai alapról indultak!), vagy éppenséggel markánsabb különbséget rajzol-nának például az oktató-nevelő funkcionval bemu-tatott iskoladramák valamint a jellemzően vallási-ismeretterjesztő funkcionval bíró passiók és miszté-riumjátékok közé. „Nagyobb léptékűknél” fogva le-hetőséget biztosítanak tehát arra, hogy – mai szóval élve – „más felbontásban” tekintsünk a szín-játék művészetének fejlődésére. S ezen keresztül talán arra is, hogy a művészeti ág saját, immanens fejlődését színháték-centrikusabban vizsgáljuk, kis-sé elkülönítetebben attól a fejlődéstől, amelyet sok száz éven át a dráma mint irodalmi mű saját fejlő-dése gyakorolt a színházra.⁸ Más, s talán pontosabb megvilágításba kerülhetne a színháték kialakulásá-nak manapság is meglehetősen homályos korszaka, s valószínűleg többet tudhatnánk meg mind-azon hatásokról is, amelyet az írásbeliség kialaku-lása és általánossá válása gyakorolt a színháték-terre éppen kialakulása egy fontos szakaszában.

Ugyanakkor – ha az imént említett szempont-rendszer túl szűk immár a színháték fogalmának meghatározásához és a színhátéki jelenségek diffe-renciálásához – az „együttes testi jelenlét” kritériu-mára alapozott „teatralitás-definicion” túlságosan tág-nak gondolhatjuk ehhez. Ha Schechner nyomán a performativitást tekintjük új paradigmának (ben-

ne a színhátékkal), egy olyan szempontrendszert kezdünk követni, amelyben a bentley-i értelemben vett színháték már nem fogalmazható meg olyan önálló entitásként, amelynek saját, minden egyéb-től megkülönböztethető sajátosságai és törvényszer-űségei vannak. Ha pedig ennek fordítottját tekint-jük mérvadónak (az együttes testi jelenlétben alapu-ló teatralitás paradigmáját, benne a performativi-tással is) a színháték fogalomkörét bővítjük olyan méretűvé, amelyben a bentley-i értelemben vett színháték már mintegy „feloldódik”, tehát szintén nem ragadható meg önálló entitásként. Bárhog-y is tehát, ennek a túlzott tágításnak mindenképpen az az eredménye, hogy a korábban színhátékként meg-határozott jelenség elveszíti az önazonosságát, amelynek következtében elveszíti az évszázadok után nehezen kivívott autonóm művészet-voltát is.

A félreértések elkerülése végett rögtön tisztáz-nunk kell persze, hogy semmi kifogásunk nem le-het az ellen, hogy különböző művészetelméletek vagy esztétikák a színhátékknál átfogóbb, magasabb szintű kategóriákban gondolkodjanak, s azokban a színhátékot akár így, akár úgy elhelyezzék, amint-hogy az ellen sem emelhetünk szót, ha megint más esztétikák pedig még mindig a dráma közvetítője-ként határozzák meg a színhátékot, hiszen bármelyik gondolati körben születhetnek (és születnek is!) kiváló műalkotások. Ha ugyanakkor az auto-nóm színháték létjogosultsága mellett foglalunk állást, s ennek lehetőségét keressük, a fentiek alap-ján be kell látnunk, hogy a schechner-i, vagy a fischer-lichte-i elméletek ellene hatnak ennek, aminthogy a Lukácsi „kettős tükrözés” elmélete is kizárja a színház autonómiáját. Végső soron tehát ennek az autonómiának a megőrzésére való törek-vés indokolja azt, hogy egy olyan fogalmi rendszer kialakításán gondolkodjunk, amely már túllép a napjainkra szűknek bizonyult kereteken, de ugyanakkor még nem annyira tág, hogy az már ves-zélyeztetné az autonóm színháték önálló entitásként való meghatározását. S végső soron ezt a keretrendszert vélhetjük felfedezni a fentiekben ki-fejtett, a színhátéki eszköztár kizárólagos vagy járulékos használatán és a (szín)játékfunkcion alapuló fogalmi és gondolati körben.

Amint látható tehát, e lehetőségek felvetésekor, mint szándék, semmiképpen nem merül fel sem a korábbi, sem pedig a modern-posztmodern művé-

⁷ Lásd az első összevetés 53. indexét! – Fischer-Lichte: i.m. 286. – Kiemelések tőlem. – A. V.

⁸ Arra való tekintettel, hogy messze vezetne bennünket mostani gondolatmenetünkötől, ha a „fejődés/változás/pillanatnyi ál-lapot” – kérdéskör megvitatására térnénk ki, ettől ezúttal eltekintünk.

szetelméleteknek vagy esztétikai rendszereknek ezen eszköztár- és funkció-szempon-tú keretrend-szerrel való „lecserélése”, s még azt sem szeretném sugallni, hogy ez utóbbi – akár későbbi, teljes kifejtése esetén is – önmagában jobb, tökéletesebb lehetne azoknál. Úgy vélem azonban, hogy bizonyos esetekben és meghatározott céllal történő alkalmazása jól kiegészítheti a korábbi vagy későbbi definíciós metodikákat, és a színművészet autonómiájának mind igazolása mind pedig jövőben megőrzése szempontjából igen hasznosnak bizonyulhat.

*

Összefoglalva tehát azt az eszköztár-használat és színjátéki funkció irányában kettéágazó gondolati ívet, amely a korábban összevetett négy színjátéki jelenség kapcsán felbukkanó bizonytalanságoktól idáig elvezetett, az alábbi konklúziókra juthatunk:

Nyilvánvalóvá vált, hogy a színháztudomány fogalomkészletének további tisztázása során nem csupán arra kell figyelemmel lennünk, hogy meghaladjuk a korábbi, az autonóm művészetfogalmat lehetlenné tevő elméleteket, de arra is, hogy óvatosan fogadjuk azokat a teóriákat is, amelyek e meglehetősen nehezen kivívott autonómiát a jövőben veszélyeztethetik. A jelenleg vázolt fogalmi és gondolati keretnek ez tehát az alapvető célja, hogy erre a kétirányú problematikára s az egyensúlytarts szükségességére hívja fel a figyelmet (s javasol-

jon egy lehetséges megoldási irányt), s ezen belül különösen arra, hogy a tudományág korábban, avagy manapság evidensnek tűnő alapfogalmainak még precízebb és kiegyensúlyozottabb definiálása alapvető fontosságú. Úgy vélem, hogy ez a feladat még hosszú időre és jelentős mennyiségű munkát jelenthet majd az ilyesmire hajlamos szakemberek számára. A most leírtak törekvése tehát egyelőre nem lehetett más vagy több, mint a probléma exponálása és némi inspiráció (de semmiképpen sem provokáció) e talán kissé száraznak tűnő témában való elmélyedésre.

Reményeim szerint ebből az is nyilvánvaló lett, hogy a felvetettek inkább tekinthetők (és tekintendők) továbbgondolásra indító felvetéseknek, hipotéziseknek, mintsem bizonyítandó vagy cáfolandó téziseknek, netán máris megtaláltak hitt megoldásoknak.

Végezetül abban is bízom viszont, hogy a probléma természetét és fontosságát sikerült kellően alátámasztanom, amint abban is, hogy a kifejtett gondolatok esetében is sikerült igazolnom, hogy továbbgondolásra érdemesek. S ha már ennyit sikerült elérnem – az első lépést is meg kell tenni! – bizvást gondolhatjuk, hogy a leírtak hozzájárulhatnak a megoldás(ok)hoz is, ezen a módszertaninak látszó, ám számomra mégis inkább szemléletbeli kérdésnek tűnő területen.

ALDONAJAWŁOWSKA

Több, mint színház

Bevezetés

Könyvem általános jelleggel foglalkozik az „egyetemi színházi mozgalommal”, amely indulásától, az ötvenes évek közepétől erőteljesen meghatározza a lengyel kultúrát. A könyv nem monografikus igényű tanulmány, amely az összes információt tartalmazza a mozgalom gerincét alkotó színházakról, de nem is társadalmi vagy terápiás funkcióval bíró szociológiai elemzés. Ugyanakkor nem is a színházak művészi megnyilvánulásainak olyan típusú elemzése, mely kizárólag művészeti kereteken belül értelmezi azokat. Tehát miről is szól lényegében? Arra tettem kísérletet, hogy sokoldalú jelenségeként mutassam be az egyetemi színházat, amely nem sorolható sem a társadalmi, sem pedig a művészeti tevékenységek körébe. Több, mint mozgalom, és több, mint színház. Intézmény, az élet és a játék helye, sajátos menedék a kívülállók számára. E könyv elsősorban kísérlet a kultúrának, a változó kulturális egységeknek az elméleti bemutatására. Nem olyan, az „új kulturális modellről” készülő verbális jellegű leírások formájában, amilyeneket az elmúlt években tanítványaink sorozatosan gyártottak, hanem az élet és az alkotás sajátos formáit kutató műveken keresztül. A „kulturális egység” terminus használata során beigazolódott, hogy a „fiatal színházzal” kapcsolatos kutatások elsődlegesen az egységet felépítő elemekre koncentrálnak: eszmékre és vezető értékekre, az emberi aktivitás helyes értelmezésére, az emberek közötti értékes kommunikációra, a nyelvre, a kifejezés módjaira, etikai normákra és viselkedési mintákra, az intézményrendszerre és a kultúra terjesztésére, továbbá az ezeket az elemeket átfogó konstrukcióba rendező alapelvekre. Az érzékelt valóságot káoszknak tekintik, amelyben csak a rend segíthet értelmet adni a környező világnak – így e színház mondanivalójának középpontja sem korlátozódik csupán a fiatalság problémáira.

A kiüresedő kultúra, a csökkenő lelkesedés, az alapértékek feladása általánosan érzékelhető tünetek. Az eszmék leértékelődése, a kiüresedett morális normák felfüggesztése és pozícióvesztése a szankcionálhatatlan rosszal szemben, a hitelt érdemlő szavak eltűnése, mélyülő ellentét a valóság és annak ábrázolásai között, a növekvő elszigetelődés és a lelki értékek elvesztése állandóan jelenlévő témák mind a kortárs kultúra reflexiójában, mind a művészi alkotásokban. Ezek a problémák a fiatal színház megnyilvánulásában visszatérnek a lengyel valósághoz, és – legalábbis bizonyos fokig – hasznára válnak a kibontakozó fiatal alkotóknak. Éppen az imént meghatározott értelmezések alkotják számomra a jelenséget. Az iménti helyzetet bemutató alkotói kísérletek kivétel nélkül azzal a reménnyel kecsegtetnek, hogy lehetőségünk van tudatosan formálni a világunkat – vagy legalább az emberek egy bizonyos csoportjait. Sohasem mind-egy, hogy mikor lehet ez a remény a szélesebb társadalom része. Következtetésképp az, hogy az állandóan mozgásban lévő folyamatok kivétel nélkül eljussanak a kortárs kultúrába, és hogy a „kulturális szigeteket” építő különböző kísérletek belső fenyegtetést jelentsenek, nem szerepelt az eredeti célok között. Mindig is azokkal az eszményi kultúrákkal szimpatizáltam, amelyeket az élet és az alkotás elválaszthatatlan volta jellemez, tömör képet adva a körülöttünk lévő világról, az egységes gondolkodásról és cselekvésről. Olyan kultúra, amelyből a személyiség teljes integritásában formálódhat meg, amely határozott értelemben vett saját identitással rendelkezik, és nem bomlik ellentmondásos valóságértelmezésekre, értékekre és szerepekre.

„A benne rejlő tulajdonságok a harmónia, egyensúly, meglepedettség. Gazdag változatosságot fejez ki, ugyanakkor oly tömör és egységes formában teszi ezt az étellel kapcsolatban, ami értelmet ad a civilizáció összes alkotórészének, s hozzárendeli