

ADORJÁN VIKTOR

A wroclawi Laboratórium kutatásai és a performativitás esztétikája¹

Első összevetés

Az előadás-szertartás és a performatív esemény

1. Bevezető

Kétségtelen, hogy a szegény színház, mint színjátéktípus, az 1960-as évek végére, mint a színművészetet gyökeresen megújító alkotói gyakorlat, és mint a hozzá kapcsolódó, teleologikus teoretikai, játékmódszerei és technikai „rendszer” jelent meg a művészeti ág világában, ám az is kétségtelen, hogy miután a Laboratórium társulata lemondott a további színházi tevékenységről, a szakmai figyelem a további kutatások felé fordult vagy egyszerűen elenyészett.

Ennek okait csak felületesen áttekintve,² az egyik nyilvánvaló tényezőt abban láthatjuk meg, hogy az európai és észak-amerikai kultúrkörben meghatározó repertoár-színház világa „üzemszerűsége”, munkarendje miatt nemigen tudott mit kezdeni a megújító jelenséggel. Ezalatt egyaránt érthetjük azt is, hogy a produkciókészítés ilyenén módját nem volt képes a munkarendjébe illeszteni, és azt is, hogy alapvetően sztanyiszlavszkiji és brechti módszerek szerint iskolázott színészei és rendezői számára meglehetősen nehéz lett volna átvenni a szegény színház szemléletét és gyakorlatát. A nyugati világban egyre inkább megerősödő alternatív színházi kultúra pedig vagy a saját útjait járta, vagy pedig egyszerűen nem tudott elegendő időt és figyelmet szánni a Laboratórium eredményeinek tanulmányozására. További ok a közön-

ségigény alakulása is, mivel a nézőjét egy sajátos szellemi erőfeszítésre inspiráló színjátéktípus nem tudta (és nem is akarta) a tömegközönség igényeit kiszolgálni. A hagyományos színházi rendszer és a tömegközönség igénye együttesen tehát már önmagában is elegendő ahhoz, hogy a szegény színház jelenségének széleskörű elterjedését megakadályozza, ennek legfőbb oka azonban minden bizonnyal abban rejlett, hogy ez a „rendszer” átvehetetlen, másolhatatlan. A lényegéből egyenesen következik ugyanis, hogy (akár mégoly mélyreható tanulmányozás utáni utánpótlása esetén is) – egyszerűen az utánzás tényéből következően – önmagát szünteti meg. Akik hasonló teoretikával és módszertannal dolgozó színházi műhelyben gondolkodnak és alkotnak – mint például Eugenio Barba és az Odin Teatret – azoknak a saját útjukat kell járniuk.

Mindezekből eredően a szegény színház, mint színházi jelenség, egyre inkább háttérbe szorult. A mai színházi gyakorlatot és teoretikát már az éppen a Laboratórium kutatásaival párhuzamosan kialakuló performatív művészetek kérdései foglalkoztatják. Olyannyira így van ez, hogy ma már a performatív elemeket (is) használó színjátékot valamint a performatív eseményeket is magába foglaló, általános színjátékelmélet(ek) a szegény színház jelenségét már (1) vagy nem veszi(k) tekintetbe, vagy (2) performatív jelenségeként kezeli(k). Az

¹ Az írás a két színjátéki jelenség eltérő volta mellett érvel, majd az összevetések eredményeképpen általánosabb művészetelméleti következtetéseket is levon. Folytatását – a parateatrális kísérletek és a performativitás összevetését – következő számunkban közöljük. (A szerkesztők megjegyzése.)

² Bővebben erről lásd: Adorján Viktor: *A Szegény Színház*. – in: *Theatron Színháztudományi Periodika*, 7. évfolyam 3–4. szám, 2008. ősz-tél 103 – 105.

első esetben csupán egy hiányról beszélhetünk tehát, amely mindenképpen sajnálatos ugyan, de legalább nem vezet téveszmékhez a szegény színház megítélésében. A második eset azonban, mintegy visszahatva a szegény színházra, deformálja annak mostani recepcióját, torzíthatja a jelenségről ma alkotott képünket. Ez pedig már mindenképpen elegendő ok arra, hogy a szegény színháznak ne csupán a hagyományos színházhoz való és a hivatkozott folyóirat-számban már bővebben megvilágított viszonyát vegyük tekintetbe, de meghatározzuk a performativitás jelenségéhez való viszonyát is. Ezt kívánjuk felvázolni a következőkben.

2. Alapvető gondolatok

A fentiek alátámasztására s egyszersmind vizsgálódásunkhoz is kiváló alapot szolgáltat Erika Fischer-Lichte 2004-ben kiadott könyvének nálunk 2009-ben megjelent fordítása,³ amelynek már címe is azt sugallja, hogy a performativitás általános teoretikai jellemzőinek összefoglalását kívánja adni és a performativitást egységes rendszerbe foglalva megkísérli sajátosságait meghatározni, mintegy „identifikálni” a jelenséget. Átfogó jellege mellett az is indokolja még ennek a kötetnek az alapul vételét, hogy különböző fejtegetéseiben a szerző éppen a Laboratórium színházi kutatásaira hivatkozik, teoretikai megállapításait a Laboratórium teoretikai vagy módszertani megállapításaival támasztja alá, előadásait idézi példaként. Miután pedig ez által a színházi szakasz munkáit egyértelműen performatív jelenségeként említi, a szegény színház és a performativitás viszonyának meghatározásához ennek megalapozottságát vagy alaptalanságát kell közelebbi vizsgálat tárgyává tennünk.

Mindenekelőtt azt kell tisztáznunk, hogy könyvében Fischer-Lichte a performativitás fogalmát nem annak általános – a tömegrendezvényeket, sporteseményeket, kollektív megmozdulásokat, stb. is magába foglaló – értelemben használja, hanem leszűkíti azt a színházi (és helyenként zeneművészeti) eszköztárat használó, teatrális (vagy koncert-) jellegű előadásokra/produkciókra/eseményekre, s a performativitás esztétikájaként ezek esztétikai sajátosságait kívánja összegezni, analizálni és közös esztétikai jellemzőit megállapítani. Annak ér-

dekében tehát, hogy a szegény színház „rendszerével” kapcsolatos megállapításainknak a fischer-lichtei állításokkal való összevetése minél tisztább és egyértelműbb legyen, célszerű elfogadnunk Fischer-Lichte leszűkítő fogalomhasználatát, még akkor is, ha tudjuk, hogy a performativitás fogalma egy sokkal tágabb és összetettebb jelenségre, sőt jelenség-együttesre vonatkozik. Annál is inkább élhetünk ezzel a lehetőséggel, mert Fischer-Lichte állításai, mint mondtuk, a teatrális jellegű eseményekre vonatkoztattak, s mint ilyenek, minden performatív esemény közül ezek állnak a legközelebb a színházi előadáshoz, következésképpen a szegény színházhoz is. A későbbiekben a két esztétikai világ között kimutatott különbségeket tehát fokozottabban igaznak fogadhatjuk el a többi performatív esemény viszonylatában is. Mindezek tudatában tehát, a performativitás fogalmát a továbbiakban a fischer-lichtei, leszűkített értelemben fogjuk használni.

Ugyanakkor azt is tisztáznunk kell, hogy Grotowski a szegény színház elnevezést az általa „gazdag” színháznak nevezett, díszleteket, jelmezeket, hagyományos dramaturgiát stb. alkalmazó színház ellenében használta, Erika Fischer-Lichte pedig a performativitás fogalmát a „hagyományos”, azaz drámai alapú színjátékok csoportjával szemben. Mivel pedig a hagyományos színház megjelenés lényegében mind a „gazdag színház”, mind pedig a drámai alapú színjáték fogalmát tartalmazza, fejtegetünkben, az egyszerűség kedvéért, mindkettőre a hagyományos színház fogalmát fogjuk használni. Ennek előrebocsátása után, vizsgálódásunk kezdeteként, a performativitás azon fő jellemzőit foglalkoztatjuk össze, amelyeket Fischer-Lichte is meghatározónak tekint tárgya szempontjából.

3. A performativitás alapkategóriái

kötet szerzője a performativitás lényegét az általa „feedback-szalagnak” nevezett jelenség működésében és ennek következményeiben határozza meg, kiindulásként tehát nekünk is e fogalom pontos tartalmát kell, tisztázzuk. Ennek megvilágítása érdekében tekintsük át röviden azokat a legfőbb jellegzetességeket, amelyek a tárgyalt színjátéki „rendszerek” interaktivitásában fellelhetőek:

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

A.

A hagyományos színház interaktív viszonyait röviden úgy írhatjuk le, hogy egyrészt azok döntő hányada a színészek által megjelenített színpadi alakok közötti interakciók sorozata, amit röviden színpadi játéknak szoktunk nevezni, másrészt ennek az interakció-egésznek a nézők összességére irányultsága, mint a játék „közlése” a nézők felé. Ennek eredményeként jön létre a nézők reakciója, amely a színpad irányába, többnyire, mint egységes vagy általános reakció közvetítődik, s többé vagy kevésbé, de befolyással bír a játék további menetére nézve.

A Ugyanakkor, ha nem is nagymértékben, és általában nem is szándékoltan, de a nézők is kapcsolatban állnak egymással, hiszen egy időben és egy térben vannak, illetve előfordulhatnak külső hatások, ingerek is, amelyek az előadás menetébe nem lettek előzetesen beillesztve. Fontos azonban megjegyezni azt, hogy mivel a hagyományos színjáték a játékos és annak a nézőre gyakorolt hatására koncentrál, e külső ingereket, hatásokat, továbbá a nézők egymással való kapcsolatát is zavaró tényezőnek tartja, következképpen megpróbálja jelenlétüket a minimálisra redukálni, illetve, célja szerint, optimális esetben teljesen kiiktatni. Sőt, a különböző szakmai tézisek között arra is találhatunk példát, hogy a színjáték alkotói megkísérlik a játékot még a nézőknek a játékosra adott visszajelzésének hatásától is függetleníteni – gondoljunk csak a „hiányzó negyedik fal” elvére –, bár arra már nemigen találunk példát, hogy ez teljes egészében valaha is sikerült volna.

B.

Lényegét tekintve azt mondhatjuk, hogy a szegény színház interakciós rendszere ugyanolyan, mint a hagyományos színházé. A különbségek nem a kapcsolatok szintjén, hanem mélyebben, a kapcsolatok minőségének és a hatás jellegének szintjén jelennek meg. Amíg ugyanis a hagyományos színház egyértelműen és egységesen átélésre (vagy elidegenedésre) inspirálja a nézőt, a szegény színház, a gúny és apoteózis dialektikájának köszönhetően, a játék kettős (egyszerre elidegenítő és átélésre inspiráló) nézőhatást vált ki. A „két együttes rendezé-

sének” vagy a „néző jelenlétében való színészi cselekvés” stb. elve mind olyan jellegzetességek, amelyek nem az interakció szerkezetét, hanem annak jellegét változtatják meg.

C.

A performativitás viszont merőben más interakció-szerkezettel él. Az előadás esemény jellegét, egyszerűségét és megismételhetetlenségét valamint a jelenlévők (a „játékosok” és a „nézők”) homogenitását hangsúlyozandó, a hagyományos színház által zavarónak tartott tényezőket kívánatosnak tekinti, felértékeli és – mint véletlen, egyedi elemeket – beemeli az esemény interakció-szerkezetébe. Mondhatni tehát, hogy a hagyományos színjáték egyetlen nagy „kötege” összefogott és a játékosok közötti közbeiktató kommunikációjával szemben, (megközelítőleg) egyenlő jelentőségű, hálószerűen elrendeződő és közvetlen kommunikációs rendszert hoz létre. Ezt a cselekvésekre közvetlenül visszajelzést adó, és ez által a következő cselekvést döntően befolyásoló interakciót nevezi Erika Fischer-Lichte „feedback-szalagnak”, amely az esemény menetét folyamatosan és alapvetően meghatározza.

A játékosok tettei tehát mindig hatással vannak a nézőkre, a nézők tettei pedig a játékosokra és nézőtársaikra. Ebben az értelemben beszélhetünk az előadást létrehozó és irányító, önreferenciális és állandóan változó feedback-szalagról [feedback-Schleife] amelynek működését teljes mértékben sem megtervezni, sem kiszámítani nem lehet.⁴

Láthatjuk tehát, hogy ez a feedback-szalag a performatív esemény vagy a performatív elemekkel élő színjáték alapfogalma, hiszen ez hozza létre és ez irányítja, „szervezi” a performatív eseményt – amelyet a szerző előadásnak nevez ugyan, én azonban a jelentések keveredésének elkerülése okán inkább eseményként említek. Ugyanakkor ezen feedback-szalagnak három sajátosságát is definiálva láthatjuk, amelyek a következőkben nagy jelentőséget kapnak majd: (1) az *önreferencialitást*, vagyis azt, hogy az eseménynek önmagán kívül jelentése nincsen, (2) az *állandó változást*, vagyis, hogy az ese-

mény bekövetkező mozzanatai sohasem ugyanazok, azaz az esemény nem ismételtető meg ugyanúgy, és végül (3) az *emergenciát*, vagyis azt, hogy e mozzanatok véletlenszerűen, tervezetlenül és tervezhetetlenül következnek be. Ezen, az interaktivitás megváltozott rendszeréből eredő sajátosságok összessége adja tehát a performatív esemény alapvető jellegét, amelyet a szerző *autopoézis*nek nevez.

A figyelem tehát explicit módon is a feedback-szalagra mint olyan autopoetikus rendszerre irányult, amely elvileg nyitott, nem jósolható meg a kimenetele, és amelynek megszakítására vagy célirányos szabályozására még a rendezői stratégiák sem képesek. Így módon nem a rendszer lehetséges kontrollja, hanem az autopoézis különleges módusza került az érdeklődés homlokterébe.⁵

Amint látjuk tehát a performatív esemény vagy performatív elemeket használó színjáték létrehozása, az autopoézisnek köszönhetően, sajátos rendezői stratégiákat – s tegyük mindjárt hozzá, hogy sajátos színészi játékmódot (vagy inkább jelenlét-módot?) is – igényel. Vagyis a hagyományos színház esztétikája, teoretikája és módszertani tézisei lecserelődnek, s helyükbe egy új, a performativitásra jellemző elméleti-módszertani rendszer lép:

A kísérleti rend kialakulását vagy a játékhoz szükséges útmutatások sorát létrehozó rendezői stratégiák minden esetben három egymástól elválaszthatatlan tényezőre irányulnak: (1) a játékos és a néző közötti szerepváltásra, (2) a játékosok és a nézők közösségének létrejöttére és (3) a kölcsönös érintés különböző módjaira: a távolság és a közelség, a nyilvánosság és a magánszféra, a tekintet és a testkontaktus viszonyára. S bár a stratégiák egy rendezést, egy rendező több rendezését, vagy több rendező rendezéseit illetően nagyon különbözőek lehetnek, van egy közös vonásuk: nem csupán ábrázolniuk kell a szerepváltás, a közösségek létrejöttének és felbomlásának folyamatát, a távolságot és a közelséget, hanem el kell érniük, hogy ténylegesen szerepváltás menjen végbe, közösségek jöjjenek létre és szűnjenek meg, illetve kialakul-

jon a közelség és a távolság érzése. A rendezői stratégiák nem egyszerűen bemutatják a szerepváltást, a közösségek létrejöttét és felbomlását, a közelséget és a távolságot, hanem elérik, hogy a néző az előadás résztvevőjeként mindezt a saját testén tapasztalja meg.⁶

A fentiekben vázolt interakciós szerkezetnek a hagyományos színjátékától illetve a szegény színházétól való különbözősége tehát nyilvánvaló, így máris markánsan megmutatkozik annak a lehetlensége, hogy a szegény színház (a Fischer-Lichte, szűkebb értelemben vett!) performatív eseményként értelmezzük. A teljes tisztázás érdekében azonban szükségesnek tűnik, hogy tovább haladva, részleteiben is megvizsgáljuk, hogy ez az alapvető különbség minek köszönhetően és hogyan jön létre a szegény színház szertartásának és a performatív eseménynek egyes szegmenstumai-ban. Ehhez különös figyelmet kell szentelnünk a szerző által a legutóbb idézett szövegrészben meghatározott három pontra (a játékos és néző szerepváltása, a játékosoknak és nézőknek közösséggé válása, a kölcsönös érintés) valamint az első és második idézetben említett tervezhetlenségre és az utolsó idézet végén említett nézői / résztvevői tapasztalatra is.

4. A színjátéki és esemény-jelenségek részletesebb vizsgálata

Célszerű tehát vizsgálódásunkat az alábbi kérdéskörökre koncentrálnunk:

- (1) a szertartás/esemény tervezhetőségére illetve tervezettségére, vagyis a dramaturgia kérdéskörére;
- (2) a szertartást/eseményt létrehozó alkotói módszertanra, vagyis a játékmódotika illetve a performer-játékos játék- (jelenlét-) metodikájára;
- (3) ugyanebben a témakörben az improvizáció értelmezésére és alkalmazására;
- (4) a szertartásban megjelenő színész-néző viszony illetve az eseményben megjelenő résztvevői viszony különbözőségére; illetve
- (5) a szertartásnak/eseménynek a nézőjére/résztvevőjére gyakorolt hatására.

⁴ Fischer-Lichte: i.m. 50. – A német nyelvű, eredeti kifejezés beszúrása az eredeti fordításában. – A. V.

⁵ Fischer-Lichte: i.m. 51.

⁶ Uo. 52.

4.1. A dramaturgia

Amint azt a korábbiakban megállapítottuk, szemben a hagyományos színház tervezettségével és megismételhetőségével, a performatív esemény tervezetlen, tervezhetetlen és megismételhetetlen. Kezdetben tehát tallózzunk egy kicsit Erika Fischer-Lichte idevágó példái és megállapításai között, hogy pontosabban körvonalazódjék számunkra a performativitás esztétikájának álláspontja:

„Minek is lehetne több köze a színházhoz, mint ennek a csenddarabnak: valaki fellép a színpadra, és egyáltalán nem csinál semmit.” [96 Idézi KOSTELANETZ]⁷ Hagyja, hogy megtörténjen az, ami személyes ráhatása nélkül is megtörténne.

Még ha a Silent Piece (Csendmű) bizonyos szempontból tényleg szélsőséges esetnek tekinthető is, az alapjául szolgáló elvek orientáció értékűek Cage későbbi színházi munkáit illetően. Mivel munkáinak érvényességét és hatását azokban az esetekben is biztosítani akarta, amelyekben a színészek ténylegesen (ráadásul előkészítetten és terv szerint) cselekedtek, Cage a véletlenszerűség és a time brackets mechanizmusait kezdte el alkalmazni.⁸

A véletlenszerűség elve garantálta, hogy az előadásban használt anyagok egyikét sem egy előzetes terv szerint vagy egy bizonyos intenciót követve választották ki. Következésképp a kiválasztott elemeknek sem tematikusan, sem az összhang szempontjából nem volt közük egymáshoz.⁹

Mivel a time brackets rögzítette a cselekvések legkorábbi kezdésének és legkésőbbi befejezésének időpontját, a véletlenszerűen kiválasztott és hallhatóvá tett zenei anyag, illetve az énekes által kiválasztott áriák hossza pedig sohasem esett egybe a megadott leghosszabb időszakasszal, minden egyes előadás esetében „csúszás” történt (amit természetesen sem el nem terveztek, sem meg nem beszéltek). Az előadások során létrejövő terek már csak azért is elté-

rően váltak hallhatóvá, mert estéről estére más zajok hatoltak be a külvilágból. S ez látványosan igazolta a hangzóság véletlenszerűségéről, mulékonyságáról mondottakat, illetve azt a tényt, hogy nem rendelkezhet felette senki: esemény jellege transzparenssé vált.¹⁰

Wilson véleménye szerint például (...) nincs szükség szünetre, hiszen minden egyes néző önállóan el tudja dönteni, mikor akar részt venni az előadásban és mikor nem.

A függöny és a szünetek mellőzése kétségtelen összefüggésben áll az autopoetikus feedback-szalag hangsúlyozásával és az anyagiság emergenciájával. Hiszen ha az előadást a játékosok és a nézők cselekvéseinek folyamatos kölcsönhatása hozza létre, és ha az előadás anyagisága e folyamatban emergáló jelenségként jön létre és ekként mutatkozik meg, akkor a függöny és a szünet természetlennek bizonyul. Ez a két eljárás ugyanis nem a feedback-szalag hatásából indul ki, és megszakítja az anyagok megjelenésének, stabilizálódásának és eltűnésének (önmagában végeszakadatlan) folyamatát, kivéve, ha a függönyhasználat és a szünet (mint Schleef Salome-rendezésében láttuk) e folyamat részévé válik. (...)

Ha viszont a figyelem az emergencia jelenségére irányul, akkor felfüggesztődnek az időbeli strukturálás azon eljárásai, amelyek megpróbálják megindokolni az elemek ok-okozati összefüggés láncszemként definiálódó megjelenését.¹¹

A time brackets-ek által biztosított időn belül a művészek teljesen szabadon dönthettek a véghezvitt akció természetéről, kezdetéről, befejezéséről, és megegyeztek abban, hogy nem közlik egymással döntésüket. A time brackets tehát legalább annyira korlátozta, mint amennyire megnövelte a művészi szabadságot. A korlátozás leginkább időbeli természetű volt, (...) Ettől eltekintve viszont [a művész] tökéletesen szabad volt: azt tehetett, amit akart, és nem kellett tekintettel lennie arra, amit mások tesznek.¹²

Következésképp az előadásban megvalósuló autopoetikus feedback-szalag szempontjából kü-

lönösen releváns kérdés az összehangolásuk: sikerül-e (és ha igen, mennyire) a nézőt bevonni az így keletkező ritmusba (miközben az ő „eggyé válása” új impulzusokat ad a játékosoknak), illetve képesek-e (és ha igen, mennyire) a ritmikusan hasonló módon hangolt nézők hatni a többi nézőre és a játékosra. Bárhogy menjen is végbe ez a folyamat, minden egyes esetben abból kell kiindulni, hogy a ritmuseltolódás és ritmusváltás az autopoetikus feedback-szalag önszerveződésének kulcsa. Úgy és akkor megy végbe, ahogy és amikor kölcsönösen eggyé válik mások ritmusával, illetve ahogy és amikor a nézők és a játékosok kölcsönösen és testileg hatnak egymásra. Vagyis a ritmikus strukturálódás a feedback-szalag autopoézisének különösen kedvező működési előfeltételeket teremt. Ezzel párhuzamosan pedig rá is irányítja a nézői figyelmet erre a folyamatra.¹³

Idézeteinkből nem csupán azt a következtetést vonhatjuk le, hogy a performatív esemény lényegében egyetlen strukturáló eleme a ritmus, hanem azt is, hogy ez az általános dekonstrukció azt a célt szolgálja, hogy lehetőleg minden oksági összefüggést megszüntessen az esemény alkotóelemei között, következképpen meggátoljon minden, az esemény jelentésségét alkotni vagy értelmezni kívánó törekvést. Ha jól meggondoljuk, ez nem is lehet másként, hiszen, ha az előadást a játékosok és a nézők cselekvéseinek folyamatos kölcsönhatása hozza létre – ahogyan olvashattuk – sőt, ha minden egyes néző önállóan el tudja dönteni, mikor akar részt venni az előadásban és mikor nem, akkor bármiféle jelentésség létrehozásának megkísérlése hiábavalóság lenne. Ugyanakkor a performatív alkotóknak nem is célja ez. Éppen ellenkezőleg, ők az egyszerség és megismételhetlenség hangsúlyozása érdekében éppenséggel az esetlegességre kell, törekedjenek, hiszen bármiféle jelentésség, s az ennek előfeltételét jelentő strukturáltság már az eltervezettséget, következképpen a megismételhetőséget sugallhatná. A konstrukció megszüntetése tehát a performativitás alapvető célja.

A szegény színház esetében viszont éppen ennek ellentétével, a szigorú konstrukció meglétével találkoztunk, még ha ez a konstrukció merőben

más is, mint a hagyományos színházban tapasztalható. Amint tudjuk, Grotowski legtöbb produkciója előtt színpadi átíratot készített a munkához, amelyeket Ludwik Flaszen gyakorta kommentált, magyarázott is a produkciókhoz kapcsolt kiadványaikban, bemutatva, hogy miért és miként borította fel Grotowski az eredeti dráma dramaturgiai rendjét, s alkotta meg az előadás új dramaturgiai szerkezetét. Mindössze két produkció volt a szegény színház felé vezető úton – a Hamlet-tanulmány és az Apocalypsis cum Figuris –, amelyeknél nem ezt a megoldást alkalmazták. Bár a kiindulópontok ekkor is drámák voltak (az Apocalypsis esetében Juliusz Słowacki drámája, a Samuel Zborowski), az előadások végső dramaturgiai rendje a társulat közös munkájának eredménye volt, s nem előzetesen, a próbák megkezdése előtt létezett, hanem fokozatosan, a próbák során konkretizálódott. Mindez azonban semmit sem változtat azon a tényen, hogy (1) a próbafolyamat közben a rendezőnek és az alkotóközösségnek szándékában volt strukturálni a játékanyagot, továbbá, hogy (2) a nézővel való találkozáskor a játék már végleges és megismételhető struktúrával rendelkezett. Erről tanúskodtak azok a színészi visszaemlékezések is, amelyek éppen a két kollektív alkotás, a Hamlet-tanulmány és a szegény színház „kiteljesedett” megvalósulását jelentő Apocalypsis cum Figuris-szal kapcsolatosak:

Az alapvető irányokat a rendező sugallta, de csupán a színészi alkotómunka strukturálása érdekében. A színészek a próbákon saját tartalmaikat jelenítették meg, teljes részeket improvizáltak, ösztönözve ezzel a rendezői elképzeléseket is és egymást is. Az ilyen munka a pszichikum által hordozott, egyértelműen jelenvaló tartalmak kollektív kifejezésére irányul, és olyan vezérfonal köré szerveződik, amely a munka során önmagát formálja meg.¹⁴

Nos, volt egy előkészített vezérfonal, egy szöveg-vázlat, amelyet Grotowski készített, s amely a „Samuel Zborowski”-n alapult. Az átdolgozásban, a részek új szerkezetében volt néhány sugallat. Aztán beszélgetni kezdtünk erről a vázlatról: mit jelent a számunkra, mi a személyes viszonyunk a témához, és mi az, ami még mindig

⁷ A hivatkozás Erika Fischer-Lichte eredeti szövegében szerepel. – A. V.

⁸ Fischer-Lichte: i.m. 50. – A hivatkozó beszúrás az eredetiben, a kiemelés tőlem – A. V.

⁹ Uo. 174.

¹⁰ Uo.

¹¹ Uo. 182.

¹² Fischer-Lichte: i.m. 183. – Értelmező beszúrás tőlem. – A. V.

¹³ Uo. 190.

¹⁴ Ludwik Flaszen: „Studium o Hamlecie” Teatr-Laboratorium 13 Rzedów”. – „Hamlet tanulmány”, Tizenháromsoros Laboratoriumszínház. Opole, 1964. in: Osiński – Burziński: im. 34. – Kiemelések tőlem – A. V.

élő belőle a mi életünkben, hogy mi az, ami az én személyes hozzájárulásom lehet az előadás-hoz, az anyaghoz. Aztán, amikor a gyakorlatban, személyesen és közösen is belementünk a tanulmány-munkába, a vázlat szövege nélkül – valójában minden szöveg nélkül –, de *emlékezetünk peremén gondosan őrizve a vezérfonalat*, úgy alakult, hogy a tanulmány-etűdök lényege folyamatosan a „Samuel Zborowski”-val ellentétes irányba mutatott. A Biblia felé vezettek bennünket, ahogyan a Biblia történetei bennünk élnek, tehát nem vallásos értelemben, vagy irodalmi aspektusban, hanem úgy, mint a bennünk élő múlt, emberi módon. Ezt az irányt követtük. Ennek a közös kutatásnak a folyamata Grotowski gondjaira volt bízva. Ő, tiszteletben tartva a kockázathoz való jogunkat, segített az etűdök fejlesztésében, *válogatta azokat és nagyon inspiratív szerkezeteket hozott létre belőlük*. Egyszóval gondozta a közösen felszínre hozott vezérfonalat. Sok etűd teljesen improvizatív volt. Így jött létre egy „produkció”, amelyet ideiglenesen „Evangélium”-nak neveztünk el. Néhány zártkörű próbát is tartottunk belőle. Az egyik ilyen után, Grotowskival arra az álláspontra jutottunk, hogy az, amit a játék során megvalósítottunk, *már egy teljesen új konstrukció*, de azért régi, mondhatni családiasan ismerős, és hogy – úgy szólván – megláthatjuk benne a korábbi erőfeszítéseink nyomvonalait. Úgy döntöttünk tehát, hogy ha a valamennyiünk számára gyümölcsöző utat akarjuk választani, a fejlődést magára a játékra kell bízunk. Ekkor már látnuk, hogy ebben van a perspektíva. Ez a perspektíva volt az, amely aztán elvezetett bennünket az „Apocalypsis cum Figuris”-hoz. A Grotowski számára már elkészített etűdjeinkből és azokból, amelyeket ő csináltatott meg velünk, *ő megint egy új szerkezetet hozott létre*. Ebben a minden szövegtől mentes szerkezetben ő is, mi is számos új javaslattal éltünk. Aztán a Biblia mellett más szövegeket is vett, Dosztojevskijtől, Eliottól és Simone Weilől, olyan fróktól, akiket igen jól ismert, és hozzánk is közel álltak.¹⁵

Látható tehát, hogy a kollektív módon létrehozott alkotások esetében is folyamatosan strukturálódik a játékanyag, és végül, a hagyományos színházétól eltérő módon ugyan, de rögzítésre is kerül. Ezek után az már nem szorul különösebb bizonyításra, hogy a strukturáltságra való törekvés ugyanilyen alapvető sajátja volt a Grotowski-átiratok alapján készített produkcióknak is, vagyis kimondhatjuk, hogy a játékanyag szerkezetének létrehozása a szegény színházban alapkövetelmény. Kétségtelenül más szerkezetet hoz ugyan létre, mint a hagyományos színház, de minden esetben struktúrát alkot. A „gazdag színház” függ valamiféle artistikus kleptomániától, magába olvaszt más diszciplínákat, *hibrid látványokat konstruál bármiféle gerinc vagy egység nélkül, mégis úgy jelenik meg, mintha egy szerves egységgel bíró művészi alkotás lenne*.¹⁶

Vagyis a fenti idézetünkben, Grotowskinak a gazdag színházzal szembeni averziói mellett, egyszersmind a performativitásra vonatkozatható averziókat is kiolvashatjuk. Csupán a „konstruál” szót kell a „szervez”-re felcserélnünk, s máris igaznak tekinthetjük az állítását a performatív eseményre is. Valójában pedig azért jelenthetjük ki ezt, mert ezek az averziók éppen annak a „gerincnek”, annak az „egységnek” a hiánya miatt fogalmazódnak meg, amelyek a színházi struktúra lényegét adják és jelentik, és amelyek nemlétét a performativitás olyan kardinális kérdésként, elengedhetetlen feltételként kezeli.

Mindezeket összegezve kimondhatjuk, hogy dramaturgiai vonatkozásban a szegény színház és a performanszok elvei, céljai, lényegükből következően, tökéletesen ellentétesek egymással, következőképpen lehetetlen azokat bármiféle alapon azonosnak vagy rokoníthatónak tekinteni.

4.2. A játékmotodika elmélete

4.2.1. A színészi játék célja

Teoretikai elveik alapos áttekintéséből egyértelműen kiderül, hogy elméletük megfogalmazásakor, mind Sztanyiszlavszkij, mind pedig Grotowski a

színészparadoxon alapkérdésének megválaszolására törekedett. (Brecht „rendszerét” is figyelembe véve az is nyilvánvalóvá válik, hogy az igazán lényeges különbség az átélő-átlényegülő – sztanyiszlavszkiji – játékmotodika és a szegény színház önfeltárást alkalmazó motodikája között van, erre való tekintettel tehát Brecht elidegenítésre törekvő motodikájának elméletét, ezúttal figyelmen kívül hagyhatjuk.) Eszerint megállapíthatjuk, hogy a két motodika közötti különbség a rubinsteini paradoxonfeloldás („a színész, feltételezett körülmények között, a saját életét éli”) különböző felfogásában rejlik. Abban, hogy míg Sztanyiszlavszkij a maga „rendszerében” a hangsúlyt a feltételezett körülményekre helyezte, addig Grotowski, a maga válaszában a „saját életét éli”-kitéltelt tekintette a lényeges elemnek. Összefoglalva azt mondhatjuk, hogy míg Sztanyiszlavszkij „rendszerében” a színész feladata az alaknak az író által elképzelt érzelmi folyamatait reprodukálnia, a szerző által megalkotott belső tartalmakat átélnie, addig Grotowski elmélete szerint a színésznek az alak és annak helyzete szempontjából *releváns, saját* belső tartalmait kell feltárnia és megmutatnia. Arra azonban már most fel kell, hívjuk a figyelmet, hogy csak a relevánsakat, s nem személyiségének egészét! Az így megszülető színházi alak tehát *nem azonos* az alakot megalkotó színész személyiségének egészével, hanem a színésznek csupán azon belső folyamataiból épül fel, amelyek benne az alak körülményei között indukálódnak. Jól látásmaszolja ezt Konsztantjusz Puzyna megállapítása:

A színész nem mutat itt meg többet önmagából, mint sok író, s ugyanúgy aláveti magát a kompozíció szigorú törvényeinek. Többet viszont, mint a „hagyományos” színészek; ahol az átélés inkább a szerep képzeletbeli kidolgozását jelenti, s nem annyira a rejtett traumák, emlékképek, élmények felszabadítását.¹⁷

Ugyanakkor szögezzük le azt is, hogy mindkét esetben jelentésszerű színházi alak megformálásáról, tehát a színészparadoxon feloldásáról van szó, s arra is fontos újra felfigyelnünk, hogy mindez egy szigorú kompozíciós rendhez való igazodás mellett történik.

Ezzel szemben viszont egy egészen más elméletet fogalmaz meg Erika Fischer-Lichte, amikor

könyvében, a színész/performer alkotói folyamatát illetően, a performatív elemeket alkalmazó színházi játékokból vett példák motodikai megoldásait összegzi:

Az eddig leírt (és nagyon különböző) eljárások közös vonása, hogy a hangsúlyosan a színészi/performeri test fenomenológiájának sajátosságaira és egyediségére irányítják a figyelmet. S bár ennek eredményeként az alak átmenetileg eltűnhet (...) alapvetően nem semmisül meg, viszont mélysegesen irritál, ahogy hol a színészi test fenomenója, hol az alak képezi észlelésünk tárgyát. Míg az ábrázolás és színrevitel technikái (vagy mint a Societas Raffaello Sanzio esetében a játékosok testének egyértelműen „abnormális” volta) azt érik el, hogy a nézői figyelem a játékos testének fenomenójára irányul és mintegy rátapad, addig az észlelés dramaturgiája, időről időre (szituációtól és előadástól függően ritkábban vagy gyakrabban) az alakot helyezi előtérbe. Vagyis a színész/performer különleges és individuális testiségének felmutatása során pontosan úgy bizonytalanodik el az észlelés, ahogyan a perceptív multistabilitás olyan régtől ismert jelenségeinek: a perspektivikus multistabilitás, a figura-alap felcserélhetőség (...) és kétértelműség (...) megtapasztalása során. (...) Akárhogy is, hol a test fenomenója, hol a színész/performer szemiotikai teste kerül a középpontba, és ez az észlelés esztétikai módját létrehozó folyamatos ingadozás „köztes állapotba” juttatja az észlelőt.¹⁸

A performatív elemeket alkalmazó színházi játékok színész/performerének tehát nem egy színházi alak létrehozása a célja, hanem saját, különleges és individuális testiségének középpontba állítása. Ez a cél pedig merőben más, mint a szegény színház szent színészeivel kapcsolatban korábban megfogalmazottak (ti. hogy a színházi alak létrehozása érdekében személyisége releváns motívumait tárja fel). Ugyanakkor ennek a performeri célnak a megvalósításakor fel sem merül a színészparadoxon problematikája, mint feloldandó-megválaszolendő kérdés.

...szögezzük le: a színészi test fenomenója nem arra szolgál, hogy a nyelvileg létező alak médiu-

¹⁵ „Apocalypsis cum Figuris” *Rozmowa ze Stanisławem Scierskim*. Rozmawiała: K. Starcak – *Apocalypsis cum Figuris*. Beszélgetés Stanisław Scierskivel. Riporter: K. Starcak. *Odra*, 1974. No 6. – in: Osiński – Burziński: i.m. 56–57. – Kiemelések tőlem – A. V.

¹⁶ Jerzy Grotowski: „Towards a Poor Theatre” – in: *Towards a Poor Theatre* by Jerzy Grotowski. New York, Touchstone Books, 1968. 19. – Kiemelések tőlem – A. V.

¹⁷ Konstanyusz Puzyna: „Powrót Chrystusa”. – Krisztus visszatérése – „Teatr”, 1968. No. 22. Fordította: Pályi András. – in: Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé*. Pozsony-Budapest, Kalligram, 1989. 163.

¹⁸ Fischer-Lichte: i.m. 122–123.

ma és jele legyen. Sokkal inkább arra, hogy tudassa velünk: a színpadon megjelenő alak különlegessége nem képzelhető el és nem jöhet létre a színész/performer különleges világban-benléte nélkül, és hogy nem létezik a test egyedi és megszüntethetetlen fenoménján innen és túl.¹⁹

Ami tehát a színészi játék célját illeti, megállapíthatjuk, hogy a szegény színház színészének és a performatív elemeket használó színjátékok színészének törekvései között alapvető különbséget találunk. Felvetődik ugyanakkor a kérdés, hogy fellelhető-e ugyanez a különbség a performansok, happeningek, tehát a tisztán performatív események vonatkozásában is. Erre Fischer-Lichte maga adja meg a választ, kijelentvén, hogy:

... a megtestesülés koncepciója a performativitás esztétikája számára is központi jelentőséggel bír. Az előadás testiségét létrehozó performatív aktusai során ugyanis minden esetben olyan folyamatok mennek végbe, amelyekre attól függetlenül érvényes a megtestesülés előbbieken jelzett koncepciója, hogy (mint az elemzett példák többségében) létrehoznak-e fiktív alakot, vagy (mint az akció- és performansművészetben igen gyakran) nem.²⁰

Kimondhatjuk tehát, hogy míg a szegény színház esetében a színész célja a színészparadoxon egy lehetséges feloldása révén, egy jelentéssel bíró színpadi alak megalkotása, addig a performansok, akciók esetében a performernek nem célja ilyen alakot létrehozni; illetve a performatív elemeket alkalmazó színjátékok esetében a színész/performer célja, hogy (az egyébként létező) színpadi alakot időről időre a saját test-fenoménjával helyettesítse be, a multiplikatív észlelés köztes állapotába hozva ezzel az észlelőt. Mivel a különbözőség nyilvánvalóvá vált, a játékmotodika kérdéskörének további fejtegetését akár be is fejezhetnénk itt, ha a kötet szerzője nem hivatkozna példaképpen éppen Grotowskira és a szegény színházra, amivel arra indít, hogy a különbséget még körültekintőbben vizsgáltsuk meg.

4.2.2. A totális cselekvés és a performatív játékmotodika módszertani különbözősége

A performativitás fentebb meghatározott céljainak megvalósítására szolgáló módszertant ugyanis A *performativitás esztétikája* című kötetben, a performatív elemeket alkalmazó színjátékok vonatkozásában, Erika Fischer-Lichte az alábbiak szerint összegezi:

Ebben az összefüggésben mindenekelőtt négy, a legkülönbözőbb előadástípusokban alkalmazott eljárás bizonyult különösen produktívnak és hatásosnak: (1) a színész és a szerep viszonyának megfordítása; (2) az individuális színész (testének) előtérbe helyezése és felmutatása; (3) a színészi test sebezhetőségének, tökéletlenségének, fizikai korlátainak hangsúlyozása; (4) az úgynevezett keresztbe-szereposztás [Cross-Casting], amikor is ellenkező nemű színész játssza a szerepet. Gyakori eset két vagy több ilyen eljárás kombinálása.²¹

Ha a néző Giancarlo Paludi kövér és szétfolyó testét nem a Cicero nevű alak testének [Körper] jeleként, hanem a teret szinte teljesen betöltő, majdhogynem kontúrok nélküli testként [Leib] észleli, akkor úgy érzékeli, amiként megmutatkozik, azaz fenomenális létében. A testek és gesztusok példáján megfigyelt sajátosságok a terekre, a dolgokra, a színekre, a hangokra is érvényesek. A színházi elemek speciális anyagiségükben történő észlelése azt jelenti, hogy önreferencialitásukban, fenomenális létükben észleljük őket.²²

Azzal, hogy mindez ellentétes a hagyományos színház teoretikájával és metodikájával, természetesen a szegény színház nézőpontjából is egyet kell értenünk, viszont meg kell látnunk benne Erika Fischer-Lichte tévedésének a gyökerét is. Azt konkrétan, hogy a drámai alak megjelenítésének, ahogyan fentebb talán árnyaltabban fogalmaztunk, „az alaknak, az író által elképzelt érzelmi folyamatai reprodukciójának, a szerző által megalkotott belső tartalmak átélésének” elutasítása nem egyenesen és nem is szükségszerűen vezet a színész/performer

test-fenoménjának előtérbe helyezéséhez. Egyszerűbben: a hagyományos színház teoretikájának elutasításából nem következik egyenesen és kizárólagosan a performativitás elmélete.

Vagyis az elutasítás következményeként nem jelenthetjük ki megalapozottan, hogy a szegény színház performatív jelenség lenne. Abból törvényszerűen az következik csupán, hogy a performatív elemek alkalmazása, a színész/performer test-fenoménjának előtérbe helyezése, s ennek következtében az alak dezemiotizálódása és az észlelői „kettős-látás” létrejötte az egyik lehetséges(!) következménye a drámai alapú színházi motodika elutasításának. Továbbá az, hogy a színész/performer testének középpontba kerülése s ennek révén „a test szellemivé válása” – vagyis a színész/performer belső tartalmának, azaz személyisége egészének – megtestesülése is csupán az egyik lehetséges(!) következménye a szerző által elképzelt, és a drámai folyamat által determinált tartalmak reprodukciója elutasításának.

Máris ki kell jelentenem, hogy mindezzel persze korántsem kívánom kétségbe vonni a performativitás létjogosultságát (ez egyéni érdeklődés, ízlés illetve befogadói szokások kérdése), vagy elvitatni, hogy mindez így történik-e Robert Wilson „slow motion”-jének, a Societas Raffaello Sanzio „elátkozott testeinek” vagy Frank Castorf nemeket keresztetű szereposztásának alkalmazásakor. Sőt még az is lehetséges – bár erre nem tudnék példát mondani – hogy végbemegy ez a folyamat a színész-szerep viszony megfordításának más eseteiben is. Azt viszont mindenképpen vitatom, hogy ez a folyamat zajlana le a szegény színház esetében, a „színész” munkája során. Ezért tévedésnek gondolom a módszerek összegzésében, az (1) pontban megfogalmazottakra éppen Grotowski példáját említeni, amint azt is, hogy ezt a tévedést a szerző éppen egy Grotowski-idézetrel kívánja alátámasztani:

Köztudott, hogy Jerzy Grotowski alapvetően újradefiniálta a színész és a szerep viszonyát. Elképzelése szerint a színész nem a dramatikus alak ábrázolására és megtestesítésére hivatott. A drámaíró szövegében rögzített szerepet munkaeszközként tekinti: „(...) a színésznek, hogy

saját magát szétboncolja, meg kell tanulnia úgy használnia a szerepét, mint sebész a szikét.” *A szerep tehát már nem a színészi munka célja és értelme, hanem egy másik cél elérésének eszköze: segítenie kell, hogy a test szellemi létezővé válhasson, és testesült szellemként mutakozzon meg.*²³ A megtestesülés régi koncepciójának alapjául szolgáló kétvilág-elméletet ez esetben végérvényesen félretehetjük. Nem a színész kölcsönzi a testét egy szellemi létezőnek és nem Ő testesíti meg azt (jelesül az adott jelentéseket), hanem miközben testét [Leib] megerősíti, képessé válik arra, hogy testében [Leib] mutakozzon meg a „szellem”.

Következésképp

„ebben a színházban a színészképzés módszere nem arra irányul, hogy a színész megtanuljon valamit, hanem azoknak az akadályoknak az eltávolítására, amelyeket a lelki folyamatok során a saját szervezete támaszthat. A színész szervezete a belső folyamat érdekében meg kell szabadulnia mindenféle ellenállástól, éspedig oly módon, hogy valójában semmiféle különbség ne legyen a belső impulzus és a külső reakció között, hogy az impulzus önmagában már reakció legyen; egyszerűen, hogy a test mintegy elégjen, megsemmisüljön, s a néző csak a lelki impulzusok látható folyamatával találkozhat. Ebben az értelemben *via negativa*²⁴ ez: nem a hozzáférés összegzése, hanem az akadályok eltávolítása.”²⁵

Nos, a szerepnek az idézetben említett, sebészsképpént való használata Grotowskinak egy viszonylag közismert, és ezért gyakran félre is értett metaforája. Így történik ez ebben az esetben is, merthogy az idézet maga helyes, a belőle levont következtetés – *A szerep tehát már nem a színészi munka célja és értelme...* – azonban már nem. A legcélszerűbb tehát, ha Grotowskinak ezt a nézetét bővebben is kifejtjük, s éppen magának Grotowskinak a segítségével!

A folyamat döntő tényezője (...) a színész pszichés önvizsgálatának technikája. Meg kell tanul-

¹⁹ Uo. 123.

²⁰ Uo. 125.

²¹ Fischer-Lichte: i.m. 113. – Értelmező beszűrésok az eredeti fordításában. – A. V.

²² Uo. 194. – Értelmező beszűrésok az eredeti fordításában. – A. V.

²² Uo. 194. – Értelmező beszűrésok az eredeti fordításában. – A. V.

²³ Kiemelés tőlem. – A. V.

²⁴ Kiemelés az eredetiben. – A. V.

²⁵ Fischer-Lichte: i.m. 113–114. – Kiemelések tőlem. – A. V.

nia, hogy a szerepet, sebészkes gyanánt, önma- ga „felboncolására” használja fel. S ekkor *nem arról van szó, hogy bizonyos, adott körülmények között képet adjon önmagáról*, vagy, hogy „átél- jen” egy szerepet. De nem jelenti az epikus szín- házban szokásos, hideg kalkulációra alapozott, távolságtartó játékot sem. Egyedül arról van szó, hogy a szerepet olyan eszközként használjuk, amellyel tanulmányozhatjuk mindazt, amit hét- köznapi maszkjaink mögé rejtettünk – a szemé- lységünk legbensőbb részét, azért hogy feltár- hassuk és feláldozhassuk.²⁶

A teljes pontosság kedvéért értelmezzük ezt rész- letesebben! ... „*nem arról van szó, hogy bizonyos, adott körülmények között képet adjon önmagáról*” – vagyis önmaga egészéről(!), hanem arról, „*hogy a szerepet olyan eszközként használjuk, amellyel tanul- mányozhatjuk mindazt, amit hétköznapi maszkjaink mögé rejtettünk – a személyiségünk legbensőbb részét*” – vagyis mindazt, ami a színészen, a színpadi alak körülményei között ébred és az alak helyzete szem- pontjából releváns. Mint láthatjuk tehát, Grotows- ki elhatárolja ezt a metódust a sztanyiszlavszkiji átéléstől és a brechti elidegenítéstől egyaránt, eb- ből azonban nem következik egyenesen, hogy mindez azonosítható lenne a performatív cselek- véssel. A szegény színház színészenek igenis egy alak, egy színpadi jel megformálása érdekében kell feltárnia önmagát, másrészt pedig nem is önmaga teljességét, a testében rejlő szellemét, hanem azon rejtett indulatait, motívumait, ösztöneit, amelyek benne, az alak helyzetében ébrednek. A mondot- takon kívül további bizonyítéka ennek Grotowski- nak Cieślak munkájával kapcsolatos példája is.²⁷ Valójában ezt jelenti a sebészkes-metaphora, hogy tudniillik a szerep (és helyzete) alkalom és kiindu- lási pont a színész számára a kapcsolódó, a rele- váns(!) belső tartalmainak feltárására.

Másrészt, már csak azért is így kell ennek len- nie, mert a szegény színház egész rendszere az egy- mással szigorú struktúrát alkotó színpadi alakok jelenlétére épül, így elképzelhetetlen, hogy ezen

alakok bármelyike helyett, akár csak időlegesen is, a szerep segítségével „*a (színészi) test szellemi léte- zővé válhasson, és testesült szellemként mutatkozzon meg.*” Vagyis azt kell mondanunk, hogy igenis ő, a színész az, aki megtestesíti az adott jelentéseket, de jelentéseket és színpadi alakot testesít meg, noha – természetesen – ezek a jelentések nem azonosak egy darabbeli fiktív alak átélésével, amint az alak megalkotásának útja-módja is különbözik attól. Egyetérthetünk tehát azzal is, hogy a szegény szín- ház esetében is *végérvényesen félretehetjük a megtes- tesülést régi fogalmának alapjául szolgáló kétvilág-el- méleteket* (feltéve persze, hogy ez a közelebről meg nem határozott fogalom a dráma világának színjá- tékbeli megjelenítését kívánja jelenteni), de sem- miképpen sem érthetünk egyet azzal, hogy ez a „fél- retevés” nyilvánvalóan jelenti a performativitás megjelenését a színházi szertartásban.

Arra már kitérni sem nagyon érdemes, hogy a „következésképpen” citált Grotowski idézet az el- lenállás nélküli test kifejllesztésére vonatkozik, a tréninggel kapcsolatos, technikai természetű kér- dés tehát, és semmi köze a jelenleg taglalt színpa- di alak/performatív megtestesülés-problémához. Természetesen előfeltétele akár mindkettő megva- lósulásának is, de a jelenlegi, tartalmi, metodika- elméleti természetű megkülönböztetésünk esetén indifferens. Ugyanakkor viszont érdemes részlete- sen is taglalni a kötet egy másik, Grotowskival kap- csolatos hivatkozását²⁸ amelyben Józef Kelera kri- tikusnak „Az Állhatatos herceg” című produkció- ról írott kritikáját idézi, hiszen Kerela is ugyanazt állítja, amit mi: „... az *'Állhatatos herceg'* színpadi alakjában. *Abban a színészi alakításban pszichikai világosság van.*”²⁹

Ez már önmagában is mutatja, hogy Ryszard Cieślak színészi alkotása révén jelentéssel bíró színpa- di alak jött létre: nem Cieślaknak a test-fenomén- jában megtestesült személyiség-egészét láthattuk, hanem Don Fernando-t, az állhatatos herceget. Ám annak érdekében, hogy mindez még világosabb le- gyen, idézzük Kerela szövegét kissé tágabban is, a Fischer-Lichte által kihagyottakkal egyetemben:

... Nem csupán abban áll ez, hogy a színész cso- dálatosan használja a hangját, hogy csupasz tes- téből mozgó szobrokat formáz, hogy mesterfo- kon uralja a kifejezési eszközeit, hogy mozgás- és hangtechnikája az akrobatika határán van. *Ez még nem minden, ez csak a valós anyag.*

Volt már alkalmunk rá, hogy megcsodálhassuk Grotowskinak a színésszel való munkájában al- kalmazott, bámulatos megoldásait, de mindig hajlamosak voltunk rá, hogy szkeptikusan fo- gadjuk a színész művészetéről, *mint a „vétkezés játékaról” vallott nézeteit, a „mélyebben gyökere- dző pszichikai szubsztanciák felkutatásáról, kifino- mításáról és a művészetbe történő beemeléséről”* szóló állításait. Most, amikor Ryszard Cieślak al- kotásával állunk szemben, ennek a szkepticiz- musnak meg kell szünnie.

Színházi beszámolóik írásakor mindig óvakod- tam attól, hogy olcsó és nevetséges kliséket ír- jak le, de ebben az esetben ez az igazság: ez egy inspiratív játék. Nem minden meglepetés nél- küli nézegetem most ezeket a szavakat, pillan- tonként analizálva őket, de minden lehetséges értelmükben, amellyel egy kritikában, különö- sen színházi kritikában használhatóak, úgy tű- nik, sohasem volt méltóbb alkalom leírni őket. Nos, ha eddig hitetlenkedve fogadtam Grotows- ki olyan kijelentéseit, mint „megismételt szent- ség”, „az alázatosság játéka”, „purifikáció”, most be kell vallanom, hogy mindezt igazolva látom az „*Állhatatos herceg*” színpadi alakjában. Abban a *színészi alakításban* pszichikai világos- ság van. Nehéz ezt másként meghatározni. Tető- pontjainál minden technika áttetszővé válik a fény súlytalanságában, és az embernek az az érzé- se támad, hogy a színész a következő pillanatban a levegőbe emelkedik... A kegyelem állapotá- ban van. És körülötte minden kegyetlen, kínzó és istenkáromló a kegyelem állapotába kerül.³⁰

Az a „pszichikai világosság” vagy ahogyan Fischer- Lichte forrásában szerepel „lelki fény” tehát nem a színész/performer test fenomenja által „megteste- sült szellem”, hanem az alak, Don Fernando arche- tipikussá erősödött állhatatossága, a színpadi alak végsőkéig tisztult *jel-mivolta!*

Mindezeket összegezve, most immár átfogóan fogalmazhatjuk meg a szegény színház és a perfor-

mativitás metodikájában feltárt, sarkalatos különb- ségeket:

Grotowski színészei, a színpadi alak megformá- lása érdekében leplezik le vagy tárják fel személyi- ségüknek az alak és helyzete szempontjából rele- váns részét, a színpadi alak jelszerűségének arche- tipikus tisztaságúvá és erősségűvé emelése érdeké- ben, míg a színész/performer saját szellemének és személyiségének egészét testesíti meg és mutatja fel (az akciók és performanszok esetében önmagában, a performatív elemeket alkalmazó színjátékok ese- tében pedig a szereppel szemben.)

Továbbá: Grotowski színészeinek, a színpadi alak megformálása érdekében, fel kellett oldaniuk a színészparadoxont, míg a színész/performer önre- ferencialitása okán ennek szükségessége fel sem merül.

Továbbá: Grotowski és színészei jeleként funk- cionáló színpadi alakokat hoznak létre, amelyek ér- telmezhetőek, egymással folyamatos kontextusban jelennek meg, s velük a nézők értelmi-érzelmi vi- szonyba kerülhetnek. Ezzel szemben a színész/per- former vagy nem hoz létre színpadi alakot, hanem önreferencialitásában jelenik meg, vagy a meglévő alakot deszemiotizálva saját test-fenoménját, s ezen keresztül saját szellemiségét emeli „megtestesült szellemmé”, amellyel az észlelő nem alakít(hat) ki értelmi-érzelmi befogadói viszonyt.

Ha tehát ezen megállapításainkat összekapcsol- juk a Sztanyiszlavszkij „rendszerével” kapcsolato- san megállapítottakkal, azt mondhatjuk, hogy

- más feladat a színpadi alaknak, a dráma és *szere- zője* által determinált belső tartalmainak színész általi reprodukciója,
- megint más feladat a színpadi alakot a *színész* belső tartalmainak feltárása által, a *színész sze- mélyisége részleteiből* levezetve megalkotni,
- és megint más feladat a színpadi alak *helyén (he- lyett)*, a *performer/színész saját test-fenoménja* ál- tal a *saját testesült szellemisége egészét* felmutatni.

Ez három egészen különböző alkotói tevékenység, s ezt a szegény színháztól eltérő, mindkét változat- tól való egyértelmű elhatárolódást fogalmazza meg Grotowski is.

Nem mondhatjuk, hogy a szerep ürügy a szí- nész számára, de azt sem, hogy a színész ürügy a szerep számára.³¹

²⁶ Jerzy Grotowski: „*Theatre's New Testament*” – A Színház új testamentuma – in: *Towards a Poor Theatre* i.m: 37. – Kiemelések tőlem – A. V.

²⁷ Jerzy Grotowski: „*A magas művészet felfedezése, nem üzemelés*” – in: *Színház*, 2009. szeptember, XLII. évfolyam 9 szám. 11. Fordította: Pályi András.

²⁸ Fischer-Lichte: i.m. 115.

²⁹ Józef Kerela: „*Teatr w staniu laski*” – Színház a kegyelem állapotában – *Odra* 1965. No. 11. in: Osiński- Burziński i.m. 54. – Kiemelések tőlem – A. V.

³⁰ Uo. – Kiemelések tőlem – A. V.

³¹ „The actor's technique. Interview with Jerzy Grotowski by Denis Babel” in: *Towards a Poor Theatre* i.m. 212.

S közben ne feledjük, hogy ezt Grotowski még a színházi kutatások időszakában mondta, tehát a mondottakat értelemszerűen a drámai alapú, „gazdag” színház ellenében fogalmazta meg.

Ugyanakkor kijelentését, mostani témánkra tekintettel meg is fordíthatjuk. Azaz: nem mondhatjuk, hogy a színész léte alkalom, jogcím lenne a szerep számára, hogy „megvalósítsa” fiktív lényét, amint az a hagyományos színházban történik, de azt sem, hogy a szerep léte alkalom vagy jogcím lenne arra, hogy a színész önmagát (teljes önmagát, csupán önmagát, elsősorban önmagát) jelenítse meg általa, helyette, amint az a performativitás esetében valósul meg. Fischer-Lichtének azon megállapítására tehát – mely szerint „szögezzük le: a színészi test fenoména nem arra szolgál, hogy a nyelvi létező alak médiuma és jele legyen”³² – Grotowski idézett mondatánál egyértelműbb választ – amely a szegény színház játékmódozójának alapelvét mind a hagyományos színházról, mind pedig a performativitástól egyaránt világosan és pontosabban elhatárolja – nemigen szükséges keresnünk.

4.3. Az improvizáció

4.3.1. Az improvizáció célja

A játékmódozók elméleti és módszertani különbségeinek kimutatását követően, viszonylag könnyebben tudhatjuk meghatározni a szegény színházban alkalmazott improvizáció és a performatív autopoézis eseménygenerálásának gyakorlati közötti különbségeket, amelyeket az improvizáció funkciójának és technikájának vizsgálatával ragadhatunk meg.

Kiindulásul szögezzük le, hogy az improvizáció a szegény színház színészeinek munkájában egyrészt lehetővé teszi a színész önfeltárását (azaz az imént említett „sebészkecs-effektust”), másrészt pedig ezt az önfeltárást az előadás folyamatában is oly módon biztosítja, hogy a létrejövő színpadi alak mindig azonos jelentéssel és azonos hatást kiváltva születhessen meg. Ehhez természetesen az improvizáció mellett a sajátos játékmódozójára, a partitúrára is szükség van, erre azonban majd később térünk ki.

A performanszoknak szintén „lételeme” az improvizáció, ami teljesen nyilvánvaló, ha meggondoljuk, hogy az esemény autopoetikus jellege okán, a

performansz nem csupán fokozottan számít a váratlan események, cselekvések bekövetkeztére, hanem kifejezetten kívánatosnak tartja és inspirálja, esetleg provokálja azokat. Az autopoetikus „feedback szalag” beindulása és működése – amely a performansz közösségi jellegét, eseményszerűségét stb. biztosítja – ugyanis egyenesen feltételezi a résztvevők akaratlagos vagy akaratukon kívüli beavatkozását az esemény folyamatába, nem is beszélve a véletlenszerű külső hatásoknak az eseménykörbe történő beemeléséről. Röviden tehát: a performativitás nem létezik improvizáció nélkül.

Ez azonban mégsem elegendő indok arra, hogy azonosnak tekinthessük a performanszok eseményeit a szegény színház előadásáival. Más ugyanis az improvizáció funkciója: mint láthattuk, az egyik esetben az önfeltárás eszköze, a jelentésszerű színpadi alak megalkotásának útja-módozója és az azonos jelentéssel, hatással megismételhető előadás mindenkori újraterejtője, míg a másik esetben a performatív esemény esetlegességének, autopoetikus lényegének, közösségi jellegének előfeltétele és egyben anyaga valamint következménye is. Ez a jelentős különbség azonban csupán az egyik és a legnyilvánvalóbb a sorban.

4.3.2. Az improvizáció metodikájában rejlő különbség

A szegény színház esetében – ahogyan azt fentebb Fischer-Lichte is megállapította³³ – az improvizáció az agy tervező-irányító funkciójának „megelőzésére” szolgál, vagyis nem a tudat által vezérelt, hanem ösztönös cselekvések sora. Ebből eredően megkülönböztethetjük a rögtönzéstől, amely az improvizációval ellentétben éppen az agytevékenység felfokozásának köszönhetően biztosítja az azonnali reagálás képességét. A nyelvi korlátok miatt – hogy tudniillik a német nyelvnek sincs külön szava ezen eltérő sajátosságok megkülönböztetésére – kissé nehéz pontosan érteni Fischer-Lichtét, az „improvizáció” szó használatakor, ám ez nem ok arra, hogy ne mutassunk rá a szegény színházban alkalmazott improvizáció és a performativitás lételemét jelentő „improvizáció” különbségére. Utóbbi ugyanis, (ha netán nem is egészében, de bizonyosan döntő mértékben) rögtönzés jellegű kell, legyen. Mert a „feedback szalag” működésében lehetnek ugyan ösztönös elemek is (mint például a

résztvevők nem akaratlagos, spontán vagy öntudatlan megnyilvánulásai) ám a folyamat lényegét, magvát és „anyagának” meghatározó hányadát mégiscsak a tudatos résztvevői beavatkozások adják. S ezt nem csupán tapasztalati alapon jelenthetjük ki, de elméleti alátámasztottsággal is, hiszen máskülönben hogyan valósulhatna meg „a játékosok és nézők szerepváltása”,³⁴ ennek híján pedig a performansz autopoetikus, közösségi jellege, egyedi eseményszerűsége, önreferencialitása? Bár nem valószínűsíthetjük, de elméletileg megkockáztathatjuk ugyanis, hogy az eseményt generáló performerek rendelkeznek a szegény színházban alkalmazott improvizáció képességével, de semmiképpen sem feltételezhetjük ugyanezt a performanszok alkalmi résztvevőivel (közönséggel) kapcsolatosan. Az autopoézisben való részvételük tehát csak tudatos rögtönzés (vagy még tudatosabb, elhatározott és „elvezetett”, akaratlagos cselekvés) lehet. Ez pedig azt jelenti, hogy az improvizáció funkciójában fellelhető különbség után jelentős eltérést mutatunk ki a szegény színházban alkalmazott improvizáció és a performativitás eseményszerűségében megjelenő „improvizáció” jellege között is.

4.3.3. Az előadás megismételhetősége és az esemény megismételhetetlensége

A harmadik, s nem kevésbé lényeges különbség pedig a szegény színház azonos jelentéssel és hatással megismételhető előadásai és a performativitás önreferencialis, egyszeri és megismételhetetlen eseményei között mutatható ki. Fentebb már jeleztük, hogy, a szegény színház, az előadás improvizatív jellegét is biztosítja, ugyanakkor viszont, a partitúra révén, előadásainak azonos jelentéssel és hatással történő megismételhetőségét is megvalósítja.

Lényegében az *Apocalypsis* magja olyan, mint egy folyóágy, változatlan, de a víz, amely benne hömpölyög, mindig új és ismeretlen.³⁵

Ennek a partitúrának a működését jelenleg felesleges részletesen ismertetnünk, elegendő csupán

a témánk szempontjából fontos létezését kihangsúlyozni.

Ha én az önmaga után kutató embert eszményítem, akkor kötelességem, hogy tudatos legyek, de nem csupán szavakban, hanem a játékmódozókban s annak tényeiben is. Kötelességem, hogy precízen dolgozzam. Mert, ami feltárja a tudatosság meglétét, az a strukturáltság, a tisztaság, a munka pontos vonala. Ennek a precízitásnak, strukturáltságának hiánya a munkában, gyakori megsértése a tudatosságának, következképpen az emberi méltóságának is, ami ellen, szándékom szerint harcolni szeretnék.³⁶

Ezzel szemben a performatív eseményben nem találunk ilyen vagy hasonló funkcióval bíró szerkezetet, sőt másmilyet sem, mivel a performatív esemény éppenséggel a szerkezet-nélküliségre, a dekonstrukcióra, az előzetes tervezetlenségre és tervezetlenségre törekszik.

A hatvanas évek óta keletkezett előadások a felhasznált színházi eszközöket kiragadják a föléjük rendelt kontextusból. De nemcsak arról van szó, hogy az eszközöket nem rendelik alá a cselekmény vagy a lélektani motiváltság logikájának, hanem megpróbálják kiszabadítani az okozatiság bármely láncolatából is.³⁷

A játékosok és a nézők (cselekvéseik és viselkedésmódozójuk révén) akkor válnak a feedbackszalag elemeivé, amikor az előadás létrehozza önmagát. S ez az oka annak, hogy az előadást végső soron nem lehet „megérteni”. Ez persze nem azt jelenti, hogy az egyes elemeknek, szekvenciáknak és eljárásoknak nem lehet jelentést tulajdonítani, hiszen ez történt, amikor a szerepváltást a társszobjektumok közötti szimmetrikus kapcsolat születéseként értelmeztük. Ugyanakkor semmiképpen sem lehet az előadást egy adott értelem vagy intenció kifejezésének tekinteni. (...)

Az a tény, hogy senki sem rendelkezhet az előadás fölött, ellentmond annak az elképzelés-

³² Fischer-Lichte: i.m. 123.

³³ Lásd a 23. lánjegyzetünket! – A. V.

³⁴ Fischer-Lichte: i.m. 52. és 190.

³⁵ „Bez gry. Rozmowa z R. Cieślakiem. Rozmawiał B. Gieraczyński” – *Pówołás nélkül*. B. Gieraczyński interjúja Ryszard Cieślakal – *Kultúra* 1975. No 11, március 16. – in: Osiński – Burziński i.m.103.

³⁶ „External Order, Internal Intimacy. An interview with Jerzy Grotowski by Marc Fumaroli.” in: *The Drama Review* T 45. New York, 1969. Fall, 173–174. – Kiemelések tőlem – A. V.

³⁷ Fischer-Lichte: i.m. 193.

nek is, mely szerint az előadás előre eltervezhető. Ezzel összefüggésben kell szigorú különbséget tenni a színrevitel [Inszenierung] és az előadás [Aufführung] fogalma között.³⁸

A performativitás lényege szerint van ez így tehát, hiszen egyrészt minden szerkezet (amely meglétének Grotowski kiemelt jelentőséget tulajdonít!) tervezettségre utal, s magában hordja a megismételhetőség lehetőségét, ami ellentétben áll az esemény egyszerűségével (amit viszont Fischer-Lichte tart alapvető fontosságúnak), másrészt minden szerkezet a jelentésség és értelmezhetőség lehetőségét is magába foglalja, ami pedig az esemény önreferencialitásával áll ellentétben.

Ugyanakkor az utolsó idézett mondatban ismételt tettei érthetjük a dramaturgiai részben már megvilágított alapvető tévedést is. Olvasatom szerint ugyanis az idézett műben a színrevitel (Inszenierung) a drámai mű színpadra állítását, színjátéki megjelenítését, az előadás (Aufführung) pedig az egyszeri és megismételhetetlen performatív eseményt/színjátékot jelenti. Túl azon, hogy a szerző így egy, korábban már más jelentéssel bíró fogalmat (előadás) sajátít ki a performatív esemény jelölésére, az általa használt értelemben vett „előadás” és a „színrevitel” szembeállítása ismételt arra utal, hogy Fischer-Lichte a hagyományos színház egyedüli ellentétéként kizárólag a performativitást képviseli el, s más alternatívában nem gondolkodik.

Visszatérve azonban gondolatmenetünkhöz, összegezeként tehát kimondhatjuk, hogy mind az improvizáció funkciója, mind az improvizáció jellege, mind pedig az improvizáció általános célja vonatkozásában olyan különbségeket mutattunk ki, amelyek a szegény színház előadásának és a performatív eseménynek elkülönítését és egymástól való megkülönböztetését indokolják, s azonosításukat a játékmotívum terén is lehetetlenné teszik. Azt már csak mellékesen jegyezzük meg, hogy a performansok mellett, a performatív elemeket alkalmazó színjátékok esetében adódhatnak további különbségek vagy további kifejtést igénylő finomítások, ezeknek további vizsgálata azonban már inkább a színpadi alakot létre nem hozó akciók és performansok valamint a színpadi alakot is létrehozó performatív színjátékok közötti különbségek

megfogalmazása felé haladna, s így elvezetne jelenlegi tárgyunktól. Így inkább élünk a Fischer-Lichte által tett s már általunk is idézett kijelentéssel – mely szerint „minden esetben olyan folyamatok mennek végbe, amelyekre attól függetlenül érvényes a megtestesülés előbbiekben jelzett koncepciója, hogy (...) létrehozna-e fiktív alakot, vagy (...) nem.”³⁹ – s nem követjük ezt a gondolatmenetet, hanem folytatjuk a szegény színház előadásai és a performatív események közti további különbségek feltárását.

4.4. A színész – néző viszony

A performativitás talán egyik legszembetűnőbb jellegzetessége, hogy a performer sajátos viszonyt kíván kialakítani a performans résztvevőivel. Emlegettük ezt már dolgozatunk elején, a különböző kommunikációs rendszerek felvázolásakor is, és ezt sugallja valamennyi megállapításunk és hivatkozásunk is, amelyben a „feedback szalag” működése, az autopoézis, vagy a színész és néző közti szerepváltás kerül említésre. Mindez azt jelenti tehát, hogy a színész-néző viszony a performativitás egyik alapvető fontosságú kérdésköre. Fischer-Lichte ezt a tételt, többek között a Claus Peyman által, a frankfurti Theater am Turmban, 1966-ban rendezett Peter Handke-darab, a „Közönséggyalázás” előadásából vonja le.

Handke szövegében ugyanis a színház létét nem egy „másik világ” ábrázolása legitimálja, vagyis nem egy (a nézők által megfigyelendő, megérthető és értelmezhető) fiktív világ reprezentációjaként, hanem játékosok és nézők között születő különleges viszony létrejöttékként fogható fel. Ez esetben színház akkor jön létre, amikor és amennyiben történik valami játékosok és nézők között. És természetesen (legalábbis az első pillantásra) nem az a fontos, hogy mi történik, hanem az, hogy történjen valami. Vagyis semmi esetre sem egy fiktív világ ábrázolásáról olyan, dramaturgiai alakok között létrejövő (belső) kommunikációnak a megteremtéséről van szó, amelyet alig látható keretbe foglal a színpad és a közönség, a játékosok és a nézők között zajló, külső kommunikáció. Mivel a játékosok és a nézők viszonya vált központiá, a színészek maguk ta-

látták ki, és maguk tesztelték ezt a kapcsolatot, miközben közvetlenül megszólították a nézőket, a „lüketőni”, „balfácán”, „ateista”, „züllött alak”, „rablólovag” kifejezésekkel sértegették őket, és testmozdulataikkal egyértelmű térbeli viszonyt alakítottak ki velük. A nézők pedig azaz, hogy konkrét cselekvésekkel reagáltak (tapsoltak, felálltak, elhagyták a termet, megjegyzéseket fűztek a látottakhoz, felmászta a színpadra, dulakodtak a színészekkel), elfogadták ezt a hozzáállást.

Úgy tűnt, valamennyi résztvevő egyetértett abban, hogy a színházat a speciális folyamatszerűség jellemzi: a játékosok cselekvései (amelyek arra irányulnak, hogy meghatározott viszonyba kerüljenek a nézővel) és a nézők cselekvései (amelyekkel a néző vagy követi a kapcsolatnak a színészek által felkínált mintáját, vagy megpróbálja azt módosítani, illetve lecserélni) létrehozzák a kettőjük között érvényes és a színház valóságát megteremtő viszonyt.⁴⁰

Amint ez az idézetből is kitűnik, a színész-néző viszony értelmezése a performativitás esetében sem egyszerűen a térbeli struktúrák elrendezettségének (vagy elrendezetlenségének) vizsgálatát jelenti, hanem ezen túlmenően a színész és néző közötti kapcsolat tartalmát, a nézőnek az előadást befolyásoló cselekvési lehetőségét is, illetve – amint majd látni fogjuk – a nézőben ébredő asszociáció(k)ban foglalt lehetőség(ek)et is. A szegény színház előadásai és a performatív események közti különbségek meghatározásakor tehát ezek mindegyikére ki kell térnünk.

4.4.1. A fizikai tér kérdésköre

Célszerű azonban vizsgálatunkat a fizikai térrel kezdeni. Amint történt az a játékmotívum esetében is, Erika Fischer-Lichte ezúttal is összefoglalja a tér performativitását eredményező leggyakoribb illetve legcélravezetőbb eljárásokat. Ezek pedig a következők:

Mindenekelőtt három eljárás tette különösen intenzívvé a tér performativitását: 1. olyan, csaknem teljesen üres vagy változtathatóan beren-

dezett tér használata, amely tetszés szerinti mozgást tesz lehetővé a játékos és a néző számára; 2. speciális, térbeli berendezések létrehozása, amelyek a játékos és a néző közötti viszonyok rendjének, illetve a mozgásnak és az észlelésnek eddig ismeretlen és ki nem használt lehetőségeire ébresztenek rá; 3. adott, ám eddig más célra használt terek igénybevétele, amelyeknek speciális lehetőségeit a performansban kutadják és próbálják ki.⁴¹

Az egyes pont alatt említett változat lényegében a tér mobilitását jelenti, azt tehát, hogy a „színpad” vagy „játéktér” valamint a „nézőtér” korábban rögzített határai egyrészt elmosódnak, másrészt flexibilissé, állandóan változóvá-változtathatóvá válnak, s ez a változás nem csupán a performer által irányítottan, de a résztvevők által is befolyásolhatóan következhet be. Nos, máris kijelenthetjük, hogy a Laboratórium egyetlen produkciója esetében sem találkoztunk ilyen megoldással, mivel Grotowski és munkatársai az ilyenfajta mobilitást egyértelműen elutasították:

Ha a színpad vagy a nézőtér mobilissá válik, állandóan változó perspektívák jöhetnek létre, csak hogy ez az egész nonszensz.⁴²

Lényegében ugyanez vonatkozik a harmadik pontban említettkre is. A Laboratóriumszínház minden előadását az adott produkcióhoz konstruált térben tartotta. Félreértés ne essék, alkalmanként (turnék során például) ők is tartottak előadásokat más, eredetileg nem színházi célra készült épületekben (például templomokban, stb.), ám ezek a helyiségek csupán a konstruált színjátéki tér elhelyezésére szolgáltak és nem arra, hogy azok „speciális lehetőségeit kutassák és próbálják ki” az előadás segítségével. S így volt ez az „Apocalypsis cum Figuris” esetében is, amely már nem rendelkezett ezzel a (tárgyak által is megjelenített, mondhatni „díszletekben” megformált) térkonstrukcióval, ám az előadás helyszínével való bármiféle kapcsolódás azokban az esetekben sem volt cél és nem is valósult meg.

A második pontban azonban olyannyira érintett a Laboratórium társulata, hogy Fischer-Lichte ennek alátámasztására éppen őrájuk hivatkozik.

³⁸ Uo. 67. – Értelmező beszűrés az eredeti fordításban. – A. V.

³⁹ Lásd a 18. lábjegyzetünket! – A. V.

⁴⁰ Fischer-Lichte: i.m. 22.

⁴¹ Fischer-Lichte: i.m. 154.

⁴² Jerzy Grotowski: „Towards a Poor Theatre” – A szegény színház felé – in: *Towards a Poor Theatre* i.m. 19.

A második eljárás viszont ténylegesen előnyben részesít bizonyos lehetőségeket, és úgy tűnik, hogy másokat meg kizár. Grotowski arra fektetett hangsúlyt, hogy megteremtse a színész és a néző különleges közelségének helyzetét, hogy a néző érezhesse a színész lélegzetét, az izzadságszagát. A Slowacki Kordianjából készült rendezésben (1961) akkora vasból készült emeletes ágyakat állítottak fel a terem három pontján, hogy legfeljebb hatvanöt néző férjen el rajta. Az ágyak ezzel egyidejűleg pódiumként is funkcionáltak, amelyeken az előadás eseményei játszódtak. A játékosok és a nézők tehát hangsúlyosan osztoztak szét ugyanabban a térben. A nézőket is úgy kezelték, mint a bolondokháza lakóit. Az orvos például arra szólította fel a színészeket és a nézőket, hogy énekeljenek el egy bizonyos dalt. Az ezt megtagadó nézőkre rátámadt, és hűségese követőitől övezve fenyegetően rázott egy botot az orruk előtt. Míg a színészeknek a tér egésze a rendelkezésükre állt, addig a nézők mintegy az ágyhoz voltak láncolva. Észlelési lehetőségeiket ágyuk térbeli helyzete, illetve az határozta meg, hogy az alsó vagy a felső szintet foglalták-e el. Ily módon a térbeliség egészen speciális tapasztalatokban részesítette a nézőket. Ugyanez volt a helyzet Calderón Állhatatos hercegének Slowacki-féle átírata estében is (1965), amikor a színház egyféle theatrum anatomicum-má vált. A harminc-negyven néző koncentrikus körökben elhelyezkedő és lépcsőzetesen emelkedő sorokban állta körül a színhelyet. A sorokat olyan magas falak választották el egymástól, hogy csak a nézők feje (esetleg a mellkasa) látszott ki mögüle, ami nemcsak a mozgás lehetőségétől fosztotta meg őket, hanem annak ellenére a kukkoló pozíciójába kényszerítette őket, hogy a történések szörnyűségesek voltak. Az tehát, ahogy berendezték a teret, meghatározta a játékosok és a nézők, illetve a mozgás és az észlelés viszonyát, és mindkét esetben azt a kanalizáló funkciót szolgálta, hogy a performatív térben cirkuláló energia révén a térbeliség képes legyen bizonyos speciális hatás kifejtésére.⁴³

Amennyiben részletesebben megvizsgáljuk a szóban forgó előadásokat, meg kell, állapítsuk, hogy

Fischer-Lichtének annyiban igaza van, hogy ezek a konstruált terek valóban egy speciális hatás kifejtésére szolgáltak. Azzal már vitakoznunk kell azonban, hogy ez a speciális hatás a performativitás céljait szolgálta volna. A performativitás alapvető törekvése ugyanis a színész és néző közötti szerepváltás, illetve a performerek és nézők egyszeri és megismételhetetlen közösséggé való átalakítása, s mindkettő révén az autopoetikus „feedback szalag” működésének beindítása. Az említett térbeli megoldások viszont, a „két együttes rendezésének” nevezett rendszert voltak hivatva létrehozni, s elősegíteni ezzel a néző passzív szerepbe helyeződését. Ennek folytán pedig elősegíteni számára a morális összevetést.

A tér problémájáról szólva: mi, minden előadásunk számára egy sajátos színész-néző viszonyt teremtő termegoldást keresünk, amely a játékter és a nézők helyének összefüggésében valósul meg. E téren már sokan estek túlzásokba a színművészetben. Különösen a nézőknek a játékba történő direkt bevonása vált egy új mítosszá, egy csodatévő megoldássá, amihez sajnos, akarunkon kívül, mi is hozzájárultunk. Tény, hogy a térbeli megoldások fontosak, de csak abban az esetben, ha az előadás struktúrájának szerves részét képezik. Ha ez nincs így, akkor a játéktérrel kapcsolatos minden kísérlet egy kifogássá degradálódik, amely arra szolgál, hogy megszabadítson bennünket az igazi kötelességeinktől. Csak hogy senkinek sincs joga ötletekkel zsonglörködni a hivatással járó kötelességek felvállalása helyett. Mintha bizony a színészek és nézők összezagyválásával közvetlen részvételt tudnánk teremteni.⁴⁴

Amint láthatjuk, Grotowski nyilatkozata szinte „halmazza” az ellenvetéseket Fischer-Lichte elméletével szemben: a nézőknek a játékba történő direkt bevonásának bírálata, a tér kialakításának az előadás struktúrája(!) alá rendelődése, a színészek és nézők „összezagyválásának” elutasítása, mindmind szöges ellentétben van Fischer-Lichte állításaival. Érdemes tehát ezeket a tényezőket kissé alaposabban is vizsgálnunk.

Legelőször is azt kell tisztán látnunk, hogy a „két együttes rendezésének” elmélete és ennek térbeli

megoldásai nem egyetlen produkció tapasztalataként valósultak meg a szegény színházban, hanem egy több évig tartó kutatási folyamatban, fokozatosan kristályosodtak ki. A Fischer-Lichte által említett első példa (a „Kordian” – 1961.) ennek a folyamatnak az első lépése volt, ahol a nézőket még a morális normát hordozó alakéval – Kordianéval – azonos passzív szerepbe az ápolitak szerepébe helyezték bele, míg a második példa, („Az állhatatos herceg” – 1965.) már a folyamat utolsó állomásaként, egy jóval kialakultabb állapotát mutatja ennek a viszonyoknak. Ekkor ugyanis a „kukkolók” passzív szerepe egyértelműen a morális normát hordozó alakkal – Don Fernando-val – szemben, az őt megtörni akaró „kínzók” oldalára helyezi a nézőt.

Mindebből két dolog következik. Egyrészt bizonyítottan tekinthetjük, hogy a szegény színház előadásainak térkonstrukciója nem a performativitás céljait, hanem a szegény színház előadásainak más értelemben vett, speciális hatását kívánta szolgálani. Nem az autopoetikus „feedback szalag” működését, hanem a nézőnek önmagával való szembenézését. Nem a résztvevők közösséggé alakítását, hanem éppen ellenkezőleg, a színészek és nézők minél konkrétabb elkülönítését (ezen belül a normát hordozó alaktól való elidegenedés és a modellt jelentő alakok csoportjával való azonosulás inspirációját), s ezáltal egy sajátos színész-néző viszony létrehozását volt hivatott biztosítani. Másrészt – amint ezt Grotowski is hangsúlyozta – ez a térkonstrukció mindig feltételez egy szigorúan végiggondolt előadás-struktúrát, amelynek egyben részét is képezi. Amint pedig azt már kimutattuk, a performatív események kifejezetten törekednek minden ilyen struktúra lebontására, tehát a „két együttes rendezése” elvéből született színjátéki tereket lehetetlen performatív jellegűnek tekintünk. Ez pedig ismét egy jelentős különbség.

4.4.2. A színész-néző kapcsolat tartalmi kérdései

Az idézetekben megjelenő harmadik tényező, a nézői részvétel kérdése már az újabb vizsgálandó részterületre vezet bennünket, amely a nézőnek az előadást befolyásoló cselekvési lehetőségét kívánja közelebről megvizsgálni. Fischer-Lichte ugyanis a fenti idézetében-idézetével utal arra, hogy a „Kor-

dian”-ban a nézőket aktív részvételre szólították fel, mi több, aki ennek nem tett eleget azt a Doktor „megbüntette”.⁴⁵ A példa azért sántít, mert – mint az a történeti tényekből kiderül – a produkció a szegény színház kutatásának első lépéseként született meg, s éppen egyik legfontosabb konklúziója az volt, hogy Grotowski és munkatársai a továbbiakban véglegesen lemondtak a néző aktivizálásáról! Paradox, hogy Fischer-Lichte éppen azt a gyakorlatot tekinti hivatkozási alapnak, amelynek elutasítása(!) vezetett végül a néző „passzív szerepének” elméletéhez és megvalósulásához.

Minden, amit bizton mondhatok, az, hogy a mi civilizációnk színházaiban sohasem találkoztam közvetlen részvétellel. A Laboratóriumszínház keresi a tanúságtevő-nézőt, de a néző tanúságtétele csak akkor lehetséges, ha a színész autentikus cselekvéseket hajt végre. Ha nincs autentikus cselekvés, mit lehet akkor tanúsítani?⁴⁶

A néző aktivitása terén megállapított különbségeken túlmenően, ebben a problémakörben kell viszont rávilágítanunk a színész-néző kapcsolat általánosabb jellegében rejlő különbségre is. Arra konkrétan, hogy a néző jelenlétének „nem-tudomásul vételét”, a hagyományos színházban többé-kevésbé mindig jelenvaló „negyedik fal” gyakorlatát elutasító performativitás-elmélet ismét csak téved, amikor az elutasítás egyetlen és kizárólagos következményét a nézőnek szóló és még inkább a nézővel együtt való játékban látja. Egy másik, lehetséges alternatívát éppen Grotowski fogalmazott meg.

Ha a színész a néző felé orientálódik, akkor bizonyos értelemben áruba bocsátja önmagát. Ebből exhibicionizmus lesz... a prostitúció egy formája... ízléstelenség... elkerülhetetlenül. Egy háború előtti nagy lengyel színész publikotropizmusnak nevezte. Mégsem gondolom azonban, hogy a színésznek figyelmen kívül kellene hagynia azt a tényt, hogy a néző jelen van, vagy azt kellene elhítenie magával, hogy „nincs ott senki”, hiszen ez hazugság lenne. (...) A lényeg azt hiszem az, hogy a színésznek nem szabad a néző számára játszani, hanem a nézővel szembeülve, az ő jelenlétében kell cselekednie. Még

⁴³ Fischer-Lichte: i.m. 155–156.

⁴⁴ „External Order, Internal Intimacy. An interview with Jerzy Grotowski by Marc Fumaroli.” in: *The Drama Review* i.m. 176–177.

⁴⁵ Lásd a 42. lányszöveget! – A. V.

⁴⁶ „External Order, Internal Intimacy. An interview with Jerzy Grotowski by Marc Fumaroli” in: *The Drama Review* i.m. 176–177.

inkább hiteles cselekvést kell végrehajtania, a közönség helyett, extrém és mégis fegyelmezett, komoly és hiteles cselekedetet.⁴⁷

Láthatjuk tehát, hogy míg a performatív esemény vagy a performatív elemeket alkalmazó színjáték kifejezetten igényli, sok esetben inspirálja, sőt provokálja a nézőnek cselekvő résztvevővé válását, a szegény színház – a „Kordian” előadásait követően – határozottan elutasítja azt. Igaz ugyan, hogy az utóbbi is igényel és inspirál egyfajta nézői aktivitást – s ennyiben maga is szemben áll a hagyományos színház nézőjének passzivitásával –, ám ez a nézői „aktivitás” a néző belső, lelki-pszichikai aktivitása, amely sohasem artikulálódik sem motorikus, sem vokális aktivitásban. Kétségtelen, hogy a néző, a tér fizikai elrendezésétől függően és annak következtében „szerephelyzetbe” kerül. Ám ez a „szerephelyzet” egyrészt sohasem individuális (mint pl. egy színpadi alak felvállalása), hanem mindig csoportos, másrészt a jelenlét minőségét a közönség egészére megfogalmazza (mint pl. Faustus vacsoravendégei, Don Fernando szenvedéseinek „tanulmányozói”, stb.), harmadrészt pedig mindig „passzív szerephelyzet”, amely nemcsak hogy nem igényli, de egyenesen kizárja a fizikai cselekvés lehetőségét.

A fentiek alapján ismét kimondhatjuk tehát, hogy semmiféle kapcsolatot, azonosságot nem találunk a szegény színház passzív szerepbe helyezett nézőjének és a performatív eseményt tevőlegesen is alakító résztvevő jelenlétének minősége között.

4.4.3. A néző és a résztvevő asszociációinak kérdésköre

Végezetül a nézőkben/résztvevőkben ébredő asszociáció(k) kérdését kell még részletesebben vizsgálat alá venni. Fischer-Lichte, többek között, azért is üdvözlendőnek tartja a performativitás (térbeli) megoldásait, mert ezek révén egyrészt megvalósul a deszemiótizáció, másrészt viszont a résztvevőknek tág asszociációs lehetőségei nyílnak arra, hogy az – egyébként a részvételükkel létrejött – eseményeket tetszőlegesen értelmezzék, vagy fogalmazzunk inkább úgy: ahhoz tetszőleges gondolatokat köthessenek.

Egyfelől az ily módon elszigetelődő elemek bizonyos mértékig deszemiótizálódnak, nem jelhordozókként, hanem speciális anyagságukban válnak az észlelés tárgyává, melynek során sem más elemekkel nem lépnek kapcsolatba, sem más kontextusba nem kerülnek. Így módon jelentés nélküliek, inszignifikánsok maradnak. Másfelől viszont épp az elszigetelt, anyagságában észlelt, emergens jelenségek kelhetnek az észlelő szubjektumban egy sor asszociációt, elképzelést, gondolatot, emléket, érzést, és ők tehetik lehetővé, hogy más jelenségekkel is kapcsolatba kerüljenek. Ennek során nyilvánvalóan olyan jelölőként kerülnek észlelésre, amelyeket a legkülönbözőbb jelentésekre lehet vonatkoztatni, a legkülönbözőbb kontextusokba lehet helyezni és a legkülönbözőbb jelölőkkel lehet kapcsolatba hozni, ami a lehetséges jelentések hallatlan pluralizálódásához vezet.

Hogyan magyarázható meg ez az ellentmondás? Az előző fejezetben érintettük a deszemiótizálás téziséit. Megpróbáltunk rámutatni, hogy bár a terminus joggal alkalmazható az olyan, a cselekmény és a lélektani motiváció által meghatározott logika elsődlegességének esetében, amely minden elemhez egy vagy több speciális jelentést rendel, jelentésköre mégis túlságosan szűk. Ahogy a wilsoni slow motion esetében is láttuk, a lassított felvétel például nem fosztja meg jelentésétől a gesztust, viszont lehetővé teszi, hogy előtérbe kerüljön az önreferencialitása, a gesztus ugyanis pont azt jelenti, amit véghezvisz: a behajlított kar észlelhetően a csípőtől a szemmagasságig mozdul. Az e példa kapcsán mondtak minden olyan esetre érvényesek, amelyekre a deszemiótizáció téziséit használjuk. Ha azt a gesztust, amellyel Abramovic ótágú csillagot metasztett a hasába, ilyen gesztusként, és nem olyan szimbolikus cselekvésként észleljük, amely az állami jelképnek az államhoz tartozó egyén testébe való beíródását jelentheti, akkor a gesztust nem úgy észleltük, mint amelynek nincs jelentése, hanem úgy és akként, amit véghezvitt.⁴⁸ Abból tehát, hogy a színházi elemek kiszakadnak az adott kontextusból és elszigetelődnek, az észlelés és a jelentésképződés két nagyon különböző módja következik. Az anyagság, a jelölt és a jelölő mindkét esetben más viszonyba

kerül egymással. Az első esetben azt észlelik, amiként a jelenség megjelenik, vagyis fenomenális létét. Ebben az esetben nem lehet szétválasztani az anyagságot, a jelöltöt és a jelöltet. A második esetben viszont korántsem ilyen harmonikus a viszonyuk. A jelenséget olyan jelölőként észlelik, amely a legkülönbözőbb jelöltekkel hozható kapcsolatba. Az ebben a folyamatban hozzárendelő jelentések nem függenek a szubjektum akaratótól, hanem (még ha gyakran meg is lehet magyarázni) indokolatlanul és motívatlanul jelennek meg a tudatában. Míg az így megjelenő jelentések közül az első legkevesebb utólag az észlelt objektumokra vonatkozathatók, addig a későbbiek aligha állnak vele kapcsolatban.⁴⁹

Láthatjuk tehát, hogy a performativitas – így vagy úgy – a deszemiótizáció mellett, mindenképpen az ébredő gondolatok minél erőteljesebb multiplikálására törekszik, és (sőt?) ugyanakkor arra is, hogy ezeket lehetőleg elszakítsa az észlelt objektumtól, vagy legalább az ahhoz való kapcsolódásának azonalitását megszüntesse, s azt utólagossá tegye.

Más a helyzet viszont a szegény színház esetében, ahol is az előadás célja egyetlen és minden nézőre azonosan igaz gondolatsor kiváltása, a néző önmagával való szembenézésének előidézése. Természetesen igaz persze, hogy ez a törekvés nem minden előadás nem minden nézőjének esetében jár sikerrel. Az pedig különösen természetes, hogy ez a szembenézés minden néző esetében más és más kell, legyen. Hiszen minden egyes néző önálló személyiség, saját jellemvonásokkal, saját motívációkkal, stb. bír. Mindez azonban mit sem változtat azon a hármas jellegzetességen, hogy (1) az előadás célja minden nézőre vonatkoztatottan egységes, tudniillik a nézők önértékelésének megindítása; (2) az önreflexió folyamata, függetlenül az individuális különbözőségektől, szintén minden nézőben azonos módon és jelleggel megy végbe; illetve, hogy (3) nem törekszik az észlelt objektum – a játék – és a jelentés közvetlenségének és azonalitásának megszüntetésére sem. Ez az egységesre való irányultság, valamint a játék és jelentése összekapcsolhatóságának megőrzése, mint láthatjuk, semmiképpen sem azonosítható a performativitas fentebb kimutatott sajátosságaival.

Összességében tehát elmondhatjuk, hogy a színész-néző viszony aspektusainak egyikében sem fedezhettünk fel azonosságot, de még hasonlóságot vagy rokoníthatóságot sem a szegény színház jellemzői és a performativitas sajátosságai között. Sem a fizikai tér kialakításában, sem a közönséggel való közvetlen kapcsolat megítélésében nem tudtunk nézetazonosságot kimutatni (mi több, ez esetben is sikerült rávilágítanunk a Grotowskira való hivatkozás alaptalanságára is). A néző jelenlétéhez való viszonyban sem találhattunk ilyet, s végezetül a színpadi játék illetve a performatív esemény nézője vonatkozásában megfogalmazható célokban, törekvésekben is ellentétes nézetekre leltünk. Mindennek alapján, e téren is megállapíthatjuk a szegény színház és a performativitas azonosíthatatlanságát. Ám ezen a ponton összegzésünk még messzebb is vezethet, még mélyebb különbözőségekre is rávilágíthat.

Az ugyanis, hogy a szegény színház nyilvánvalóan ragaszkodik a színész és a néző mindenféle értelemben vett megkülönböztetésére, míg a performativitas számára mondhatni létkérdés a nézők és játékosok esetén megkülönböztetésének feloldása, megszüntetése, azt mutatja, hogy a szegény színház és a performatív esemény egészen más esztétikai világba tartozik. Miután a klasszikus esztétika szerint, egy műalkotás létének alapvető feltétele a tudatos alkotó és a tudatos befogadó megléte, a szegény színház még akkor is befoglalható ebbe az esztétikai rendszerbe, ha több vonatkozásban is alternatívát kínál a hagyományos színjátéki világ teoretikájával és gyakorlatával szemben. Ugyanez viszont nem mondható el a performativitas esetében, különösen, ha a fiktív alakot létre nem hozó performanszokat és happeningeket tekintjük. Műalkotásról itt csak a posztmodernizmus esztétikai nézetei szerint beszélhetünk, a (tulajdonképpen a modernizmusban is továbbélő) klasszikus esztétikai alapelvek szerint nem. (Ilyen szempontból egyébként a performatív eszközrendszer alkalmazó, ámde fiktív alakot is létrehozó performatív színjátékok valamiféle határesetet jelentenek, s megkülönböztetésük már csak ezért is indokolt lenne. Ám ha ennek Fischer-Lichte nem érzi szükségét, ezúttal is elfogadjuk már kétszer is idézett megállapítását.⁵⁰)

Ilyen megközelítésben tehát a színész-néző viszony összehasonlításunk kulcskérdésévé emelke-

⁴⁷ „The actor's technique. Interview with Jerzy Grotowski by Denis Bablet.” in: *Towards a Poor Theatre* i.m. 213–214. oldal.

⁴⁸ Fischer-Lichte: i.m. 194. – Kiemelés tőlem. – A. V.

⁴⁹ Uo. 198. – Kiemelés tőlem. – A. V.

⁵⁰ Lásd a 18. és 37. lábjegyzetünket! – A. V.

dett, s minden eddigi különbözőségénél pregnánsabban jelzi a szegény színház performatív jelenségként történő interpretálásának tarthatatlanságát. A teljesség kedvéért azonban térjünk még ki az utolsó kérdéskörünkre is, amelyet a szegény színház szertartásának illetve a performativitás eseményeinek a nézőjére vagy résztvevőjére gyakorolt hatás vizsgálatában jelöltünk meg.

4.5. A nézőhatás

Előző kérdéskörünk, a színész-néző viszony részletezése valójában egyenesen vezet ehhez az utolsó témához. Olyannyira, hogy gyakorlatilag már érintettük is a kiindulópontját, amikor a performativitás asszociációs multiplikációjával a szegény színház nézőjének önmagával való szembenézésére inspiráló hatása koncentráltságát állítottuk szembe. Folytassuk tehát innen, és utolsóként tekintjük át azt az általánosabb értelemben vett célt – mondhatnánk: funkciót – amelyet a performatív művészetek és a szegény színház az emberek és közösségeik vagy a társadalmak életében betölthetnek.

E tekintetben azt láthatjuk, hogy a performativitás esztétikája meglehetősen markánsan megfogalmazott elvekkkel rendelkezik, amelyet a saját ontológiai nézeteiből és a korábban már tárgyalt színész-néző viszonyrendszerből vezet le.

(...) a művész nem artefaktumot hoz létre, hanem saját testével dolgozik, és azt változtatja meg a nézők szeme láttára. Vagyis az alkotójától és befogadójától egyaránt független léttel bíró műalkotás helyett egy valamennyi jelenlévőt magába olvasztó esemény születik. Ez pedig azt jelenti, hogy a nézőknek sem áll rendelkezésükre egy tőlük független és mindig másképp észlelhető, illetve értelmezhető tárgy, hanem olyan *hic et nunc* helyzetbe kerülnek, amelynek az azonos térben és időben jelen lévő „társ-szubjektumok” [Ko-Subjekt] egyforma részesei. Cselekvéseik olyan pszichés, affektív, energetikai és motorikus reakciókat váltanak ki, amelyek továbbá cselekvéseket eredményeznek. Ez a folyamat a szubjektum és objektum közötti dichotómiát olyan köztes viszonyra alakítja, amelyben sem meghatározni, sem elválasztani nem lehet a két pozíciót.⁵¹

Ezzel szemben a szegény színház – amint az korábbi fejtegetéseinkből és idézett szövegeinkből világosan kiderül – egyértelműen artefaktumot hoz létre: jelentéssel bíró és azonos jelentéssel megismételhető előadást (a szót itt nem a *fischer-lichtei* értelemben használva!). Tehát a nézőknek a szegény színház esetében rendelkezésre áll „*egy tőlük független és mindig másképp észlelhető, illetve értelmezhető tárgy*” s ez máris jelzi a szegény színház színjátéktípusa és a performativitás jelensége közötti különbözőséget. Ugyanakkor talán félreértésre adhat okot a „*hic et nunc*” (itt és most) kifejezés használata. Ezt a kifejezést Grotowski is használja, nem árt tehát közbevetőleg, rögtön tisztázni, hogy míg Fischer-Lichte a fenti idézetben, jól láthatóan a performatív eseményen résztvevők *helyzetének és közös aktivitásának* egyszerűségét és pillanatnyiságát kívánja kifejezni vele, addig Grotowski ugyanezt a latin formulát a *színészi cselekvés* újra-megszületésére alkalmazza:

Ha a színész megelégszik a szerep magyarázatával, mindig tudni fogja, hol kell leülnie vagy felkiáltania. A próbák kezdetén rendszerint asszociációk ébrednek, de hűsz előadás után már semmi sem marad. A játék teljesen mechanikussá válik.

Hogy ezt elkerülhesse, a színésznek, mint a zenésznek is, partitúrára van szüksége. A zenész partitúrája hangjegyekből áll. A színház: találkozás. A színész partitúrája tehát az emberi kapcsolatok elemeiből épül, „*adj és végy!*” Végy más embereket, és állítsd szembe őket önmagaddal, saját élményeiddel és gondolataiddal, és adj nekik választ. Ezekben a bizonyos fokig mindig intim emberi találkozásokban folyamatosan megtalálható az adás és kapás eleme. Ez a folyamat ismétlődik ugyan, de mindig *Hic et Nunc* azaz sohasem ugyanaz.⁵²

Folytatva azonban gondolatmenetünket, jelentős különbséget láthatunk abban is, hogy míg a performativitás „*a szubjektum és objektum közötti dichotómiát olyan köztes viszonyra alakítja, amelyben sem meghatározni, sem elválasztani nem lehet a két pozíciót*”, addig a szegény színházban ez a dichotómia továbbra is fennáll, ahogyan ezt már az előző téma tárgyalásakor, mind térszervezési (fizikális), mind

pedig a színész-néző viszony tartalmának vonatkozásában (pszichikai téren) kimutattuk.

Látható tehát, hogy a vizsgálati horizontunk tágításával a meghatározó sajátosságok közötti különbségek nemhogy csökkennének, de egyre erőteljesebben mutatkoznak meg. Semmi meglepőt nem láthatunk tehát abban sem, hogy e különbségek végül már teljesen ellentétes eredményre vezetnek. A performativitásra nézve ezt a végeredményt Fischer-Lichte a következőképpen fogalmazza meg:

Ebből a szempontból az előadás egyaránt tekintendő életnek és az élet modelljének. Egyfelől maga az élet, hiszen ténylegesen felhasználja a résztvevők, a játékosok és a nézők életének idejét, és alkalmat ad arra, hogy folyamatosan létrehozzák önmagukat. Másfelől az élet modellje, hiszen a résztvevők figyelme ezekre a különös intenzitással és feltűnően végbemenő folyamatokra irányul, és így azokat sajátjaként veszi észre. Azaz a saját életünk mutatkozik meg, válik jelen idejűvé, és múlik el az előadásban. (...) Az előadásokat nem az emberi élet jelképének és leképezésének tekintik, 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. Művészet nem hatolhat annál mélyebben az élet belsejébe, és aligha kerülhet annál közelebb az élethez, magához, mint azt az előadás teszi.

A performativitás esztétikája tehát az életnek és a művészetnek ebben az összekapcsolódásában megy végbe, és arra irányul, hogy a világ ismét varázssá váljon.⁵³

Nem egyszerű értelmezni a mondottakat. Egyrészt, mert az életnek és az élet modelljének illetén összemosása rendkívüli módon emlékeztet a játékosok és nézők társ-alkotókká, résztvevőkké való összemosására vagy a színpadi alaknak a színész test-fenoménijával való összemosására, stb. Küszöbhelyzet ez is, egy olyan – a korábban kimutatott küszöbhelyzetekből egyenesen következő – küszöbhelyzet, amely a performativitás jelensége részleteiből, alkotóelemeiből szükségszerűen adódik és a performativitás egészét jellemzi. Egy két-

segítelenül koherens rendszer alapvető sajátossága tehát. Másrészt viszont, ha az indoklásokat megpróbáljuk a szegény színház színjátéktípusának viszonylatában értelmezni, meglepően azt látjuk, hogy az indoklások ugyanúgy igazak arra nézve is! Mert a szegény színház (nem *fischer-lichtei* értelemben vett) előadása ugyanúgy „*felhasználja (...) a játékosok és a nézők életének idejét*”, hiszen mind a színészek, mind pedig a nézők az előadáson való megjelenéssel töltik életüknek egy bizonyos szakaszát. S ugyanígy „*az élet modellje, hiszen a résztvevők – ezesetben értsd: a nézők – figyelme ezekre a különös intenzitással és feltűnően végbemenő folyamatokra irányul*” vagyis magára a játékra, a színházi értelemben vett előadásra.

Ám ez az ellentmondás (hogy tudniillik minden korábban kimutatott különbség ellenére most mégis azonosságot kapunk végeredményül) máris feloldódik, ha az így eltöltött életszakasz minőségét vizsgáljuk, ugyanis ekkor a performativitás esetében az „*egyszerre (társ)alkotó is és a közös alkotás befogadója is a résztvevő, míg a szegény színház előadása esetében vagy alkotói, vagy befogadói a jelenlét minősége. S ugyanígy feloldódik az ellentmondás a második esetben is, amennyiben a „feltűnően végbemenő folyamatok” minőségét vesszük szemügyre, mert ezek a „folyamatok” a performativitás esetében az emergens jelenségek sorozatát, míg a szegény színház esetében a szerkezettel bíró játékot, az artefaktum megvalósítását, illetve annak befogadását jelentik. Kimondhatjuk tehát, hogy a látszólagos azonosság ellenére, a szegény színház és a performativitás különbözősége ezen a szinten is kimutatható.*

A fenti gondolatmenetben fellelhető „*vagy-vagy*” különbségtételnek az „*is-is*” viszonyra alakítása, a dichotómiák érvénytelenítése, megszüntetése egyébként a performativitás egy eddig nem érintett alapgondolata. Sőt nem csupán az, de a „világ varázssá válását” megalapozó axiómája és – mondhatni – filozófiai attitűdje is. S ezen a ponton érkeztünk meg a nézőhatást taglaló kérdéskörünk, s egyben egész részletező összehasonlításunk végső kérdéséhez, annak az általános célnak, funkciónak a vizsgálatához, amelyet a szegény színház illetve a performativitás az emberek életében betölthet, vagy be kíván tölteni.

Amint az a legutóbbi idézetünk végén is olvasható, a performativitás, a dichotómiák érvénytelen-

⁵¹ Fischer-Lichte: i.m. 17. oldal. – Értelmező beszúrás az eredeti fordításban. – A. V.

⁵² „The actor's technique. Interview with Jerzy Grotowski by Denis Bablet.” in: *Towards a Poor Theatre* i.m. 209.

⁵³ Fischer-Lichte: i.m. 284.

nítése révén – legalábbis Fischer-Lichte szerint – „varázsossá kívánja tenni a világot”. Ennek hogyan-jával kapcsolatban is őt idézzük.

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

Bár a performativitás esztétikája azzal teszi megtapasztalhatóvá és átélhetővé a világ ismételt varázsossá válását, hogy hangsúlyozza az önreferenciát és lemond a megérettől, lealacsonyítanánk, ha pusztán felvilágosodás-ellenes tendenciának tekintenénk. Miközben megjelöli annak a felvilágosodásnak a határait, amely a világ megragadásának és leírásának céljából szükségesnek tarthatja a dichotomikus fogalompárokat, miközben lehetővé teszi, hogy az ember testesült szellemként mutakozzon meg, egy „új” felvilágosodás hatásának bizonyul. Nem arra szólítja fel és ösztönzi az embert, hogy uraljon a (saját, illetve őt körülvevő) természetten. Inkább 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.⁵⁴

A világ varázsossá tételével szemben, a szegény színház, mondhatjuk, az egyes embernek a világban való jelenlétén szeretne változtatni. Nézőjének önmagával való szembesítése és egy kívánatos em-

beri normával való összevetésének inspirálása révén, nem azt sugallja, hogy „performáld önmagad”, hanem azt, hogy „változtasd meg önmagad!”.

Kegyetlenség ez [ti. a színész önfeltárása] nem csak a színész, de a néző vonatkozásában is. A néző, tudatosan vagy öntudatlanul, de megérti, hogy mindez felhívás az ő számára is, hogy megtegye ugyanezt. Mindez gyakran ellenkezést vagy indignációt vált ki belőle, hiszen mindennapos törekvésünk éppen az igazság elrejtésére irányul. De nem csupán a világ előli elrejtésére, hanem önmagunk előtti elrejtésére is. Menekülni akarunk az igazság elől, és itt éppen arra invitálnak bennünket, hogy álljunk meg, és vessünk egy pillantást a dolgok mélyére. Attól tartunk, hogy Lót feleségéhez hasonlóan, sóbálynnyá dermedünk, ha megfordulunk.⁵⁵

Arra nézve pedig, hogy ez a folyamat valóban végbe is megy, elegendő csupán utalnunk Eric Bentley nyílt levelére, illetve Flaszennek a szovjet tudósra vonatkozó visszaemlékezésére.⁵⁶

Vagyis a szegény színház hisz abban, hogy az ember változtathat önmagán, cselekedetein, egyszerűen a világban való jelenlétének minőségén, s ezen keresztül talán egy kicsit a világon is, míg a performativitás nem hisz ennek a lehetőségében. Következésképpen arra inspirál, hogy résztvevője fogadja el a világot és önmagát olyannak amilyen, és elégedjék meg önmaga „performálásának” lehetőségével. Ez viszont már azt mutatja, hogy a művészetalkotás attitűdjei nemhogy különbözőek, de merőben ellentétesek egymással. Mindez összefoglalva jelenik meg Flaszennek egy 1967-ben született írásában:

Tevékenységünk a színház archaikus értékeinek megújítására tett kísérletként értelmezhető. Nem vagyunk „modernek” – inkább ellenkezőleg, teljességgel tradicionálisak vagyunk. Tréfásan szólván, nem „élcsapat”, hanem „hátvéd” vagyunk. Néha a múlt dolgai a legmeglepőbbek. S minél hatásosabbak újdonságként, annál nagyobb és

mélyebb az idő kútja, amely elválaszt bennünket tőlük.⁵⁷

Végkövetkeztetésül kijelenthetjük tehát, hogy a szegény színház és a performativitás között, nem csupán alkotóelemeik, rész-jelenségeik esetében tudunk mérvadó különbségeket kimutatni, hanem esztétikai alapjaik és művészetfilozófiai gyökereik tekintetében is. Vagyis a szegény színház színjáték-típusának és a performativitás jelenségének megkülönböztethetőségét és megkülönböztetendőségét egyaránt bizonyítottnak vehetjük.

5. Három tényezőben gondolkodva

Részletező összehasonlításunkban kimutattuk immár, hogy a szegény színház nem tekinthető performatív jelenségnek, következésképpen a hagyományos színjátéki világ meghaladásának nem egyetlen lehetősége a performativitás. Ebből eredően viszont el kell helyeznünk a szegény színházat ebben az általánosabb horizontban is. Lezárásként tehát ennek a feladatnak kívánok eleget tenni.

Kiindulási pontnak tekintsük azt, hogy Fischer-Lichte a performativitás megjelenését egy „új felvilágosodás” kezdetének tekinti, amelynek lényege, hogy a felvilágosodásnak köszönhető, dichotómikus „vagy-vagy” szemléletet az „új felvilágosodás” az „is-is” szemléletre cseréli fel. Ezzel azonban filozófiai síkra terel egy – véleményem szerint – szakmai, művészetelméleti kérdést. Mert – bár valószínűleg ennek a váltásnak megvannak a filozófiai dimenziói is – tárgyunkhoz elsősorban művészetelméleti szempontból való vizsgálata kapcsolódik, ezen az úton kell tehát tovább haladnunk.

Azt gondolom ugyanis, hogy a színház, a színjáték, mint a cselekvés művészete, mindig is a „vagy-vagy” művészete volt. A felvilágosodás előtt és után is az volt, és – remélhetőleg – az „új felvilágosodás” után is az marad. Cselekedni vagy nem cselekedni ugyanis nem lehet „is-is” módon, csakis vagy cselekedni, vagy nem cselekedni lehet. S ennek a vagy-vagy helyzetnek az eldöntése és a döntés következményei adják a drámai helyzetet (függetlenül attól, hogy a színjáték drámát dolgoz-e fel vagy más módon születik meg). Vagyis leszögez-

hetjük, hogy a színjáték drámaiságának alapja éppen ez a vagy-vagy, és mindjárt hozzátehetjük azt is, hogy ez a drámaiság nem kor, filozófia vagy stílus függvénye.

Láttuk azonban, hogy a performatív esemény is cselekvések sorozatából, azok által hozza létre saját lételemét, az autopoetikus feedback szalagot, s teszi ez által meghatározóvá az „is-is” szemléletet, ám ezek vagy nem színjátéki cselekvések, vagy ha azoknak tekintjük őket, akkor újra kell definiálnunk a színjáték fogalmát. Utóbbi esetben elkerülhetetlen lenne újra megvonni azt a határt, amely fogalmilag kijelöli, hogy miért és meddig színjáték valami, illetve miért és honnantól valami más: esemény, történés (happening), önkifejezés, „civil” emberi megnyilvánulás (akció) vagy valaminek a bemutatása, nyilvánossá tétele, „előadása” (performance). Arról nem is beszélve most, hogy ebben az esetben is tovább kellene vizsgálnunk a performatív elemeket használó színjátékok „határesetivel”, amelyeknek a performansoktól, stb. való elkülönítését – talán nem is véletlenül? – Fischer-Lichte is elodázta. Egy új ontológia megalkotására viszont esetünkben gondolni is dőreség lenne. Tehát egyrészt a dolog lehetetlensége okán is, másrészt azért is, mert nem vagyok róla meggyőződve, hogy a meglévő ontológia leváltása szükséges lenne, a továbbiakban a hagyományos színház, a szegény színház és a performativitás egymáshoz való viszonyának felvázolásakor, ennek a meglévő ontológiának az elveit fogom használni. Ennek megfelelően tehát – ahogyan azt már a korábbiakban is felvillantottuk egyszer –, azt tekintem műalkotásnak, amelynek tudatos alkotója (és ebből a tudatosságból eredően rögzített szerkezete, strukturáltsága, azonos jelentéssel megismételhető formája van, egyszerűen artefaktum) valamint tudatos befogadója is van. Színjátéknak pedig – Bécsy Tamás, lényegében Eric Bentleyével megegyező meghatározásának megfelelően – azt a jelenséget tekintem, amelynek során valaki olyan valakit játszik, aki nem ő, s ezt a játékot valaki nézi, amely esetben tehát a színpadi alak megléte és a színésznek a nézőtől való (fogalmi, funkcionális) elkülönítése tehát egyaránt kritérium.

A fentiek indoklása és meghatározása után lépünk túl tehát a „hagyományos színház-performativitás” szembeállítás gondolatmenetén, és térjünk

⁵⁴ Fischer-Lichte: i.m. 286.

⁵⁵ Jerzy Grotowski: „*Theatre's New Testament*” in: *Towards a Poor Theatre* i.m. 37. – Értelmező beszűrés tőlem. – A. V.

⁵⁶ Eric Bentley nyílt levele Grotowskhoz, „*Amerykane o Grotowski*” – Amerikaiak Grotowskiról – C. Barnes, E. Bentley, M. Croyden és W. Kerr írásai a *Dialog* 1970. No 2. számában, in: Zbigniew Osiński: *Grotowski i jego laboratorium*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1980. 173–174., illetve Ludwik Flaszen „*Grotowski és a hallgatás*” – in: *Színház*, i.m. 20–21. Fordította: Szántó Judit.

⁵⁷ Ludwik Flaszen: „*After the Avant-garde*” – Az avantgard után. – in: Ludwik Flaszen: *Grotowski & Company*. Wrocław-Malta-Holstebro, Ikarus Publishers Enterprising, 2010. 119.

rá annak felvázolására, hogy milyen viszonyok a meghatározóak a hagyományos színházi szertartás és a performativitás világa között! Ennek meghatározásához vizsgálunk kell (1) az adott jelenség drámaiságát, mert mint láttuk a „vagy-vagy” és az „is-is” szemlélet különbözősége jelentős eltérések forrása. Másrészt (2) vizsgálunk kell az adott jelenség artefaktum mivoltát és jelentőségét is, hiszen a korábbiak alapján bizonyosra kell vennünk a jelentős különbségeket e tekintetben is, valamint vizsgálunk kell (3) a jelenségen belül fellelhető színész-néző viszonyt is, hiszen Bécsy Tamás és Eric Bentley definíciói alapján e kettő elkülönítése lényeges kritériuma a színháznak. Ide tartozhatna még negyedikként a jelenségekben belüli interaktív viszonyok vizsgálata is, ezt azonban dolgozatunk elején már vázoltam, így az ott mondottakat már nem szükséges megismételni. Azzal kiegészítve viszont, ez a három szempont elegendően átfogja mindhárom jelenség legfontosabb sajátosságainak összességét, nem tűnik szükségesnek, hogy az alapvető viszonyok felvázolásához egyéb, részletesebb szempontokat is megvizsgáljunk, mint ahogyan tettük azt korábban pl. az improvizáció vonatkozásában. Az elégséges szempontrendszer meghatározása után tehát vegyük sorra ezeket:

5.1. A drámaiság kérdése

E tekintetben a hagyományos színház színházi szertartás természetesen minden tekintetben megfelel a hagyományos nézeteknek. Drámaiságát abból nyeri, hogy a játékban ábrázolja azokat a döntéshelyzeteket (a klasszikus dramaturgia fogalmával élve: élettényeket), amelyek az embert a „vagy-vagy” döntésére kényszerítik. Fontos azonban hangsúlyoznunk az „ábrázolja” kifejezés jelentőségét, mivel ez nem csak azt mutatja meg, hogy a döntéshelyzet a színpadi szituációban ábrázolódik, de azt is kifejezi, hogy a döntéshelyzetbe kerülő „ember” sem valós személy, hanem a fiktív alak, tehát maga is ábrázolódik. Ez pedig azt jelenti, hogy az előadás (ábrázolás) során sem a színész, sem a néző nem kerül közvetlenül ebbe a döntéshelyzetbe, „csupán” megalkotja, ábrázolja, illetve megszemléli azt. A lényeg ezesetben az, hogy a színész, mint magánember, mint önálló személyiség nem kerül közvetlenül az ábrázolt döntéshelyzetbe. S ugyanígy, a néző sem kerül közvetlenül ebbe a szituációba, szemléli csupán és (amint egyébként a színész-

magánember is) kívülállóként formálhat véleményt a látottakról. Ez pedig jól kitapinthatóan bizonyos passzivitást tesz lehetővé számára, mert bár mindenképpen (az átélő-átlényegülő játékmód esetében az azonosulással, az elidegenítő játékmód esetében pedig racionális úton) inspirációt kap az állásfoglalásra, ez az állásfoglalás szükségszerűen „a kívülálló” állásfoglalása lesz.

Lényegében ezt a „kívülállást” számolja fel a szegény színház szertartása azzal, hogy a „vagy-vagy” döntését, azaz a drámaiságot a színészre és a nézőre helyezi át. Amint az a nézőnek – már érintett – önvizsgálatra való készítéséből (is) következik, a szegény színház egy értékrend-különbséget ábrázol. Ennek a tartalmi világnak a megjelenítésében a szerep – mint már tisztáztuk – úgy válik sebész-késsé a színész számára, hogy a játék helyzeteiben feltárja és bevallja saját, legmélyebb motivációit, vagyis mint ember, mint személyiség, érintetté válik a folyamatban: döntenie kell, hogy meghozza-e ezt az áldozatot vagy sem, s mivel színész, és a játékhoz színházi cselekvéseire van szükség, lemond a meg-nem-tevés jogáról. De közvetlenül érintetté válik a néző is, hiszen látva az értéknormát, s szembeesülve saját viselkedési modelljeinek a normához viszonyított gyarlóságával, döntenie kell: vagy közelíteni kíván a látott normához, vagy megelégszik eddigi életének gyakorlatával, immár annak tökéletlensége tudatában is. Nehéz döntés ez, nem csoda, hogy Grotowski Lót feleségének sóbálvánnyá válását emlegeti ezzel kapcsolatban, s persze nyilván akad is néző, aki kitér a kihívás elé, ám ez mit sem változtat azon, hogy a színészhez hasonlóan a néző is közvetlenül a „vagy-vagy” drámai döntéshelyzetbe kerül. S ez a közvetlen érintettség az a különbség, amely a szegény színház szertartásának drámaisága és a hagyományos színház színházi szertartásának drámaisága között fennáll, noha a drámaiság mindkét színházi világnak egyképpen sajátja marad.

Nem ez a helyzet viszont a performativitás esetében, hiszen amint megállapítottuk, az a „vagy-vagy” dichotómiát az „is-is” elasztikusságára változtatja. Márpedig, ha valami ilyen is meg olyan is, meg amolyan is lehet, az elképzelhetően képes megmutatni a világ varázsos sokféleségét, ám erős valószínűséggel – talán mondhatni: bizonyosan – elveszíti a drámaiságát, feltéve, hogy a terminust szigorúan szakmai értelemben használjuk. A performativitás játékos ugyanis sem közvetve (fiktív alakként), sem közvetlenül nem kerül(het) drámai

értelemben vett döntéshelyzetbe. Egyrészt, mert a performatív esemény emergens jellegénél fogva nem hoz(hat) létre fiktív drámai szituációt, s önreferencialitása sem alkot fiktív alakot, amelynek ebben a drámai szituációban döntenie kellene. Másrészt, ugyancsak az esemény emergenciája miatt nem manifesztálódhat a szegény színház szertartásának értékrend-különbsége sem (hiszen ez már önmagában is a „vagy-vagy” dichotóma visszaállítása lenne), s önreferencialitása okán maga a performer sem arra vállalkozik, hogy feltárja, hanem arra, hogy megmutassa és „testesült szellemmé” emelje önmagát. Ha pedig, a mondottak szerint, az „is-is” szemléletből eredően, a performatív esemény nem rendelkezik drámai tartalmú helyzettel, s játékos sem közvetve, sem közvetlenül nem kerül(het) döntéshelyzetbe, az esemény nézője számára sem adott ugyanez a lehetőség. Döntenie persze dönthet mindkettő, például arról, hogy mint performer megvalósítja-e az eseményt vagy sem, vagy mint jelenlévő részt vesz-e abban vagy sem, illetve, hogy mi módon reagálnak egymás cselekvéseire, stb., ám ezek az elhatározások nyilvánvalóan nem drámai minőséget hordozó döntések.

A hagyományos színház tehát ábrázolja a világ drámai helyzeteit és alkotóját/befogadját csak közvetve készíti az azokkal kapcsolatos állásfoglalásra; a szegény színház szertartása – megőrizve a döntéshelyzetek drámaiságát – közvetlenül megtapasztalhatóvá teszi azt a színész/néző számára; a performativitás viszont nem játékos, sem résztvevője irányában nem támaszt ilyen követelményeket, nem biztosítja ennek lehetőségét, hanem mindezt a közösségi cselekvés és önmegmutatás élményével cseréli fel.

S talán ez az a pont, ahol feltétlenül hangsúlyoznunk kell, hogy a fenti megállapítások (amint majd a továbbiak sem) nem kívánnak semmiféle értékítéletet, netán kritikai minősítést sugallni, csupán a sajátosságok jellegét és a köztük fellelhető különbségeket kívánják vázolni. Ennek közbevetésével tehát folytassuk áttekintésünket a következő kérdéskör tárgyalásával.

5.2. Az artefaktum

A hagyományos színháznak nyilvánvalóan a lényegéhez tartozik, hogy előadást hoz létre, olyan artefaktumot tehát, amely strukturált, jelentéssel bíró, rögzített, és ennek köszönhetően azonos jelentéssel megismételhető. Strukturáltságáról elmondha-

tó, hogy szerkezete általában követi egy előzetesen létező anyag (legtöbbször dráma) szerkezetét. Még akkor is így van ez, ha a dráma szöveganyagában vagy dramaturgiai szerkezetében a színrevitel kisebb-nagyobb változtatásokat végez. Ezek a dramaturgiai beavatkozások ugyanis – az átírást kivéve – nem változtatják meg a drámai szerkezet lényegét, hanem – az érthetőség, a korszerűség, a sze-reposztás, stb. érdekében – korrigálják csupán. Ugyanakkor azt is hozzá kell tennünk, hogy az előadás strukturájának csak egyik összetevője ez a dramaturgiai szerkezet, a másik, s talán még fontosabb összetevője a színrevitel során alakul ki és kerül rögzítésre. Ennek a rögzítménynek köszönhető a struktúra állandósága, vagyis az előadás azonos jelentéssel történő megismételhetősége. A hagyományos színház által létrehozott artefaktum strukturáltságát és azonos jelentéssel történő megismételhetőségét tehát egy előzetesen kidolgozott és előzetesen rögzített szerkezet biztosítja, és az előadás megisméltése ennek a szerkezetnek a reprodukálását jelenti.

A szegény színház esetében is artefaktum jön létre, következésképpen a színházi szertartás vonatkozásában is elmondható, hogy strukturált, jelentéssel bíró, rögzített és azonos jelentéssel megismételhető. Csakhogy ezesetben minden másként valósul meg, mint a hagyományos színházban. A legszembevetőbb mindjárt az előzetesen létező drámai szerkezet megszüntetése és a sajátos tartalmi céloknak megfelelő átalakítása, illetve ilyen előzetes drámai anyag nélkül, a sajátos tartalmi célok szolgáló, saját szerkezet létrehozása. A tartalmi célok mellett az improvizációs játékmód is alapvetően befolyásolja az előadás-szertartás szerkezetét, amennyiben a játékananyag létrejöttének és az előadás azonos jelentéssel történő megismételhetőségének is kulcsává teszi a próbák során kialakuló partitúrát. Ennek a személyes, illetve az előadás egészét érintő partitúrának köszönhetően sem a színészi játék, sem az előadás egésze nem előzetesen kidolgozott és rögzített játékelemek reprodukciója, hanem a „megisméltés” során újra és újra, de azonos jelentéssel és hatással megszülető cselekvés. Azt mondhatjuk, hogy a hagyományos színház reprodukálódó artefaktumával szemben a szegény színház egy sajátos „újraalkotó” artefaktumot hoz létre.

Merőben más a performativitás esete, mivel minden téren ellentétes a megelőzőekkel. Mint láttuk, a performatív esemény nem hoz létre artefaktumot, sőt arra törekszik, hogy az esemény ne váljék arte-

faktummá. Ennek következtében strukturálás helyett dekonstrukcióra, azonos jelentés helyett de-semiotizációra és önreferencialitásra, rögzítés helyett a váratlanságra és megismételhetőség helyett az egyszerűsége és egyediségre törekszik. Ilyenformán mind a hagyományos színjátékhoz, mind pedig a színházi szertartáshoz való viszonya nyilvánvaló.

5.3. A színész-néző viszony

Amint azt már dolgozatunk elején, az interakciós viszonyok áttekintésekor kifejtettük, a hagyományos színjátékot az alkotó és a befogadó, vagyis a színész és a néző teljes elkülönítése jellemzi. S ez a teljes elkülönítettség független attól, hogy a színész – akár tevőlegesen is – tudomásul veszi-e a néző jelenlétét, vagy – természetesen csupán alkotói minőségében – nem. Az előbbi esetben ugyanis a tudomásulvétel sem szünteti meg az elkülönítést: a színész, illetve a színpadi alak szól ilyenkor a nézőhöz, az utóbbi esetben pedig még a pillanatnyi kommunikációról sem lehet szó. De független ez az elkülönítettség a nézőnek a játékból való beavatkozásától is. A közönség bevonása esetén ugyanis megszűnik az alkotó/befogadó szétválasztása, s ennek következtében – a hagyományos művészetelmélet értelmében – megszűnik maga a műalkotás léte is, vagy mondjuk inkább úgy, hogy a műalkotás erre az időszakra „szünetel”, s helyette, a mondott időszakban „valami más” történik: egy performatív esemény zajlik valójában. Az előadás által nem szándékolt nézői beavatkozás esetén pedig az előadás „szünetelése”, megszakadása nyilvánvaló. Vagyis a nézői beavatkozást egyik esetben sem tekinthetjük a műalkotás részének, hiszen megjelenésével éppen azt szünteti meg, aminek része lenne, s létrehoz egy „más valamit”, (a performatív jelenséget), amelynek alkotója és részese lesz. Összességében tehát kijelenthetjük, hogy a hagyományos színjáték alapvető sajátja a színészi (alkotói) és a nézői (befogadói) minőségek teljes elválasztása.

Lényegében ugyanezt tapasztaljuk a szegény színház szertartása esetében is, már ami az alkotó és befogadó minőségek megkülönböztetésének a tényét illeti. S ezen az sem változtat, hogy fejlődésének egy (korai) szakaszában a szegény színház is élt a közönségbevonás lehetőségével, mivel a későbbi kísérletek során, mint céljaival ellentétes hatást, elvetette, s az általunk végső formájának ismert utolsó produkciójában sem alkalmazta. Viszont, ugyanúgy, mint a megelőző szempontunk

vizsgálata során is, ezen elkülönítés megvalósítási módjaiban már fontos differenciákat találunk. Ezek egyike, hogy a színész, noha tudomást vesz ugyan a nézőről, nem neki, hanem a jelenlétében játszik, nemhogy közvetlenül nem kommunikál tehát vele, hanem közvetve, a játék áttételén keresztül sem. S ez egy igen jelentős különbség a hagyományos színjátékhoz képest, ahol a játék, még a képzeletbeli negyedik fal mögött is, alapvetően a nézőnek szól, a néző számára, a nézőért van, s nem pedig „csupán” a jelenlétében. A másik különbség, a néző passzív szerepbe helyezése, illetve a két együttes rendezésének elve, amely a néző befogadói minőségének megőrzése mellett, jelenlétének jellegét változtatja meg, s ezáltal az előadás részesévé teszi a nézőt, szemben a hagyományos színház nézőjének kívülálló szemlélő mivoltával.

A performatív esemény viszont megszünteti az alkotói és nézői minőségek elkülönítését. A performer a nézőt alkotótárrá avatva az esemény résztvevőjévé teszi, s ezáltal gyakorlatilag önmaga is a közösen generált esemény résztvevőjévé válik. Más kérdés, és nem befolyásolja a résztvevő minőségét az, hogy a néző/részvevő részvételének jellege mennyire közelít az alkotói minőséghez, hiszen ez csupán fokozati különbségeket jelent. Ráadásul a színész és néző szerepváltása, a néző alkotótárrá válása nem kísérőjelensége vagy következménye csupán a performativitásnak, hanem alapvető törekvése és létfeltétele. Ezzel máris előttünk áll a hagyományos színházzal és egyszersmind a szegény színházzal való merőben ellentétes sajátossága is.

Hármas szempontrendszerünk szerint felvázolva a hagyományos színház, a szegény színház és a performatív esemény közti viszonyok legfontosabbjait, azt kell látnunk, hogy a hagyományos színház és a szegény színház mindhárom esetben közelebbi „rokonságot” mutat egymással, mint a performativitással. Mint láttuk ugyanis, mindkettő megőrzi drámai jellegét, mindkettő jelentéssel bíró artefaktumot hoz létre annak összes lényeges argumentumával és mindkettő fenntartja az alkotói-befogadói minőségek elkülönítettségét. Ezzel szemben, mondhatni mindkettőtől „egyforma távolságra” áll a performativitás, mivel közte és a másik két jelenség között nem csupán megoldásbeli vagy minőségbeli különbségek, hanem alapvető differenciák állnak fenn, amennyiben a drámai jelleg megszüntetésére, az artefaktum létrejöttének megakadályozására és az alkotói-befogadói minőségek megkülönböztetésének felszámolására törekszik.

Ha végezetül, a viszonyok felvázolása után, az eddig nem említett, performatív elemeket használó színjátékokat is megpróbáljuk beilleszteni rendszerünkbe, akkor azt mondhatjuk, hogy ezek határesetként valahol a hagyományos színjáték és a performativitás között helyezkedhetnek el. Sokkal többet azonban jelenleg nem állapíthatunk meg, s ennek két oka is van. Egyrészt az, hogy ezen előadások skálája igencsak széles; mondjuk egy wilsoni operarendezéstől egészen Handke *Közönségnyalazásának* előadásáig gyakorlatilag korlátlan a változatok száma. Vagyis az artefaktum minden ismérvét magán hordozó, sajátos stílusú és hatású színházi előadás, és a szövegében ugyan strukturált és rögzített anyag felhasználásával készült, ámde előadásában a nézői reakciók, beavatkozások által teljes mértékben meghatározott, performatív eseménnyé alakuló produkció között számtalan átmenet és variáció valósul(hat) meg, amely mind másképpen határozza meg az előadás drámaiságát és színész-néző viszonyainak sajátosságát is. Így az egyetlen, amit megállapíthatunk, hogy ahány produkció, annyiféle arány és változat. Másrészt ugyanez mondható el a nézői észlelést „köztes állapotba” juttató hatásmechanizmus alkalmazása okán is. A színpadi alak megjelenítése, valamint a színész saját teste és személyisége hangsúlyosságának változtatása ugyanis szintén egy olyan tényező, amelynek gyakorisága, időtartama, ritmusa ugyancsak korlátlan variációs lehetőségekkel bír, s ezek szintén döntően befolyásol-

ják mindhárom szempontunk szerinti megítélésünket. Tehát ismételtelen az „ahány produkció, annyi-féle megoldás” általánosságához jutunk.

Ezen határhelyzet megállapítása azonban éppen elegendő jelenleg ahhoz, hogy egészszé kerekítse a viszonyrendszer vázlatát, amelyet a hagyományos színjáték, a színházi szertartás és a performatív esemény között kívántunk felállítani egyrészt háromtényezősé tágítva ezzel a Fischer-Lichte által két-pólusúnak felfogott hagyományos színház – performativitás viszonyrendszerét, másrészt pedig ezzel is bizonyítva eredeti tételünket, hogy a szegény színház szertartása nem sorolható a fischer-lichtei értelemben vett performatív jelenségek körébe. A performatív jelenségek további vizsgálata már nem tartozik bele vállalásunkba, aminthogy a performatív események és a performatív elemeket alkalmazó színjátékok ontológiájának vizsgálata is meghaladja ennek a dolgozatnak a lehetőségeit, kereteit s legfőképpen céljait. Ugyanakkor viszont elmondhatjuk, hogy a szegény színház jelenségének a performativitástól való elhatárolásával sikerült pontosabb képet adnunk a színházi szertartásról. A színjáték világa általános horizontjában elfoglalt helyének, sajátosságainak meghatározásával pedig, mind a hagyományos színjátékkal, mind a performativitással szembeni alternatív voltát bizonyítottuk, vagyis rávilágítottunk a Laboratórium színházi kutatásainak lényegi jelentőségére és „performatívá nyilvánításának” lehetetlen voltára is.