

KISS GABRIELLA

# Színházi sztereotípiák

Gondolatok a 38. Berliner Theatertreffen kapcsán\*

Lesiklunk a dolgok felszínén  
(Bret Easton Ellis)<sup>1</sup>

A Berlini Színházi Találkozót az különbözteti meg a hasonló típusú rendezvényektől, hogy nem az éppen véget érő színházi évad reprezentatív képét kívánja nyújtani, hanem több szinten, formában, műfajban (színházi és tudományos előadás, pódiumbeszélgetés, szimpózium, kiállítás, vitaest, felolvasás) és egy világváros szellemi életének idő-terében viszi színre tradíció és innováció belső mozgását. Következésképp – és elkerülve az ezt elfedő oppozíciókat – a tíz a szó legszorosabb értelmében vetten esemény-számba menő előadás mindig elméletileg és történetileg is legitimálható, illetve értelmezhető, kultúrtudományos kérdéscsoportok köré szerveződik, ami több megközelítés számára is érdekessé tette őket tíz előadás. Vagyis a minden évben megrendezésre kerülő, illetve elsősorban át- és megélhető „színházi május” olyan kulturális modellnek is tekinthető, amelyen több szempontból (több szinten) is figyelemmel kísérhető a színház „ontológiai státuszát” meghatározó (színházi) emlékezet kreatív és receptív játéka.

Az a tény például, hogy (és ahogy) az idei Találkozó a megszokottnál is hangosabb vitát váltott ki a válogató zsűri munkája, nemcsak az elnöki posztjáról távozó Peter Iden munkásságáról, hanem a fesztivál kvázi-identitászavaráról is sokat elárult. A kritika egybehangzóan furcsállta és a „roll back”<sup>2</sup> emblémájának tekintette, hogy a bécsi Burg-

theaterből, amely a Claus Peymann-t követő Klaus Bacher igazgatósága alatt jó néhány kritikus szerint a színház nagy öregjeinek ad otthont, öt rendezést<sup>3</sup> hívtak meg. Az e témában olvasható és hallható cikkek, interjúk dömpingje – amelyeknek mintegy mottójává vált a nyolcvanas évek politikai nehézségeiről és az ebből fakadó szervezői kalandokról anekdotázó zsűrielnök mondása, mely szerint „nincs régi és új, csak jó és rossz színház” – az adott műfaji keretek között pontosan arra kérdezett rá, hogy egy ilyen volumenű rendezvénynek hogyan és miért kell reagálnia az adott, nem csak színházi kultúrában zajló változásokra. Kicsit markánsabban úgy is fogalmazhatnánk, hogy a Theatertreffen önképének legfontosabb vonása, a „figyelemre méltó” kategória eddigi és új szerepe került reflektorfénybe. Az átmeneti és kétségtelenül reformokat sürgető állapot természetét jól érzékelteti, ha vázlatosan összevetjük a XX. század utolsó és XXI. század első találkozójának kereteit. A tavaly előtti találkozót háromnapos szimpózium kísérte, amely „A valóság inszcenírozása a színházban, a politikában és a médiában” téma köré szerveződött, s kérdésfeltevései egyértelműen az ezredfordulót köszöntő „Új Berlin” jelenségére irányították a figyelmet. Idén a közép- és kelet-európai színház helyzetéről, a nyugati színházzal való kapcsolatáról, a generációs konfliktusokról rendeztek pódiumbe-

\* A tanulmány megírásához szükséges kutatásokat a Magyar Tudományos Akadémia (Bólyai János Ösztöndíj), a Nemzeti Kulturális Alap (*Recepció és kreativitás: nyitott magyar kultúra*) és az Oktatási Minisztérium (OTKA F034352) támogatása tette lehetővé.

<sup>1</sup> Bret Easton Ellis: *Glamoráma*. Bp., Európa, 2000. 209. ford. M. Nagy Miklós.

<sup>2</sup> *Foyer – Das Theatermagazin*. Wie Boris zum Theatertreffen kam... und andere bemerkenswerte Ereignisse aus der Theaterwelt. 3sat, 2001. május 1.

<sup>3</sup> Karl Schönherr: *Glaube und Heimat*, R: Martin Kušej, Burgtheater Wien; Shakespeare: *II. Richárd*, R: Claus Peymann, Berliner Ensemble; Ibsen: *Rosmersholm*, R: Peter Zadek, Burgtheater Wien; Yasmina Reza: *Drei Mal Leben*, R: Luc Bondy, Burgtheater Wien; Csehov: *Sirály*, R: Luc Bondy, Burgtheater Wien.

szelgetéseket az immár hagyománnyá váló Sátorban. A záróelőadáson, a Luc Bondy rendezte *Sirályon* a közönség lelkesen ünnepelte a „legendás” Schaubühne sztárját, a „régiből Berlin” kedvencét, az Arkagyina szerepét játszó Jutta Lampét, miközben fiatal rendezők *TAT Experimenta 7* címmel találkozót<sup>4</sup> rendeztek Frankfurt am Mainban, az „új” Schaubühne színpadán pedig Sascha Waltz és a feminista diskurzus egyik legkiemelkedőbb személyisége, a két hétig Berlinben tartózkodó Judith Butler a nemi identitás és a nemi szerepek konstruált volta felől elemezték az egészen kortárs táncszínház paradigmaticus vonásait. Az identitásképzés nehézségeiről és a „figyelemre méltó” jelző újradefiniálásának egyik lehetséges módjáról azonban leginkább az a Találkozó történetében egyedi tény árulkodik, hogy a zsűri engedett a nyomásnak,<sup>5</sup> és lapzárta után meghívta az évad legnagyobb színházi botrányát, a zürichi Schauspielhaus *Hamlet*jét.

**1.1.** Christoph Schlingensief projektje mintha egyenesen a „TAT” rendezőit foglalkoztató kérdésre adna választ: „miért nehéz olyan politikai magatartást kialakítani, amelyet a régi hatvannyolcasok várnak el” a kortárs színházról? Munkáját az a politikai kezdeményezés ihlette, melynek értelmében a német szövetségi kormány százötvenezer márkáig terjedő összeggel segíti azokat a jobboldali radikális nézeteket valló fiatalokat, akik saját belátásukból változtatni akarnak az életükön.<sup>6</sup> Schlingensief 2001. május 10-én hét svájci, 22-én pedig hét berlin-brandenburgi neonáci közreműködésével és a „kiszállás” folyamatát tematizáló aktusként vitte színre a *Hamlet*et, s így egy négyfelvonásos politikai vitaest, illetve nagygyűlés teatralizálásának lehettünk tanúi. Az ultra-

konzervatív Zürichben rendőrségi rohamosztagok és a Svájci Néppárt előzetes betiltása, a berlini Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platzon pedig a pénztárt megrohmozó fiatalok által inszenizált „tizenegyedik előadás” filmvetítéssel kezdődött. A svájci próbaidőszakot felelevenítő képeket követő Shakespeare-rendezés két szüleit, illetve egymást tolerálni képtelen, és e tökéletes intolerancia állapotából kiutat nem találó gyermek vergődéseként értelmezte a dán királyfi történetét. A színházi előadás – az este legfigyelemreméltóbb eseményeként – spontán módon alakult át egy nem kevésbé hangos és nem kevésbé színházi vitává, majd pódiumbeszélgetéssé, amelyen a vélemények mellett a mindennapi argumentációs stratégiák is színre kerültek. A *Hamlet-projekt* másnap délelőtt ért véget az „alkotókkal” közös buszkirándulással.<sup>7</sup> Ily módon a csaknem huszonnégy órás esemény mintegy paradigmájává vált annak a kulturális jelenségnek, amelyet a kortárs színháztudomány a *teatralitás*-viták keretében, az irodalomtudomány a szövegértés és -olvasás antropológiai vonatkozásainak kidolgozásakor, a tudományelmélet pedig az interdiszciplináris kutatások reflexiója során vizsgál.<sup>8</sup>

Schlingensief show-akciói „a pop, a dada, a politika és a médiaszínház között helyezkednek el”<sup>9</sup>, és látványosan bizonyítják, hogy azok a *teatralitás*-definíciók, amelyek a „megszemélyesítendő” (Eric Bentley) vagy „megtestesítendő” (Erika Fischer-Lichte) szerepként értelmezett drámai alak kategóriájára épülnek, alkalmatlanok vagy legalábbis improduktívak az egészen kortárs színház bizonyos eseményeinek koncepcionalizálására. Hiszen a reprezentációnak ez a zárt felfogása a *Hamlet* legfeljebb azon pillanatait képes tematizálni, amelyek-

<sup>4</sup> „...amikor azonban Stölzl, a berlini kultúr-szenátor hangot adott annak, hogy a berlini színpadokon túl sokat törnek a fejüket, és itt a legfőbb ideje, hogy ismét helyet kapjon a szórakozás, akkor azt gondoltuk: talán mégiscsak Frankfurt a megfelelő város. (...) autentikusnak és közvetlenül akarunk reagálni a valóra, s eközben nem félünk az akár szentimentális, megindító, giccses érzésektől, amelyek helyet kapnak a színházban.” – nyilatkozta Stefan Bachmann, Tom Kühnel, Sebastian Nübling, Thomas Ostermeier, Christina Paulhofer, Luk Perceval, Stefan Pucher, Falk Richter, Robert Schuster és Nicolas Stemann nevében Bernd Stegemann. In: Franz Wille: Es geht! *Theater Heute*, 2001/4. 1.

<sup>5</sup> A Berliner Theatertreffen átfogó értékeléséhez lsd. Friedrich Detlef: Wien, Wien, du mein Berlin. Das Theatertreffen ist vorbei. Das nächste braucht die Idee von der Hauptstadt. *Berliner Zeitung*, 2001. május 26–27. 10.

<sup>6</sup> Rechtstextremisten-Aussteigerprogramm (RAUS) vö.: [www.naziline.de](http://www.naziline.de)

<sup>7</sup> Az útvonulat Berlin politikai szempontból érdekes nevezetességei, a nagyváros dóblini képének újraírása, illetve Brecht sirjának megkoszorúzása jelölte ki. Vö.: Torsten Wahl: Keine Angst, die beißen nicht mehr. *Berliner Zeitung*, 2001. május 25. 24.

<sup>8</sup> Ezt a tendenciát jelzi az alábbi három magyar nyelven frissen megjelent mű: Erika Fischer-Lichte: *A dráma története. A színre vitt identitás korszakai*. Pécs, Jelenkor, 2001. ford. Kiss Gabriella; Wolfgang Iser: *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*. Bp., Osiris, 2001. ford. Molnár Gábor Tamás; Laki János (szerk.): *Tudományfilozófia*. Bp., Osiris, 1998.

<sup>9</sup> Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M., Verlag der Autoren, 1999. 220.

ben királyi trónuson be-, illetve kitolják a stilizált aranyos palástba öltözött, általában alvó és félig ébren is zavarosan beszélő Claudius és Gertrúd, amikor magnóról játsszák be a dramatikus szöveg szülői szentenciaként is értelmezhető passzusait, vagy amikor Ophélie figurája egy szűk fekete ruhába öltözött szigorú nő, illetve egy zavart lánygyermek színpadi alakjában kettőződik meg. Az alakok és a dramatikus szöveg reprezentációjának elsődlegességét és a színházi szöveg világszerűsége által garantált harmonikus és recepcióorientált befogadói állapotot a Schlingensiefel-projekt a prezentáció és az önprezentáció aktusaival, vagyis azzal teszi zárójelbe (illetve függeszti fel), hogy az este folyamán egyre kevésbé választhatók el egymástól az ezeket az eljárásokat definiáló nézői magatartásformák és észlelési módok.

Egyfelől a rendezés erőteljesen épít a Gründgens-féle Shakespeare-játszás kliséire, ami az idézettség folytán már eleve teatrálisán reflektál a színpadi történések zárt reprezentációjára. A rámutatásnak ez az intertextuális gesztusa szélsőséggé válik, amikor a Egérfogó-jelenet elején leereszkedik a klasszikus polgári színháztermek csillára, magnóról bejártsszák a karmestert köszöntő tapsot, műlevelek hullanak, és felcsendül Wagner *Trisztán és Izolda*-ja. A királyi család tagjai között azonban megjelennek a színészeket játszó neonácik, és a „leleplezés” téma számukra autentikus előadását követelik, amibe a rendező bele is egyezik, és személyes közreműködésével veszi kezdetét a „Schlingensiefel-entertainment”. Az illúziószínház jegyében induló Gonsago-jelenet „helyett” a húszas-harmincas évek német kabaréinak koreográfiáját idézve táncolnak-menetelnek az SS-karszalagos színészek, akik között ott van a (szórólapról név szerint is ismert!) hét kiszállni kész jobboldali. A nézőnek tehát most már végérvényesen szembesülnie kell a reprezentáció, a prezentáció és az önprezentáció játékos és színházszervező elvével, amelynek középpontjában a megszemélyesítés, a rámutatás és az önfelmutatás közötti különbség reflexiója áll. Míg az Egérfogó-jelenet dramaturgia szerepe lehetővé teszi, hogy egyértelműen dominánsnak tekintsük egyik vagy másik eljárást, addig a rendezés végén épp e színházi keretek elválasztásának lehetetlen-

sége, állandó elkülönöződése forgatja fel és definiálja újra az egyikőjük kizárólagos szerepén alapuló befogadói magatartást. Miközben Hamlet és Laertes vívnak, Gertrúdon és Claudiuson a neonácik szolgáltatnak igazságot: az „Unser Deutschland” [A mi Németországunk] című ace-rave szám alatt baseballütővel szétverik a színpadot, majd az SS-karszalagos és a dal szövegét szórólapok formájában kiosztó színészek sorfala mellett levonulnak a nézők közé, és ott folytatják a „bulit”.

Egyértelmű, hogy a dramatikus szövegből kiindulva nem írhatjuk körül azt a szerepet, amelyet Jürgen Drenhaus, Németország legrégebbi skinhead-zenekarának énekeese vagy Torsten Lemmer, a skeanhead-rock világszerte ismert személyisége játszik. A reprezentáció színházában a színházi közmegegyezés értelmében úgy függesztjük fel hiteltenségünket, hogy nem kételkedünk a színész és a szerep azonosságában. Természetes tehát, hogy Schlingensiefel akciója végén a közönség egy (elenyésző) része számon kér(het)te a színházban dülő emberek a „rendes színészi játékot”, akik viszont dühödten kiabáltak vissza, hogy ők nem színészek. Egy másféle játékra inkább kész nézők viszont szintén hiteltenségüknek adtak hangot, amikor hangosan megkérdőjelezték a fellépő neonácik kiszállási szándékának őszinteségét. A Schlingensiefel-féle *Hamlet* tehát éppen azt a folyamatot tematizálja, amikor a színész és a szerep viszonyrendszere – vagyis az autenticitás kérdésköre – áttöri és érvényteleníti a dramatikus szöveg reprezentációján nyugvó színházi keretet, és a prezentáció, illetve az önprezentáció eljárásaival bármely identitás konstruált és állandóan változó (szerep) voltára irányítja a figyelmet. A projektnek ez a szociálintropológiai dimenziója aztán a nézőtér és a játéktér között spontán kialakuló vitában bomlik ki<sup>10</sup>, ahol az a választás, illetve az ezt követő mindennapi önprezentáció játssza a főszerepet, amelynek során döntünk kell, hogy nézőként vagy játékosként veszünk-e részt a szerepjátékban.

Schlingensiefel színháza tehát a nézőséget meghatározó színházi keretek mibenlétét és viszonyát tematizálja: a reprezentáció, a prezentáció és az önprezentáció által kínált identifikációs lehetőségek játékkal feszültségbe hozza a teatralitás szerepsze-

<sup>10</sup> A saját autentikus identitásképek véleménynyilvánítás formájában artikulálódó konstrukcióját követhetjük figyelemmel a zürichi Schauspielhaus műsorfüzetében, amelyben – megújítva a színházi performansznak ezt a kellékét – kizárólag a nézők reakcióját olvashatjuk.

rű kategóriájának háromféle – a színházi hagyomány felől sztanyiszlavszkijinak, brechtinek és artaud-inak is tekintett<sup>11</sup> – módját. Míg az első két esetben a színész sajátként képviseli, illetve rámutat a tőle idegen (drámai) alakra, addig az önprezentáció éppen a saját és idegen horizont játékat modellelja<sup>12</sup>, mely csak az identitás és az autenticitás társadalmi-kulturális színrevitele felől értelmezhető.<sup>13</sup> A jobboldali radikálisok projektjében nem is annyira a *Hamlet*, mint inkább a darab előadása volt a tét, amit a próbafolyamatot dokumentáló film címe is jelez: „A többi Svájc” – és nem „néma csend”. Az önprezentáció során saját politikai identitásunk képei jelentek meg, felmutatva azok társadalmi-mediális meghatározottságát. Vagyis – Giles Deleuze-t idézve<sup>14</sup> – a „szerep” a szó legszorosabb értelmében téma (ez esetben aktuális politikai kérdés) lett, „kifejtése” során pedig a látottak-hallottak hiteles voltának konstrukciójával szembesülünk.

**I.2.** A jobboldaliság kifejezetten olyan „téma”, amely különösen transzparenssé teszi, hogy a nézői szembesülésnek nem csak racionális dimenziói vannak. Ahhoz, hogy ténylegesen megragadhatjuk a kortárs színház e projektben kristályosodó tendenciáinak egyik fő irányát, az elemzés tárgyává kell tennünk azt az állapotot, amikor egy két méter magas és nyolcvankilós rocker teljes extázisban közvetlenül mellettem tör szét a padlón egy baseballütőt, míg én hátizsákomat szorongatva és a lehető legkisebb méretre összehúzódva próbálok meg ideoda-máshova kukucskálni az immár kivilágított nézőtérén. A színházi esemény *atmoszférája* értelemszerűen csak akkor ragadható meg, ha a teatralitás prezentáció-modelljét nemcsak a jelentésképződés, hanem a nézői percepció reflexiójának szempont-

jából is megvizsgáljuk. Ahhoz azonban, hogy ennek elemzésére is produktív problémamegoldási stratégiákat alakíthassunk ki, be kell vonnunk vizsgálódásainkba azokat az elméleteket, amelyek ténylegesen „kopernikánuszi fordulatként” értelmezik a Gutenberg-galaxistól vett búcsút<sup>15</sup>, és az elméleti, történeti és módszertani reflexió igényével oldják fel az olyan oppozíciók binaritását, mint értelem és érzélem, materiális és immateriális, szubjektív és objektív, kontempláció és percepció.

... már nem a műalkotás technikai sokszorosíthatóságának korában (Benjamin), hanem sokkal inkább technológiák, nyelvi rendszerek és esztétikai ingerek szinergetikus összeolvadásának világában élünk, (...) heterogén valóságok (Rötzer) teljesen megváltozott kulturális koordináta-rendszereiben próbálunk meg eligazodni, (...) egyfajta „kaleidoszkópikus” valósággal, olyan rétegszerűen egymásra épülő látszatképek világával van dolgunk, amelyek összjátéka mögött nem verifikálható objektív realitás.<sup>16</sup>

Helmar Schramm így írja le az ún. média korában élő ember világ-érzetét, akinek előbb vagy utóbb magáévá kell tennie a „motorikus megtévesztettség”<sup>17</sup> szemléletét. Ha elfogadjuk ezt a képet, akkor egyértelmű, hogy korunk színház meghatározása során sem a „valódi” valóság és az azt „elhazudó” fikció oppozíciója, sem pedig a „színház az egész világ”-elv nem járható út.<sup>18</sup> A színész-szerep-néző hármasságát a referencia (mimézis) és a performance játéka felől megközelítők viszont egyfelől abból indulnak ki, hogy a színház élet, a *teatralitás* pedig az interdiszciplinaritás jegyében formálódó kultúr-tudományok modellje<sup>19</sup>, másfelől olyan elemzési

<sup>11</sup> Vö.: Philip Auslander: „Just be your self” Logocentrism and différence in performance theory. In: P. A.: *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London and New York, Routledge, 1997. 28–38.

<sup>12</sup> Vö.: Andreas Kotte: Der Mensch stellt sich, aber der Schauspieler zeigt. Drei Variationen zum Theater im Medienzeitalter. In: Christopher B. Balme, Christa Haschke, Wolfgang Mühl-Benninghaus (szerk.): *Horizonte der Emanzipation. Texte zu Theater und Theatralität*. Berlin, Vistas, 1999. 158–167.

<sup>13</sup> Vö.: Erika Fischer-Lichte, Isabel Pflug (szerk.): *Inszenierung von Authentizität*. Tübingen-Basel, Francke, 2000.

<sup>14</sup> Vö.: Gilles Deleuze: Ein Manifest weniger. In: Karlheinz Barck, Peter Genre, Heidi Paris, Stefan Richter (szerk.): *Aisthesis. Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*. Leipzig, Reclam, 1990. 379–383.

<sup>15</sup> Vö.: Norbert Bolz: Abschied von der Gutenberg-Galaxis. Medienästhetik nach Nietzsche, Benjamin und McLuhan. In: Jochen Hörisch, Michael Wetzel (szerk.): *Armaturen der Sinne*. München, Wilhelm Fink, 1990. 139–156.

<sup>16</sup> Helmar Schramm: *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17. Jahrhunderts*. Berlin, Akademie Verlag, 1996. 13.

<sup>17</sup> Paul Virilio: *Die Sehmaschine*. Berlin, Merve, 1989. 154.

<sup>18</sup> Vö.: Andreas Kotte: Simulation als Problem der Theatertheorie. *Forum Modernes Theater*, 1996/1. 33–44.

<sup>19</sup> Vö.: Erika Fischer-Lichte: A színház mint kulturális modell. *Theatron*, 1999/Tavaszi. 67–80. ford. Meszlényi Gyöngyi.

eljárások kidolgozását szorgalmazzák, amelyek a mediatisáltság jelensége felől kölcsönöznek heurisztikai jelentőséget a jelentésképződéstől elválaszthatatlan észlelés aktusának.<sup>20</sup>

Ebből a szempontból válhat hasznossá az *esztétika* és az *anesztétika* Wolfgang Welsch-i fogalom-párosa<sup>21</sup>, amely a tetszőlegességgel és felületességgel szembeállított pluralitás és transzverzálitás jegyében<sup>22</sup> utasítja el a dichotómikus gondolkodásmódot. Célja, hogy a kultúra egészébe ágyazva teoretizálja a kortárs (posztmodern) művészet sajátosságait, amihez azonban az „esztétika” fogalmát ki kell mozdítani a művészet szférájából: nemcsak a reflexió tárgya, hanem olyan gondolkodásmód magja lesz (46), amely például Lyotard, Derrida, Foucault, Sloterdijk írásait jellemzi:

Egyenesen azt állíthatjuk, hogy az új gondolkodók a gondolkodás során mobilizálják az érzékeiket, olyan gondolkodást valósítanak meg a gyakorlatban, amely érzésekkel rendelkezik és ezek segítségével alkot értelmet. Egy esztétikai gondolkodó nemcsak az őt körülvevő világban lát és hall, hanem felsejlik előtte egy belátás, szkeptikus a pofonegyszerű ötleteket illetően, és ujjáival mintegy végigsimítja a gondolat szövetét. Ezeket a gondolkodókat leginkább szenzuális sajátosságaik jellemzik. (47)

Welsch tehát az „aisthesis” etimológiája és a diszciplína múltja felől magyarazza az *esztétika* jelentését és szerepét, amikor „bármiféle – érzéki és szellemi, hétköznapi és kifinomult, életvilágbeli és művészi – észlelés tematizálására” (9) alkalmas terminusként használja. Következésképp a művészetről való gondolkodás azon paradigmája, mely az esztétikát kizárólag az érzéki jelenségek tudása, struktúrája (tehát a ráció, a kontempláció) felől közelíti meg, (ha produktívan is, de) elcsúsztatja a fogalom jelentését. Ezt leginkább a fogalom-páros másik tagja és a jelenség másik oldala, az érzékelő képesség megszüntének *anesztetizált* állapota igazolja, amely a fizikai tompaságtól a szellemi vaksáig terjedhet. *Esztétika* és *anesztétika* viszonya te-

hát sem a rész-egész, sem a tagadás, sem az ellentét logikai formulájával nem ragadható meg: mivel az utóbbi az előbbi „alapvető szintjét, feltételeit és határait problematizálja” (11), elválaszthatatlanok egymástól. Viszonyuk tehát úgy modellálja az emberi megismerés két alapmechanizmusának, a kontemplációnak és a percepciónak a kapcsolatát, hogy azok történeti figurációit a dialektika, az átcsapás, az összekapcsolódás eljárásával lehessen leírni és minősíteni (12).

E transzverzális felfogás termékenységet leginkább a metafizika, a modern és a posztmodern hármasságára épülő modell igazolja, hiszen Welsch meggyőződése, „hogy a jelenkor tárgyalására vállalkozó gondolkodásnak, ha nem akar félre- és elbeszélni, az átláthatatlanság és az ambivalencia jelenségeivel, illetve az átcsapás, az összekapcsolódás és a divergencia gondolati formuláival kell dolgoznia.”(30). A posztmodern fogalmát a valóság érzékelésének és meghatározásának mikéntje felől közelíti meg, és egyfelől a tele-ontológia, illetve a tele-organizmus, másfelől a deszenzibilizálás jelenségével írja le. A valóság képpé, kép-világgá válása, illetve a videóanimációkkal és protézisekkel a „valóságosnál” sokkal teljesebb gyönyört okozó cybersex a széles nyilvánosság és az intim szféra számára is világhossá teszi: a média korát az a vizuális, illetve akusztikai állapotú való folyamat határozza meg, amikor a szimuláció eszközei révén a valóság folyamatosan eloldódik önmagától (16f). Ugyanakkor a képi és zsigeri szimuláció e túlzottan tökéletes áradása (a világ esztétizálódása) egy egyértelműen anesztetizált állapotba csap át, amelyet „a nyolcvanas évek új erénye, a *coolness* fémjel: olyan érinthetlenségről és érzéketlenségről van szó, amely a drogfogyasztás eredményeként létrejövő magas ingerszinthez hasonlítható. Az esztétikai animáció mintegy narkózisként megy végbe – ami egyben eltompulást is jelent. Az esztétizálás – ismétlem – anesztetizálásként következik be.” (14)

**I.2.2.** Milyen szempontból termékenyítheti meg Welsch elmélete a kortárs színház megértésének stratégiáit? Ma már széleskörű konszenzus van ar-

<sup>20</sup> Ehhez a valamennyi szemiotikai elmélet alapját képező viszonyhoz lásd. Erika Fischer-Lichte: *Bedeutung. Probleme einer semiotischen Hermeneutik und Ästhetik*. München, C. H. Beck, 1979. 10ff.

<sup>21</sup> Wolfgang Welsch: *Ästhetisches Denken*. Stuttgart, Reclam, 1998. A zárójelbe tett oldalszámok erre a kiadásra vonatkoznak.

<sup>22</sup> Vö.: Wolfgang Welsch: Intenzív és extenzív pluralitás. In: Pethő Bertalan (vál): *A posztmodern*. Bp., Gondolat, 1992. 256–260.; Transzverzális ész. In: Pethő, Bertalan (szerk.): *Poszt-posztmodern. A kilencvenes évek: vélemények és filozófiai vizsgálódások korszakváltozásunk ügyében*. Bp., Platon, 1997. 258–260.

ról, hogy a nyolcvanas évek színházzemiotikai kutatásain alapuló elméletek és módszerek számára az jelenti a legnagyobb kihívást, hogy meg tudják-e ragadni a jelszerűség azon dinamikáját, melynek során a percepció és a kontempláció, a performansz és a referencia, a szemiotikai és a szimbolikus (Kristeva) kapcsolata kerül előtérbe, mégpedig oly módon, hogy elkerüljük a testi jelenlét fenomenológiájának, illetve a jelentés taxonómiájának kizárólagosságában rejlő csapdákat. A színházzemiotika története egyértelműen arról tanúskodik, hogy e tudományág mindig egy másik diszciplínából származó elmélet (modell) beemelésével tudta megoldani a művészeti diskurzus által felvetett problémákat. A dekonstrukció és a recepcióesztétika kérdés- és válaszhorizontja azonban az előadás-elemzés gyakorlata szempontjából csak annyiban hatottak termékenyítőleg a hagyományos szemiotikai modellekre, amennyiben (a dominanciaképződés fogalmának átértelmezésével) jelezni tudták az örömmel, a vágygal és „az élvezetre való képességgel” azonosított „áthágásnak”<sup>23</sup> a jelentésképződésben betöltött szerepét és helyét.

Ha Welsch a szimulatív képi világok korunkban mindenkire ránehezülő áradása<sup>24</sup> és a kulturális-társadalmi esztétizálódás, illetve anesztetizálódás viszonya felől vizsgálja a posztmodern állapotot, akkor elméletének színházi applikációja éppen e három képesség tematizálása szempontjából lehet gyümölcsöző. Ha ugyanis egy elméletnek úgy válik arkhimédészi pontjává a művészet, az esztétikai jelenség vizsgálata, hogy közben kimozdul a modernitás művészetfogalmából, akkor (egy nagy és még pontosításra szoruló logikai ugrással) a színházi előadást / rendezést nem (csak) szöveggként, hanem *atmoszféraként*<sup>25</sup> definiálja. Ugyanakkor az előfeltevések illetően, a transzverzális tudás jegyében történő átforgalmazása nem jelenti az értelem- és jelentésképződés folyamatának mellőzését, hanem a szó-

veg retorizáltságot és mediatisáltságot is bevonja a kérdésfeltevések lehetséges rendszerébe. Erről a vizsgálati horizontról árulkodik az a mód, ahogy felhasználja a fenomenológia prototípus-elméleteit. Welsch a társadalom működésének egésze felől definiálja azokat a „kulturális alapképeket”, amelyek „azt irányítják, hogyan férközzünk hozzá a valósághoz” (34). E megállapítás a „XX. századnak arra a common sense-ére” épül, mely szerint „a valósághoz nemcsak tényszerűen, de elvi okokból sem férhetünk hozzá közvetlenül”<sup>26</sup>, s következőképp nem a dolgok és az ember kozmikus (referenciális) önmeghatározása révén, hanem az *aisthesis*ben ismerhető meg. Meghatározása szerint korunk sztereotípiái az eltompulás és megvakulás legravaszabb és leghatásosabb csapdái, amelyek így drasztikusan tesznek sajátjukká egyféle anesztetikát. Ennek a veszélyét csak úgy lehet elkerülni, ha felrobbantjuk e képek beidegződöttségét, vagyis felszabadítjuk azt az energiapotenciált, amely elválaszthatatlan bármely anesztetikától. Így az anesztétika esztétikaiba történő átfordítását a rögzített, sőt berögzült megfigyelői pozíciók állandó elbizonytalanításában, az észlelői és értelmezői perspektívák állandó mozgásában<sup>27</sup>, a normativitás színrevitelében lehet megragadni. A továbbiakban – a most csak körvonalaiiban rögzített előadaselemzési koncepció előtanulmányaként – az *aisthesis* illetően játéka felől vizsgáljuk meg a 38. Berliner Theatertreffenek azt a négy előadását, amelyek a legpregnansabban mutatták fel a színészi testképek, a színházi tér és a nézői pillantás retorizáltságot és mediatisáltságot.

**II.1.** „Ma a technika vihara tombol, amely istenségé magasztalja a kozmetikát. Az új technikák segítségével – kart karba öltve a szenzációval – bárki bármikor elfojthatja a valóság utolsó szikráját is. Minden csak illúzió, ami mögé a film elrejtőzhetik. A DOGMA 95 egy érinthetetlen szabályzatot he-

<sup>23</sup> Julia Kristeva: A rendszer és a beszélő szubjektum. In: Kiss Attila Atilla, Kovács Sándor sk., Odorics Ferenc (szerk.): *Testes könyv 2.* Szeged, JATE-Ictus, 1997. 256. ford. Kiss Attila Atilla.

<sup>24</sup> Vö.: Norbert Bolz: *Eine kurze Geschichte des Scheins.* München, Wilhelm Fink, 1991. 95–110.

<sup>25</sup> „Az atmoszféra egyidejűleg az új esztétika alapfogalma és központi megismerési tárgya. Az atmoszféra az észlelő és az észlelet közös valósága. A észlelet mint jelenlétük szférájáé és az észlelőké, amennyiben azok meghatározott módon testileg jelen vannak az atmoszféra észlelésekor. Az atmoszférának ez a szintetikus funkciója legitimálja azt a sajátos beszédmódot, amelyben valaki egy estét melankolikusnak vagy egy kertet kellemesnek nevez.” Gernot Böhme: *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik.* Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1995. 34.

<sup>26</sup> Wolfgang Iser: *Wirklich. Bedeutungsvarianten – Modelle – Wirklichkeit und Virtualität.* In: Sybille Krämer (szerk.): *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien.* Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1998. 170.

<sup>27</sup> Vö.: Kati Röttger: *Geschlechterdifferenz und Theatralität. Erste Überlegungen zu einer überfälligen Verbindung.* *Forum Modernes Theater*, 1998/2. 134f.

lyez szembe az illúziók mozijával, az ún. szüzességi fogadalmat.”<sup>28</sup> Dán filmrendezők egy csoportja 1995 májusában hirdette meg a műfaj megmentésére irányuló ún. DOGMA-parancsokat, amelyek kötelezővé és kizárólagossá teszik a klasszikus dokumentumfilmek forgatásakor alkalmazott technikai eljárásokat, és így a filmkészítés olyan művimeresterkélt módja ellen irányulnak, mint a több kamerás felvétel, a mesterséges zenei és hang-effektusok stb. Következésképp a DOGMA-filmekben újradefiniálódik és ismét központi szerepet kap művészet és valóság kapcsolata, hiszen a (név szerint fel nem tüntethető) rendezők nem önálló művek alkotására törekednek, hanem arra, „hogy alakjaikat és jeleneteiket valóságossá tegyék, a film pedig 'Itt és Most' játszódjon”.

Az elmúlt évadban két német színház is kísérletet tett Thomas Vinterberg és Mogens Rukov e hiperrealista valóságbrázolás paradigmaticus példájának bizonyuló forgatókönyvének a színrevitelére, a belőle készült film pedig 1998-ban elnyerte a Cannes-i Filmfesztivál különdíját. Az *ünnepen* [Das Fest] kiderül, hogy a hatvanadik életévét betöltő családfele az anya tudtával és hallgatólagos beleegyezésével annak idején rendszeresen megerőszakolta ikergyermekeit, s így ő felelős a lány öngyilkosságáért. Michael Thalheimer rendezése alapelveként a forgatókönyvnek azt a sajátosságát, mely szerint „a cselekmény menetét az ünnep rituáléja határozza meg és ez tartja össze a filmet.”<sup>29</sup> A teatralitás eszközeivel analizálta azt az emberi szokást (és e szokás megszokottságát), hogy életünk során rendszeresen – pl. születésnap, házassági évforduló – felelevenítjük az *átmenet* egyik egykori *ritusát* (van Gennep) – pl. a születést, az esküvőt. Arra az eseményre, amelynek akkor és ott valóban az volt a tétje, hogy a megszerzett tapasztalatok birtokában, új identitást kialakítva tagozódhassunk be az adott közösségbe, illetve társadalomba<sup>30</sup>, egy másik egyfelől tét nélküli, másfelől kulturálisan, szociálisan és az adott mikroközösség által meghatározott, s az idők során professzionálissá fejlődő performansszal emlékezünk meg:

És mit csinálunk, ha ünnepelünk? Megérkezünk és üdvözöljük egymást. Ha éjszakára is maradunk, akkor kicsomagolunk, letusolunk és átöltözünk. Majd asztalhoz ülünk. Néhányan pohárköszöntőt mondanak, majd aljasabbnál aljasabb dolgokat vágnak egymás fejéhez és jól összeverekszünk. Pontosan ez történik a filmben is.<sup>31</sup>

Vagyis az ünnep lényegét az ismétlés struktúrája adja, ami (helyesebben annak hibátlan volta) biztosítja, hogy az adott állapotban semmi se változzon (át). Vagyis a *liminalitás* (Turner) szubverzív hatása helyett az adott identitás konzerválása a fő feladat, ami éppen elevenségétől, esemény-jellegétől fosztja meg a ritust. Ha viszont bármi is megzavarja az identitásnak ezt a színrevitelét: ha valaki rosszul játssza szerepét, rossz helyre ül, rossz helyre néz, akkor fény derülhet e szokás sztereotip, üres voltára, és visszamenőleg is megkérdőjelezheti az adott családtag identitásának autentikus voltát, s a rá épülő (kulturális, társadalmi és mikro-) közösség stabilitását.<sup>32</sup>

Ha – ahogy a forgatókönyv alcíme jelzi – tényleg „Minden családnak vannak titkai”, akkor ez a titok hordozza azt a szubverzív potenciált, amelynek színrevitele elindíthatja a társadalmi energia (Greenblat) különös sűrűségű körforgását, az identitásváltozás folyamatát. A darabban a halott Linda ikertestvére, Christian árulja el az „igazságot”, méghozzá oly módon, hogy nemcsak hibátlanul követi, hanem maximálisan kihasználja az ünnep rituális dramaturgiájában és szcenikájában rejlő lehetőségeket: kétszer a családfőre (közli a pedofília tényét, és apját nevezi meg húga gyilkosaként) egyszer pedig annak feleségére (leleplezi az anya bűnrészségét) mond köszöntőt, majd végül a pincérnök segítségével kedves szokás szerint a ceremóniamester poharába csempészi azt a cédulát, amelynek értelmében valakinek (a legidősebb lánytestvérnek, Helennek) fel kell olvasnia egy, az ünnepeltnek küldött üdvözlőlápot, ami ez esetben a végső tárgyi bizonyíték: öngyilkos húgunknak aznap megtalált búcsúlevele. Christian tehát – egy

<sup>28</sup> Jana Hollberg, Alexander Wewerka (szerk.): *Dogma 95 Zwischen Kontrolle und Chaos*. Berlin, Alexander Verlag, 2001. 12.

<sup>29</sup> Thomas Vinterberg: *Die verkehrte Ästhetik*. In: Jana Hollberg, Alexander Wewerka (szerk.): i. m. 98.

<sup>30</sup> Vö.: Erika Fischer-Lichte: *Az átváltozás mint esztétikai kategória*. Megjegyzések a performativitás új esztétikájához. *Theatron*, 1999/Nyár-Ősz. 57–66. ford. Kiss Gabriella.

<sup>31</sup> Thomas Vinterberg: i. m. 98.

<sup>32</sup> „Ez a film egy dán családról szól. És így végül is valahogy egész Dániáról” – állította Thomas Vinterberg: *Eine Quantensprung*. In: Jana Hollberg, Alexander Wewerka (szerk.): i. m. 110.

egyszerű szemiotikai rekonstrukcióval élve – a szemantikai dimenzió törvényeinek radikális megsértésével megfosztja jelentős(s)égétől az ünnepi beszédek szintaktikáját, s így azt hangsúlyosan bármikor kiüresíthető jelek kombinációjaként mutatja be azt. Vagyis úgy forgatja fel az ünnep egy emberöltőn át stabil szemiotikáját, hogy az ismétlés kényszerességének prezentációjával aktivizálja az iterabilitás elfojtott erejét, melynek következtében a születésnap elkülönül az apa-, illetve anya-szerepet / -identitást létrehozó egy (illetve több) egykor élő átmeneti rítustól, a *différance* mozgásában pedig felsejlik a jelölő-jelölt viszony önkényessége, sztereotip – ez esetben (élet)hazug – volta.

Az ünnepi „dolgok rendjébe” beálló zavar az emberi kommunikáció nemverbális szintjein, a testjáték és a térhasználat retorikájában is jelentkezik. A színész / szerep viszony Thalheimer rendezésében az olyan sztereotípiák hangsúlyos megmutatásában artikulálódik, mint a szigorú és fegyelmezett apa (aki persze konyakozik és meghatottságában is ellenőrzi a konyhán folyó munkát), az elegáns kisestélyibe öltözött és gondoskodó anya (aki kedves szigorával a szó legszorosabb értelmében minden áron fenntartaná a családi béke látszatát és árnyékként követi férjét), a jópofa nagybácsi (aki természetesen szünet nélkül házivideózik és önként vállalja a rendfenntartó – ez esetben verőlegényi – szerepét), a Disney-filmek világából előlépő ős hajú duci nagymama (aki az unokák egyik kedvenc népdalát énekl el pohárköszöntőként), a szenilis nagypapa (aki kétszer mondja el a fiáról ugyanazt az ostoba és sikamlós anekdotát), a lázadó lánytestvér (aki mi mást is tanulhatna, mint kulturális antropológiát és ki másba is szerezhetne bele, mint egy fekete bőrű és csak angolul beszélő fiúba), a szürkeveréb sógornő (akinek szerepe kimerül abban, hogy szült négy unokát) és a tékozló fiú (aki immár minden erejével, ha kell bátyja brutális megverésének az árán, meg akar felelni az apa elvárásainak). Az előadás ily módon mintegy felvonultatja a mindennapi élet sztereotipikus testképeit<sup>33</sup>, amelyeknek leleplezését a rendezés három úton hajtja végre: egyrészt a színészi testjátékot szinte teljesen megfosztja az individuális vonásoktól, és a színészi testszöveget szinte kizárólag az adott típus unalomig ismert kellékeiből

hozza létre, másrészt a vendégek és családtagok közötti verbális kommunikációt szinte kizárólag a fatikus funkcióra redukálja, harmadrészt pedig a látottak műviségében természetes (anesztétikus) voltát felerősíti és transzparenssé teszi a videó alkalmazásával.

A prezentációnak csak egyik (és még csak nem is leghatásosabb) módja az adott sztereotípiá gesztusainak karikírozása, amit elsősorban a minden helyzetet megoldó vihogás és mosoly eltűzése, illetve az évés pótcselekvéskénti definíciójának számtalan helyzetkomikumra épülő megoldása idéz elő. A rendezés dramaturgiaiailag legfeszültebb pillanataiban ezeknek a nonverbális, illetve verbális frázisoknak és kliséknek a mechanikussága tematizálódik: Christian és szerelme, Pia első párbeszéde nyelvi fordulatának ismételtetésében, majd a pincérmő hirtelen leveti a ruháját és anyaszült meztelenül némán áll a vágó tárgya előtt. Az elvesztett bárány, Michael kabaréjelenetbe illően játssza el a „hová pakoltad az ünnepi cipőmet?” című családi alaphelyzetet, amely ugyanúgy erőszakos akcióval (felesége futó, de annál kegyetlenebb megerőszkolásával) zárul, mint a Helen meghívására későn érkező Gbatokai tört angolsággal történő kitessékelése (felpofozza és összerugdálja a fiút) vagy öccse eltávolítása (akit nemes egyszerűséggel megkötöz). A cím és az alcím közötti feszültség tehát nemcsak az akció és a dikció ellentételezésében, hanem a színészi játék sztereotip eszközeinek teátrális analízisében is tematizálódik. Ezt erősíti a megfigyelői pozíciók sokszerevével játszó és azokat egymással ütköztető térszervezés, amely (a teatralitás önreflexív játékaként is) a színház-nézési hagyomány európai formáit is felvonultatja.

A Sophiensäle játékkerét szinte teljes egészében betölti a megterített ünnepi asztal, amelyen akár négy ember is kényelmesen elhelyezkedhet egymás mellett. Körülötte székek, hosszanti oldalain lépcsőzetesen emelkedő nézőtér helyezkedik el, rövidebb oldalai felől pedig vörös bársonyfűgönyös pódiumszínpad, valamint vetítövászón határolja. A tizenkét színész és a nézők mintegy egynegyede (kb. negyven fő) az asztal mellett foglal helyet, és együtt kell kivárniuk, amíg a két pincérmő és a pincér mindenkinek tölt bort és levest mer, együtt kell végig-

<sup>33</sup> Érdekes lenne ebből a szempontból összehasonlítani a nálunk *Születésnap* címmel vetített dán film és a dortmundi, illetve drezdai rendezések színészválasztását.



enni és végiginni a menüt, meghallani és meghallgatni Christian mondandóját. Az asztal körül ülők számára mindenekelőtt a rendezés idő-dimenziója határozza meg a megfigyelés és a nézői részvétel módját, hiszen számukra sokkal nehezebb a színházi közmegegyezés értelmében nyugodt különbséget tenni az idő reprezentációja (a darab, a rendezés ideje) és önprezentációja (vagyis a performansz-idő)<sup>34</sup> között, mint hagyományosan kukucskaló társaiknak. Nekik három és fél órán keresztül csaknem minden pillanatban dönteniük kell, hogy (a család tagjaihoz hasonlóan) emelik-e poharukat a „tisza és gyilkos apára”, aki fürdés ürügyén fajtalanokodott gyermekeivel, vagy a hallgatásával és tétlenségével cinkossá váló anyára. Ugyanakkor számukra megadatik a színészek „civil” önprezentációjának élvezete, akik az étkezés alatt vagy „jelenésükre” várva beszélgetésbe elegyednek asztaltársaikkal. A mintegy félórás tálalás alatt ugyanis az asztal körül ülők – főleg a színházba egyedül érkezők – éppen szocializáltságuknál fogva érzik szinte kötelezőnek a jól nevelt társalgást.

Az ennek köszönhetően kialakuló (és egymással is finom játékba kezdő) metonimikus és metaforikus tér-élmény tehát megosztja, a videóvetítés viszont hasonló hatással van a tér különböző pontjain ülőkre. A vetítővászonon a házivideók ismerősen idilli képei láthatók (az apa indiánosdit játszik gyermekeivel, sárkányt reptetnek, bukfenceznek, bújócskáznak stb.), ám a legváratlanabb pillanatokban hatalmas fényképként merevedik ki a dramaturgiaiailag éppen kulcsszerepet játszó szereplő arca. Az előadásnak ezeken a pontjain a nézői szemlélődés kétféle módja és kétféle hatásmechanizmus ellenpontoszza egymást. A színészi test és mozgás reprezentálja és prezentálja, míg a fénykép értelemszerűen részletekbe menőbb vizsgálata fokozatosan és a mindenkori nézőre bízva leplezi le az adott sztereotípiát, s így egyéni voltában mutatja be a darabban klisék sorozatává torzult arcot. Ugyanakkor a videó kikapcsolása vagy a fény-kép mozgásképpé válása ennek az (és bármilyen) identitásnak és autentikusság-érzetnek az inszcenizált voltára hívja fel a figyelmet.<sup>35</sup>

„Őszinte” érzéseknek csak a botrány utáni éjszaka alkoholgőzös és meztelen testek melegétől fűtött családi bacchanáliájában lehetünk tanúi, ami az ismét tökéletesen szervirozott reggelivel együtt más szempontból irányítja a figyelmet a játéktér központi elemére. A közösség (akinek ezúttal Michael a szószólója!) kiveti magából a pedofil apát, és a szerepét vesztett családfő feleségével és a nagyszülőkkal együtt távozik el a nézők között. Röviddel ezután Christian ismét szólásra jelentkezik, és hirtelen ugyanolyan félelemmel teljes, zavart pillantások szegeződnek rá, mint az este. Végül a Párizsba induló fiú Piával együtt követi szüleit. Mivel a térszervezés eddig elsősorban az asztalt, illetve a pódiumszínpadot jelölte ki az érkezés és a távozás helyének, hirtelen jelentőséget kap a játéktér elhagyásának ez az elsősorban a nézők számára adott módja. Foucault a tér korszakának nevezi a XX. századot, és az adott diskurzus működése szempontjából kiemelt szerepet tulajdonít az ún. „elhajló-heterotópiáknak”: a pszichiátriai klinika, az öregek otthona olyan hely, ahová a társadalom száműzi a működése szempontjából másnak, deviánsnak bizonyuló embereket.<sup>36</sup> Az előadás zárójelenete, a tökéletesen szervirozott reggeli abban tényleg különbözik az elmúlt születésnapok gyakorlatától, hogy az asztaltársaság megfogyatkozik néhány szemlélyel. Ugyanakkor a közösség nemcsak a „bűnöst” üldözte el az asztaltól, hanem – mintegy fellelegezve – egyetlen percig sem tartóztatja azt az embert, aki képes volt kimondani az igazat. Vagyis a család végül ismét megsemmisíti a szubverzió lehetőségét, hiszen csak így garantálhatja, hogy (bár valószínűleg továbbra is „vannak titkai”) helyreállhasson az ünnepi dolgok lényegében változatlan rendje, és az átváltozás folyamata ne vezessen egy talán veszélyesen, de a megszokott kényelemhez képest mindenképpen fásasztóan új identitáshoz.

**II.2.** Míg Az *ünnep* esetében Thalheimer úgy felelt meg a DOGMA-parancsoknak, hogy (akárcsak Schlingensiefel) rendezésében ötvözte a művészi performansz két fajtáját – vagyis azzal tette élővé a *kulturális performansz* különböző műfajaira történő

<sup>34</sup> Vö.: Hans-Thies Lehmann: i. m. 309–317.

<sup>35</sup> Ebből a szempontból teli találat a gyerekzsúrokra kapott meghívókat rejtő, kézzel címzett piros szíves boríték formáját öltő műsorfüzet, amely a figurák (de nem a szerepeket játszó színészek) felnőtt, illetve gyerekkori fekete-fehér fényképeit tartalmazza.

<sup>36</sup> Vö.: Michael Foucault: *Andere Räume*. In: Karlheinz Barck, Peter Genre, Heidi Paris, Stefan Richter (szerk.): i. m. 40ff.

utalást, hogy közben a hozzá kapcsolódó mindennapi cselekvések folyamatában realizálta a *rituálét*<sup>37</sup> –, addig a Molnár Ferenc-darab esetében a klasszikus szövegek színrevitelének kérdésével kellett szembesülnie. A *Liliom* abból a szempontból is különlegesnek bizonyult a meghívott előadások közül, hogy „figyelemre méltó” volta a szélsőséges nézői reakciókban is megnyilvánult. A Thalia Theater előadása is a sztereotípiák kegyetlen és embertelen játékként valósította meg a dramatikusszöveg produktív recepcióját (Jauss), melynek során a ligeti körhintás életét, szerelmét és halálát nem is annyira maga a történet, mint inkább a Találkozó legnyomasztóbb másfél óráját eredményező *rave*-atmoszféra meséli el. A „Love Parade” akusztikus és az Alexanderplatz vizuális világát felidéző rendezés alakjai egy, a színpadból kimeredő faszínű kockában léteznek, s a közöttük fennálló viszonyokat azok a piktogramok (a férfi és női nem WC-kre festett biológiai jelei; a közlekedési lámpa szabad utat jelző sávjában látható háromtagú család; a KRESZ szabályai szerint „szállodát” jelentő kék stb.) jelzik, amelyek biztosítják a XXI. század metropoliszainak rendjét. A békebeli Liget klasszikus képét az üres tér hideg geometriája, illetve a belőle pózokban kimeredő, többnyire mozdulatlan és feltűnően csúnya, gondozatlan testek ellenpontoszák. A zsiros hajú, pocakos, tönkrement rockszár és a frusztrált, görbelábú, pattanásos tini szerelmének mélységét a csak segítséggel sikeres maszturbáció érzékelteti; a gyermek abból a spermából fogan, amelyet az önkielégítésben segédkező Julika merev arccal ken szét a bugyijában; Liliom apaságát pedig csak az jelzi, hogy tizenhat éves lánya a darab végén ugyanazzal a marionettszerű kar- és fejmozgással áll a színpadon, illetve ugyanazzal a semmitmondó tekintettel mered ránk, mint amivel a körhintás mutatkozott be. A színészi játék nemcsak leltárba veszi, de a szépség, a kellem, a harmónia leghalványabb nyomától, illetve lehetőségétől is megfosztja, és a piktogramokat megtestesítő állóképekké tördelimerévíti az emberi kommunikáció nonverbális rétegét, melynek következtében nem az elmondott szöveg, hanem a megszólalások módja, a szavak gépies darálása határozza meg a színészi játékot.

A test-képek és a piktogramok között egyre egyértelműbbé váló metaforikus játék azonban csak

az egyik összetevője a sokszor már-már elviselhetetlen feszültségnek. A Találkozó legnyomasztóbb atmoszféráját elsősorban a rendezés ritmusának köszönhetjük, amely egyértelműen korunk perceptuális elvárásait hozza játékba. Az előadás kezdetekor teljes sötétség borul a színházra, amelynek mégoly várakozásteljes hangulatát szinte felrobantja az az észleleti élmény, amelyet a fülsiketítő *rap*-zene és a stroboszkópszerűen villódzó piktogramok áramlása teremt meg. Annak ellenére, hogy a rendezés mindig a jelenetváltásoknál él ezzel a vizuális és akusztikai megoldással, a figyelem nem a szövegeértelmezés, hanem a perceptuális-tapasztalati horizontok atmoszférateremtő játékára irányul: a színpadon a modern technika sebessége egyfelől folyamatosan ellenpontosza a bábszerű játéktípussal illetve a kifejezéstelen szövegmondással egyenmősített teatralitást, s ennek következtében a létrejövő élő-képek mintegy közeli villámfelvételeket adnak a nagyvárosok élő-nyüzsgő anesztetizált világáról. Ily módon a kulturális sztereotípiák mediális meghatározottságát tematizáló jelhasználatnak lesz emblemikus képe Liliom horrorfilmeket idéző és a vérpatronnal sem takarékoskodó öngyilkossága, melynek során tizenötször szűrja magát szíven, illetve hason, és állati üvöltéssel kúszik-mászik, ütközik, kenődik a körülötte álló és az adott színpadi alak sztereotíp pózába merevedett testekre.

**II.3.** Míg Liliom, Julika, Marika, Muskátné és Ficsúr számára a kocka geometriája, addig Orsino, Viola, Olivia és Malvolio számára egy hatalmas süllyedő hajó bizonyul az egyetlen lehetséges életterének. A zürichi Schauspielhaus színpadképét a *Vizkereszt* vagy *amit akartok* helyszíne (Illyria) és a cselekmény kiindulópontja (a hajótörés) ihlette. A függőlegesen két részre tagolt (s így a kukucskalószínpad nézőterének felosztását idéző) színpadkép zsúfolásig tele van a legkülönbözőbb székekkel, asztalokkal, poros könyvekkel és megszámlálhatatlan boros, söörös, konyakos és whyskis üveggel, illetve merevszeg emberekkel, akiknek kitartott mozdulatlanságát három ventilátor hangos forgása emeli ki. Anna Viebrock és Christoph Marthaler ebben a részeg hajóban (illetve színházban) teremti meg az alkoholizmus profán mitológiáját, amely tökéletesen érvényteleníti a Shakespeare-komédiák *rite de*

<sup>37</sup> A performanszok illetően felosztásához lásd Erika Fischer-Lichte: Az átváltozás mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás új esztétikájához. i. m. 57f.

passage-dramatikus struktúráját. Ezek a teljes el-  
tompulás és elvakulás állapotában létező emberek  
számára az alkohol alaptapasztalat, egy már kezdet  
és vég nélküli állapot eredője, amelyben időleges  
változást (de nem átváltozást) csak a delírium hoz-  
hat. Mivel egyetlen pillanatig sem tudnak vagy akar-  
nak hinni abban, hogy ez a „kezdeti térbeli elsi-  
getelődés az átváltozás (...) kiindulópontja”, mely  
„az új identitás tudatos elsajátításához vezet”<sup>38</sup>, a  
drámai alakok viszonyrendszerében adott esetben  
fontos szerepet játszó társadalmi és etikai külön-  
bségek, illetve a Shakespeare-komédiák megszokott  
fordulatai mintegy feloldódnak ebben az enervált  
hangoltságban.

A Találkozó legartisztikusabb rendezése ezt a  
tökéletesen anesztetizált atmoszférát tematizálja. A  
„színészek nem bejártassák, hanem benépesítik”<sup>39</sup>  
a zárt tojásalakú játékeret: „alakrendszer” helyett  
leginkább olyan nyüzsgő összhatásról lehetne be-  
szélni, ami a színpad és a rajta létező élénk színű  
jelmezekbe bujtatott testek által előidézett hullám-  
rezgésekhez hasonlítható, és a (színészi) test szö-  
vegszerű, illetve energetikus koncepciójának<sup>40</sup> teat-  
rális reflexiójából fakad. Marthaler három órán át  
parádésan játszik az abból fakadó lehetőségekkel,  
hogy „a színészek teste bizonyos esetekben jelent  
valamit – egy szerepet, egy értékítéletet, egy beál-  
litódást stb., más esetekben viszont a néző sokkal  
inkább mindegyikőjük egyedi és sajátos testiségé-  
vel szembesül”.<sup>41</sup> Ekkor a test nem elsősorban ol-  
vasható-értelmezhető szöveggként artikulálódik  
(vagyis nem egy szemiotizált valóság sztereotípiái-  
nak utánzását, illetve a dramatikusszöveg referen-  
ciális világának megtestesítését szolgálja), hanem a  
tér empiriájának és saját zsigeri kondícióinak en-  
gedelmeskedve szabadít fel energiát. A svájci *Víz-  
kereszt* nem teszi kizárólagossá egyik vagy másik  
elképzelést, hanem éppen a különbség játékba ho-  
zásával tematizálja az (esztétikai nélkül nem létező)  
anesztézis állapotát. A részeg hajót egy tüszentés  
veti a partra, s – csakúgy mint amikor élénkebb a  
hullámverés – valamennyi utas jobbra, illetve balra  
dől és gurul, leesik az ágyról, asztrál, a falra sod-  
ródik, átlendül a felső szintre, vagy éppen kiesik a  
fal egyik eddig láthatatlan mélyedéséből. A gravi-

tációval vívott harc a legkülönbözőbb mozgásfor-  
mákban artikulálódik: a színészek bohócakrobatá-  
kat meghazudtoló ügyességgel csuklanak össze,  
nyúlnak egy pohár után, gabalyodnak egymásba,  
vesztik el egyensúlyukat, és nyerik vissza azt a ka-  
jüt plafonján lógva vagy éppen a második szint kor-  
látján landolva. A művi-művészi módon kompon-  
nált mozgássornak mindig egy teljesen hétközna-  
pi intencionális cselekvés a célja (odaérjenek egy-  
máshoz, valamit a másik kezébe adjanak stb.), mely  
akciót viszont képtelenek a dolgok mindennapi  
rendjének józan szabályai szerint végrehajtani. A  
humoros hatásnak épp az a záloga, hogy az elő-  
adásnak szinte nincs olyan pillanata, amikor ne a  
színészi akcióból merített, illetve ahhoz szükséges  
energiavesztés vagy felhalmozás határozná meg az  
egymástól ily módon függetlenedő test-részek mű-  
ködését. A rendezésnek ebből a logikájából követ-  
kezik, hogy az olyan jelenetekben, mint amikor  
például a Pavarotti-alkatú Sir Toby egyetlen lépése  
kollektív pankrációt eredményez, és végül maga-  
tehetetlenül maga alá temeti a kb. negyven kilós  
Olíviát, a mozgásvilág veszi át a jellem-, a helyzet  
és a nyelvi komikum szerepét. A szemiotizált test-  
felfogást tökélyre fejlesztő színpadi naturalizmus-  
nak lesz maró paródiája a két iker, Sebastian és Viola  
elnyújtott felismerési jelenete, amikor hasonlósá-  
gukat az ikerjátás sztereotip elemeinek leltárba  
vételével jelzik: egyformán fűjják felfelé frufujuk  
középső tincset, azonos mozdulattal simítják hátra  
a hajukat, tükörmozgással cserélik át a zakóikat és  
gombolkoznak be stb. Ebben a világban már nem  
színpadi alakok, hanem színészi testek próbálnak  
meg életben maradni egy tökéletesen anesztetizált  
állapotban, s ez a küzdelem transzparenssé teszi azt a  
tételt, mely szerint „a mozgást nem rekonstruálhat-  
juk [vagyis nem jeleníthetjük meg, nem képesíthet-  
jük] mozdulatlan szegmensek által”<sup>42</sup>.

A test- és mozgásképek illetően játékanak az a  
következménye, hogy az európai drámairodalom  
legnagyobb klasszikusának (változatlanul hagyott)  
passzusai a leghétköznapibb cselekvések intenciói-  
vá válnak. Ily módon a részegségnek ez a temati-  
zálása értelemszerűen nem az alakértelmezés ha-  
gyományosan jellemközpontú módja felől repre-

<sup>38</sup> Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. i. m. 141.

<sup>39</sup> Hans-Thies Lehmann: *Spiel mit Rahmungen*. In: Stefanie Carp (szerk.): *Anna Viebrocks Räume*. 2001. o. n.

<sup>40</sup> Vö.: Julika Funk, Cornelia Brück (szerk.): *Körper-Konzepte*. Tübingen, Gunter Narr, 1999.

<sup>41</sup> Erika Fischer-Lichte: *Verkörperung/Embodiment*. In: E. F-L. (szerk.): *Verkörperung*. Tübingen, Basel, Francke, 2001. 16

<sup>42</sup> Vö.: Gilles Deleuze: *A mozgás-kép*. Bp., Osiris, 2001. 7ff. ford. Kovács András Bálint.

zentálja, hanem egy minden ízében teátrális világ elemeiként és egy abnormalitásában következetes, s így a maga módján bensőséges hangulat kulcsaként mutatja fel a holdjárócipőben és hófehér lasztex miniruhában típegő Olíviát, a már-már öntörvényűen enervált Orsinót, a kifogástalan öltönyviseletével kirívó Malvoliót és (aszta)ltársaikat. A Shakespeare-szakirodalomban gyakran nárcisztikusnak és az örület határán létezőnek tekintett<sup>43</sup> drámai alakok tettei, döntései és motivációi mintegy feloldódnak abban a teátrális világban, amelynek „valótlan” artisztikumát erősíti a rendezés akusztikai dimenziója. Az előadás ebből a szempontból akár a herceg első mondatainak metonimikus kiterjesztéseként is felfogható:

Ha a zene szerelmünk étke, fel!  
Tovább! jó bőven csak; jöjjön csömör,  
Az étvágy vége az – majd elhal így.  
Ismét e dalt! Oly búsan hull alá,  
S fülemben zsong, mint édes déli szél,  
Mely ibolyás domboldalon fut át  
És illatot lop s ad tovább.<sup>44</sup>

A díszlet felső szintjén elhelyezkedő zenekar a Bolond vezetésével nemcsak élénke, hanem számtalanszor elismétli John Dowland, Tarquinio Merila szerzeményeit, különböző ír és francia népdalokat. Rev. E. S. Uffordn „Throw out the live-line”-ját például hosszan hallgathatjuk az első felvonás végén és a második felvonás elején is, ami gyönyörűen értelmezi a „szünet” konvencionálisitását, vagyis a teatralitásnak azt az abszurd tulajdonságát, hogy a néző bármikor felfüggesztheti vagy éppen beüzemelheti hitetlenségét. Ugyanakkor a végtelenné váló ismétlés értelmetlenné teszi, hogy elsősorban pretextusként értelmezzük a szövegeket. Ehelyett a (realista színház normája felől nézve) abnormális formát és méreteket öltő, állandósult zeneiség bír atmoszféra teremtő erővel, amelynek természetes részét képezik a felkavart gyomrokból felöklendezett és nyelven túli bőfögések, hányások, krákogások. Ebben részeg hajóban a komédia utolsó dramaturgiai mozzanata is csak egy az előadás hol kabaréba, hol pedig rémálomba illő képei közül: a szereplők egy-

más kezét fogva ülnek a színpad elején sorba rakott székeken, és kifejezéstelen arccal maguk elé meredve (látványosan rosszul) szinkronizálják a Shakespeare-sorokat egykor magnóra mondó önmagukat.

**II.4.** Míg Thalheimer és Marthaler munkái elemzik, addig Frank Castorf rendezése fotografikusan pontos és tökéletes látletét adja korunk anesztetizáltságának. A *vágy villamosa* ezúttal utolsó állomáshoz érkezett, és a *Végállomás Amerika*, ahol végállapotként jelenik meg a kultúrában uralkodó rossz közérzet (Freud): Tennessee Williams drámájának legújabb rendezése a depresszió motivációi felől hidalja át a negyvenes évek Amerikája és a globalizálódó harmadik évezred közötti távolságot. A Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz és a tavalyi Salzburgeri Ünnepi Játékok koprodukciójában csak lelkeleg sérült és monomániájukban otthonra találó alakokkal találkozunk, akik nem pszichózisuk foka, hanem típusa szerint tolerálják a velük együtt élők főbiáját. A kiöregedett Elvis Presley-re emlékeztető Stanly Kowalski Lech Walesa egykori tekepartnere és a lengyel Szolidaritás elvhű aktivistája, aki elsírja magát, amikor meghallja, hogy sógornője lengyel irodalmat tanított és anyanyelvén hosszan idézi Mickiewiczet. A korosodó, de magát jól tartó Blanche ideggyenge érzékenysége egyfajta átlagon felüli odafigyelésben artikulálódik: elsőként hallja és látja meg a négy ember elfojtott, de Castorf színpadán megtestesített problémáit. A rendezés azonban nem a lélektani hitel vagy az őszinteség jegyében „hozza felszínre”, hanem a legkommerszebb intertextuális utalások segítségével teatralizálja a tudattalan működését. A Kowalski-család egy emberként menetel a *Warszavjanka* – Stanly identitás-zavarának okára utaló – dallamaira; a Barbie-babáról mintázott Stella a tévéreklámok kisgyerekeihez hasonló bájjal ugrál az ágyon, amikor Stanly egy Nicole stílusát idéző dalban kér tőle bocsánatot, amiért megverte; Mitch pedig Hitchcock *Psychójából* ismert mozdulattal akarja ledöfni a fürdő Blanche-t, miközben megjelenik a tolokocsiban ülő anya csontváza is. Kulturális tudásunknak ezek az elemei azonban nem idéztségükben jelenhetnek

<sup>43</sup> Pl. a műsorfüzetben is idézett Harold Bloom-tanulmány: *Shakespeare. Die Erfindung des Menschlichen*. Berlin, Berlin Verlag, 2000. 337–367.

<sup>44</sup> A *Vízkereszt* vagy *amit akartok* szövegét az alábbi kiadásból idézzük: *Shakespeare összes drámái*. 2. Bp., Európa, 1988. 797. ford. Radnóti Miklós és Rónay György.

meg a Volksbühne színpadán, hiszen – elveszítve pretextuskénti identitásukat<sup>45</sup> – olyan, mindennapi életünkbe beleivódott, eredet(ijűk)et veszített kulturális sztereotípiákká váltak, amelyek észrevétlenül hálózják be a színpadi figurák létezésének minden tartományát: a testet, a lelket, a tudatot, a pszichét stb. Ily módon Castorf éppen azzal dekonstruálja a darab alakrendszerét, hogy megsemmisíti a normális / patológikus, tudatos / tudattalan freudi fogalom párainak hierarchikus oppozíciókkénti olvasatát, melynek következtében nem csoda, hogy Stella gyereke holtan születik, Blanche pedig nem távozik Kowalskiék otthonából.

A darab legérzelmesebb jeleneteit a Találkozó egyik legötletesebb szcenikai megoldása fosztja meg ettől a hangulattól: a kártpozott amerikai konyhára és apróvirágos tapétával borított hálószobára, illetve belőle nyíló fürdőszobára osztott lakás kezdetől fogva önálló világként merevedik ki a színpadból, ám e zárt dobozszerkezet nézőtér felőli oldala a rendezés két pontján megemelkedik. Először Blanche és a múltját leleplező Stanly, az előadás végén pedig a franciaágyon összezsúfolódó társulat kapaszkodik a színpad elejébe és küzd erejét megfeszítve a gravitációval. Az (ebből a szempontból a *Liliom* kockájával és a *Vízkereszt* hajójával is rokon) színpadi szerkezet tehát egyértelműen prezentálja azt a világot, amely – artikulálódjon a tipikusan amerikaiak tartott ruhákban, az amerikai kult filmeket idéző mozdulatokban és képekben, a lakberendezésben, a színpadon szünet nélkül fővő amerikai kávé kotyogásában és a sülő tojás szagában, vagy épp a gyermek születését már a vajjúdás kezdetétől fogva rögzítő videóban – életvalósággá teszi a divat szimulatív világát.

„Lehet, hogy a divat a bizonytalanság érzéséről szól, de jó módszer a feszültség oldására. (...) Engem tökéletesen magába szív a divat. Keresem. *Vagyódom* utána. Heti hét napon, napi huszonnégy órában.” – nyilatkozza a mottóban idézett regény főhőse.<sup>46</sup> Ezt az életérzést Castorf rendezése nemcsak a képiség, hanem a test és nézői percepció szintjén is tematizálja, amikor az előadásban elhangzó dalokra és a fürdőszobában történetekről is tudósító tévére korlátozza az emberi kommunikáció lehetőségeit. A Volksbühnén nemcsak Blanche

hall hangokat és dallamokat, hanem rövidebb-hosszabb megszakításokkal mindenki énekel. Az előadás Lou Reed „Perfect day”-ével kezdődik, Kowalski a német neogiccs stílusára hangszerelt dallal kér bocsánatot Stellától, Mitch pedig extázisban ordítja a hozzá tétován csatlakozó Blanche-sal együtt, hogy „by by Miss American Pie”. Ily módon a Nirvana, Julie Driscoll, Britney Spears stb. számaiból álló kollázs (többnyire angol nyelvű) szövegei és az adott zenei stílus sztereotipikus előadásmódjának eltűzött elemei bizonyulnak az önkifejezés kizárólagos eszközeinek. Azt azonban, hogy a színpadon is létrejön az a „harmónia”, amelyet a „Music TV” klippjeinek, illetve a koncerteken való részvétel befogadói szokásrendje biztosít, a lingvisztikai jelek permanens és a paralingvisztikának köszönhető dekonstrukciója akadályozza meg. A zenei idézetek esetében ezt a hatást a könnyűzenei és a színházi *keret* konfrontációja biztosítja. A rendezés más pontjain viszont a színészi test-szöveg szubverzív játéka leplezi le a színházi jelölő és a jelölt társításának önkényességét. Az előadás kezdetekor például Stella szomszédjával együtt éppen rántottát készít: a mindennapi mozdulatokat nem mindennapi hangkollázs kíséri, mely mindig ugyanazzal a – sipítóan magas hangszínről és hangmagasságról induló – (artikulálatlan) hangszorral kezdődik és mindig a pottyánás (artikulált) hangutánzó szavával fejeződik be. Amikor Stanly megveri Stellát, barátnője legalább tizenötször öklendezi ki magából ordítva a „vulgar” illetve „Tier” szavakat, melyek ily módon nem szótári jelentésükkel („közönséges”, „állat”) gyakorolnak hatást a férjre. Ezekben az esetekben a színészi játék azzal írja felül (deszemiótizálja) a legegyszerűbb cselekvések használati funkcióját, illetve intencióját, hogy felmutatja, illetve kijátssza az elvégzésükhöz szükséges (és nem szemiótizálható) energiát, melynek eredményeként a rendezés egyértelműen szakít azzal a színházi hagyománnyal, amely az illúziókeltés jegyében keres és illeszt valóságdarabokat a dramatikus szöveg (fikcionális világának) egységeihez.

Ebben a világban egyetlen stabil pont van, ez pedig a fürdőszobában történetekről tudósító televízió. A történetnek azokon a pontjain, amikor az alakok tényleg megpróbálnának odafordulni a má-

<sup>45</sup> Az intertextualitás mechanizmusához szükséges jelzetség kategóriájához lsd. Orosz Magdolna: Intertextualität und Bedeutungskonstitution im literarischen Text. Semiotische Begriffsanalyse. In: *Semiotische Berichte*, 1994/1–4. 187–205.

<sup>46</sup> Bret Easton Ellis: i. m. 204.

sikhoz, a kommunikáció mindig a képernyőn keresztül, helyesebben a képernyővel történik: Mitch nem Blanche-sal, csak élőben közvetített arcával ismerkedik meg; ha Steve nagy ritkán mond valami érdekeset, barátja azonnal otthagyja és minden figyelmét a férfi kivetített képének szenteli; Stanley attól a perctől kezdve, hogy Stellára rájönnek a fájások, el nem mozdul a felesége altestére irányított videokamera mögül. Vagyis valahányszor lehetőség nyílna arra, hogy két érző és gondolkodó ember őszinte kapcsolatba kerüljön egymással, a viszony azonnal technicizálódik. Castorf tehát nem áll meg azon a szinten, hogy bemutassa a szimulatív valóság képi és akusztikus sztereotípiáit: az előadás ugyanolyan normális állapotként tematizálja az emberi megismerés állandó mediatisáltságát és közvetítettségét, mint azt az állapotot, amikor az önnön test-világukba zárt felnőtt nők és férfiak még arra is képtelenek, hogy elbeszéljenek egymás mellett.

**III.** A művészet jel-karakterére épülő elméletek implicit vagy explicit módon, de kivétel nélkül azon az előfeltevésen nyugszanak, hogy a színház a nézőt (és a színészt is) a jelentésképződés, azaz a kultúra keletkezésének folyamatával szembeesíti, s ebben az értelemben „a kultúra önábrázolásának, illetve önreflexiójának aktusaként fogható fel.”<sup>47</sup> A színház modellalkotó képességében rejlő antropológiai lehetőségek pedig értelemszerűen hozzájárultak az emberi identitás képződésének, az autentikusság problémájának újratárgyalásához. Erika Fischer-Lichte kilencvenes években írt munkáiban például a színész / szerep relációja az ember ex-centrikus helyzetéből fakadó „Doppelgänger-tum” [hasonmátság] jelenségét<sup>48</sup> modellálja, ami a másikkal való találkozást és e folyamat során az ön-reflexiót biztosítja. Ez az aktus objektíválódik a színház eseményében, amikor is az ember mindig választani kényszerül, hogy nézőként vagy szerep-játszóként vegyen-e részt benne, illetve ami-

kor a színész ugyan soha nem azonos játszott szerepével, de testileg egyesül vele.<sup>49</sup> A harmadik évvezred első Találkozója azonban – mint láttuk – expliciten felteszi a kérdést, hogy az identitás ilyen jel- és jelentésközpontú felfogása nem túl szűk-e azoknak az előadásoknak az esetében, amelyek korunk mediatisáltságát, anesztetizált állapotát kívánják modellálni. Vajon nem kellene-e alaposabban kiaknázni a szociálandropológia megtermékenyítő hatását, és a perceptuális mechanizmusok elemzése felől is átszerelni a klasszikus szemiotikai modelleket? Nem kellene-e kísérletet tenni arra, hogy a nézőséget definiáló befogadói szokásrendszert, illetve a kánon fogalmát ne csak a jausi értelemben vett elváráshorizont, hanem az észlelés és az elvárás diszkrépanciája, az előadaselemzésben központi és mindig heurisztikus jelentőséggel bíró dominanciaképződés fogalmát pedig a textualitás versus medialitás, illetve performancia viszonya felől vizsgáljuk meg?

Ezek a kérdések különösen adekvátan bizonyulhatnak a kortárs magyar rendezői színház horizontjából. A magyar színháztörténetírás legújabb fejezete ugyanis magától értetődően akkor követné el a legnagyobb hibát, ha saját értelmezői pozíciójának rögzítése során figyelmen kívül hagyná a hatástörténet dialogicitásának térbeli és időbeli paramétereit, és nem tradíció és innováció belső mozgása felől, hanem egy általános és nyugat-európai példákra mégoly érvényes recept alapján akarná meghatározni egy rendezés, egy rendezői nyelv vagy egy színházi paradigma sajátosságait. Ez az öngől viszont csakis a vizsgálat elméleti és módszertani kereteinek rendkívül szigorú önreflexiójával védhető ki, melynek során mindenekelőtt a szempontok sokoldalúságát kell szem előtt tartani. Kétségtelen tény, hogy a hazai színháztudományi diskurzus – érthető és a kortárs irodalomelmélet-hez fűződő viszonyával magyarázható okokból – elsősorban a (Lyotard-i értelemben vett) „posztmo-

<sup>47</sup> Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters I*. Tübingen, Narr, 1982. 19.

<sup>48</sup> „Tradicionális önmegértésünk formalizálhatóságát (...) az ember azon eszméjéből nyeri, miszerint e lény rá van utalva a szociális szerepekre, ám mégsem e szerepek által definiálódik. A társadalmi alak szerepét játszó vagy hordozó ugyan nem azonos szerepével, de nem is képzelhető el tőle elválasztva anélkül, hogy ezzel el ne veszítené ember voltát (...) Csak önnön magának másikkal birtokolhatja – önmagát. A Doppelgänger-tum ilyen struktúrájában, amelyben a szerep hordozója és a szerep (Rollenfigur) össze van kötve, úgy véljük, olyan konstans tényezőre bukkantunk, amely az emberi szocializáció valamennyi típusa számára nyitva áll és lényegi előfeltételeinek egyikét alkotja.” Helmut Plessner: *Zur Anthropologie des Schauspielers*. In: H. P.: *Gesammelte Schriften VII*. Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1982. 235.

<sup>49</sup> Vö.: Erika Fischer-Lichte: *Theater*. In: Christoph Wulf (szerk.): *Vom Menschen. Handbuch Historischer Anthropologie*, Weinheim und Basel, Beltz, 1997. 985–996.

dern” applikációjával közelíti meg Alföldi Róbert, Bagossy László, Eszenyi Enikő, Kiss Csaba, Mohácsi János, Novák Eszter, Telihay Péter, Zsótér Sándor stb. rendezéseinek újszerűnek tűnő jegyeit.<sup>50</sup> A 31. Berlini Színházi Találkozó öt rendezéséről rajzolt kép viszont olyan problémákra hívja fel a figyelmet, amelyek nem (illetve csak részlegesen) artikulálhatók ebben az előfeltevérendszerben mozogva.<sup>51</sup> Következésképp egy erre építő, de adott

esetben vele vitatkozó szempontrendszer kidolgozása és alkalmazása egyfelől megakadályozhatja egy, a hetvenes évek művészettudományára jellemzően merev és a potenciális változásokra reagálni képtelen rendszer létrejöttét, másfelől – a kreativitás és a recepció jegyében – jól érzékelteti a különböző országok színháztudományi tradícióinak üdítő és leginkább a sajáttal való találkozás során megnyitkozó másságát.