

BESSENYEI GEDŐ ISTVÁN

Posztdramatikus jellegzetességek Silviu Purcărete rendezéseiben

A román színház megkerülhetetlen, nagyhatású alkotójának – egyszerűen a világszínház egyik legjelentősebb mesterének –, Silviu Purcăretnak sajátos, könnyen felismerhető, de annál nehezebben leírható vagy kategorizálható alkotói kézjegye, rendezői világa van. Scenografikus szerkesztésmódja és építkezés-technikája, metonimikus és metaforikus (tegyük hozzá: poétikus) jelentésképzései a posztdramatikus paradigmához kötik. A részletekben, az egyes előadások logikája közötti különbözőségeken, nem utolsósorban pedig a reprezentációhoz való viszonyának előadásról előadásra változó jellegében elmélyülve azonban e megállapítás már korántsem olyan nyilvánvaló, mint amilyennek elsőre tűnik. Purcărete több szempontból is „különutas posztdramatikus”, ami azonban korántsem jelenti azt, hogy ne lenne e paradigma képviselői közé sorolható (amint egyébiránt maga Lehmann is ide sorolja).

A továbbiakban arra teszek kísérletet, hogy Silviu Purcărete színpadi világát a lehmanni posztdramatikus esztétika felől közelítsem meg; elhelyezem őt a kortárs alkotók sorában, meghatározom mindazt, amiben jellemzően posztdramatikus, illetve amiben újszerűen „atipikus” jelenségnek számít, Lehmann posztdramatikus „stílusjegyeit”, jelpanorámáját követve nyomon néhány rendezésében. Mindezek mellett vizsgálom rendezéseiben a reprezentáció problémáját, s ehhez kapcsolódóan a darabválasztást, a csoport mint közösség szerepét, illetve igyekszem a költői színház – mindeztől hiányosan definiált – fogalmával is összefüggésbe állítani.

Utóbbi terminust részint az atipikusnak tűnő vonások tekintetében tartom fontosnak beemelni, részint pedig azért, mert a magyarországi kritikai diskurzusban gyakran emlegetett poétikus, költői jelleg hangsúlyozása szempontjából is hasznosnak tűnik.

Néhány szóban Purcăretéről

Purcărete, noha többször is igazgatott már színházat, saját bevallása szerint inkább afféle „utazó rendező”. Nem pusztán szabadúszó, hanem – Tompa Andrea találó kifejezésével élve – „a színpad világpolgára” (Tompa 2009:54). Románia számos színházában rendezett már, Bukaresttől Râmnicu Vâlceaig, Karácsonkótól (Piatra Neamț) Craiováig, Nagyszebenről Kolozsvárig, a kilencvenes évek második felétől azonban jóval többet dolgozik külföldön. Franciaországban él, ahol több éven át volt a limoges-i színház igazgató-főrendezője, de Németországban, az Egyesült Királyságban, és Magyarországon is gyakori vendég. Utóbbi tekintetben az erdélyi magyar színházművészet számára is kiemelten fontos alkotó, aki egyaránt hatással van a román, a romániai magyar és a magyar szakmára is.

Színházi világpolgárként azok közé a meghatározó mesterek közé tartozik, akik a román színházat aktív párbeszédbe tudták állítani a legjelentősebb nyugat- és közép-európai színházi kultúrákkal, méghozzá – és ez legalább olyan fontos, mint a párbeszéd ténye – egyenrangú partnereként. Általa és a román rendezői iskola hozzá hasonló képviselői által a romániai színjátszás jelen van és általános elismertségnek örvend külföldön, mint ahogy számos kortárs nyugat-európai technika, megoldás és esztétikai szempont is általa/általuk jelenik meg a romániai színházi életben. Purcărete mégsem afféle „révész”, akinek az volna legnagyobb érdeme, hogy kapcsolatot terem a román és a nemzetközi színházi világ között, hanem autonóm és összetevésmenthetetlen művészi kézjeggyel rendelkező színházi mester, aki saját művészi kozmoszával réve(ke)n innen és túl markáns, saját utat képvisel.

Purcărete 1974-ben végzett a bukaresti Színház és Filmművészeti Intézet rendező szakán. Első kő-

színházi rendezései a karácsonkői és konstancai színházakhoz kötődnek, 1978-ban pedig a bukaresti Kisszínház (Teatrul Mic) szerződteti. Ebben az időszakában szinte kizárólag görög és reneszánsz klasszikusokat rendez, „repertoárja” 1986-ban bővül egy Goldoni-darabbal. Mint később látni fogjuk, e klasszikus műfajok máig meghatározzák darabválasztásait. Shakespeare, a görögök és az olasz komédia hagyományai (Molière-rendezéseiben is) végigkísérik pályáját, kiegészülve az opera műfajával.

1992-ben a Bulandrát igazgatja, de már a kilencvenes évek elejétől a craiovai színházzal való közreműködései számítanak a legjelentősebbeknek. Craiován 1989-ben rendezett először, és a jelen évadig újra és újra visszatért ide (többek között Senecát, Euripidészt, Aiszküloszt, Shakespeare-t) rendezni. A kilencvenes évek elején megfordul a Râmnicu Vâlcea-i színházban is.

1996-ban a franciaországi Limoges-ban telepedik le, ahol két és fél éven keresztül saját színházi műhelyt vezet. Ezt követően újra szabadúszóként kezd dolgozni, s mind a mai napig nem vállalt újra színházigazgatást. Áttelepülését követően egyre gyakrabban fordul meg különböző nyugat-európai színházi műhelyekben és operaházakban: rendez Franciaországban, Angliában, Skóciában, Németországban és Magyarországon is.

2001-től kezdődően Nagyszebenben is gyakori vendég, itt születnek a posztdramatikus paradigma felől nézve legjelentősebbnek tekinthető romániai rendezései, beleértve a Kolozsvári Állami Magyar Színházzal koprodukcióban létrehozott *Pantagruel sógornőjét* is. Tíz év alatt hétszer rendezett a Radu Stanca Színházban, a kutatásunk szempontjából az egyik legjelentősebbnek tetsző előadás, a *Faust* is itt született.

A kétezres évektől egyre hangsúlyosabban mozdul el a posztdramatikus szerkesztésmód és technikák irányába, miközben változatlanul nyomonkövethető rendezéseinek egy némileg klasszicizálóbb és drámaközpontúbb vonulata is. Ha két végletet kellene meghatározni előadásai között, akkor egyik oldalon a *Pantagruel sógornőjét* és – részben – a *Faustot*, a másik oldalon pedig a 2005-ös londoni vagy – még inkább – a 2011-es debreceni *Scapint* hoznám fel példaként.

E jelenség akár visszalépésnek is tűnhet a posztdramatikus paradigmából a klasszikusabb reprezentációs színház irányába, tekintve, hogy példáink között a posztdramatikusak a korábbiak (a *Pantagruel sógornője* 2003-as, a *Faust* pedig 2007-es). Va-

lójában ennek nincs köze az előadások kronológiájához, sokkal inkább Purcărete művészi attitűdjéhez, aki sosem a módszerhez, az esztétikához választ darabot, hanem ellenkezőleg: a darabhoz választ módszert, esztétikát és mindig új, sajátos megközelítést. A látszat ellenére rendezéseit nem egy közös szerkesztésmód vagy munkamódszer köti össze, hanem a képek és látomások sajátosságai, amelyek Purcărete kézjegyét olyan könnyen felismerhetővé teszik. Munkamódszerét viszont az adott feladathoz választja meg, és próbafolyamatai ennek tükrében lehetnek klasszikus felépítésűek (az olvasópróbától az emlékpőbákig bezáróan a szokott úton haladva), de akár teljes egészében improvizációra, kísérletezésre épülő munkafolyamatok is. Előbbire a *Scapin*-rendezések, utóbbira a *Pantagruel sógornője* a legjellemzőbb példa.

Purcărete mindig a darabból és az adott feladattól indul ki. Ha nincs darab, ha például pusztán „Rabelais nyomán” dolgozik, akkor munkamódszerébe és próbafolyamatába „minden belefer”. Ha a darab mondjuk egy burjánzó romantikus drámai költemény, mint a *Faust*, akkor már csak majdnem minden fér bele, és az sem mindegy, hol, hova és mikor. Amikor a darab zárt keretében vagyunk, a tér is szigorúan szabályozott marad, csak egy-egy pillanatra nyílik ki, megsejtetve mintegy a mögöttes teret. Különböző lények járnak ugyan át egyik térből a másikba, feszegetik a valóság és a valóságos tér határait (méghozzá minden irányból: alulról, oldalról és hátulról is), csapóajtókat nyitogatnak, de a megképződött térkonvenciót sosem bontják le. Kizárólag a darab által kijelölt helyen, a Walpurgis-éj látomássorozatában szabadulhat el az a posztdramatikus pokol, amely egyfelől szembeszegetül a reprezentációval, másfelől azonban „illedelmesen” vár a sorára mindaddig, amíg maga a dráma színpadra nem inti. A dráma Purcărete színházában elengedhetetlenül fontos, de csak addig, ameddig Purcărete maga annak tekinti. Mindig aláveti magát a darab bizonyos szerkezeti, gondolati, narrációs elemeinek és technikáinak, de a választás jogát, hogy melyeknek veti alá magát és melyeknek nem, mindenkor fenntartja. A *Scapin* esetében tehát nem egy tudatos esztétikai irányváltásból, hanem a darab jellegéből következik, hogy nincs helye benne a féktelen improvizációnak, az asszociatív építkezéstechnikáknak, csakis a matematikának, a pontosságának, a kiszámítottágnak.

Ezzel elérkeztünk a reprezentáció problematikájához, amely éppen Purcărete egyértelmű kate-

gorizálásának, „felcímkezésének” egyik fő akadályát képezi. A továbbiakban fontosnak tartom külön is tárgyalni e problematikát annak érdekében, hogy árnyaltabb képet kapjunk Purcáreterek a reprezentációval szembe forduló posztdramatikus paradigmához fűződő, helyenként ambivalens (de egyáltalán nem következtelen) viszonyáról.

Darabválasztás és reprezentáció

Silviu Purcărete scenografikus és a reprezentáció kérdéséhez különböző módon viszonyul, attól esetenként eltérő mértékben elfordul, egyszerre klasszicizáló, dedramatizáló és mégis drámaközpontú rendezői világa a román színház egyik legsajátságosabb, összetéveszthetetlen alkotói kézjegyét viseli magán. Mielőtt a reprezentációhoz való viszonyának tárgyalásába bocsátkoznánk, fontos újra hangsúlyozni, hogy nehezen kategorizálható rendezőről van szó. Nem véletlen, hogy maga Lehmann is mindössze egyetlen alkalommal hozza szóba a nevét, a „posztdramatikusok” közé sorolt alkotók és műhelyek névsorában (Lehmann 2009:19), ahol azt is leszögezi, hogy a soron következő be- és felsorolás nem vonatkozik feltétlenül az alkotói életművek egészére.

Ezen a ponton érdemes szóba hozni a *Posztdramatikus színházat* ért azon kritikákat és ellenvéleményeket, amelyek valamiféle normativitást vélnek felfedezni Lehmann rendszerében (v.ö. Stegemann 2010).¹ Ezek a kritikák annyiban legitímnek tekinthetők, amennyiben a *Posztdramatikus színház* írója valóban kevés figyelmet szentel bizonyos, általa posztdramatikusnak ítélt alkotóknak, akiknek színpadi nyelve és építkezése némiképp „kilóg” a rendszerből.

Anélkül, hogy a legkönnyebb utat választva kikezdeni próbálnám ezt az átfogó és a kortárs előadások jelentős tömegére érvényesen vonatkozatható esztétikai rendszert, Purcărete kapcsán érdemes megjegyezni, hogy a színháztudós mintha valóban jobban figyelne a „nagy műhelyek”, a „fontos jelenségek” vizsgálatára, mint a szó klasszikus értelmében vett „nagy mesterekére”. Életművekre, rendezői kézjegyekre, sajátos színpadi nyelvekre ott figyel leginkább, ahol azok a posztdramatikus esztétika tükrében úgyszólván „tipikusak”, ezáltal pedig a rendszeralkotást szolgálják. A rendszeralkotás számára hasznosnak mutakozó példák irán-

ti fogékonyság és az „atipikus” vonások figyelmen kívül hagyása adhat magyarázatot arra, hogy miért is „veszteget” olyan kevés szót a legfontosabb kortárs román színházi mesterekre (Șerbanra is csak valamivel többet, mint Purcăreterre), vagy például Vasziljevre is.

De mennyire posztdramatikus Purcărete rendezői világa? Mennyiben posztdramatikus az alkotói attitűdje, illetve a reprezentációhoz való viszonya? S milyen a viszonya az irodalomhoz, „a szerzőhöz”, hogyan és mit reprezentál? E kérdések megválaszolása azért is problémás, mert Purcăretere épp azon „kivételek” egyikeként tekinthetünk, akikre az idézett kitétel is vonatkozik. Azok egyike tehát, akiknek nem csupán életművük egészét nem lehet egyértelműen felcímkezni a posztdramatikus esztétika védjegyével, de még egyes előadásaikon belül is gyakorta valamiféle kettősséget vagy közteséget figyelhetünk meg.

Annyiban persze már a darabválasztásai tekintetében is könnyen összefüggésbe hozható más „posztdramatikusokkal”, amennyiben ő is fokozott érdeklődést mutat a predramatikus színház szövegei, (az antik drámai hagyományok) iránt, amelyek egy nem (úgy) reprezentáló, nem (úgy) realista és nem (úgy) drámaközpontú színházi gyakorlat felé „terelik” az alkotókat. Az a tény, hogy a görög drámák nem saját világukat hozzák létre, hanem egy, már a mitológia és a rítus által preformált világot mutatnak fel (és műfajilag is abból származnak), önmagában is egy más, nem egészen a dramatikus hagyománynak megfelelő reprezentáció-sémát hordoz magában, s ezáltal mintegy „kedvez” a posztdramatikus törekvéseknek.

Ugyanakkor jellemző Purcăretere az a szintén sajátosan posztdramatikus törekvés is, amely a dramatikus színházi hagyomány legkedveltebb és legjelentősebb szövegeinek átértelmezésére irányul. A nagy klasszikusok, Shakespeare, Molière, Csehov iránti fogékonyság – a kortárs szövegek rovására. Ez a posztdramatikus attitűd éppen a posztmodern szövegeket kerüli, hacsak nem maga hozza létre azokat, kifejezetten egy konkrét előadás számára: ez esetben azonban nem drámát, hanem szövegkönyvet készít. Purcărete, amint azt többször is hangsúlyozza (Wurtz 2002: 19–29), nélkülözhetetlennek érez egyfajta időbeli távolságot a szöveg és az általa rendezett előadás között.

Ez az igény egyfelől a posztdramatikus színháznak a reprezentációhoz való viszonyában gyökerezik, másfelől Purcărete sajátos viszonyában a reprezentációhoz és a reprezentáció tárgyának megválasztásához, amely tárgy többnyire nem azonos magával a drámával, hanem annak (nem történeti, hanem kulturális) kontextusára is vonatkozik. Nem (csak) a drámához viszonyul reprezentáló módon, hanem ahhoz is, amit a dráma az egyetemes kultúrában „jelent”. De még mielőtt ezt az utóbbit, Purcărete rendezői felfogására általánosan és sajátosan jellemző attitűdöt mélyebben megvizsgál-nánk, egy kérdés erejéig érdemes visszanyerődni előbbi megállapításomhoz. Miért választja a posztdramatikus színház és az ennyiben posztdramatikusnak tekinthető Purcărete is szívesen a klasszikus drámairodalom remekait, és miért tartózkodik gyakorta a posztmodern szövegektől?

Egyrészt a drámához való sajátos, a reprezentációt elutasító és esztétikai értelemben némiképp ellenséges viszonyra vezethető vissza ez a tendencia, másrészt a posztmodern dráma posztdramatikus „feldolgozásra” való gyakorlati alkalmatlanságára. Ez az „alkalmatlanság” semmiképpen nem a drámák rossz minőségéből fakad, amint azt olykor a posztdramatikusok közé sorolható alkotók is hangoztatják, hanem inkább a drámák jellegéből. A „probléma” kulcsa feltételezésem szerint az irodalmi dekonstrukciós technikákban keresendő, amelyekhez aztán meglehetősen nehéz újra dekonstruáló módon viszonyulni, immár színházi eszközökkel.

A posztdramatikus színház nemcsak háttérbe szorítja, eszközként használja és átértelmezi a dramatikus szövegelméletet, de egészében is a reprezentáció derridai értelemben vett bezáródását mutatja (v.ö. Derrida 1994: 3–17): nem egy invariáns variánsaként tekint önmagára. A dráma posztdramatikus átértelmezése során a cselekményt is gyakorta dekonstruálja, de ugyanezt teszi a kortárs dráma is, amikor klasszikus szövegekhez vagy szerkezeti struktúrákhoz viszonyul dekonstruáló módon.

A posztmodern dráma gyakorta „megelőzi” a színházi alkotót a dekonstrukcióban: már azelőtt lebontja saját szerkezetét, hogy a színház egyáltalán hozzáláthatna ehhez a feladathoz. Ugyanakkor fragmentál, szinesztetizál, dehierarchizál, és gyakorta már eleve magába kódolja a szimultaneitást is. Ehhez adódik hozzá az a tény, hogy a kortárs dráma – amint arra Purcărete is utal az idézett in-

terjében – még nem ágyazódott be igazán az egyetemes kultúrába: kanonizációja még folyamatban van. A transztextualitás alakzatai révén azonban épp úgy viszonyul a nagy klasszikusokhoz, akár textuálisan is magába építve azokat (intertextus, metatextus, paratextus), mint ahogy a posztdramatikus színház is viszonyul hozzájuk. A kortárs dráma tehát úgyszólván elveszi a posztdramatikus alkotó kenyerét azáltal, hogy önmagába kódolja a posztdramatikus színház jellemző technikáit. A darabválasztást befolyásoló tényező, hogy a dekonstruált alakzatok dekonstrukciója éppoly problémás, mint a dehierarchizált struktúrák dehierarchizációja, vagy a szimultaneitás megsokszorozása. Ez a kérdés annyiban is tanulságos lehet, amennyiben rámutat a dekonstrukció egyébként kézenfekvő korlátaira és határaitra is: arra az egyszerű tényre, hogy a dekonstrukcióhoz mindenekelőtt egy konstrukcióra van szükség, mégpedig lehetőleg egy már kanonizált, és a kánonban előkelő helyet elfoglaló konstrukcióra.

Mindazonáltal, Purcărete esetében nem a dekonstruálás iránti olthatatlan vágy a legfontosabb tényező a darabok megválasztásában és a klasszikusok iránti vonzódásában, hanem sokkal inkább a darabok kulturális kontextualizálása, tehát a kánonban elfoglalt helyük.

A kultúra mint tér

A kontextualizálás nem történeti síkon, nem a reális tér idő síkján történik: tehát szó sincs arról, hogy Purcărete a darabok megírásának vagy a darab eseményeinek korába ágyazná előadásait. Mint minden purcăretei gondolat, ez a kontextusba ágyazás is alapvetően a képek és látomásos síkján történik meg, és az előadások konkrét scenográfiájában manifesztálódik. Purcărete, aki saját bevallása szerint is a vizuális dramaturgiát részesíti előnyben, és mindig a látványból indul ki, a kultúrát is mint teret érzékelteti. Legfontosabb rendezéseinek tere szinte mindig a kultúra tere is egyben. Nem közvetlenül a darabról származik, és nincs köze a drámabeli szerzői utasításokhoz, de megidéz egy erőteljes, atmoszférájában a darab világához igazodó, mégis absztrahált világot. De miből állnak ezek a terek? Gyakran az európai kultúra romjaiból, maradványaiból: a *Faust* barokkos-rokokós beltere éppúgy meghatározhatatlan, mint a *Scapiné*. Utóbbi egy tatarozás alatt álló, mégis „üzemelő”, olasz kávéház-tér, amely sokszáz éves

¹ Amely normativitást egészen biztosan nincs belekódolva, legfeljebb a lehmanni esztétikai rendszerezésből kiinduló kritikai, elméletirői, esetleg színházi gyakorlatban érhető tetten.

múlt nyomait viseli magán. Lepusztult tér, amelyben jelen van a barokk világa, klasszicista elemek, az 1960-as éveket idéző berendezések, kellékek (például a telefon) és jelmezek, de ugyanakkor egy faxgép is. A *Faust* lepusztult barokk termében laptopozó diákok láttán ugyanaz az érzésünk támad, mint amikor a *Scapin*-előadásban megpillantjuk a faxgépet, amelyen keresztül fontos üzenet érkezik: „A cigányok elrabolták Zerbinettet”.

Ha közelebbről meg akarunk határozni egy efféle teret, alighanem a kultúra (elvont) terére kell gondolnunk először. Nem arról van itt szó, hogy egy lelakott, számos történelmi korban átalakított, tatarozott/átrendezett realista térrel találkozunk. Nem csupán a történelmi értelemben vett romlás jeleit látjuk, sőt tulajdonképpen nem is érzékeljük leromlottaknak ezeket a tereket. Mégpedig elsősorban a jelmezek miatt, amelyek szintén nem kötődnek kortárs realitásunkhoz, s nem azt sugallják, hogy egy régről „örökölt”, elhanyagolt térben mai emberek élnek, a kultúra már-már rájuk omló romjain. Annak ellenére sem, hogy a bravúrosan megalkotott környezet a fent említett asszociációkat is felkínálja, és föltehetően tudatosan idézi fel bennünk az értelmezés ezen lehetőségét is. Ha azonban közelebbről megvizsgáljuk ezeket a tereket, rájövünk, hogy a legelszántabb realista magyarázat-kísérletek is meddők Purcärete világával szemben, mert képtelenek kiaknázni mindazokat a jelentéshetőségeket, amelyeket terei kínálnak.

Milyenek hát ezek a terek? Vállaltan teátrálisak, amelyek a színházi önreflexiónak kedveznek, a valós behatolása vagy az aktualizálás helyett, hiszen Purcärete számára nem az aktuális, hanem az örökérvényű problémák érdekesekek. Nem érdekli a politikai vagy az úgynevezett társadalomtudatos színház, sokkal inkább a zárt, gyakran önreflexív fiktív világok (v.ö. Tompa 2006). Ugyanakkor Purcärete rendezéseinek jellemző tere nem pusztán önreflexív tér, de absztrakt és kortalan is. A szándékosan különböző korokra utaló elemek közül egyik sem kerül túlsúlyba; nem érezhetjük egyértelműen azt, hogy például a harmincas években járunk, a barokkból ránk maradt épületben. Egy elvont teret látunk, amely realista elemekből és álomszerűen stilizáltakból egyaránt építkezik, amely magán hordozza az emberi kultúra és az emberi képzelet jellegzetes jegyeit. A kultúra terében járunk, amely egyszersmind a színház tere is, abban az értelemben, ahogy Banu már könyve címében is utal a *Cseresznyés kertre* (egyszerre helyre és darabra), mint

színházi közegre: „Színházunk, a cseresznyés kert” (Banu 2006).

Purcärete *Cseresznyés kert*et ültet a cseresznyefa köré: a kultúra terét emeli a klasszikus fausti, shakespeare-i vagy molière-i mű világa köré: végző soron annak a kulturális kozmosznak a színházi ekvivalensét, amelyből maga a mű származik. Ily módon nem a darab fiktív terének reprezentációjára törekszik, hanem a kultúra terének reprezentációjára.

A lázadás alázata

Purcärete afféle „alázatos lázadóként”, de autonóm (újra)értelmezőként viszonyul a dramatikus textushoz és a szerzőhöz. *Faust*-kritikájában Tompa Andrea is megjegyzi róla: „Purcärete most sem adaptálja a művet, azaz nem írja át, ő a szerzőt és szövegét mindig tiszteli, csak erős kézzel alakítja, húzza, formálja a maga képére.” (Tompa 2009)

Noha Purcärete bátran meghúzza, és határozottan alakítja, átstrukturálja, sőt, esetenként vendégszövegekkel és színészi improvizációkból származó szövegrészletekkel is gazdagítja előadásai szövegét – némely újrafordítás, mint például a magyar *Scapin* esetében pedig finoman adaptál is –, a mű szellemétől még ott és akkor sem tér el, ahol a betűjétől elrugaszkodik. Az elrugaszkodás mértéke szintén változó, a feladat és a reprezentált szöveg-előzmény szabja meg ennek korlátait.

A fenti megállapítások tükrében magától adódik a kérdés: mennyiben posztdramatikus az az attitűd, amellyel Purcärete közelít az irodalmi szöveg-előzményhez?

Lehmann a reprezentációs színházzal szembenállóként határozza meg a posztdramatikus színházat, amely nem a szöveg-előzmény hű reprezentációjára törekszik, nem „tolmácsolás”, azaz a reprezentáció – derridai (1994: 3–17) értelemben vett – bezáródását mutatja. Az apagyilkosság megtörtént, a szerző-isten halott, a színház már nem az irodalom szolgálója, tolmácsolója csupán. Megszületik az a színház, amely – Lehmann szerint – alapvetően ellenszegül a reprezentációnak. De milyen értelemben és mennyire?

Azt Lehmann sem állítja, hogy a posztdramatikus színház minden esetben (és teljes mértékig) háttal fordítana a reprezentációnak, inkább egy irányt, egy tendenciát (egyben véget) vázol fel, amely a konkrétság, az önreferencialitás irányába tolja el a színházi gyakorlatot.

Purcärete kétségkívül maga is lemond a konvencionális reprezentációról, de nem a konkrétság irányába mozdul el, és biztos kézzel húzza meg lázadása határvonalait – e határkijelölés pedig egyben ars poetica is. Purcärete, aki nem hisz a politikai és akciószínházban, a mindenhol burjánzó performativitás kísérletező útjaiban, és nem akarja áthágni az önmaga által kijelölt határokat, nem a konkrétség, hanem az absztrakció és a stilizáció irányába mozdul el (v.ö. Wurtz i.m.). Színházában nincs helye a valós behatolásának, a jelek szigorú önreferencialitásának vagy a befogadói és alkotói pozíciók átjárásának (v.ö. Lehmann 2009: 116–121). A tiszta teatralitás útját választó Purcäretét afféle klasszicizáló posztdramatikus tekinthetjük ugyan, konvencionális reprezentációra viszont még azokban az esetekben sem törekszik, amelyek a *Faust* Walpurgis-éje vagy a *Pantagruel sógornője* felől szemlélve már-már konzervatívnak tűnnek: rendezései még ezekben az esetekben sem a dramatikus szövegben íródó szimbolikus rendet teszik jelenlővé, hanem egy, a dráma világából és kulturális kontextusából következtetett logikával épülő saját rendet építenek.

Valójában a *Scapin* esetében is a drámából kiindul, de autonóm és a saját logikájához híven öntörvényű értelmezést látunk, nem pedig a dráma világának konvencionális reprezentációját. Épp az a megtévesztő benne, hogy már-már a klasszikus reprezentációs színház alcáját mutatva reprezentálja a molière-i szöveg helyett a rendező sajátos Molière-olvasatát. Ebben a koncepcióban éppen az a csalóka, hogy a korábban említett példákkal ellentétben itt nem „kortalanok” a jelmezek sem. A díszlet ugyan itt is a kultúra terére utal, de csak mint allúzió, amely megengedi a konkrét értelmezést, miközben meg is bontja azáltal, hogy egy faxgépet emel be a mű világába, méghozzá dramaturgiai kiemelt helyen.

A jelmezek tehát viszonylag behatárolhatók, ahogy részben a tér is: az ötvenes-hatvanas évek Olaszországában érezzük magunkat általuk. Ugyanakkor egy olyan Olaszországban, amelyben *Scapin* idegen elem: az angol változatban – és ebből a szempontból, úgy gondolom, ez a sikerültebb verzió – egy valódi, maró és fekete humorú brit, a magyar változatban pedig egy verbő, sodró egyéniségű és egyébiránt szatmáriasan diftongizáló magyar. Előbbi megoldás annyiban szerencsésebb, amennyiben az olvasat sajátosságát erősíti: a Molière alakját is felidéz, idősödő, megfáradt, kissé kiégett művész-archetípust képezi meg, aki élete utolsó produkciójára készül.

Az absztrahálás tehát itt is megtörténik, és a tér mint a kultúra tere tételeződik. Purcärete ugyanis nem a darab cselekményéhez, hanem jellegéhez, stílusához, kulturális kontextusához választ teret. Közismert tény, hogy Molière-re erősen hatott a *commedia dell'arte*, mellyel irodalmi és színházi vonalon is szoros kapcsolatot tartott: 1658-ban például az egyik ismert párizsi olasz *commedia dell'arte* társulattal egyesítette saját társulatát. Ha pedig a darab az olasz komédia hagyományain alapul, akkor a darab tere egy olasz kávéház lesz – de nem a darab cselekményének idejéből vagy a *commedia dell'arte* hőskorából. A tér jellegzetességei a huszadik század közepére utalnak. A debreceni előadásban a nevet sem változtatja meg, nem tér vissza a francia névváltozatok prototipikus olasz elődeihez (pl. *Scapino*), és a dráma szövegében is meghagyja a helyre és időre vonatkozó jelzéseket. A Purcärete által konstruált fiktív kozmoszban pedig egyáltalán nem különös, még csak nem is gyanús, ha egy huszadik századi olasz kávéházba besétál egy gascogne-i, egy angol, egy magyar, mint ahogy az sem, hogy minden szereplő francia nevet visel. Noha a tér kvázi-realistikus – Purcärete más tereihez képest mindenképpen az –, fel sem vetődik bennünk, hogy realista értelmezési stratégiákat kövessünk. A *Scapin* jól példázza azt, ahogyan Purcärete még akkor is megkerüli a konvencionális reprezentáció lehetőségét, ha egyébként részben realista eszközökből építi fel absztrahált és teátrális fiktív kozmoszát.

A *Faust*ban mindez még nyilvánvalóbban tetten érhető: noha a Walpurgis-éj posztdramatikus látvány- és hangorgiáját megelőzően, de azt követően is, egy viszonylag behatárolt térben tartja a játékot, annak ellenére, hogy időnként megnyitja, átjárhatóvá teszi a teret, feszegetve annak szűk korlátait, egyáltalán nem törekszik konvencionális, drámaközpontú reprezentációra. Sem a tér, sem a jelmezek, sem a szereposztás – elég ha csak a női, pontosabban hímnős Mefisztóra gondolunk –, sem a karakterformálás nem viszonyul reprezentáló módon Goethe *Faust*jához, azaz nem a drámát idézi meg, teszi jelenlővé a színpadon. A térről, a jelmezekről már ejtettünk szót, a karakterformálásról pedig csak annyit tartok fontosnak itt megjegyezni, hogy a két főszereplőt leszámítva sematikus, Mefisztó esetében pedig gyors és hirtelen, lélektanilag realista módon nehezen igazolható váltásokból építkezik. Ráadásul *Faust* nem fiatalodik meg, szerelme tárgyul azonban egy, a fiatal-ságot megtestesítő kislányt választ.

Anélkül, hogy részletesebben elemeznénk a tér, a hang, a karakterek és a szereposztás jelentőségét, viszonyát a dráma világához, a fentiek alapján is megállapíthatjuk, hogy Purcärete színháza nem reprezentációs színház. De akkor miért beszéltünk korábban Purcäreteről, mint „klasszicizáló posztmodernről”, aki a reprezentáció kérdéseiben is úgy szólván óvatos duhaj, aki mindig és minden körülmények között tiszteli a szerzőt és művét?

Amiért Purcärete a hűségesebb hűtlenek közé sorolható, az a szöveg tiszteltben tartása, a cselekmény vezérvonalainak követése. De ami még ezeknél is fontosabb: az a művészi attitűd, amely továbbra is a dráma olvasatát kívánja közvetíteni – még ha nem is a drámát magát akarja reprezentálni –, s nem pusztán eszközként tekint a drámára, amelyet saját gondolatok interpretálásának egyik eszközeként vet be. Purcärete, akit korábban Tompa Andrea nyomán színházi világpolgárnak nevezünk, nem pusztán elképzeli a kultúra terét, színházunk cseresznyeskertjét, de alkotóként benne is él. Nem tagadja meg a gadameri alaptételt, miszerint mindannyian benne állunk a hagyományban (v.ö. Gadamer 1984: 201), és célja nem a hagyomány föltétlen dekonstruálása.

Posztdramatikus jelenségék Purcärete rendezéseiben

Az előzőekben feltérképeztük Silviu Purcärete sajátos viszonyát a reprezentáció kérdéséhez, kimutatva a posztdramatikus gondolkodás és esztétika jellemzőit ebben a művészi attitűdben, atipikus vonásokat is keresve annak érdekében, hogy mindazokat a vonatkozásokat is tetten érjük, amelyek tekintetében Purcärete valóban klasszicizál, egyféle szerző- és műközpontú posztdramatikusként jár el.

Az elkövetkezőkben arra is kísérletet teszek, hogy Lehmann „nézői kisokosának” fogalmi hálóját segítségül hívva (Lehmann 2009: 95–121), a posztdramatikus színház néhány jellemző megoldását és jelenségét is kimutassam Purcärete rendezéseiben. Ugyanakkor legalább akkora figyelmet próbálok szentelni az atipikus vonásoknak, mint a tipikusoknak, annak érdekében, hogy Purcärete sajátos rendezői világát ne ejtsem áldozatul a kategorizálás kényszerének.

Ha Purcärete a posztdramatikus esztétika felől közelítjük meg, akkor alighanem a scenografikus színház fogalma mentén tehetjük legelőször (v.ö. Lehmann 1999–2000: 46–60). A scenográfia és a vizuális dramaturgia a legmeghatározóbb jellegzetessége és szerkesztési elve Purcärete rendezéseinek (Lehmann 2009: 108–110.). Purcärete, saját bevallása szerint mindig a látványból indul ki, és képekben gondolkodik:

„Én általában képekben fogalmazom, amiket auditív hatásokkal egészítek ki. Eklektikus a stílusom. Ez a fajta vizuális fogalmazásmód elméleti szempontból idejétmúlt. Ellenkezik az új és kreatív színházi elméletekkel. Engem azonban a végtelenségig vitt vizualizáció segít abban, hogy jobban kifejezhessem magam. Azt hiszem, hogy ebben az esetben egy személyes színházfelfogásról van szó.” (Cintec 2011: 40–41)

Purcärete művészetében tehát saját bevallása szerint is kiemelt jelentőséggel bír a scenográfia. Egyrészt azért, mert eleve képekben gondolkodik – akkor is, ha a kép nem szorítja ki a szöveget –, amely nyilván képzőművész múltjából is eredeztethető.² Másrészt – és a mi szempontunkból ez a fontosabb –, mert egyes rendezéseiben a kép a szöveg helyett is szervezni képes az előadást. A *Pantagruel sógor-nőjében* vagy a *Faust* Walpurgis-éjében az auditív hatások mellett, és azokat is megelőzve, a vizuális dramaturgia a fő kohéziós és szervezőerő, amely helyettesíteni tudja a szöveget és a szövegdramaturgiát. Az említett két példa tekintetében helytálló a megállapítás: „a vizuális dramaturgiában a szekvenciákat és korrespondenciákat, az észlelés sűrűsödési csomópontjait és az általuk közvetített, mégoly töredékes jelentésképzést optikai adatok határozzák meg.” (Lehmann 2009: 109.)

Purcärete azonban nemcsak a dramatikus szöveg-előzményt nélkülöző *Pantagruel*, vagy a fausti látomásokhoz kötődő Walpurgis-éj esetében, hanem más, a szerzőt és a szöveget sokkal inkább tiszteltben tartó előadásaiiban is elsőbbséget ad a képi hatásoknak; a *Satyagrahában* például szinte egyenrangú félként folytat párbeszédet a zenével és énekkel a képi dramaturgia.

Nála nem a dehierarchizáció jelenségéből fakad csupán a scenografikus szerkesztés- és/vagy fogal-

mazásmód, hanem a hierarchikus struktúrák kifejezésére is szolgál. A képekre épülő metaforizáció, a szimbolikus és színesztetikus szerkesztésmódok, nem utolsósorban pedig a mozgás költőisége emelik *scenikus költeménnyé* rendezéseit (Lehmann 2009: 128–129.), amelyre később még visszatérünk a költői színház fogalma kapcsán.

A *Pantagruel sógor-nőjére* és a Walpurgis-éjre egyaránt jellemző a szintézis megvonása: miközben jelei, amint a Kantot idéző Lehmann írja, arra készítetnek bennünket, hogy sok mindent gondoljunk, nincs adekvát fogalmi megfelelőjük (Lehmann 2009: 95.), tehát a jelölő-jelölt struktúrán alapuló szemiozisz helyett asszociatív és metonimikus kapcsolatokon alapuló, főként a rész-egész felcserélésén és ok-okozati összefüggéseken alapuló metonimikus struktúrára épülő szemioziszt működtet.

A disznófejű emberek, a tűzköpek, a rabszolgák egyenjelmezét és -mozdulatait idéző csoportmozgások mind felidéznek jelentéseket, de nem köthetők egyértelműen egyetlen, nyelvi kódolható fogalomhoz sem, ezért formaszemantikájuk kerül előtérbe (v.ö. Lehmann 2009: 96.). Ezen a ponton fontosnak tartom kiemelni azt a lehmanni megállapítást, mely szerint „a szimultán jelek sokasága mintegy a valóság megkettőződéséeként jelenik meg és látszólag hétköznapi valóságtapasztalatunk összevisszaságát utánozza.” (Uo.)

Amikor Purcärete elvont tereit a kultúra tereként értelmeztük, amelyek a legcsalókébb, látszólag realista (valójában inkább hiperrealista) elemekből kvázi realista módon építkező előadások esetében sem felelnek meg a konkrét valóság terének, s amikor fiktív kozmoszként utaltunk e sokjelentésű, sok mindenhez köthető térszerkezetekre, akkor éppen ezt a vonatkozást jártuk körül: a valóság megkettőződésének érzetét keltő, fiktív kozmosz felépítését, amely nem hű reprezentációja a valós világnak, és nem is törekszik rá, hogy az legyen. Nem egy invariáns variánsa tehát, hanem egy másik invariáns – vagy épp variáns, amennyiben a valóságot is annak tételezzük –, amely azonban felidézi ama másikat, és intertextuális viszonyban áll vele.

E ponton kell megemlítenünk Purcärete álomképeit, az álmok struktúráját idéző beszédmódok alkalmazását (Lehmann 2009: 97). Mivel, mint korábban megállapítottuk, szívesen él a szimbolizáció, színesztetizáció és a vizuális dramaturgia eszközeivel, ugyanakkor gyakran és erőteljesen hiperbolizál és nagyít is, Purcärete képei akkor is hordozzák az álomszerűséget, amikor egyébként az álomképekben

való gondolkodás nem válik kizárólagos vagy elsődleges technikává. A *Scapin-Faust* (Walpurgis-éj) tengeylen érzékeltetett két végletre köthetően e vonatkozásban is kettősséget látunk: míg előbbire az álomszerű képekben való fogalmazás a jellemző, utóbbi esetben az álomszerűség szervezőelvével emelkedik. Az álom „logikája” asszociatív, és nagyban meghatározza Purcärete scenikus költészetét, amelyet ő a reális és az abszurd közöttüként határoz meg:

„A vizuális struktúrától indulok el, a látvány-színházat részesítem előnyben. A tér kiválasztása néha intuitív, máskor egy találkozás vagy a véletlen műve. Legtöbbször vonzanak az előre nem látható dolgok, a legnagyobb örömmel aknázom ki a »baleseteket«. Ragaszkodom a metamorfózishoz, a tér átalakításához, megpróbálok egyensúlyt teremteni a reális és az abszurd között.” (Cintec, id. Kulcsár 2013)

Szintén a scenográfia kapcsán említendő a jelek sűrűségével való játék (Lehmann 2009: 103–104) és a szimultaneitás is (Lehmann 2009: 102–103). Mindkettő Purcärete kedvelt technikája, amelyet valamennyi általunk példaként felhozott előadásban tetten érhetünk. A tér szűkülése és tágulása, telítődése majd kiürülése a *Faustban*, a kellékek elburjánzása, majd a tér újbóli „letisztítása” a *Scapinben*, a *Pantagruel sógor-nőjének* jelburjánzásai (pl. evőeszközök) és beszűkülései, fókuszálásai (akár egy meg sem jelenített csirkére) mind a túlbőség (plethora) és a jelmegvonás közti dialektikus váltakozást mutatják. Purcärete ezt a technikát azonban nemcsak vizuálisan, de auditív-szonorikus szinten is alkalmazza. A *Scapin* kezdőjelenetében például egyik pillanatban csak halk, aláfestő jellegű zene szól rádió keresztlán, a másikban viszont minden előzmény nélkül kitör az auditív „vihar” (csörömpölés, dörgés, zakatolás, stb.), hogy aztán újra letisztuljon a szonorikus tabló, és csupán egy távoli hajókürt hangját halljuk csöndesen.

A *Faustban* ugyanez történik a térrel: míg egyik pillanatban Faust egyedül marad a hatalmas, barokk térben, nem sokkal később nehezen behatárolható túlvilági lények hada özönli el a színpadot. Margitot, a vágy tárgyát sem egy, hanem mindjárt hét kislánnyal helyettesíti be a rendezés, akik közül Faust választja ki a neki tetszőt, hogy később újra mindegyikkel kapcsolatba lépjen, körül vegyék, a ruháját húzogassák. Margitból kollektív szereplőt teremt azáltal, hogy a jeleket megsokszorozza – a jelenté-

² A posztdramatikus színház számos jelentős alkotójához (például Robert Wilsonhoz, Achim Freyerhez) hasonlóan Purcärete is a képzőművészet felől érkezett.

süket viszont nem –, s mint egy kórusból, olykor kiemel belőle egy magányos szereplőt, de később visszalépteti társai közé. Kicsiben ugyanazt tapasztaljuk, mint nagyban, az előadásegész esetében: a jelek megsokszorozódnak, majd újra bekövetkezik a megvonás. A Walpurgis-éj túlbősége után vizuális és auditív megvonás következik, amikor visszaterünk az eredeti térbe.

A szimultaneitás nem csupán a túlbőség pillanataiban jelentkezik, egyébként is Purcárete kedvelt technikája. A *Scapin* egyes történéseit épp úgy egymásra csúsztatja olykor, mint a *Faust*éit. A legtisztább példákat azonban a *Pantagruel sógornője* kínálja, ahol egyaránt találunk megsokszorozódást (hasonló jellegű cselekvéssorok szimultaneitását) és szimultán, de különböző jellegű cselekvéseket. Egy-egy kirobbanó, szemiotikailag túltelített pillanatban számos, egymástól független cselekvéssor történik: például a szaxofon hatására kétségbeesetten visítózik egy nő, miközben a háttérben étkezéses terítenek, egy másik asztalt pedig épp letakarítanak a szereplők.

A *Pantagruel sógornőjében* nem csupán a színpad történései, de a színházi eszközök esetében is teljes dehierarchizációt érhetünk tetten, amelyből következik a vizuális dramaturgia előtérbe kerülése és a muzikalizáció (zeneivé válás) is (v.ö. Lehmann 2009: 106–108.). De felerősödik a fizikalitás (testiség) szerepe és a színesztéziára építő szerkesztésmódok, a konkrétság, az önreferencialitás is.

Kétségtelen, hogy a vizsgált példák közül a *Pantagruel sógornője* illeszkedik leginkább a posztdramatikus paradigmába, már csak azért is, mert teljes mértékben nélküli a dramatikus szövegelőzményt, azaz a legtisztább értelemben dráma utáni, dráma nélküli színház, amellyel kapcsolatban nem is beszélhetünk a szó klasszikus értelmében vett reprezentációról. Az előadást a cselekmény helyett a kép és a hang strukturálja, a befogadás pedig színesztetikus és metonimikus módon szerveződik. A befogadó az összefüggések nyomkeresésének állapotába kerül (v.ö. Lehmann 2009: 98–99), és önkéntelenül is úgy kezdi el „olvasni” az előadást, mint költeményt, amelyben a kontinuitás elve helyett az ekvivalenciáé érvényesül (vö. Lehmann uo.), és amelyben csak a befogadó vághat rendet valamilyen módon, az *átfogó észlelésre* hagyatkozva.

Erre az előadásra érvényes a leginkább a lehmanni kitétel, miszerint „a posztdramatikus színház átfogó elvként használja a színházi eszközök dehierarchizálását” (Lehmann 2009: 100). Szöveg

és egységes cselekmény hiányában zene, látvány és gesztus hierarchiája is megbomlik, nincs közöttük egyértelmű alá-fölérendeltségi viszony, ami beindítja a nézőben az említett „nyomkeresés” mechanizmusát. „A scenikus történes immanszínestéziája” ebben az előadásban válik leginkább – a szó lehmanni értelmében – ajánlattá, sőt felhívássá „a színházban mint kommunikációs folyamatban való részvételre” (vö. Lehmann 2009: 99). Amikor Lehmann az „észlelés eleve dialogikus” jellegéről ír, arról, hogy érzéseink „válaszolnak a külvilág ingereire”, azt is hangsúlyozza, hogy „a különálló ingereket egységes észlelési textúrába „próbálják rendezni, amely igyekezet egyenes arányban nő a megvonással, az akadályoztatással. Minél kevésbé magyarázhatók ok-okozati szinten a *Pantagruel sógornőjének* színpadi aktusai, annál inkább fokozódik a figyelmünk, annál erősebben keressük, és annál biztosabban véljük megtalálni a színesztetikus és metonimiai alapuló kapcsolatokat. Amennyiben ezt az utat követjük, minden világossá is válik. Egy csibe hangja és a láthatatlan csibéhez való színészi viszonyulás egyszerre két metonimikus kapcsolatot működtetve képezi meg a csibét: egy csibe hangját hallom, a színészek egy pontba figyelnek, amely pont a szétszórt búzaszemek környékén van, s mivel a csirke magot eszik, adódik a következtetés, hogy ott egy csibe van.

A búza – kenyér – Krisztus teste kapcsolat, akár csak a test – halál – boncolás vagy a test – kenyér – sütés – evés kapcsolat szintén kézenfekvő asszociációkat mozgósít. Hasonlóan egyértelmű, de laza asszociációs kapcsolat áll fenn a vallás, a művészet, az evés és a vadászat témakörei között. Az első művészi ábrázolások egyikét, a vadászatokat megörökítő barlangrajzokat részben az éhség váltotta ki, illetve a vadászat sikerességébe (az éhség csillapításába) vetett remény. A barlang falára vadászatot rajzoló ősember művészetbe oltott „imájára” a zárókép „rimel”: fentről alászáll – akár az áriánusok szent irata, mely hitük szerint kötélén ereszkedett le az égből – egy már elejtett vad, a bika, amely a bikaviadal képzettársítás is magával hozza, és ezáltal visszakapcsolódik az áldozat, az áldozati állat, ily módon pedig az isten báránya témaköréhez. E jelentéstöredékek mind a dehierarchizált ingerek és az átfogó észlelés dialógusából születnek meg anélkül, hogy klasszikus jelölő-jelölt viszonyt hoznának létre, tehát megmaradnak a maguk konkrétságában, jelentést nem, de jelentéshetőségek egész sorát hordozó jelekként. A *Pan-*

tagruel sógornőjében, csakúgy, mint a *Faust* Walpurgis-éjében valóban „konkrét színházzal” találkozunk, amelyben a befogadó kénytelen a „strukturák észlelésére” hagyatkozni azok értelmezése helyett (Lehmann 2009: 115). Mégsem önreferenciális jelekről van szó, hiszen nem pusztán önmagukat akarják felmutatni.

A posztdramatikus színház két irányból is „kezd” a jelölő-jelölt viszonyt, ebben a vonatkozásban is a végleteket keresve. Bár Lehmann mindkét szélsőségről többször is szót ejt, terminológiát csak az egyik mellé rendel, mintegy a másikat is egy klap alá véve ezáltal. Amikor a jelek önreferencialitásáról beszél, nem pusztán az önmagát jelölő jelre gondol, hanem következetesen szóba hozza az ellenkező pólust is: a sokjelentésű jeleket. (Korábbi kutatásaim során utóbbiak kapcsán poli- vagy multi-referencialitásról beszéltem, mert alapvető különbséget véltem felfedezni egy konkrét rendezői jelhasználaton belül a két út között.) Noha a két jeltípus egyazon jelenségből következik, bizonyos esetekben érdemes különbséget tenni közöttük. Az önreferenciális jel multireferenciális is egyben, hiszen egyértelmű jelentés nélkül nagyszámú jelentéshetőséget hordoz magában, elvégre amihez semmi sem köthető, ahhoz egyszersmind túl sok minden is köthető. Hasonló a helyzet az általam multireferenciálisnak nevezett jelekkel is, a kettő közti különbség a szemiozisz vektorában keresendő. Míg az önreferenciális jel egyszersmind önmaga jelentése is, a jelölt tehát maga a jeltest, addig a multireferenciális jel mindent jelent, csak éppen önmagát nem. Egyazon jelenség két végétéről beszélünk tehát, de mégsem mindegy, hogy arról van-e szó, hogy a tárgy önmagát jelenti, vagy éppenséggel felfoghatatlanul sok dolgot. Már csak azért sem, mert míg az előbbi eset a valós behatolását is jelenti, addig az utóbbi nem föltétlenül számolja fel, hanem éppenséggel végtelenné is tágíthatja a fiktív kozmoszt. (v.ö. Lehmann 2009: 116–121.)

Purcáretevel ellentétben Tadeusz Kantornál például a konkrétság maga is konkrétan értendő: a tárgy elsősorban önmagát jelenti, például egy szakadt esernyő egy szakadt esernyőt, és csak az önreferencialitás által kiváltott szemiotikai paradoxon kényszerít kétségbeesett összefüggés keresésre, amely által találunk rá például az ernyő – védelem, szakadt ernyő – védtelenség jelentéshetőségekre. Ezzel szemben egy hatalmas áldozati állat leereszkedése Purcáretenél föl sem veti a szigorú önreferencialitás lehetőségét. Eszünkbe sem jut, hogy ez

a stilizált bikabáb elsősorban stilizált bikabábot jelentene, hanem azonnal keresgélni kezdünk: mire utalhat?

Az önreferenciális tárgy a jelmegvonás, míg a multireferenciális a túlbőség mintájára működteti a szemiozist. A posztdramatikus színház ezért nem pusztán a jelek sűrűségével, de a jelentések sűrűségével való játékot is ugyanúgy ismeri és alkalmazza. Ahogy a színpad kiürül vagy épp túltelítődik jelekkel, úgy ürül ki vagy telítődik túl jelentéshetőségekkel is egy-egy tárgy vagy test. Ebben a vonatkozásban is a végletesség a rendkívüli: amikor egy evőeszköz (vagy evőeszközök halmaza) elsősorban evőeszközt jelent, nem mást, illetve amikor egy stilizált bika vagy egy fel sem ismerhető, lepedőkbé tekert testekből felépített álomlény éppenséggel túl sok jelentéshetőséget kínál szimultán módon.

Sajátos vonások

Annak ellenére, hogy Lehmann nem normatív esztétikát kíván felállítani, hanem a lehető legátfogóbb (és épp emiatt rugalmas) leíró rendszer kidolgozására törekszik, azaz nem „kötelező összetevőket”, hanem jellemző „stílusjegyeket” vesz számításba, érdemes külön megemlítenünk azokat a pontokat, amelyekben Purcárete úgyszólván klasszicizál, dramatikus módon jár el. Már csak azért is, mert szoros összefüggéseket mutat a reprezentációhoz való viszony kérdéseivel, amelyeket korábban már tárgyaltunk. S ha akkor a reprezentációhoz való sajátos viszonyt vizsgáltuk, most arra érdemes figyelniük, melyek azok a posztdramatikus „stílusjegyek” és jelenségek, amelyeket Purcárete tudatosan kerül, egyben az ezektől való tartózkodás mikéntjét és miértjeit is próbáljuk megfejteni.

Amint korábbi fejtegetéseinkből is kiderült, Purcárete csak meghatározott és éppen a drámából következő, a dráma struktúrája és belső cselekménye által mintegy kijelölt helyeken enged teret a legtisztább értelemben vett konkrét színháznak. S akkor is szívesebben alkalmaz multireferenciális jeleket, mint önreferenciálisakat, alapvető célja tehát legtöbbször nem a pusztán tárgy vagy test felmutatása. Amikor a testiség (fizikalitás) megjelenésével van dolgunk, többnyire akkor is markáns jelek kíséretében lehetünk tanúi a test előtérbe kerülésének.

A *Faust*ban például kiemelt szerepe van Mefisztó testiségének, ám e testkoncepciónak csupán egyik

komponense a színész valósi teste. A színész saját melleinek megmutatása a pénisz jelzése kíséretében történik: tehát nem a színész saját testét figyelhetjük meg csupán, és végképp nem a maga önreferencialitásában, hanem Mefisztó testét. A multireferenciális és önreferenciális jel működésének mintájára itt is ugyanazt a jelentést hordozza a hímnős Mefisztó teste mintha egy minden nemi jellegzetességet nélkülöző testet látnánk. Aki kétnemű, az a szó bizonyos értelmében semleges neműnek számít, s ezáltal olyan lénynek is, aki férfi és nő alakját egyaránt magára öltheti. A hasonlóság azonban itt sem azonosság: a hímnősség és a semlegesneműség közötti különbség ugyanolyan szubtilis és jelentős is, mint az önreferencialitás és a multireferencialitás közötti, még ha sok helyzetben azonos hatást is ér el.

Miközben nem létezik minden nemi jellegzetességet nélkülöző emberi test, tehát a színházi gyakorlat szempontjából értelmetlen semleges neműségről beszélni, pontosan azért lehet tanulságos eljátszanunk a gondolattal, hogy jobban megértjük a *Faust*beli Mefisztó fizikalitásának jellegét és jelentőségét. Mefisztó ugyanis nem is lehetne más, mint hímnős. Kulturális toposzaink szerint a szexualitás bűnös, az aszexualitás viszont büntelen dolog. Ha az isten aszexualis, akkor a sátán alighanem biszexuális. Ha isten semleges nemű (ami persze vitatható), akkor a sátán kettős nemű, és ha az isten mégis inkább férfi, mint nő (merthogy atya is, fiú is), akkor a sátán joggal tételezhető inkább nőnek, mint férfinak – elvégre a zsidó-keresztény kultúra nőiség-fogalma már az édenkerti alma elfogadásával gyanúba keveredett. Mi sem ésszerűbb tehát, mint hogy Mefisztó, aki e kontextusban egyszerre kígyó és Éva, de mindenképp kísértő, nő legyen, pénisszel, nem pedig férfi, mellekkel. Ez a megoldás egyszerre teszi alkalmassá arra, hogy részt vegyen, sőt Faust helyett is cselekvőként lépjen fel Margit megerőszkolásában, ugyanakkor csábítóként lépjen fel *Faust*tal szemben, a Walpurgis-éj jeleneteiben pedig nőként, egyféle Évaként vezesse a kísértések kertjébe az Ádám-Faustot.

Ennek a mefisztói testiségnek, a későbbi biszexualitást (semmiképpen sem aszexualitást) megelőlegező hímnős jellegén túl is van még egy fontos jelkomponense: a pirosra festett bőr, amely szintén egyértelmű jelentést hordoz. Nem más, mint a kilógó lóláb (vagy inkább ördögpatá) jele: az emberi testbe öltözött, de emberi voltából, mint ruháiból, szó szerint kivedlő ördög valódi színe, te-

hát az álca mögötti valódi test. Abban a tényben pedig, hogy az álca mögötti valódi testet ilyen hangsúlyosan, a valódi testre felfestett álca révén láthatjuk, egyféle színházi önreflexiót is felfedezhetünk.

A fentiek alapján megállapíthatjuk, hogy Purcáretenél a testiség sosem önreferenciális, legalábbis nem elsőrendűen az. A színész teste ugyan fokozottan előtérbe kerül, ám nemhogy önmagára irányítaná a figyelmet, hanem önmaga által is még hangsúlyosabban irányítja azt saját *jelentésére*.

Hasonló a helyzet a *Pantagruel sógornője* esetében is, csak éppen egy férfi testtel. Ez a test sem a színész teste – se nem a játéklényé, se nem Dimény Ároné –, mégpedig elsősorban a fehér festék miatt nem, amely hasonlóan működik, mint a Mefisztó-példa esetében. Ha a vörös festék kapcsán kilógó ördöglábat emlegettünk, akkor itt kilógó Krisztus-lábról beszélhetünk, annak ellenére is, hogy itt még ellenpontosítás is történik, amikor pillanatok levetkőztetik a szereplőt. A vetkőztetés pillanatában a test még egy köztes jelentésmezőben van, mi pedig a jelentésre való várakozás állapotában. E pillanatban, de valóban csak néhány pillanat erejéig még részben önreferenciális testről, tiszta fizikalitásról beszélhetünk. Ugyanakkor már itt is jelentésszerűségeket vázol fel a rendezés, a későbbi történeteket ellenpontosítandó akar tényleg csalni. Ezt a testet kizárólag férfiak vetkőztetik le, majd átadják a nőknek, akik liszttel szórják be. A vetkőztetés, majd a liszttel való beszórás során a többiek végig mosolyognak rá, amit nem nehéz félreértetni, s épp ez a cél. Fontos, hogy a liszttel való beszórást is megelőzi a rácsodálkozás, vagy inkább megcsodálás pillanata a női szereplők részéről.

A vetkőztetés-jelenet homoerotikus felhangja, majd az azt követő pillanatok látszólagos erotikája a liszttel való beszórás pillanatában foszlik szét. Ekkor már sejtjük, hogy balzsamozást látunk, és távolról már itt felidéződik a Krisztus teste jelentésszerűsége is. Ebben a kontextusban visszamenőleg értelmeződnek át a korábbi pillanatok, és távolról akár a tanítványokkal az áldozati szerepre készülő Krisztus, majd a testet a keresztről levévo, bebalzsamozó asszonyok képzetét társítjuk a látotakhoz, miközben a két jelentésszerűség kölcsönösen beáramlyolja egymást. Már-már mi kérménk elnézést, amikor a konkrétság, vagyis az elsődleges jelentés felülírja mindkét értelmezésünket, hiszen a testet kenyértésztába tekerik, majd megsütik. Ebben a pillanatban a test újra önreferenciálissá vá-

lik: nem jelent mást, mint liszttel beszórt testet, amit annak rendje s módja szerint ki is sütnek. Ez az önreferencialitás újabb összefüggés-keresésre sarkall, és az Olaszország egyes vidékein húsvéti ételként készített colombára, galamb formájú gyümölcskenyérre vonatkozó asszociációkat is implikál. Ez a jelentésszerűség pedig újra visszautal az áldozatiságra, az isten bárányára, a húsvét ünnepköréhez való kötődése révén, de ugyanakkor a harmadik isteni személyre is, a szentlelket szimbolizáló (galamb formájú) süteményre való utalás által. Az egymást beáramlyoló jelentésszerűségeknél ez a gyakorta ironikus, dialektikus párbeszéde hozza létre a jelentések sűrűségével való játékot. Ezen a szinten épp úgy beszélhetünk túlbőségéről és megvonásról, de akár szimultaneitásról is, mint a jelek esetében, a Lehmann által leírt posztdramatikus jelenséget tehát nemcsak szemiotikai, de szemantikai vonatkozásban is tetten érhetjük. Az efféle, jelentésekkel való játék biztosítja az előadás humorát is: a közönség gyakorta harsány nevetésben tört ki az ilyesfajta csőbehúzások láttán. Magunkon, és saját, kényeseres esztétikai nyomkereső reflexeinken is nevetünk ilyenkor, amikor látszólag az derül ki, hogy mindannyiszor tévedtünk. Az elsőre erotikusnak vélt mosolyokat felülírja a Krisztus-értelmezés, azt pedig a konkrétság. Kiderül, hogy a liszttel meghintett test valójában nem más, mint liszttel meghintett test, amelyet annak rendje s módja szerint kisütnek. Mire azonban ez utóbbiba belenyugodnánk, a testet helyettesítő kenyér színpadra visszatértevel megint csak a Krisztus teste értelmezés kerül előtérbe, amikor rájövünk, hogy ez a sajátos, kissé perverz húsos tekercs nem más, mint urunk szent teste, a kenyér vagy az ostya misztériumába sülve. Összességében a jelek multireferencialitásával, a jelentések sűrűségével való játékkal van dolguk tehát, önreferencialitással kevésbé.

Az egyik említett esetben sem csupán önmagában állóként tételeződik a test: a *Faust*ban már megjelenése pillanatában sem, a *Pantagruel*ben pedig az eldönthetetlen pillanata után dől el, majd vonódik vissza stb. a jelentése. S ha korábban azt állítottuk, hogy a jel önreferencialitása, akárcsak a tiszta és önreferenciális fizikalitás lebontja a fiktív kozmoszt, míg a jel multireferencialitása kiszélesíti, az értelmezhetetlenségig tagítja azt, akkor ezáltal elérkeztünk az „atipikus” vonások között a legfontosabb fogalomhoz: a *valós behatolás*ához.

Ez az a pont, ahol Purcárete meghúzza a határokat saját fiktív kozmosza védelmében, a kultúra

terének védelmében: a valóság látszatát keltő, teatrális valóság integritása érdekében.

Ha korábban – Lehmann idézve – azt fejtegettük, hogy Purcáretenél „a szimultán jelek sokasága mintegy a valóság megkettőződésévé jelenik meg, és látszólag hétköznapi valóságtapasztalatunk összevisszaságát utánozza”, akkor ezalatt mi is azt értettük, hogy itt egy alternatív valóság képződik meg, nem a valóság reprezentációja. Ez az alternatív és teatrális valóság pedig nem is mosódik össze a konkrét valóságunkkal, tehát nem történik meg a szó legszigorúbb értelmében a valós behatolása.

Purcárete világára nem jellemző, hogy megbontaná a hagyományos játzó-néző státusokat, feszegetné az előadás és a valóság közötti határokat. Inkább a teatralitást hangsúlyozza, amelynek saját logikája, tere, helye és ideje van, ez pedig ritkán mosódik egybe a valósággal. Mozgósít ugyan, mint értelmezőt (és ebben az értelemben társalkotót), de nem szólít fel cselekvésre, konkrét fizikai részvételre. A *Pantagruel sógornőjében* például elmosódik ugyan a külső és belső idő fogalma, és a nézők nyomkereső ösztönének mozgósítása is megtörténik, de a tér stabil marad: a színpad színpad, a nézőtér nézőtér, szó sincs átjárhatóságról, az intellektuálon túli részvételről. A *Faust*ban viszont meghívást kapunk, hogy körsétát tegyünk egy absztrakt és teatrális világban, de Purcárete szándékosan kordont vont elénk, jelezve: ez színház, ti nézők vagytok. Kérjük, ne érjenek a kiállított színészekhez, és ne használjanak vakut! Az eldönthetetlen esztétikájáról csak ezen a ponton beszélhetünk: amikor arra invitálnak, hogy felmenjünk a színpadra, egy pillanatig kérdésessé válik, hogy mibe és mennyire akarnak bevonni minket (vö. Lehmann 2009: 117), ám csakhamar nyilvánvalóvá lesznek bevonásunk határai. Parászka Boróka egyébiránt épp ezt a távolságtartást kéri számon „Majdnem Purcárete” című írásában (Parászka 2012), amely önmagában is bizonyítéka annak, hogy ezen a ponton még akár Purcáretenél is felmerülhet az eldönthetetlen esztétikája felőli megközelítés egyes nézőkben: ez még színház, vagy valóság? Beszámolója hasonló problémát vet fel, mint egyes nézők reakciója az Erika Fischer-Lichte által leírt Claus Peymann-rendezés, a *Közönséggelázás* esetében: „azok számára, akik a *Közönséggelázás* előadását eseményként értették, az esemény sikerességét a színészekkel egyenrangú nézői részvétel biztosíthatta” (Fischer-Lichte 2009: 24). Miközben a beszámoló szerzője feltehetően nem gondolta, hogy itt közös,

performatív esemény zajlik, hiszen az előadás korábbi részei sem ígértek semmi ilyesmit, a színpadra invitálás gesztusa önmagában is megképezte azt az eldönthetlenséget, amely nyomán több-kevesebb joggal olyan elvárások ébredhettek a nézők néme-lyikében, mint a szabad mozgás igénye a térben.

„Ha ez valóban plasztikus be- és felmutatás lenne, akárcsak egy tárlat, színházi tér- és látvány tanulmány, plasztikus kísérlet, a színházi tér élvez-boncolása, akkor felállhatnék, néző-szöveget cserélhetnék. Közel mehetnék a színpadi apró jelekhez, vagy egészen hátra, perspektívákat cserélhetnék. És akkor tényleg működhetne a látványszínház teljes menetfelszerelésében, bennem nézőben, akiben a látvány születik (vagy elvetél). Mindehhez azonban nem csak a színház de- és rekonstrukciójára, hanem a nézőszerep, a nézőtér újragondolására is szükség lenne.” (Parászka 2012)

E gondolatok azért lényegesek, mert nézői szempontból világítják meg az eldönthetlenség esztétikájának működését és a feedback-szalag működésének megváltozását (vö. Fischer-Lichte 2009: 49–92).

Noha a szerepváltás lehetőségére nem kérdez rá, implicit módon mégis a Fischer-Lichte-féle performatív hármasságot idézi fel kérdéseivel. Ha ugyanis felbomlik a tudatosan kettéválasztott térszerkezet, azaz a néző beléphet a térbe, közelebb mehet a tárgyakhoz vagy hátramehet, önkéntelenül is a performatív aktus részévé válik: egy térben mozog a színésszel, ugyanazokhoz a tárgyakhoz viszonyul valamiképpen – a színésznek pedig elkerülhetetlenül hozzá kell majd viszonyulnia, mint olyan személyhez, aki belépett a performatív térbe. Ezáltal meg is képződne a nézők és játékosok közössége, és felvetődne a kölcsönös érintés, a távolság és a közelség, a nyilvánosság és a magánszféra kérdéssora is (vö. Fischer-Lichte 2009: 52). Ezzel szoros összefüggésben pedig már felmerül a szerepváltás lehetősége, amelyet Fischer-Lichte a performatív kísérletek harmadik alappilléreinek tekint (vö. Fischer-Lichte 2009: 53).

A játékosok és nézők együttes testi jelenléte tehát valóban beavatott és rituális jellegű, közös performatív pillanatot eredményezne, még ha a nézők csupán báméskodnának is a performatív térben, és azért járnának-kelnének ott, hogy egy-egy kelléket szemügyre vegyenek – sőt talán ez volna az erősebb performatív pillanat. Mit csinál a néző, amikor épp egy disznófejű embert vizsgál meg közelebbről, s útjába kerül egy menetoszlop vagy maga

Mefisztó? Hogyan reagál a helyzetre, és hogyan reagál rá viszont a játészó? E pillanatban felerősödik a feedback-szalag működése, és valódi performatív aktus veszi kezdetét. Arról nem is beszélve, ha mondjuk, valakinek kigyullad a ruhája egy tűzközpő vizsgálata közben: hogyan reagálnak rá a szereplők?

Nem ironizálni szeretnék e szélsőséges példák felhozásával, csupán azt próbálom végigvezetni, milyen lenne a *Faust*, ha Purcärete nagyobb teret engedne a játékosok és a nézők együttes testi jelenlétének. Egy efféle kísérlet számos tanulsággal bírna, csakhogy a játékosok és a nézők együttes testi jelenlétére épülő performatív aktusok elkerülhetetlenül együtt járnak az autopoétikus jelleggel. A probléma itt éppen az, hogy az ilyen előadásoknak „nem csupán ábrázolniuk kell a szerepváltás, a közösségek létrejöttének és felbomlásának folyamatát, a távolságot és a közelséget”, amint Fischer-Lichte is hangsúlyozza, „hanem el kell érniük, hogy tényleges szerepváltás menjen végbe, közösségek jöjjenek létre és szűnjenek meg, illetve kialakuljon a távolság és közelség érzése” (Fischer-Lichte 2009: 52). Ez pedig már a valós behatolásának legradikálisabb formája: ritualizáló kísérlet, amely szükségképpen önreferenciális és autopoétikus, s amely esetben az előadás, amelyet látunk, és amelynek terébe egy kis időre bebocsátást nyertünk, megszűnne a *Faust* lenni.

Ezzel visszaértünk a reprezentációhoz való viszony problémájához: ugyanis, ha Purcärete le is mond a konvencionális reprezentációról, a reprezentáció lehetőségéről nem mond le, ahogy a reprezentációként való értelmezés lehetőségéről sem. Logikája szilárd és kimozdíthatatlan, és ehhez mérten húz kordont közénk és színészei közé. Különleges világba léphetünk ugyan be, de mégis megmarad az érzésünk: a *Faustot* láttuk, azon belül pedig a Walpurgis-éjt. Purcärete tehát megóvja a maga építette világot, a valóságot látszólag megkettőző absztrakt teatralitást, a kultúra terét. Közel enged, körbe is vezet világában, de világosan kijelöli azt a határt, amit nem léphetünk át. Nem cseréli fel az azonosulást lehetőségét a részvétel lehetőségével, és ezáltal megőrzi a maga építette konstrukciót. Ha nem így tenne, akkor volna csak „majdnem Purcärete”.

Az utolsó atipikus vonás a melegség és hidegség kérdéséhez való viszonyulásban rejlik. Purcärete tudatosan távolít el egy-egy pillanatban, bizonyos előadásaiiban pedig, mint például a *Pantagruel sógor-nőjében* szinte teljesen lemond a dramatikus meleg-

ségről a posztdramatikus hidegség javára, mégsem veti azt el teljesen. A *Faustban* például váltakoztatja a melegség és a melegség megvonásának pillanatait: *Faust* magányos monológja dramatikus meleg, a beleélést segítő pillanat, de a (kislány) Margittal való találkozás pillanatában már posztdramatikus hidegséget érzékelünk: fel sem merül, hogy azonosulni tudjunk vele, megértsük lélektani motivációit, hogy „vele menjük”. E két megközelítés pedig folyamatosan váltakozik, és a hidegség a Walpurgis-éj jeleneteiben kulminál, míg végül újra valamiféle dramatikus melegség képződik meg az előadás végére, amikor még Mefisztót is „megértjük”. A záróképet pedig egy másfajta, nem dramatikus, hanem lírai melegség is áthatja a feltámadás-himnusz és a szemünk láttára lezajló feltámadás nyomán.

Ezzel szemben a *Scapint* végigkíséri a dramatikus melegség, legalábbis a főszereplő vonatkozásában, akit azáltal is elválaszt a többi szereplőtől, hogy karakterét kevésbé tipizálja, kevésbé stilizálja, és kevésbé idegeníti el. Scapinnek van komolyan vehető lélektana, és itt éppen ez a nóvum. A dramatikus melegséget csak a legritkább esetekben váltja fel a posztdramatikus hidegség, leginkább a poétikus melegséggel váltakozva, ám ez is ritkán tettenérhető.

Purcärete celebrál (az evés mint szertartás, transzcendencia)

Purcärete színházában hangsúlyosan jelen van egyfajta ritualizáló jelleg, amely nem ritkán a transzcendenciára való konkrét utalással is társul – mindez ott lappang még a *Scapinben* is, igaz, nem rituális módon, hanem dramatikus kódolt üzenetként.

A térről, mint a valóság megkettőződésének érzetét keltő fikatív kozmoszról többször ejtettünk már szót, és az is nyilvánvaló, hogy egy efféle térben bármilyen színházi aktus túlmutat a mimézisen: önálló értéke van, mint felmutatott aktusnak, és ennyiben máris rituális felhangokat hordoz magában.

E terekben majdnem minden előadásban, még az olasz komédia hagyományait mozgósító *Scapinben* is megképződik a csoport mint közösség, amelyet Purcärete jellemzően a közös evés motívumán keresztül közelít meg.

Esznek a craiovai *Szeget szeggel*, a *Gianni Schicci*, a *Scapin*, a *Pantagruel sógor-nője* előadásaiiban, de még Purcärete filmjében, a *Valahol Palilulában* is. Ez az evés-motívum minimálisan két közösséget

hoz létre, ha összeolvadásukat – a fikatív kozmosz védelmében – meg is akadályozza. A nézők figyelmű közösségének szeme láttára megképződik egy másik közösség, a színészeké, amely lakomához készül. A lakoma motívuma felidézti szokásos, szertartásos étkezéseinket, előhívja az ünnep és/vagy a rituálé fogalmait. A hallotti tor, a közös hálaadó ünnepegekkel, vallási ünnepekkel összefüggő lakomák minden kultúrában rituális jelentéstartalmaikat közvetítenek. Egyes kultúrákban, például a zsidó hagyományban nem is választható el tőlük a rituális aktus: a zsidó istentisztelet után illetlenség anélkül elhagyni a termet, hogy nem kóstoltuk valamelyik ételt; az ételeket gyakorta nem is a zsinagóga előterében, hanem a szertartásnak is helyet adó teremben helyezik el. A széder este gyakorlatilag az evésre épülő, az evés aktusa révén emlékező rituálé. A haszid hagyományban a lakodalom az esküvő szerves folytatása, abban a vonatkozásban is, hogy a rebbe rendszerint a T alakú asztal főhelyét foglalja el, együtt eszik és táncol az ifjú párral, külön-külön a vőlegénnyel és a menyasszonnyal, akik csak a rebbe után ehetnek, és csak azután táncolhatnak egymással, hogy külön-külön a rebbével is táncoltak előbb.

Az evés, a zene és a tánc motívumai összefonódnak a *Scapinben* is, a *Pantagruel sógor-nőjében* pedig még hangsúlyosabban. Utóbbi előadásban az evés már nem csupán a szertartást és a szertartásosságot felidéz, ugyanakkor közösségképző Leitmotiv, de egyszersmind központi téma is, mely köré az egész előadás szerveződik. Ungvári Zrínyi Ildikó ebben az értelemben elemzi, mint az evés rituáléja köré épülő *szertartásjátékot*, amelyet performatív jellegűnek tekint, amennyiben „nem kanonizált” cselekvéssorokkal társul (Ungvári Zrínyi 2011: 111).

A *Pantagruel sógor-nője* esetében ez a performatív jelleg azáltal is felerősödik, hogy itt reprezentációról szó sincs, és nem is lehet, mert hiányzik a dramatikus szövegelőzmény. A *Faustban* ezzel szemben csak a dráma által „kijelölt” helyen, a Walpurgis-éj látomásaiban fedezhetünk fel hasonlóan kanonizálatlan, tehát rituális jellegű cselekvéssorokat. Mindkét esetben igaz, hogy a színészek nem szerepek eljátszóit elsősorban, hanem saját jelenlétüket kínálják fel szemlélődés céljára (vö. Ungvári Zrínyi 2011: 114).

Míg a *Faustban* e felkínálkozás mögött folyamatosan jelen van a szerep lehetősége, mint ahogy halványan a reprezentáció lehetősége is felsejlik – hiszen tudjuk, ez a Walpurgis-éj –, a *Pantagruel só-*

gornőjében a szerepnek még a lehetősége is felszámolódik: a játsszók úgy mozognak a térben, „mint-ha minden egyes történésnek transzcendentális jelentése volna” (Uo.).

A transzcendencia mint tematika felsejlik számos Purcárete-rendezésben, még az olasz komédia hagyományaihoz visszanyúló *Scapin*ben is, s ugyan itt nem beszélhetünk performatív szertartásszerűségről, mégis a szertartásos evés motívumához kötődően jelenik meg. Ezen a ponton azonban el kell választanunk a londoni és a debreceni *Scapin*-előadást. Közös vonásuk, hogy a problémák elsimitását egyfajta deus ex machinával oldják meg, ám ennek konkrét színpadi megjelenítése eltérő jelentést hordoz, és eltérő módon viszonyul a transzcendenciához.

Mindkét előadásban e pillanatban készül el a hús, amelyet valóban a színpadon süt meg Karl, a pincér, és utána rituálisan körbehordoz, a londoni verzióban még a közönség sorai között is. A barokk kép, amely, mint kiderül, Nérine-t ábrázolja, megvilágosodik, majd egy szintén monoton, transzcendens jelleget sugalló zenére megjelenik maga Nérine. A londoni előadásban egy süllyesztőből liftezik fel, míg a többiek a világító festményt csodálják, a debreceniben viszont – és ez az előadás fő erénye a londonihoz képest – a kép maga elevenedik meg, és kísértel keretéből. Míg az előbbi megoldás megengedi a realista értelmezés lehetőségét is, amennyiben *Scapin* ugyanazt a süllyesztőt használta már korábban egy furfangos cseléhez, s ily módon akár az ő kezét is sejthetjük a dologban, addig a debreceni előadásban nincs realista magyarázat. Ha *Scapin*nek köze is van Nérine megjelenéséhez, az csupán varázslat, valódi csoda lehet. Míg előbbiben a kép megkettőződik csupán, és nagyon is megmagyarázható módon, utóbbiban életre kel, és átsétál egyik médiumból a másikba – lépte még meg is bicsaklik, amint lefelé araszol a lépcsőn. Purcárete olyan bravúrosan oldja meg a kép kicserélését az általa ábrázolt szereplőre, hogy alig észrevehető a változás: egy pillanatra megdermedünk, azt hívén, valóban megmozdult a festmény.

Ezzel a megoldással Purcárete végképp megkerüli a giccsbe hajló közhelyt, az anya „véletlen” előkerülését, hiszen a kép nem elevenedhet meg véletlenül pont itt és pont most, hogy feloldja az összes félreértést és feszültséget. Ebben a vonatkozásban *Scapin* büntetése sem lehet véletlen, akit Purcárete felfogásában valóban és minden kétséget kizáróan fejbever a kófaragó kalapács. Mindezt pedig azok után, hogy korábban beállt egy billegő

deszka alá, amelyen egy súlyos vödör volt. A deszka lebillent ugyan, de a vödör csak akkor esett le, amikor *Scapin* elsétált alóla: ebben az értelmezésben nincsenek véletlenek, csodák azonban – természetesen – igen.

A transzcendencia tematikája a *Faust*ban magától értetődően jelenik meg, hiszen már a dráma is felkínálja azt, a záróképben pedig valóságos feltámadást látunk, miközben halljuk az azt megéneklő himnuszt.

Játéklény és közösség

Amikor a *Pantagruel sógornőjében* a szereplők csoportokba rendeződnek, vagy a Walpurgis-éj teatrális figuráit látjuk saját terükben létezni, a perszónázs voltaképp teljesen felszámolódik, sőt meg sem igen képződik. A *Scapin*ben egyedül Nérine esetében lehet szó erről, aki ugyan felveti a perszónázs megképződésének lehetőségét, ugyanakkor – legalábbis a debreceni előadásban – kérdésessé teszi önazonosságát. Itt nem közösségi lényként, hanem ellenkezőleg: az egyetlen nem-közösségi lényként tételeződik a transzcendenciát képviselő „szereplő”. Jelmeze, egy rokokó ruha, sehogyan sem illeszkedik a darab teréhez és a többi szereplő jelmezéhez. Fontos megemlítenünk, hogy mindkét előadás e jelmez megvarrásával kezdődik: a Nérine-t alakító színész nő saját rokokó ruháját varrja, egy takarítónőt idéző jelmezben, amelyről a színház és a kávéház takarítónőjére egyaránt asszociálhatunk. Óriási különbség azonban az, hogy egy áthallásos, transzcendens utalásokat tartalmazó, de pusztán trükkként is értelmezhető showműsorhoz varr-e ruhát, vagy ahhoz, hogy festménnyé, artefaktummá avanszáljon. Utóbbi értelemben saját halotti öltözetét varrja meg, hogy aztán ebben az öltözetben támadhasson fel, visszatérve az élők sorába, elsimitani csip-csup problémáikat.

Ha Nérine esetében a perszónázs elmosódik és megkérdőjeleződik, a csoport mint közösség esetében fel is számolódik.

Anélkül, hogy itt módom volna részletesen kifejteni következtetésemet, kénytelen vagyok saját, korábbi vizsgálódásaimra hivatkozni. Amikor a csoport mint közösség szerepét vizsgáltam Vidnyánszky Attila rendezéseiben, hasonló kérdésekkel szembesültem, mint Purcárete szerep nélküli színészei esetében. A tét – és a tétet itt schechneri értelemben is értem, mint a rituálé egyik elengedhetetlen

jellemzőjét – azokban is hasonló: a halál megváltása áldozat révén. Vidnyánszky *Három nővérében* ugyanis a csoport megmenti Tuzenbachot, azáltal, hogy a dráma világából mintegy kilépve, felsorakoznak közte és a pisztoly csöve között. Szoljonij csak úgy lőhetné le a bárót, ha valamennyiüket elpusztítaná. Áldozat azonban itt is van, mégpedig Natasa, akit Vidnyánszky nem enged az ablakon át kiszabadulni a térből, amely a beteljesületlenség és a halál árnyékának tere. Ugyanaz a kérdés vetődik fel a szerepből való kilépés után jelmezben maradó, nem karaktereknek, szerepeknek megfelelően cselekvő színészekkel kapcsolatban, mint a *Pantagruel*ben eleve szerep nélkül létező, rituális cselekvéseket végrehajtó játsszók esetében. Az a kérdés, hogy kit látunk.

A választ Mihai Măniutiu terminológiájában találhatjuk meg, aki a színész-szerep kettősség helyett a színész-játéklény-szerep hármasságot ajánlja a szerepalkotás leírására (vö. Măniutiu 2006: 21–41.). Ebben az értelemben a színész játéklénye a valós lénye és a szerepe között létező köztés, a színész saját maga által létrehívott „áldozati teste”. A színész játéklénye nem pusztán funkcionalitásában, hanem a szerepről való teljes leválasztottságban is létezhet. Măniutiu szerint a színész játéklénye leginkább a „telített űr” paradoxonával jellemezhető, és ennyiben valóban nem üres edény, hanem szerepek halmaza (i.m. 22.). De hozzá kell tennünk, hogy nem csupán szerepek halmazaként, hanem színpadi tapasztalatok és helyzetek halmazaként is értendő a játéklény, mint a színész áldozati teste. Szerep nélkül is magában hordozza a már eljátszott szerepek, a már megélt szituációk halmazát, amelyből a szó Grotowski-féle értelemben partitúrát épít. A játéklény tehát nem pusztán a szerep mögötti áldozati test lehet, de akár a színpadi civilség vagy álcivilség állapotában, akár a szerep nélküli játék állapotában lévő színész úgyszólván meztelen áldozati teste is.

Ungvári Zrínyi Ildikó szintén az egyénítetség és a szerep hiányára világít rá, amikor egy, az előadásban megképződő „mi”-ként, kollektív szereplőként tekint a közösségre, amelyből ugyan kiválhat egy-egy személy, ám akkor is valamennyien egy fölöttük álló eszménynek vetik alá magukat, és annak adják át testüket (Ungvári Zrínyi 2011:117.).

A színész játéklénye azonban nem csupán akkor veti alá magát egyfajta felsőbb hatalomnak, ha kollektív szereplőként tételeződik, hanem akkor is, ha egymagában állóként jelenik meg, sőt tulajdon-

képpen még akkor is, ha szerepet játszik. Utóbbi esetben persze a szereppel való azonosulás folytán közvetlenül a szerepet érzékeljük fiktív személyként, amely szerepnek a játéklény másfelől épp úgy alávetette magát.

A szerep nélkül megjelenő magányos játéklény vagy a csupán szereptöredékekből építkező, rituális aktus végző játéklény ugyanúgy az alávetettség állapotában van, mint kollektív szereplőként. A révületbe esett test ugyanakkor önmagában is egyfajta kollektív jelleggel bír, amennyiben a szó schechneri értelmében vett (igaz, ismeretlen) alapító tette utal, a test emlékeztére apellálva. A sámán sem önmaga, egyedülállóként sem, hanem kvázi közösségi erőt képvisel – ahogyan Pál sem él már, hanem él benne a Krisztus, mégpedig ugyanaz a Krisztus, amely minden más igaz keresztényben, s ezáltal közösséget képez (v.ö. „Nincs zsidó, sem görög; nincs szolgá, sem szabad; nincs férfi, sem nő; mert ti mindnyájan egyek vagytok a Krisztus Jézusban”).

Ezért Ungvári Zrínyi Ildikó szavait a legradikálisabban és némileg általánosan értelmezve akár azt is mondhatnánk, hogy a felsőbb hatalomnak alávetett áldozati test a szó transzcendens értelmében egymagában állva is kollektív szereplő.

Amikor tehát a szaxofon hatására visításban kitörő játéklény nem pusztán kiválik, de viselkedésével radikálisan el is különül a többi játéklénytől, alávetettségében végsősoron egy magányos, de valószínűleg kollektív szereplő marad, ez pedig méginkább érvényes a felboncolt, levetkőztetett, megsütött, majd kenyér formájában viszontlátott szereplőre.

Fontosnak tűnik itt megemlíteni még egy terminust, az *alkotói test* fogalmát, amelyet Ungvári Zrínyi Ildikó elkülönít a kollektív szereplő részét képező színésztesttől, a mi értelmezésünkben a játéklény fogalmától. (Ungvári Zrínyi 2011: 114) Noha jelen kutatásunkhoz nem tartozik szervesen hozzá, érdemes lehet fontolóra venni ezt a különbségtételt, amennyiben tovább árnyalja a színész-játéklény-szerep hármasságát. A színész civil személyisége és játéklénye között is felsejlik ugyanis „valami”, amit csak a performansz felől tudunk igazán megragadni, s ez a valós, de mégsem civil *alkotói test*. Anélkül, hogy most elmélyednénk ebben, érdemes legalább szóba hozni ezt a lehetséges negye-

dik státust, amely nem azonos a játéklénnel. Arról ugyanis, Ungvári Zrínyi megállapítását idézve, elmondható, hogy fikatív test, amely ha például leszűrja magát, nem sebzí fel saját hasfalát. Ezzel szemben a performer teste *alkotói test* ugyan, de valós sérülést szenved, amit a civil test is hordoz. Ebben a felfogásban tehát a színész-szerep kettősségnek nem pusztán az egyik, hanem mindkét pólusán felfedezhetünk egy-egy köztést.

Költői színház

Purcărete színházával kapcsolatban már több alkalommal szóba hoztuk a költőiséget, a poétikus jelleget, mint ahogy olyan fogalmakat is, mint a szcenikus vers, a színesztézia. Mielőtt rátérnénk a költői színház jellemzésére, ha részletes tárgyalására itt és most nincs is lehetőségünk, fontos tisztáznunk, hogy milyen értelemben használjuk a terminust.

Patrice Pavis *Színházi szótár*ában nem találunk „költői színház” szócikket – amely, mint látni fogjuk, egyáltalán nem véletlen – a „költészet a színházban” szócikk pedig alapvetően a vers színházon keresztül történő tolmácsolásáról, versszínházról, illetve a költészet és a színház „stratégiája” közötti értelemszerű különbségről szól. Amiért e szócikk mégis fontos lehet számunkra a költői színház kapcsán, az épp a vers és a színház logikája közötti különbség viszonylag pontos érzékeltetése: a verset ugyanis *mentális belső térként* határozza meg, amelynek nincs szükséges színpadra, színpadi megjelenítése pedig kockázatos vállalkozás, amennyiben a konkrét térbe „zuhanva” az olvasót/hallgatót „felkavarja mentális tere elemeinek látványa a színpadon” (Pavis 2006: 250–252). A szócikk további részeit nem szükséges felidézni, hiszen már most előre kell bocsátanom, hogy költőiségen nem a színpadra vitt költészetet értem, nem a versszínházat, hanem a poétikus, lírai logika mentén szerveződő színházi formákat.

A dráma válságba kerülése után értelemszerűen nyerhet teret az epika és a líra. Az epikus és a költői színház között azonban lényeges különbség feszül: míg előbbi – és ebben egyet kell értenünk Lehmannal – semmiképpen sem képzelhető el a posztdramatikus színház paradigmáján belül, addig az utóbbi annak sajátosabb változatát jelentheti. A lehmanni terminológia mentén egy sor olyan vonatkozást találni, amelyben a költői színház következetesen sajátágosnak mutatkozik. Olyan jel-

lemzője azonban nincs, amely mentén ne volna besorolható az egyébiránt nagyon tág, leíró és megengedő lehmanni esztétika mentén a posztdramatikus színház paradigmájába. Ha pedig a fenti viszony megállja a helyét, akkor a költői színház a posztdramatikus paradigma sajátos része, amely a lehmanni terminológia mentén leszűkíthető, és némi kiegészítéssel körülhatárolható.

Korábbi kutatásaim során arra jutottam, hogy a költői színház olyan posztdramatikus színházi paradigma, amely kerüli a hidegséget, a konkrétságot, az önreferencialitást (beleértve az önreferenciális testiséget), a valós behatolását, az eldönthetlenség esztétikáját, és bár másként viszonyul a reprezentáció kérdéséhez, nem mond le róla radikálisan. Ugyanakkor fokozottan jellemző rá a vizuális dramaturgia, a dehierarchizáció, a fragmentumszerűség, a muzikalizáció (zeneivé válás), a színesztézia, az álomképek, a jelek sűrűségével való játék (a túltelítettség éppúgy, mint a megvonás) és a szimultaneitás.

A nem pusztán a dráma hú reprezentációjáról, hanem az epikus, narratív építkezéséről, a történetmesélésről is többé-kevésbé lemondó posztdramatikus színházba nem fér bele az epikus színház, a szintén dedramatizált költői színház azonban sajátos vonulatát képezi. Ezt igazolja Lehmann is, aki a posztdramatikus színház poétikus, lírai jellemzőit több ízben kiemeli: mindenekelőtt a szcenikus vers fogalma, illetve a színesztézia kapcsán, amelyről a következőket írja: „A kapcsolat fogalma nem véletlenül a költészetből származik, és találoán írja le a drámán, mint »színi költeményen« túli észlelésmódot” (Lehmann 2009: 98.). A szcenikus költemény kapcsán éppenséggel a performanszimpulzus színházi formába való zárásáról beszél, arról a jelenségről tehát, amit a Walpurgis-éj, vagy a *Pantagruel sógornője* kapcsán láthattunk. Ugyanígy említi „az előadások mallarméi értelemben vett lírai dimenzióját is”, amely abból adódik, hogy az „összefüggő (epikus) feszültség” eltűnésével a szereplők jelenlétére, a kölcsönös tükröződésekre és analógiákra irányul a figyelem (v.ö. Lehmann 2009: 129).

Lehmann szerint a vizuális részletek, fények, jelmezek, tárgyak, a térbeli viszonyok anyagisága és a szereplők testisége együttesen hozzák létre a szcenikus költeményt, egy sajátos, sokrétű tükröződéseket kínáló térben. „Ebben a posztdramatikus színpadtérben a testek, a gesztusok, a mozdulatok, a testtartások, a hangszín, a hangerő és a hangmagasság kiszakadnak a megszokott téridő-kontinu-

umból, és új módokon kapcsolódnak össze. A színpad egy, az abszolút költészetre emlékeztető módon megkomponált, asszociatív terekből álló komplex egésszé válik” (v.ö. Lehmann 2009: 129).

A fentiekből világosan kitűnik, hogy amikor költői színházról beszélünk, nem a költői szövegek színrevitelének kérdéséről beszélünk – noha ez nem zárja ki, sőt erősíti a költőiséget –, mint ahogyan a zeneivé válás esetében sem elsősorban a zeneszínházra gondolunk, hanem a zene szervező-elyként, strukturáló erőként való teteleződésére, amely akár zene hiányában is felvetődhet, mint pél-

dául Alvis Hermanis *A csend hangjai* című előadásának egyes részletei esetében. A zeneivé válás mintájára költőivé válásról is beszélhetünk, amelyet semmiképpen sem a szöveg szintjén kell értenünk csupán, hanem az előadásegész vonatkozásában.

S ha elfogadjuk a költői színház terminusának legitimitását, mint a posztdramatikus színházon belüli, de sajátos jegyeket mutató paradigma megnevezését, akkor az eddigi fejezetek következtetései alapján Silviu Purcărete színházát nem pusztán posztdramatikusként, de ezen belül erőteljesen költői színházként is felfoghatjuk.

Bibliográfia:

- BANU, Georges (2006) *Színházunk, a Cseresznyéskert*, Kolozsvár, Koinónia
CÎNTEC, Oltița (2011) *Silviu Purcărete sau privirea care înfățișează*, Bukarest, Cheiron
DERRIDA, Jacques (1994) *A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása*, Gondolatjel I-II. 3–17., <http://www.cab.u-szeged.hu/local/gondolatjel/94/derrida.html> [Letöltés ideje: 2012. június 27.]
FISCHER-LICHTE, Erika (2009) *A performativitás esztétikája*, Bp., Balassi
GADAMER, Hans-Georg (1984) *Igazság és módszer*, Bp., Gondolat
KULCSÁR Edit (2013) *Purcărete, a színpad mágusa*, In: KORNIA István (szerk.) *A költői színház (Hét évad a Csokonai Színházban – 2006–2013)* Debrecen, Csokonai Színház
LEHMANN, Hans-Thies (1999–2000) Az előadás elemzésének problémái, *Theatron*, 1999. tél – 2000. tavasz, 46–60.
LEHMANN, Hans-Thies (2006) *Postdramatic theatre* (ford. JÜRS-MUNBY, Karen), London-New York, Routledge
LEHMANN, Hans-Thies (2009) *Posztdramatikus színház* (ford. KRICSFALUSI Beatrix, BEREZC Zsuzsa, SCHEIN Gábor), Bp., Balassi
MĂNIUȚIU, Mihai (2006) *Aktus és utánpótlás*, Kolozsvár, Koinónia
PARÁSZKA Boróka (2012) Majdnem Purcărete, *Játéktér*, 2012. november <http://www.jatekter.ro/?p=209> [Letöltés ideje: 2013. május 4.]
PAVIS, Patrice (2006) *Színházi szótár* (ford. GULYÁS Adrienn, MOLNÁR Zsófia, RIDEG Zsófia, SEPSI Enikő), Bp., L'Harmattan
STEGEMANN, Berndt (2010) A posztdramatikus színház után, *Színház*, 2010. szeptember, http://szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35631:a-posztdramatikus-szinhaz-utan&catid=42:2010-majus&Itemid=7 [Letöltés ideje: 2012. június 27.]
TOMPA Andrea (2009) Orgia közben, *Színház*, 2009. január, http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=35028:orgia-koezben&catid=26:2009-januuar&Itemid=7 [Letöltés ideje: 2013. május 4.]
TOMPA Andrea (2006) Kelet és Nyugat közt (beszélgetés Silviu Purcăretevel), *Színház*, 2006. január, http://www.szinhaz.net/index.php?option=com_content&view=article&id=12379&catid=1:archivum&Itemid=7 [Letöltés ideje: 2013. május 4.]
UNGVÁRI ZRÍNYI Ildikő (2011) *Képből van-e a színház teste? Tér, kép, test és médium a kortárs színházban*, Marosvásárhely, Mentor-UArtPress
WURST, Jean-Pierre (2002) Silviu Purcărete (interjú) In: BANU, Georges et. al.: *Silviu Purcărete – images de théâtre*, Carnières (Belgique), Lansman