

A színház és a posztmodern

Adalékok egy kapcsolat magyarázatához

„A h, posztmodernizmus!: a fél színházi világ azt gondolja, hogy már vége, a másik fele pedig még el sem jutott oda.” (Fuchs, 1996: 186) A megjegyzés Elinor Fuchs-tól, az amerikai színháztudomány jeles képviselőjétől származik, aki JoAnne Akalaitis 1989-es *Cymbeline*-rendezését elemezve rámutat, hogy néhány kritikus méltánytalanul félreértette, Shakespeare kicsúfolásának, szörnyű rendetlenségnek és olcsó viccnek minősítette az előadásban felismerhető posztmodern esztétikát. Az erős bosszankodásról tanúskodó felkiáltás azon a megfigyelésen alapul, hogy a New Yorki színházi élet neves kísérleti rendezői (Akalaitis mellett például Elizabeth LeCompte, Lee Breuer és Richard Foreman) a nyolcvanas évek elején klasszikus színművekkel kezdtek el foglalkozni, amelyeket sajátos módon dekonstruáltak. A darabok eszmei-tartalmi problematikájával szemben, amelyet addig többnyire sérthetetlennek, legfeljebb mindig új formában artikulálnak tekintettek, az előadás időbeli, térbeli és technikai folyamatszerűségére, vagyis az artikuláció mikéntjére, az új forma teatrális létrejöttére helyezték a hangsúlyt. Ennek eredményeként pedig „megjelent egy tisztán felismerhető, sőt imitálható posztmodern színházi stílus”. (166) Elinor Fuchs következtetése voltaképp összhangban áll azzal a felfogással, amely szerint számos kortárs irodalmi szöveg vizsgálata elvezethet egy határozottan posztmodern poétika körvonalazásához. (A „kortárs” jelző természetesen tágan értendő, hiszen a posztmodernizmus a jelenkori kulturális élet jelensége, de a posztmodernnek tekinthető vagy posztmodern vonásokat hordozó művek egészen Borges-ig és Joyce-ig, vagy – egyes elemzések szerint – még korábbra nyúlhatnak vissza.) Az irodalmi posztmodernségről írt tanulmányában Hans-Robert Jauss a regény és a színház példáján demonstrálja, hogy „a hatvanas évek közepén a „posztmodernség” új meghatározásával egy uni-

verzálisan érzékelt, igazi korszakküszöb jelentkezik, s hogy a posztmodern esztétika leírható kel-lőképpen éles elkülönítésekkel.” (1997:212) Linda Hutcheon pedig a „histriographic metafiction” fogalmával illelhető (a jelen és a múlt közötti feszültséget kiaknázó, játékosan öntükröző és parodisztikus elemekkel teli) regények elemzése közben utal arra, hogy a posztmodernizmus „artikulált poétikára érdemes, meghatározható kulturális jelenség[ként]” értelmezhető. (1988:38)

E dolgozat tehát egyrészt szeretné elkerülni azt a kérdést, hogy létezik-e egyáltalán a posztmodernizmus, többek között abból a pragmatikus megfontolásból, hogy „többé már nem lehet tagadni a posztmodernizmus létezését, mert a róla szóló kritikai vita részben a létezésének bizonyítékaként tekinthető. A posztmodernizmust érintő kritikai viták magát a posztmodernizmust teremtik meg.” (Connor, 1989:20) Egy néhány éve összeállított bibliográfia például 566 oldalon keresztül sorolja az 1926 és 1994 között megjelent, a posztmodernizmussal foglalkozó cikkeket, tanulmányokat és kötetek adatait. (Madsen, 1995) Másrészt, nem szeretné értékelő jelzővel vagy minősítéssel sem ellátni a posztmodernizmus fogalmát, ahogy azt például Bayer József teszi, aki „a posztmodern és az új társadalmi mozgalmak” összefüggését vizsgálva, hol a „nagyszabású átalakulás”, hol pedig a „szellemi divathullám” kifejezést használja. (1998:384) Sőt Daniel Bell *The Cultural Contradictions of Capitalism* című munkáját kommentálva olyan megfogalmazással él, miszerint „Bell kulturális diagnózisa a frankfurti iskola régi kritikáját idézi fel a tömegkommunikációban nagyzemileg működtetett »kulturipar« ártalmasságáról. [...] Már Adorno és Horkheimer is leszögezték, hogy nincs közvettebb és mesterkétebb a mai tömegkultúránál, amely közvetlenséget és spontaneitást sugall, miközben egy preformált valóságot talál fel számunkra. Egyéni hőseit futószalagon

gyártja; az élet gazdagságából csak a szenzációt engedi szóhoz jutni.” (386)

Nem az a probléma, hogy Bayer szimpatizálni látszik Bell kultúrkritikájával, sőt a posztmodernizmust is negatívnak ítéli, hanem, hogy az idézet valóságos tárháza a leegyszerűsítéseknek (például a tömegkultúra problémáját illetően), a kritikátlan megértésnek (*A felvilágosodás dialektikája* mint kvázi kinyilatkoztatás) és a reflektálatlan módon használt fogalmaknak (lásd „preformált valóság”).

Azzal a nézettel sem érthetünk egyet, amely szerint minden posztmodern, ami manapság létrejön, mondván „ha a kortárs kultúra állapota a posztmodernizmus, akkor a korunkban születő minden kultúra e meghatározásból adódóan posztmodern. Ha stílus szempontjából megpróbálunk posztmodernként kijelölni (ha csak provizórikusan is) bizonyos műveket, miközben másokat figyelmen kívül hagyunk, az empirikusan egészségtelen és kizáró.” (Fortier, 1997:120) Ez a felfogás veszélyes módon homogenizál, és lehetetlenné teszi a kortárs kultúra (pontosabban kultúrák) sokszínűségének, a sokszínűség mibenlétének, illetve a különböző történeti képződményeknek tekinthető formációk jelenlegi együttélésének, a Koselleck-féle „egyidejű egyidejűtlenségek” problémájának analizését. Mert például a posztmodernizmus kérdése a színház keretén belül korántsem a paradigmaváltás elgondolását előlegezi meg. A hetvenes években kialakuló, posztmodern esztétikával leírható színházstípus soha nem szorította ki teljes egészében a huszadik századi színház fő áramlatának tekinthető realista színházat, és képtelen volt önálló irányzattá válni (ám ez természetesen nem a gyengeség jeleként értelmezhető). A posztmodernizmus és a színházi előadás kapcsolatát tárgyaló Johannes Birringer szerint „a régi színház összeomlása nem következett be, [ezért] félrevezető »posztmodern színházról« beszélni.” (1997:131) Így manapság akár egyetlen színházi fesztiválon látható egy precíz aprólékosággal kidolgozott, már-már hiperrealista előadás, annak egy stilizáltan leegyszerűsített változata, egy erőteljesen avantgárd eszközökkel élő és egy teljes egészében posztmodernnek tekinthető produkció. A Wiener Festwochen 1997 keretén belül például egymás után szerepelt Luc Bondy Strindberg-, és Peter Zadek Shakespeare-rendezése (*Játék a tűzzel és III. Richárd*), illetve a Societas Raffaello Sanzio *Julius Caesar*, és a Wooster Group *Szörös majom*

című előadása. A kortárs színházi élet radikálisan eklektikus palettájának bemutatását tovább színesítette Heiner Goebbels experimentális előadása, a *Fehéren-feketén*, valamint Nigel Charnock *Emberi lény* című szülője. Az egyik a hangszerek és a tárgyak okozta zajzene és az ehhez hozzáillesztett látvány viszonyával kísérletezett, a másik pedig a magányos emberi test fiktív szituációkban és szerepekben megfigyelhető reprezentációs és konstrukciós lehetőségeit állította előtérbe. Az intézményes megosztottság egyesek szerint oka, mások szerint következménye a színházi pluralizmusnak: a hivatalos (államilag támogatott) és önfenntartó társulatok a hagyományosnak nevezhető és az ahhoz képest alternatívnak tekintett játékmódok a centrum és a periféria dichotómiáját erősítik. A Royal Shakespeare Company „világos és összeteveszethetetlen színházi megközelítése” (RSC, 1998: o.n.) a költői szöveg érzellemmel telített, szép deklamálására épül, amelyhez általában festői és historikus térfelületet társul. (A botránykőnek számító Michael Bogdanov rendezései természetesen kivételek, így például a nevezetes két királydráma-ciklus, *A rózsák háborúja* is.) Ettől a mércétől eltérő stílust képvisel majdnem minden más angol színházi csoport Shakespeare-előadása – csak a legjobbakat említve –, a Cheek by Jowltól a Soho Groupig.

Kétségtelen, hogy az utóbbi két évtizedben erős befolyásra tett szert az az elmélet, amely a Lyotard által regisztrált és azóta egyre pontosabban körülhatárolt posztmodern állapot politikai, gazdasági, szociológiai, kulturális és művészeti összetevőit vizsgálja. Nincs olyan tanulmány viszont, amely geopolitikailag globálisnak és az 1950/60-as évek fordulópontja után teljesen általánosnak tekintené ezt az állapotot. A posztmodernizmus a világerzékelés (a tudás, a nyelv, a szubjektum stb. elgondolásának) sajátos és a modernizmustól eltérő módja, ugyanakkor éppen ebből eredeztethető stílus is, irányzat és védjegyek nélkül. Ezért bizonyos művészek és műalkotások esetében jogosult lehet a „posztmodern”, másoknál pedig a „modern” jelző használata: az értelmezők többsége például Jerzi Grotowskit és Peter Brookot az egyik, Robert Wilsont pedig a másik jelzővel illeti. Saját kérdésem tehát inkább arra vonatkozik, hogy mi konstituál(hat)ja a posztmodernizmust a színházban, és hogyan jellemezhető a már Fuchs által is emlegetett posztmodern színházi esztétika.

Az 1960-as évek kísérleti színházi törekvéseire az Artaud és a Brecht által teremtett két színházi forma (az epikus és a kegyetlen) volt a legnagyobb hatással. Mindkét szerző elméleti írásai abból a problémából indulnak ki, hogy a polgári illúziószínház nyújtotta lehetőségek elégtelenségének oka a mögötte meghúzódó előfeltevések, konkrétan a kultúra és az individuum elgondolásának helytelenségében keresendő. Artaud szerint a nyugati kultúra azért halott panteon, mert a művészet fogalma „élettelen és szenttelen. Az igazi kultúráké mágikus, szilajul önző, vagyis szenvedélyes.” (1985:69) A színházat vissza kell vezetni a mágiához, és az újra mágiussá tett színház metaforája a pestis. Hiszen „akárcsak a pestis, a színház is a rossz eljövetele, azoknak a sötét erőknak a diadala, amelyeket egy még náluk is mélyebben rejlő erő addig hevít, amíg ki nem égnek.” (89) Sőt „akárcsak a pestis, a színház is olyan válság, amely vagy halállal vagy teljes gyógyulással végződik.” (90) Meghal a régi, pszichológiailag és szociálisan megnyomortított ember („a törvényeknek alávetett, a vallások és előítéletek által eltorzított társadalmi ember” 183), és újjászületik a „totális ember”. (Uo.)

Brecht olyan színház megteremtését tűzi ki célul az általa tudományosnak nevezett kor számára, amely egyszerre szórakoztat és tanít. A tudományos kor viszont olyan szórakoztatást kíván, amely híven tükrözi a tudományos valóságot. A színház feladata ezért a szemléltetés, és ez kritikus (bíráló) magatartást feltételez, elvégre a színház nem lehet pártatlan, csakis elkötelezett a társadalom átalakítása iránt. A színház azért lehet a szocialista társadalom fontos fóruma, mert „az ember új típusát” teremt meg, olyan emberét, aki képes az átalakulásra. Az „ember új típusa” azonban nem a színpadon látható, mint valamiféle ideálkép, akivel azonosulni lehetne, hanem lehetőségként adott a néző számára, aki a színpadon látottakhoz történő kritikai viszonyulással megvalósíthatja azt önmagában. (Fischer-Lichte, 1990:225) Artaud és Brecht színháza nem egyszerűen a nézőnek, hanem a nézőért létezik, ugyanis csak rajta áll vagy bukik, hogy létrejön-e az „új ember”. A polgári individualitás problémáját tehát Artaud a metafizikus létezés elérése, Brecht pedig a kollektivitásban való feloldódás révén véli megoldhatónak.

A hatvanas évek performansz- és happening-orientált színházi törekvéseinek fő célja visszatér-

ni a rituális színházhoz, amelynek kollektív elményében megteremtődhet az integrált személyiség. Grotowski aszketikus vagy „szegény” színháza minden fölösleges elemet (úgy mint színpad, díszlet, jelmez, smink, világítás, hangeffektusok stb.) eliminált azért, hogy csak a színész és a néző kapcsolatára koncentráljon. A színész egyetlen feladata: önmaga megtalálása és kinyilvánítása. A szerep átélése nem szükséges, hiszen a színésznek új emberré kell válni, nem pedig a szerepévé. A szerep csak olyan ugródeszka vagy eszköz, amelynek révén „tanulmányozni lehet azt, ami a mindennapi maszkunk mögött elrejtve létezik – a személyiségünk legbelsőbb magját –, azért, hogy feltárhassuk és feláldozhassuk.” (1968:37) A színészi játék totális aktus, a „szent színész” (Grotowski fogalma) pedig az új ember inkarnációja. A színész új emberré történő átalakulásának helye voltaképp a saját teste, és mivel a játék a közönség közvetlen közelében zajlik, a nézőnek a színész fizikai jelenlétét, a testi intenzitást kell átérezni. A színész áldozatot vállal a néző helyett, hiszen testileg megsemmisül, azaz organikus impulzusok átlátszó jelvévé válik. Grotowski ily módon, a színész testi megsemmisülése (feláldozása) révén véli elérhetőnek a színház elvesztett rituális alapjainak helyreállítását.

Az amerikai kulturális forradalom idején és Grotowski nézeti alapján szerveződő Performance Group előadásai egyrészt az „involvement” szükségességét, azaz a közönségnek az előadásba történő bevonását, másrészt a színész és a szerep különválasztását hangsúlyozzák. Az Euripidész *Bacchánok*je nyomán létrehozott *Dionysos in 69* című produkcióban a nézőket bevonták (beavatták) Dionüszosz születési és Pentheusz halotti rítusába, illetve az előadást záró bacchanáliai táncba. A színészek továbbá csak arra használták szerepeiket, hogy a saját privát problémáikat és érzelmeiket kifejezésre juttassák, vagyis minden szituációban pusztán önmagukat adják. Az előadásban részt vevő egyik színész szerint: „Engem nem érdekel a színjátszás. Én a teljessé válás életszerű folyamatában vagyok érdekelt.” (Idézi: Fischer-Lichte, 1990:267) A performansz tehát egyszeri és megismételhetetlen aktivitássá kívánták tenni, azaz – Richard Schechner, a Performance Group megalapítójának fogalmával – olyan „valós aktussá”, amely 1) itt és most történik; 2) következetes, jövätehetetlen és visszavonhatatlan; 3) küzdelem- és 4) beavatás-jellege van a résztvevők számára; illetve 5) szerves térhasználat jellemzi. (é.n.: 31)

Hasonló előfeltevések mozgatják a Julian Beck és Judith Malina által 1947-ben megalakított Living Theatre előadásait is, amelyek 1958 – vagyis Artaud *A színház és hasonmása* című esszékötetének angol nyelvű kiadása – után egyre inkább a felfokozott és rituális élmények keresésével kísérleteznek. Ennek célja azonban csak részben artaud-i: az egyéni tudat felszabadítása, hogy élvezhetővé váljanak a szeretet, a béke és a boldog együttlét örömei. (Carlson, 1993:420) Az ilyen, terápiásnak nevezhető törekvésekkel szemben egyrészt a radikális politikai, másrészt a humanista elkötelezettséget hangsúlyozzák a Guerilla Theatre minden bevett társadalmi és színházi rendet felforgatni szándékozó előadásai, illetve a Herbert Blau által írt *The Impossible Theatre: A Manifesto* (1965). Reakciónak minősítik mind az O'Neill, Miller és Williams által képviselt drámairodalmat, mind pedig a Sztanyiszlavszkij-féle pszichotechnikán alapuló – a harmincas években Lee Strasberg vezetésével létrejött Group Theatre által képviselt – „method acting”-et. A realista irányultságú dráma és színház ugyanis semmiféle ellenzéki séget nem mutatott, és annak ellenére, hogy kifejezésre juttatta az egyéniség elvesztésének gondolatát, egységesnek és változatlanoknak tételezte az identitást. Ez utóbbit kérdőjelezték meg a Joseph Chaikin-féle Open Theatre előadásai (például *The Mutation Show*, 1971), amelyekből hiányoztak az adott és állandó jellemek. A performansz elején megjelenő figurák, az egymást követő improvizációs gyakorlatok során rendre átalakultak vagy megsemmisültek. Az improvizáció így a kreativitás és az egyéni szabadság alapjának minősül, mert a társadalom által az egyénbe sulykolt szerepek leküzdésének lehetőségét adja. Az improvizációs és transzformációs játékok, amelyeket a néző a performansz során elsajátíthat, az átalakulásra („transformation”) tanítanak, vagyis arra, hogy az én folyamatosan újjáteremthető az elnyomó társadalmi mechanizmusok ellenében.

Annak ellenére, hogy a Grotowski, Schechner, Beck és Malina, Blau, illetve Chaikin által propagált előadásformák a játéktechnikák különféle változatait hozták létre, mind megegyeztek abban, hogy elutasították a polgári illúziószínházra jellemző zártsgot: a színpad és nézőtér elkülönülését, a dramatikus szöveg sérthetlenségét, a dialógus, a jellem és a narratíva stabilitását, végső soron pedig egy fiktív világ szimulálását. Erre szolgált az „involvement” aktusát lehetővé tevő játéktér létrehozása, vagyis a nézőtér környezetté („environment”)

alakítása, az improvizáció és a színész testének előtérbe helyezése. A megtagadott illúziószínház totálisan zárt reprezentációja ellenében a performanszok a teljes (testi) jelenlét elérésére fektettek hangsúlyt, amelynek elgondolását jórészt a keleti filozófiákból kölcsönözték. Hasonló, a nem reprezentálhatóságra irányuló törekvés figyelhető meg ez idő tájt a fluxus, a body és endurance art vagy a bécsi akcionizmus happeningjeiben, például Alan Kaprow 1967-es *Liquids* című installációjában, illetve Rudolf Swarczkogler kasztrálást imitáló, Vito Acconci maszturbációs, illetve az Otto Mühl-féle akció-kommuna és a Hermann Nitsch-féle Orgien-Mysterien Theater véres és erőszakos akcióiban, a kegyetlenség Artaud-tól eltérő értelmezésében. Nitsch 1969-es manifestuma pontosan megfogalmazza a halotti ritusokat alkalmazó színház abszolút megismételhetetlen voltát: „az én igazi művem – ha tényleg megvalósíthatnám mindazt, amit szeretnék – hat napig tartana; hatalmas ünnep halállal és feltámadással [...] Az élet nagy, rituális ünnepe kellene, hogy legyen.” (In: Brauneck, 1989:462) Az előzetesen megírt szöveg helyét átveszi a spontán beszéd, a megrendezett és beállított történéseket pedig felváltják az aleatorikus elemek: a Paul Pörtner-féle Spontanes Theater előadásában például a színészek a meglévő alapszituáció lehetséges folytatásait improvizálják, amelyek közül a nézőknek kell választani. A véletlenszerűséget hangsúlyozza John Cage, az egyik legelső, 1952-ben tartott happening szervezője is (*A szónok 45 perce* című írásában): „a mostani / komponálásmódom / azon alapszik, / hogy milyen / papírhibákat / veszek észre a lapon, / amelyet éppen / most / írok.” (1995:114)

A hatvanas évek performanszai és happeningjei mögött álló előfeltevések dekonstrukcióját, vagyis a színház újragondolását Derrida nyomán Elinor Fuchs az elsők között kísérte meg. A francia filozófusnak a logocentrizmust és a fonocentrizmust érintő kritikáját felhasználva amellet érvelt, hogy „ha nincs semmiféle biztosíték a gondolat és a beszéd közötti kapcsolat tekintetében, akkor nem létezhet az az egyetlen pillanat sem, amelyben a megnyilatkozás megszületik; és ha nem azonosítható egyetlen eredő elv sem, akkor az olyan dolog is, mint az önazonos Jelenlét, pusztán önmagát szolgáló illúzió.” (1998:5) A performanszok látszólag épp a logocentrizmussal próbálnak leszámolni, hiszen elutasítják a realista „szószínházat”, azaz a dramatikus szöveget, a mögé gondolt Szerző-Isten

szándékaival együtt. Ehelyett a Most (a Valóság) totalitásának megragadására törekednek, a belső mélységekből feltörő hiteles beszédet propagálják, és a személyiség magvához akarnak eljutni. A teljes prezencia, a konkrét időn és téren kívüli Jelenlét elgondolása azonban olyan metafizikus konstrukció, amely nem számol azzal, hogy a Jelenlét mindig re-konstitúció eredménye, mégpedig egy olyan élményé, amely sohasem lehet teljesen jelen, mert állandóan elhalasztódik és elkülönböződik (diferál). Derrida szerint ezért „a Jelenlét alkotja minden idealizmus mátrixát” (Idézi: Vanden Heuvel, 1991:44), azaz logocentrikus előfeltevések mutatathatók ki azon elgondolás mögött, hogy a performansznak esemény-jellege van, mert múlt és jövő nélkül egyszerűen csak megtörténik, és az egyén (a színész és a néző) átalakulva lép ki belőle. Továbbá a színész testének a szöveg elé történő helyezése abból az előfeltevésből származtatható, hogy a nyelv közvettségével szemben a fizikai közvetlenség biztosít abszolút tapasztalatot a nézők számára. Grotowski és követői szerint az intenzív testi jelenlét a színész teljes személyiségét érinti, és láthatóvá teszi annak lényegességét. Az emberi test azonban nem egységes (Derrida is utal a különböző testrészek és belső szervek elkülönböződő működése által okozott szétszabdaltságra) és korántsem közvetlen, hiszen érzékelését a mindenkorai testképek és anatómiapolitikai normák határozzák meg. „A test nem tisztább módon jelenvaló önmaga számára, mint az elme, és ezért nem kínál autonómabb megalapozást a kommunikáció számára, mint a verbális nyelv. [...] A test teljes fizikai kifejezése vagy a test által történő teljes fizikai kifejezés lehetetlen [...]” (Auslander, 1997:35)

A tradíció teljes tagadásának kudarcát egyébként már Richard Schechner is kénytelen volt beismerni *The End of Humanism. Writings on Performance* című 1982-es írásában. Schechner szerint az experimentális színház tagadja a reprezentációt, ám mivel tradíció csak úgy jöhet létre, hogy bizonyos kulturális formák megismételtenek és rögzülnek (azaz reprezentáltak), a véletlenszerűség idődimenziója által szervezett kísérleti színház egésze jövő nélküli. „Az én generációmnak nem sikerült kifejleszteni egy saját tréninget – annak az eszközeit, hogy az előadásszöveget át lehessen hagyományozni a jövőre. Ennél az egyetlen oknál fogva, az elmúlt harminc év munkája meddőnek bizonyulhat.” (1982:36; idézi: Vanden Heuvel, 1991:39) Herbert Blau szintén 1982-ben megje-

lent egyik könyve, a *Blooded Thought. Occasions of Theater* pedig a performanszok és önmaga színházi munkáinak posztstrukturalista kritikáját adja: a reprezentációból nem lehet kilépni, ezért az ősegyesség „szelleme” az előadásban soha nem válhat láthatóvá (aktualizálhatóvá).

Nyelv és tapasztalat

A hetvenes évek performanszainak egy része a nyelv mögött vagy a nyelven kívül szerezhető emberi tapasztalat, illetve a kommunikáció teljes eliminálásának lehetőségével próbálkozott. A Grotowski által kezdeményezett „szent színház” (Peter Brook fogalma) előfeltevéseivel azonosulva a performansz egyetemes testi nyelvtanának kidolgozása volt a cél, azaz, hogy olyan élményben részesítsék a nézőket, amely a kulturális és szociális meghatározottságok (egyben megosztottságok) figyelembe vétele nélkül mindenki számára egyaránt átélhető és megtapasztalható. Peter Brook és Eugenio Barba egyes keleti játéktechnikákkal (kathakali, bunraku, nó) kezdtek el kísérletezni, és Európán kívüli országokban, többnyire a civilizációtól érintetlennek vélt helyeken tartottak előadásokat. A Brook által szervezett multikulturális színészcsapat például Iránban és Nigériában kutatta a falusi földművesekkel való kapcsolatteremtés módjait. 1971-es persepolisi performanszuk alkalmával a testi kifejezőerő felfokozása révén próbáltak túlmenni a szavak nyelvén, miközben csak a Ted Hughes által készített és *orghastnak* nevezett, szintetikus és nem diszkurzív nyelvet használtak. Stratos E. Constantinidis szerint ebben a törekvésben a nyelv esszencialista felfogása figyelhető meg, ugyanis azt feltételezi, hogy a jelentések függetlenek attól a nyelvtől, amelyen keresztül kifejezésre jutnak. (1993:95) Brook előadásainak teljes kudarcra (néhányukat félbe kellett szakítani, mert a falusiak nem figyeltek, beszélgettek és elmentek) azonban épp azt bizonyítja, hogy közös nyelv és világtapasztalat nélkül nem létezik közlés, azaz „nincs nyelv előtti tudatunk”. (Rorty, 1994:37) Ezért nem hozható létre olyan kultúrák fölött álló (humanisztikus) közösség sem, amelynek tagjai egyformán dekódolnák a színpadi jeleket, pusztán amiatt, mert mindannyian emberek. Annak ellenére, hogy az ázsiai és afrikai kísérletezés „olyan nemes szándék maradt, amely értékes belátásokhoz vezetett, de szegényes eredménnyel járt” (Constantinidis, 1993:102), Brook tovább folytatta

az univerzális tapasztalatok keresését *A madarak értekezlete* (1972) és *Az ikek* (1975) folyamatos felújításaiban, illetve a *Mahabharata* (1985) előadásában. Ezzel egy időben pedig Barba olyan színházi antropológia kidolgozásával próbálkozott, amely Artaud és Grotowski nyomdokain haladva, a keleti színház eszköztárát felhasználó szekuláris rítusokká változtathatja a színházi aktivitást. Legfontosabb előfeltevése az volt, hogy létezik egy minden emberben egyformán megtalálható érzelmi alap, amely lehetővé teszi a kollektív archetipusokként jelentkező képek, hangok és előadásbeli történetek azonos hatását.

Brook idézett törekvéseivel rokonítható Robert Wilson *Nyitány a Ka hegyhez* (1972) című 168 órás iráni előadása is, amely a performanszok esztétikájának jellegzetességeit, a szociális kontextus és a felismerhető tartalom elutasítását, valamint az idő és a tér abszolút jelenbelivé tételét mutatja. Továbbá Wilsonnak a hatvanas évek végén, hetvenes évek elején rendezett előadásai (például *A süket pillantása*, 1970) kiiktatják a nyelvet, és teljes egészében képekből állnak. Olyan totálisan teatrális víziók, amelyek – Grotowski szegény színházával szemben – a rendelkezésre álló eszközök mindegyikét felhasználják, anélkül azonban, hogy egységbe olvasztanák őket. Wilson feltételezése szerint, ezeknek a képeknek a néző „belső ernyő”-jén kell megjelenniük, vagyis az érzékelésnek azon a szintjén, amely például az álom során működik. Bonnie Marranca (1984) kritikája Wilson korai előadásaiban épp a nyelvi immanencia gondolatának elutasítását mutatja ki, valamint azt a naiv hitet, hogy a világerzékelés alternatív módozatának kialakítása révén egy gazdagabb és autentikusabb létezés szintjére juthat el a néző. *A süket pillantásának* képeit Wilson egy süketnéma fiú, Raymond Andrews rajzaiból és gesztusaiból állította össze, a *Levél Viktória királynőnek* (1974) című előadás próbáin pedig a színészek (az 1969-ben alapított School of the Byrds tagjai) Christopher Knowleszal, egy autista fiúval dolgoztak együtt, és az volt a feladatuk, hogy az ő sajátos tudatállapotába eljussanak, illetve átvegyék a világerzékelésének módját. Az utóbbi előadásban megjelenő nyelvhasználat ezért nélkülöz minden referencialitást és kontextust: látszólag értelmetlen és a mozgás uralma alatt áll. A többször megismételt, egymáshoz csak lazán kapcsolódó szavak, szótöredékek és szókapcsolatok alárendelt szerepet játszanak az előadás architektúrájában. Hangzó képekként funkcionálnak, és így a vi-

zuális dimenziót erősítik. Valójában a képek olyan álomszerű áradása a lényeges, amelyet látva Louis Aragon nyílt levelet írt (a már halott) André Bretonnak, és *A süket pillantásában* vélte megvalósulni az egykor kettejük által (is) kezdeményezett szürrealizmust. (Lásd Stefan Brecht, 1978:433–438) Így Katherine Arens szerint „Wilson mint prototipikus modernista korán kanonizálódott” (1991:20), Michael Vanden Heuvel pedig érvényesnek tartja az előadásaira Susan Sontag „On Art and Consciousness” című tanulmányában megfogalmazott kritikáját, amelyet a „tudat betegsége” iránt érdeklődő avantgárd művészekről írt. Az álomstruktúra mintájára szerveződő előadásmód ugyanis arra szolgál a texasi születésű művész számára, hogy kitörjön a ráció börtönéből, a tudat uralma alól. (A terápiás színház elképzelése tehát legalább annyira megfigyelhető nála is, mint Grotowskinál és amerikai követőinél.) Az álom azonban olyan világ, amely csak akkor manifesztálódik az egyén számára, ha visszagondol rá, vagyis ha tudatosítja. Valamit elgondolni pedig annyit jelent, mint nyelvileg artikulálni, még akkor is, ha az nem kerül kimondásra. A nyelvből tehát nem lehet kilépni, így a víziók színháza csupán zsákutca. „Ha valaki a tudatosság percepciójának aszociális elképzeléséből indul ki, elkerülhetetlenül a mentális betegség vagy a mentális fogyatékoság költészeténél végzi. Az autista csendnél. Az autisták nyelvhasználatánál: kényszeredett ismétlésnél és változtatgatásnál.” (Sontag, 1977:29; idézi: Vanden Heuvel, 1991:165)

Stefan Brecht, Wilson egyik legkorábbi monográfiusa szerint a hetvenes évek második felében új szakasz kezdődik a képek színházát addig a lehető legteljesebb módon megvalósító rendező pályafutásában. A látomás és látvány dominanciáját, illetve a racionális kifejezés és a diszkurzív nyelv tagadását felváltja a nyelvre való ráhagyatkozás. Pontosabban az előadásban előforduló nyelvi elemek már nem izoláltak, hanem viszonylag koherens szekvenciákká alakulva hangzanak el. A nyelv kommunikatív funkciója azonban még mindig hiányzik: az előadás lingvisztikai jelei gyakran sorozatos ismétlésben, több nyelven vagy hangszórókon keresztül hallhatók. Továbbá állandó ellentét van aközött, amit a színészek mondanak és amit csinálnak, vagy aközött, amit mondanak és ahogyan azt a gesztusok kísérik, vagy éppen a kimondott dolgok és a kimondás kontextusa között. Wilson rendezéseinek egyik sajátos vonása, hogy a látható és a hallható dolgok nem állnak összhang-

ban egymással, sőt az *Einstein a tengerparton* (1976) című, Philip Glass-szal közösen írt operájában még az ének és a zene, vagy az énekelt dallam ritmusa és a színészek ujjal dobolásának ritmusa sem. A „drámaian mozgó architektúra” (Bíró, 1995:80) teljességgel izolált, szinkron történekek sorozatára épül, így jóformán mindenféle értelemről és értelemről mentes. A néző azonban asszociatív kapcsolatot létesíthet a nyelvi jelek, illetve az előadás más jelei között, ami által óhatatlanul felfüggesztődik a képek értelemmentes áradása. A *Persephone* (1995) című előadás egyik jelenetében például a világitás jeleivel (a fények színeivel) korrespondál az az elhangzó kijelentés, hogy a „kedvenc színem a zöld, a kék, a sárga”, míg egy másik jelenetben a földi élet szépségének leírása hallható. A néző ezért úgy is értelmezheti a látványt, mint annak a főhősnek a már-már eksztatikus látomása, aki az év egyik felét a földön, a másik felét viszont a pokolban kénytelen tölteni.

Talán nem túlzás párhuzamot vonni a Wilson rendezéseinek nyelvhasználatában, illetve Wittgenstein *Logikai-filozófia értékezés és Filozófiai vizsgálódások* című munkáiban körvonalazott nyelvfelfogásban bekövetkező fordulat között, hiszen a nyelv instrumentális szemléletét mindkét esetben felváltja egy relatívabb, a nyelvi játékoknak teret engedő szemlélet. Wilson korai előadásai a nyelvet olyan eszköznek tekintik, amely a racionális gondolkodás és kommunikáció eszköze – a képek színháza azonban elutasítja a racionalitást, és a világerzékelés eltérő módjait keresi. Az Andrews-zal és a Knowles-zal való kísérletezés mögött az az előfeltevés áll, hogy a tőlük átvett percepció és a gondolkodási minták (sémák) révén kívül lehet kerülni a nyelven, sőt kritikai viszony létesíthető vele. Az egyes nyelvi töredékek előadásbeli megjelenése azonban óhatatlanul a racionalitás felé vezet, hiszen a befogadó értelmes kapcsolatba rendezheti őket, sőt azok viszonylag értelmes szókapcsolatokká állhatnak össze, mint például a *Levél Viktória királynőnek* végén elhangzó frázis: „the angle of the thing angling.” (Idézi: Vanden Heuvel, 1991:169) A nyelvhasználatból következő racionalitás tehát nem kerülhető el, ezért jóformán önkéntelen az egyes nyelvi jelölők egymásba csúszására történő ráhagyatkozás. A *the CIVIL warS* (1984) kölni előadásában használt, mozaikszerűen egymás mellé rendezett nyelvi elemekből pedig már egy olyan dialógus is összerakható, amely a nyelv hatalmának való ellenállás erőtlenségét artikulálja.

A wilsoni fordulat tehát szükségszerűnek tekinthető, különösen akkor, ha figyelembe vesszük, hogy a harmincas évektől kezdődően (a Sapir-Whorf-hipotézis megfogalmazása óta) egyre nagyobb teret hódít az az elgondolás, miszerint a nyelv nem a világtapasztalat kifejezésére szolgáló eszköz, mert ezt a világtapasztalatot ő maga hozza létre. A nyelvi különbségek olyan diszkurzusbeli különbségekhez vezetnek, amelyek eltérő világképekre, érzékelési és megértési módokra utalnak. Derrida jelenlét-kritikája a nyelvet is érinti, hiszen ha a lét állandó változásai mögé képzelt autentikus pillanat folyamatosan diferál, akkor a spontán beszéd eredete is kétségessé válik.

„Minden kimondatott és megtépetett, a szavak pedig nemcsak számítanak, de annál jobban számítanak, minél kimerültebbek vagyunk. Amikor megpróbálunk kibújni a társadalmi valóságból, ők tartanak minket lehorgonyozva. Ha igaz a mítosz, a világba vettünk, ők pedig olyan történelmi hordalékok, amelyek a történelemhez kötnek minket, a történelemben. Amikor a szavaktól a dolgokhoz fordulunk, hogy kizárjuk a történelmet, gondolatban azt is szavakkal tesszük. [...] A szavak a létezés rendjét jelölik ki, amely a hosszú használat során jött létre. Az emlékezetükbe vésnek minket. Nélkülük szó szerint elfelejtjük, hogy kik vagyunk. Egy nem is olyan régmúlt időszak téveszméi között szerepelt az a gondolat, hogy e felejtés kívánatos lehet. Ez az Identitás Válságának hülyesége volt, vagyis a gyors apokalipszis és extázis ingerlése és rohama. De az ilyen transzcendenciák (a nyelveikkel ellentétben) rövid életűek, és ha visszatérünk a földre, az egyetlen dolog amit tudunk, függetlenül attól, hogy ismerjük-e önmagunkat vagy sem, hogy bukott angyalok módjára, szavakkal a nyelvünkön ereszkedünk alá.” (Blau, 1982:86; idézi: Vanden Heuvel, 1991:61)

A Herbert Blau által megfogalmazott nézet, a nyelvben való szükségszerű benne foglaltságon túl a nyelv és a történetiség kapcsolata. A kultúra és a gondolkodás kritikája is csak nyelv útján történet, hiszen a gondolkodás aktusa és a kultúra elsajátítása is nyelvi folyamat. Wilson előadásai paradox módon épp a szubverzív potenciált, a nyelvben és a kultúrában elfoglalt saját pozíció reflexiójában kifejeződő nyelv- és kultúrkritikai aspektust nélkülözték egészen addig, amíg meg nem jelent bennük a nyelv. Ezért tekinthette még Aragon *A süket pillantását* egy modernista irányzat beteljesítésének, amelytől viszont már távol áll mondjuk a *Death*

Destruction Detroit (1979) amerikai filmekből és kulturális jelenségekből vett idézetekben konkretizálódó utalásrendszere a náci Németországra, Németországban. (Az előadást a berlini Schaubühne mutatta be.) „Ebben [már] Wilson úgy értelmezi a politikát, ahogy a posztmodernisták szokták: nem a nagy emberek politikai tetteiként, hanem a mindennapi élet szövetének részeként – az utcán, nem pedig a történelemkönyvekben látható politikai tapasztalatként.” (Arens, 1991:37)

A Hiány színháza

A hatvanas évek ma már meglehetősen naivnak és erőszakosnak tűnő performanszai és happeningsjei után a hetvenes és nyolcvanas évek teatrális kísérletei olyan színházi formanyelvet hoztak létre, amelyet Elinor Fuchs az „Absence”, a Hiány vagy (a Jelenlét ellenében) a Távollét fogalmával jellemez: „Ma már látható, hogy az előző generáció radikális Jelenléte csak a hagyományos színházi Jelenlét végletes formája volt, amely *per se* elutasította a textualitást, és a (látszólag) spontán módon beszélő jellemet állította a cselekmény középpontjába. A korábbi generáció, miközben Beckkel együtt állította, hogy »a jellem színházának vége« [Julian Beck: *The Life of the Theatre*. San Francisco: City Lights Books, 1972. No. 35.], továbbra is a karteziánus énközpontú kifejezés reneszánsz humanista programját valósította meg. A Hiány színháza ezzel szemben szétoszlatja [disperses] a középpontot, áthelyezi [displaces] a szubjektumot, és megingatja [destabilizes] a jelentést.” (1998:4–5)

A kialakuló új formanyelv mögött nem a szabályozó és elnyomó társadalmi erőknek való ellenszegülés, illetve az alternatív közösségek létrehozásának spirituális vágya áll, hanem annak az igénye, hogy kidolgozzák és reflektálják a színházi alkotásfolyamat önreferenciális mechanizmusait. Azaz felhasználni, kijátszani és kommentálni az illúzióteremtés eszközeit. A Jelenlét színháza ugyanis voltaképpen folytatta, pontosabban radikalizálta annak az avantgárd (például dadaista) színháznak az egyes törekvéseit, amely „minden bizalmát elvesztette a valóság mimetikusszínházi reprodukciójával szemben” (Pavis, 1982:185) A színházi aktivitást az életidegennek, az életet pusztán imitálóknak tekintett színházak épületeiből áthelyezték az utcára, lakoszobákba, padlásterekre, kiállítótermekbe stb., vagyis bármiféle életszerű környezetbe (in-

nen az „environmental theatre” elnevezés), amely egyfajta biztosítékként szolgált arra, hogy az élet és a művészet nem különül el egymástól. Ebben is az az artaud-i prognózis működött azonban, amely szerint „a színház és az élet között nem lesz merev választóvonal, sem folytonosság.” (1985:186) Míg az avantgárd színház a polgári illúziószínház realista és modernista tradíciójával kívánt szakítani, addig a Hiány színháza sok esetben visszatér a kucskáló dobozszínpadhoz (újra felfedezi a képeretet, sőt tematizálja a képbeállítás; erről részletesen lásd Finter, 1998) és a „logocentrikus színház” (Constantinidis fogalma) olyan kellékeihez, mint például az előre megírt szöveg, a cselekmény vagy a jellem. Ugyanakkor az avantgárd színház által kultivált performatív stratégiákat is felhasználják, és látszólag realista színházi keretek közé illesztik. Ha tehát a Hiány színháza (mint később látni fogjuk) posztmodern vonásokkal bír, akkor a színházra is érvényes Linda Hutcheonnek eredetileg a prózáról tett megállapítása, miszerint „a modern elkerülhetetlen módon beágyazódik a posztmodernbe [...], de kapcsolatukat a következmény, a különbség és a függőség összetettsége jellemzi.” (1988:38) Vagyis a (klasszikus) modern, avantgárd és posztmodern jelzőkkel illelhető színházformák vagy előadásmódok nem szukcesszív sorozatot képeznek, hanem egymással kölcsönös és intertextuális kapcsolatban állnak.

A New Yorki Wooster Group performanszai például jórészt dramatikusszövegek feldolgozásán alapulnak: a *Nyatt School* (1978) Eliot *Koktélpárti*, a *Point Judith* (1980) O’Neill *Utazás az éjszakába*, a *Route 1 & 9 (The Last Act)* (1981) Thornton Wilder *A mi kis városunk*, az *L.S.D. (Just the High Points)* (1984) Arthur Miller *A salemi boszorkányok*, a *Frank Dell’s The Temptation of Saint Anthony* (1987) Flaubert *Szent Antal megkísértése* című irásán, a *Brace-Up!* (1990) Csehov *Három nővér*ének első három, a *Fish Story* (1992) pedig annak negyedik felvonásán. Egyik előadás esetében sem a szövegek hagyományos színpadra állításáról van azonban szó, azaz nem teremtenek egy fiktív dramatikuss világot, körülhatárolható jellemeikkel és a színészre vonatkozó jelekben átlátszóvá tett motívációs háttérrel. Ehelyett inkább a hangsúlyozottan színpadias környezetben a színészek mindig azt mutatják meg, ahogy a színdarabok egyes szituációit teatrális eszközökkel létrehozzák, és nem egyszerűen eljátszzák az egyes figurákat, hanem (szó szerint) el is játszanak az általuk játszott figurákkal. Nem jogosulatlan te-

hát az a párhuzam, amely az ilyenfajta játékmód és a brechti színház elidegenítő effektusai között vonható. A Wooster Group performanszaira ugyanis a különféle technikai eszközök intenzív használata jellemző: a *Rumstick Road* (1977) előadásában a játéktér közepén elhelyezett dobozzerű építmény tele van lemezjátszóval, magnetofonnal és hangfalakkal, és a néző szeme láttára irányítják a felvételtől bejátszott hanghatásokat; a *Route 1 & 9* jórészt a vetített képekre és jelenetekre épül; a *Szörös majom* (1995) című – szintén egy (korai) O'Neill darabra épülő – előadás színpadát pedig egy hatalmas, le-fel mozgatható fémszerkezet foglalja el, amelybe számtalan TV-készüléket helyeztek. A láthatóvá tett technikai apparátus gyakori használata a nézői beleélés felfüggesztését, a látottaktól és hallottaktól történő elidegenítést szolgálja, anélkül azonban, hogy az epikus színházból származó stratégia eredeti ideológiai célját figyelembe vennék. (Elvégre a *Route 1 & 9* egyik jelenetének előterében egy orális szexuális aktus kockái futnak két TV-képernyőn. Egyébként hasonlóan ellenpontozó jelenetkezés történik Jeles András rendezésében, *A nevető emberben* [1995] is.) Itt ugyanis a használat ténye és mikéntje a lényeges, nem pedig az eredménye (mint Brechtnél a teljes kritikai viszonyulás elérése a nézőben történő változások indukálása céljából), hasonlóan ahhoz a pillanathoz, amikor az *L. S. D.*-ben a John Proctort játszó William Dafoe glicerint helyez a szemébe, hogy könnyekre fakadjon. (Auslander, 1997:42) A színész tehát reprezentálja a sírás aktusát, és ezzel kifejezi az általa játszott figura érzelmi állapotát, ugyanakkor le is leplezi a reprezentációt azáltal, hogy a síráshoz vezető folyamat színészi eszközeit felfedi. A csoport előadásainak jellegzetes vonása pedig éppen az, hogy a legkülönbébb színházi hagyományokkal rendelkező eszközöket, játékmódokat vagy stílusokat egyszerre használják és mutatják fel, mondhatni a játéknyelvi trópusokat folyamatosan dekonstruálják. Ezért értelmezi Arnold Aronson úgy a Wooster Group munkáit, mint amelyek „a dekonstrukciós feltevések gyakorlati megvalósításának virtuálisan egyetlen példáját kínálják az amerikai színházban”. (1985:345; idézi: Vanden Heuvel, 1991:103)

Az *L.S.D. (Just the High Points)* című előadásuk például három egymástól különálló, ugyanakkor egymáshoz szorosan kapcsolódó részből állt, és Arthur Miller *A salemi boszorkányok* című darabját vette alapul. A darab azonban csak kiindulópont

maradt – amelynek nem egyszerűen az volt az oka, hogy Miller nem adta meg a csoportnak a bemutató jogát (erről részletesen lásd Rabkin, 1985 és Savran, 1988:188–195) –, pontosabban az előadás asszociációs szerkezetének bázisa. Az első rész ugyanis az olvasás aktusát teátralizálta, amelynek során a színészek az amerikai beat nemzedék egyes íróinak (például Ginsberg és Kerouac) szövegeiből olvastak fel részleteket úgy, hogy kinyitották a könyveket, és találmokra kiválasztottak egy-egy részt. Továbbá olyan szöveget idéztek, amelyek a Watergate botrányban érintett Timothy Leary ügyéhez kapcsolódtak. A színészek itt nem játszottak szerepet (feltéve, hogy önmaguk színpadi reprezentációját nem tekintjük szerepnek), és természetes hanghordozást, illetve gesztusokat használtak. Mindezt egy hosszú asztal mögött ülve és mikrofonokba beszélve tették, csakúgy mint a Miller darabjából vett egyes szituációk előadását a második részben. Itt már bizonyos színészekhez bizonyos szerepek rendelődtek, amelyek szövegeit élénk gesztusokkal, mimikával és erősen ingadozó hanglejtéssel olvasták fel. A harmadik rész pedig a második rész, azaz *A salemi boszorkányok* néhány jelenetének azt a próbáját reprodukálta, amikor a csoport tagjai LSD-t vettek be, és videoszalagon rögzítették a viselkedésüket. A triadikus szerkezet úgy is értelmezhető, mint a színészi jelenlet egyes móduszainak reflexiója. Látszólag a színészek önmagukat próbálták adni az első részben, a másodikban szerepet játszottak, a harmadikban pedig az önmaguktól való eltávolodás vagy eloldódás (a drog hatására bekövetkező reakciók), pontosabban önmaguk önkéntelen szereppé alakulásának formái kaptak hangsúlyt. Az első két rész azonban nem áll olyan oppozícióban, amelyet a harmadik rész oldana fel, hiszen a szövegolvasás sebessége mindkettőben nagyon gyors volt. A természetesség tehát már az előadás elején felfüggesztődött, később pedig a szerepjátszás nem vált illuzórikussá, hiszen a színészek folyamatosan megmutatták a játékhoz használt teátrális eszközeiket (lásd a glicerint okozta könnyek példáját). Így a harmadik rész voltaképp csak tudatosította és színpadilag manifestálta azt a lebegést, amely a színész és a szerep között mindvégig megvolt. Kezdetől fogva eldönthetetlen volt ugyanis, hogy kit is lát a néző valójában: William Dafoe-t, a William Dafoe-t játszó színészt vagy a John Proctort játszó William Dafoe-t játszó színészt. A Derrida nevezetes Artaud-tanulmányában megfogalmazott gondolat, miszerint a reprezentációból

nem lehet kilépni, mert az a prezencia, amely az általános elképzelés szerint reprezentáltak, a *différance* okán teljességgel megragadhatatlan, az *L.S.D.*-ben konkrét formában nyert kifejezést.

A Wooster Group előadásai tehát többnyire „klasszikus” színdarabok, talált és a próbák során egymás mellé, sőt egymásba illesztett szövegek, illetve bizonyos performatív stratégiák konfrontálásán alapulnak. Kitéüntetett pozícióba kerül a tér és az idő dimenziója, sőt a konkrét fizikai tér és a performansz jelenidejűsége az a két tényező, amely iránt a Group elkötelezettsége, a fennállásuk óta eltelt két évtized alatt bekövetkező változások ellenére is azonos maradt. Elizabeth LeCompte (a Group vezető rendezője) szerint ez azt jelenti, hogy minden darabot abból kell újra feltalálni, ahogyan – a nyelv a színpadon lévő testben rezonál – a színházi aktivitáson és téren kívül ugyanis nem születik semmiféle jelentés. (Kaye, 1996:259) Nem arról van azonban szó, hogy ezek az előadások pusztán megtagadják a dramaturgikus szöveg sérthetlenségét (mint az avantgárd színház) és a reprezentációt (mint a hatvanas évek performanszai). Nem kívánják az előadást a szöveg helyébe léptetni – amellyel csak megerősítenék a közöttük képződő oppozíciós kapcsolatot –, vagy éppen misztifikálni. A Wooster Group a szöveg dezemiotizálásával vagy dekonstrukciójával együtt az előadás dekonstrukcióját is megvalósítja: az előadás se nem a szöveg színházi jelekkel történő „újraírásán”, se nem a az előadók teljes jelenlétében alapul, hanem az efféle elgondolások és stratégiák megingatásán.

Ez a „dekonstruktív esztétika” jól tanulmányozható például *A szőrös majom* című produkcióban. A pszichologizálásnak ugyanis nyoma sincs az előadásban: a színészek nem kívánják hitelessé tenni O’Neill 1921-ben írt (és általában az „expresszionista” jelzővel illetett) darabjának vad és erőszakos történéseit, inkább expresszívnek nevezhető módon használják azt a teret, amely a kilencvenes években készült Wooster Group-előadások teréhez hasonló. A „díszlet” egy nagy, fel-le mozgatható fémszerkezet, tele vasrudakkal és lépcsőkkel, valamint beépített mikrofonokkal és tévéképernyőkkel. Itt zajlik a darab nyolc jelenete, amely a gőzhajó megalázott fűtőjének bosszúhadjárataként értelmezhető: a munkagépként (voltaképpen „szőrös majomként”), nem pedig emberként kezelt Yanket a hajón kívül mindenhol megverik, mindenhol kidobják, mígnem egy gorilla állatkerti ketrecében, „hasonmása” jóvoltából éri a halál. A darab

reális szituációi azonban az erős stilizálás hatására teljességgel színpadi helyzetekké válnak, sőt az értetlenségig felgyorsított beszédtempó miatt burleszkszerű sebességgel (egy óra húsz perc alatt) perregnek le egymás után. Ez a burleszkszerűség, vagyis az amerikai vaudeville és musical eszköztárának felhasználása határozza meg *A szőrös majom* előadásmódját. A tévéképernyők egyikén az első jelenetek alatt Mike Tyson egyik boxmeccse látható, miközben a feketére festett arcú színészek hátul ülve, stilizált lábmozgással érzékeltetik a hajó jobbra-balra dőlését, és mikrofonba hadarják a szövegeiket. A Yanket játsszó Willem Dafoe legtöbbször középen elöl, a lépcsőn ülve vagy a korlátnál állva tartózkodik, és fűlsértő gyorsasággal kiabálja a különböző helyekre erősített mikrofonokba az – egyébként is szlenges kifejezésekkel, elharapott szövegekkel és kihagyott mássalhangzókkal teletűzdelt – szövegét. Fekete arcából csak tágra nyitott szemei és fehér fogai látszanak, így pusztán élessé váló mimikája (a fejtartás, a szájmozgás, az össze-ráncolt homlok) teremti meg Yank agresszív és nyughatatlan figuráját. Később a hatalmas balett-cipőt viselő Mildred (aki ájulásával megsérti Yanket), a Manhattan utcáin „sétáló”, és két rapénesre emlékeztető Yank és Long, a WC-n ülést imitáló rabok és a tűzoltófecskendővel beszaladó ór jelenete járul hozzá leginkább a stilizálás komikumához. Amikor pedig Yank kétszer beboxol az ismeretlen úrnak, illetve amikor őt magát verik meg a rendőrök, akkor ütések felerősített és felgyorsított hangjai hallhatók, akár egy rajzfilmben. Továbbá egy rajzfilm-figura arcjátékára emlékeztet Yank mimikája is, különösen a hetedik jelenetben, amikor azt csak a képernyőkön lehet látni. LeCompte rendezésében tehát O’Neill darabja ténylegesen „a régi és modern élet komédiájává” válik (ahogy a cím alatt olvasható műfaji meghatározása sugallja): valóságos *horrorcomics*, ha nem tekintünk el Yank „szerelmi halálától” sem, amikor az előadás végén a gorilla (pontosabban a gorillajelmezt viselő Mildred) halálos ölelése után Yanket a „pokolba taszítja” a lefelé meginduló fémmonstrum.

Az előadás tehát a dramaturgikus szöveg lineáris sorba illesztett cselekményét sajátos formanyelvnek folyamatszerű eseményeivé alakítja, a figurák cselekedeteinek pszichológiai motivációit pedig teljes egészében figyelmen kívül hagyja. A jellemből következő cselekmény realista elve így felfüggesztődik, és a darab „mögöttes” dimenzióinak megmutatása helyett az előadás felszíni szövetének kiala-

kulása válik hangsúlyossá. Az erősen medializált térkörnyezet azonban a színészek és egyáltalán az előadás abszolút jelenlétének lehetőségét is kibillenti, hiszen szó szerint (a bejátszott hang- és látványeffektusokban) reflektálja, hogy éppen mi történik a játéktéren. Ezáltal pedig olyan performansz-színház jön létre, amelyben „az előadás [...] se nem a logocentrikus dilemmának a hagyományos színházra jellemző megjelenítése, se nem lázadás ellene (ami egyébként is önmegadásban végződik), hanem mondhatni, stratégiai bennefoglaltságra törekvés.” (Fuchs, 1998:9) Azaz a logocentrikus és performansz-orientált színházi tradíciót elsajátítva és aktívan felhasználva történik azok dekonstrukciója: nem meghaladva vagy szintetizálva, hanem egymás ellen kijátszva, pontosabban egymásba játszattva őket. Egyes értelmezők a „fraktális színház” fogalmával illetik a Wooster Group előadásait, amelyek különböző elemei „nem integrált formában épülnek egybe [...], hanem aszinkronikus módon kerülnek elrendezésre úgy, hogy az egyik kibillenti a másikat.” (Vanden Heuvel, 1991:106) Voltaképp érvényre juttatják a rendezetnek látszó dramatikusszövegekben és előadásokban is jelenlévő meghatározatlanságokat (a bizonytalansági tényezőt), és nem a kikristályosodott struktúrát, hanem a kikristályosodás befejez(het)etlen és dinamikus folyamatát tárják a nézők elé. Ezért értelmezhetők tehát úgy, hogy párhuzamban állnak a káosz- és fraktálmélet(ek)nek azzal a felismerésével, hogy „a természeti törvények, akárcsak a determinizmus, nem zárják ki a káosz lehetőségét. Más szavakkal, a determinizmus és a megjósolhatóság nem egyenlők egymással. És a legújabb káoszelmélet még meglepőbb felfedezése szerint, ezek az effektusok sok olyan rendszerben megfigyelhetők, amelyek sokkal egyszerűbbek, mint az időjárás” (Peitgen – Jürgens – Saupe, 1992:14), amely tudvalevőleg maximum két hétre előre működik.

Érzékelés és (meta)teatralitás

Elizabeth LeComphoz és a Wooster Grouphoz hasonló módon sok más rendező és színházi csoport próbálkozott a performansz önreflexív dimenziójának megteremtésével. Olyan metateatrális kísérleteket folytattak, amelyek a színházi hatásfolyamat tanulmányozására épültek, vagyis arra, hogy miként használja a színház az időt, a teret, a mozgást, a gesztust, a hangot stb. Halász Péter és a New Yorki (Magyarországról az USA-ba emigrált

színészek által alapított) Squat Theatre előadásainak fő jellegzetessége például a színházi és nem színházi jelenségek közötti határ megszüntetése volt. Nem azzal az avantgárd elgondolással próbálkoztak azonban, amely szerint bármely életbeli jelenség színházivá tehető, csak éppen színpadra kell vinni, hanem a mindennapi élet teatrális aspektusának feltárásával és reprezentálásával. Ennek eredményeként pedig a Squat olyan előadásaiban, mint a *Dreamland Burns* (1986) eldönthetetlené vált, hogy mikor kezdődik és fejeződik be az előadás, mi tartozik hozzá és mi nem, melyek a színész játszott gesztusai és melyek nem, illetve van-e különbség élő és medializált (megjelenített és vetített) között.

Tadeusz Kantor és az 1955-ben alapított CRI-COT 2 színházi kísérletei sokáig a performanszok és happeningek „esztétikáját” próbálták kialakítani. (1967–72 között még Happening Színház néven is működnek.) Kantor egyik, 1970-ben írt kiáltványában a véletlenszerű és a nézőt megdöbbentő elemeknek az avantgárd színházra jellemző használatát propagálja: „A CÉLSZERŰSÉG NEM SAJÁTJA/ AZ ALKOTÁSNAK ÉS A MŰALKOTÁSNAK! (1994:49), „az alkotási folyamatot és a műalkotást/ MEZÍTÉLEN ALKALMATLANSÁGÁBAN KELL BEMUTATNI./ Sokkhatás./ provokáció./ agresszió./ – olyan cselekvések nélkül./ amelyek könnyen a védelem érveivé alakulhatnak.” (50) Ennek megfelelően a színészek intenzív fizikai jelenléte és a (lecsupaszított) emberi testtel végzett akciók (például bepólyálás) jelennek meg a *Nagy emballage-happeningben* vagy a *Tengeri panoráma happeningben*, amelyek nem a beszédre, hanem a statikusság és a mozgás ellenpontjaira épülnek. A kikísérletezett performatív technikákat később dramatikusszövegekkel (főleg Witkiewicz darabjaival) kapcsolták össze, ám ez a kapcsolat korántsem harmonikus, hanem ellentmondással teli. A Zéró Színház 1963-as kiáltványa szerint a színházi aktivitásban a színész nem teatrális nyelvre fordítja, értelmezi vagy jelen idejűvé teszi a dramatikusszöveget, hanem konfrontálódik vele a sokk és a botrány atmoszférájában, hogy a közönség képzeletének elfojtott szféráját megnyissa. A Zéró Színház feladata épp az illúzió széthullásának és az üresség felé tartó folyamatnak a megmutatása: a logikus tartalom-kapcsolatok fellazítása, „zsonglörködés a véletlennel./ a hulladékokkal./ a nevetségesen jelentéktelen./ méltóságon aluli, szégyenletes./ zavarba ejtő dolgokkal”. (146–147)

Az 1975-ben kezdődő halálszínházi korszakban a színész színpadi jelenléte már erősen viszonylagosított: *A halott osztály* (1975) című előadásban a szereplők (csupa öreg vagy idősödő figura) olyan bábukat hurcolnak magukkal, amelyek voltaképp saját gyerekkori alteregóik, és ez már önmagában feloldja a teljes testi jelenlét lehetőségét. Ráadásul a mozgásuk nagyon lassú és mechanikus, úgyhogy az élő színész „mérhetetlenül TÁVOLI, megdöbentően IDEGEN [...]”, mintha HALOTT volna” (164), miközben a bábuk az élet illúzióját keltik. Az élet és a halál (továbbá a jelen és a múlt) bináris oppozíciójának dekonstruálása az idézett és az utána létrejött Kantor-rendezés(ek) fő jellemzője, sőt a halálszínház épp azért nem válik a halál metafizikájává, mert csupán utal a halállal (a hiánnyal) az életre (a jelenlétre), de a kettő szüntelenül egymásba omlik. A színészek mimikája is elszakad a konkrét helyzettől: az öröm, félelem, kétségbeesés stb. kifejezésformái a mozgástól és a cselekvéstől elszigetelten jelennek meg, vagyis az aktuálisan érzékeltetett lelkiállapot és a cselekvés között nincs összefüggés. Az előadás egyes szituációi és elemei közötti logikai kapcsolatok tehát fellazulnak, ami állapotszerűséget eredményez. Az emberek jóformán tárgyakká válnak, sokszor velük összenőtt (protézis-)tárgyakat hordoznak, és ez a színészek pozíciójának leértékelődéséhez vezet: már nem ők a legfőbb jelölők a színházi jelrendszerek között. Kantor előadásaira továbbá a teatralitás nyílt vállalása jellemző: a színészek a nyílt színen öltöznek és vedlenek el egyik szerepből a másikba, sőt maga Kantor is jelen van a játéktérben: *A halott osztály* és a *Wielopole, Wielopole* (1980) előadásaiban a színészek között mozogva irányítja a játékot, a *Vesszenek a művészek!* (1983) és a *Soha többé nem térek ide vissza* (1987) című előadásokban pedig narrátorként és szereplőként is részt vesz. Annak ellenére, hogy ezek az előadások önéletrajzi jellegűek, az egyes események nem Kantor nézőpontjából (és nem reprodukciós módon) kerülnek bemutatásra, hanem víziószerűen merülnek fel, azaz nincs közöttük racionális kapcsolat. Kantor rendezései tehát az avantgárd színház eszköztárával előadott dramatikus történeteken alapulnak, és azt a performansz-színházat képviselik, amely az önreferencialitás által kérdőjelezi meg a zárttságot, a kauzalitást, a linearitást stb., vagyis magát a realista színházat.

Richard Foreman és az Ontological Hysterical Theater előadásai különféle tárgyakkal (padokkal, dobogókkal, huzalokkal, órával stb.) berendezett,

zárt terekben játszódnak. A tárgyak összetétele azonban mindenféle koherenciát nélkülöz, és csak a jelenlegi elrendezésük biztosít kontextust a számukra, azaz nem utalnak semmiféle olyan dologra, amely a színpadi használatukon kívül áll. Az előadás történéseit pedig olyan színészek hajtják végre, akik maguk is csupán a színpadi architektúrának az általuk használt tárgyakkal egyenértékű elemei. Ők valósítják meg az egyes színpadi cselekvéseket, de nem ők generálják azokat, ezért azok nem is magyarázhatók a szereplők felől. Az úgynevezett Max és Rhoda-darabokban (*Book of Splendors: Part One and Part Two*, 1976 és 1977; *Blvd de Paris*, 1977; *Place + Target*, 1978) még az ismerős helyzetekre (találkozás, szerelmesek párbeszéde stb.) emlékeztető jelenetek is véletlenszerűnek tűnnek, mert a cselekvés és a beszéd, a megtett és a kimondott dolgok ellentmondanak egymásnak. Ráadásul a csak hangszóróból hallható Voice (Hang) állandó megjegyzései és fejtegetései meggátolják az olyan helyzet kialakulását, amelynek körvonalazható tartalma, a benne résztvevőknek pedig konkrét szerepe volna. (*A Cafe Americque* [1981] és az *Egyptology* [1983] szöveggönyvében már anélkül áradnak a megnyilatkozások, hogy nevekhez volnának kötve, azaz anélkül, hogy tudnánk ki beszél, így akár a szöveg egésze tulajdonítható a Voice-nak is.) Tehát a néző pusztán inkohereus cselekedeteket végrehajtó színészeket lát, és értelmetlennek tűnő megnyilatkozásokat hall, miközben többször hangos berregőket kapcsolnak be, és reflektorokat irányítanak a nézőtérre, azaz elidegenítő effektusokat használnak. Foreman előadásaiban az elidegenítés a befogadó figyelmének fenntartására irányul: egyrészt arra, hogy a néző még véletlenül se illuzionálja bele magát a színpadi történésekbe, vagy ne váljék érdektelenné azokkal szemben, másrészt pedig jól nézze meg, *amit* lát, miközben azt is tudatosítja magában, *ahogyan* lát. A befogadás fenomenológiai aspektusa válik lényegessé, mert ez „alapoz meg minket abban, hogy milyen is élni [ground us in what-it-is-to-be-living]”. (Foreman, 1976:145; idézi: Carlson, 1993:463) A performansz tehát a percepciót finomítja, és a totális jelen beiktatása helyett az „illékony most” (elusive now) történik és törlődik benne folyamatosan – ezen túl azonban jelentésnélküli. Foreman megfogalmazásában: „a jelentés? Hozz létre egy dolgot (a darabot), amelyre más dolgok utalhatnak, miközben azon fáradoznak, hogy kikristályosítsák a saját maguk számára alkotott jelentésüket. A darab nem utal a valós vi-

lágra azáltal, hogy »jelentése« van. Inkább csak azért van ott, hogy »jelentést adjon« minden *más* olyan dolog számára, amely jelentést akar nyerni *belőle*.” (1985:218) Foreman számos manifesztuma és esszéje értelmében viszont az előadás „otlété” nem stabil és állandó, hanem meglehetősen viszonylagos. Azaz nem objektumként áll a befogadóval szemben, mert léte hangsúlyozottan a jelentésképzés eredménye. Mindig arra készíti a nézőt, hogy a saját észlelési folyamatára figyeljen, ne pedig az észlelt tárgyra: az előadásra mint megformált és befejezett egészre. Így tulajdonképpen csak az észlelés aktusa teremti meg az észlelt tárgyat, vagyis a performansznak nincs önálló (jelen)léte a nézői percepció folyamatán kívül.

Nyelv és kultúra

A performansz-színház – amelynek fogalma a performanszok egyes stratégiáival él, de azokat posztstrukturalista horizontban átértelmező színházi formációk esetében használható – tehát nem kívánja megváltoztatni a néző tudatát, mint a Grotowski előadásainak hatására született hatvanas-hetvenes évekbeli performanszok többsége, csupán az észlelés új és finomabb mechanizmusát próbálja kialakítani a nézőben. Ezáltal pedig a jelentésképzés folyamatának tapasztalatát hangsúlyozza, nem pedig a jelentés stabil konstitúcióját. Jellemző rá egy olyan komplex és végtelennek tűnő felületiség, amelyet általában Gertrude Stein színházi elképzeléseivel, a minden teátrális elemet felhasználó, ám ugyanakkor azok szintézisét meg is haladó „tájkép” (landscape) megteremtésének elgondolásával szokás rokonítani. (Fuchs, 1996:92–107) Wilson és Foreman például egyaránt elismerték Stein hatását az előadásaikban, sőt az előbbi rendező színpadra is állította Virgil Thomson *Négy szent három felvonásban* (1996) című operáját, amely Gertrude Stein szövegéből készült. A performansz-színház másik jellegzetessége, hogy újra felfedezi a textualitást, amelyet a Wooster Group esetében már láttunk. „Derridának a beszédet és az írást érintő dekonstrukciójával párhuzamosan a gyakorlati színházi emberek elkezdtek felfedni az előadás fonocentrikus építménye mögött álló, általában »rejtett« textualitást. A textualitás számos új formában ütötte fel a fejét: mint jellem, téma, térkörnyezet és mint az arisztotelészi hat elem mellé helyezett, virtuálisan független színházi komponens.” (Fuchs, 1998:5–6) Nemcsak arról van

ugyanis szó, hogy az előadások klasszikus vagy modern szövegeket (többnyire színdarabokat) vettek egyre inkább alapul, hanem megváltozott a nyelv szemlélete is. Míg korábban elutasították a nyelvet mint a dramatikus tradíció fő hordozóját, addig a nyolcvanas és kilencvenes években a kulturális kontextusra és a történetiségre történő reflexió eszközeként beépítik az előadásokba. Barba és Brook különböző vagy nem létező nyelveket használó előadásai azon az előfeltevésen alapultak, hogy a látzólagos érthetlenséget áthidalja egy olyan „univerzális nyelv, amely közvetlenül a vágyhoz és az ösztönökhöz, nem pedig az értelemhez szól”. (Vanden Heuvel, 1991:60) A nyelv(ek), sőt maga a közlés nem számított(ak), mert úgy gondolták, hogy a színészek, illetve a színészek és a nézők közötti kapcsolatfelvétel nem ezen keresztül történik. A többnyelvűség színházi hagyománya azonban erősen eltérő hangsúllyal él tovább az egyre szaporodó interkulturális rendezésekben. A mai poliglot előadások ugyanis már a nyelvi megelőzöttség tudatára építenek, és a kulturális különbségeket nem tekintik magától értetődően áthidalhatónak, hanem inkább annak lehetőségeit, a kultúrák egymásba hatolásának, kényszerű együttélésének módozatait reprezentálják.

A Düsseldorf-i Schauspielhaus *Szentivánéji álom* (1995) című előadásában például kilenc ország kilenc nyelven beszélő színészei játszanak. Karin Beier rendezése voltaképp a nyelvi megértés, az individuális és kulturális különbségek elfogadásának drámájaként értelmezhető, hiszen a másik megértésére való törekvés szinte az előadás összes szituációjában megjelenik. Theseus (az athéni uralkodó) olaszul beszélő úriemberként, Hippolita (az amazonkirálynő) viszont színes bőrű és meztelen törzsi nőként lépnek a színpadra, és Hippolita kényszeredetten ismétli Theseus egyes szavait. A Shakespeare-darabban exponált kényszerházasság drasztikusságát az előadás Hippolita kiszolgáltatott és abszolút megalázó helyzetének teátralizálásában erősíti fel. A négy különböző nyelvet beszélő szerelmes soha nem lehet biztos abban, hogy pontosan érti egymást (ahogy egyetlen ember sem lehet soha biztos abban, hogy teljességgel érti a beszélgetőpartnerét), ezért állandóan magyarázkodásra és mutogatásra kényszerül. A tervezett előadás szerepeiről hat nyelven társalgó hat mesterember csupa olyan neveket (Schiller, Moliere, Puskin, Gombrowicz) ismételtet, amelyet a többiek ismerhetnek, sőt mindegyik kijátssza a saját kultúrájához ragadt

sztereotípiákat: az olasz ripacszkodva táncra perdül, a francia azt kiabálja, hogy „Vive la patrie!”, az orosz pedig csehovosan azt hajtogatja, hogy „V Moszkvú”. Az előadás majdnem mindegyik történése és a szereplők szinte valamennyi megnyilatkozására érvényes az, amit a számrára változott Zettelnek (Zubolynak) mondanak: „thou art translat'd”. A kulturális különbségek problémájával gyakran összekapcsolódik az erőszak: amikor például a Helénára rontó Hermiát megkötözik, és ő Demetrius segítségét kéri, a fiú csak annyit válaszol: „ask your fucking Jewish friend!” A héberül beszélő és többször imádkozó Lysander erre bedühödik, és az éppen távozni készülő Demetrius (Kaszás Gergő) után kiáltja: „fucking Hungarian gipsy”. Majd verekedni kezdenek, közben pedig Titania a háttérből angolul idézi, hogy ez mind az ő és Oberon viszálykodásából ered. Továbbá a szereplők gyakran három-négy nyelven (szótár használatával) is elmondják ugyanazt, hogy a partnerük megértse, amit közölni akarnak. Az állandó fordítás így kikezdi az értelem állandóságát: semmilyen vágy, szándék, érzelem vagy akarat nem lehet stabil és tartós, mert a kifejezésformákkal együtt folyamatosan változik. Az előadás tehát sajátos színházi nyelven reprezentálja egyrészt a cselekmény és a szereplők gyakran hihetetlennek tűnő fordulatait, másrészt azt a derridai felismerést, miszerint „mindig csak egyetlen nyelvet, sőt egyetlen idiómat beszélünk. Soha nem egyetlen nyelvet beszélünk. Nincs tiszta idióma.” (Derrida, 1994b:965) Azaz nincs más eszközünk a másik ember világtapasztalatának megértésére, csak a nyelv, ám még ha egy nyelvet is beszélünk egymással, akkor sem lehetünk biztosak abban, hogy tényleg „egy nyelvet beszélünk”, vagyis értjük egymást.

Szöveg és előadás

A performansz-színház teátrális jelrendszerében a lingviztikai jelek többé már nem élveznek prioritást. A realista színház magától értetődőnek tekintette a dramatikusszöveg (f)első(bb)rendű, mondhatni *a priori* voltát az előadáshoz képest. A szöveg (a drámaíró teremtménye) ugyanis megelőzi az előadást (a rendező teremtményét), és nyelvi jelei dominanciába kerülnek benne. A realista színház logocentrikusnak tekinthető, mert a szöveg és az előadás bináris oppozícióját posztulálja, a kettő közötti kapcsolatot pedig a potencialitás és aktualitás dichotómiájában, illetve a színpadi

nyelvre történő fordítás mechanizmusában látja. A színházi alkotófolyamatot lineárisnak tételezi: a drámaírótól a rendezőn, a tervezőkön és a színészeken keresztül egyenes út vezet a nézőhöz. A rendező feladata, hogy a „szerző-teremtő” (Derrida fogalma) által létrehozott objektumot, annak eredeti szándékához hűen színpadra állítsa, a tervezőkön és a színészekon keresztül mind a látványban, mind pedig a játékban kifejezésre juttassa, és így a megfelelő hatást érje el a nézőkben. (Mejerhold az úgynevezett „háromszög-színház” helyett épp az „egyes vonal színházában” vélte felfedezni a számára egészségesnek tekintett alkotófolyamatot. Míg az előbbiben a szerző és a színész alárendelődik a rendezőnek, illetve az ő koncepciójának, és a néző jóformán mindent a rendező szemüvegén keresztül lát, addig az utóbbiban eleven a színész-néző kapcsolat, mert a színész magába olvasztotta a szerző és a rendező elképzeléseit, ezután pedig szabadon alkot. [Mejerhold, 1967:30–38] Paradox módon azonban nincs számottevő különbség a kétféle színházforma között, hiszen a néző mindkettőben jóformán a színházi alkotófolyamaton kívül vagy annak a végén áll, és mindkettő posztulál egy abszolút eredetet, ami lehet a szerző vagy a rendező – a linearitás tehát mindkettőben megfigyelhető. Annak ellenére, hogy Mejerhold némely elgondolása már posztmodernnek tekinthető, és majd a performansz-színházban megvalósuló törekvéseket is megelőlegez – például a színházi jelrendszerek egymáshoz való laza kapcsolódásával Robert Wilson előadásait –, a színházi alkotófolyamatról alkotott előfeltevései legalább annyira logocentrikusak, mint a Sztanyiszlavszkijéi, akinek pszichológiai realista színházfelfogásától egész életében szabadulni próbált.)

Az avantgárd színház megmaradt a szöveg és előadás bináris oppozíciójánál, de a szöveggel szemben az előadás dominanciáját juttatta érvényre. *Elég a remekművekből!* című írásában Artaud (1985:133–142) a kanonikus szövegek mögött álló eszmeiség és az általuk kínált színházforma érvénytelenségét hangsúlyozta, bár – szintén paradox módon – az általa elképzelt kegyetlen színházi előadások között olyanokat említ, amelyek egyre inkább klasszikusnak tekinthető szövegeken (például Büchner *Woyzeck* című darabján) alapulnak. Marinetti ezzel szemben nyíltan fel akarta használni a klasszikusokat, de csak azért, hogy lejárassa, azaz nevetségessé tegye a színpadon őket. (Marinetti, 1996:43) A performansz-színház viszont már

nem tekinti megkerülhetőnek a nyelvet, eliminálhatónak a textualitást és megtagadhatónak a hagyományt. Az elmúlt két évtized színházi törekvései azonban „nem írható[k] le a textualitáshoz való »normatív« visszatérésként, mert többé nem egyértelmű, hogy a szöveg *külseje* annak, aminek *belseje* a cselekvő jellemek életének reprezentációja”. (Fuchs, 1998:9) Vagyis a szöveg és a dramatikus nyelv nem a belső dramatikus világ külső burka és megnyilatkozási formája. Sokkal inkább a derridai *écriture* mindent átható voltának, a nyelvbe (a szövegbe) – mint a gondolkodást és a beszédet lehetővé tevő keretbe – ágyazottság tudatának elfogadásáról van szó, áttételesen pedig a klasszikus szövegek létmódjának újragondolásából következő interpretációs játékról. Elvégre ha a klasszikusok „ereje nem üzenetek olyan meghatározott készletében rejlik, amelyet a létrehozó szerző hagyott volna bennük, hanem e művek azon képességében, hogy nyitottak maradnak az új kulturális helyzetek folyamatosan változó interpretatív követelményeivel szemben” (Carlson, 1990:121), akkor felhasználásuk jelenti a *logosz* kontextualizálásának és reflektálásának legfőbb módját.

Robert Wilson rendezései a nyolcvanas évek elejétől kezdődően egyre inkább létező, írott és többnyire a dramatikus vagy operai tradícióhoz tartozó szövegekkel (például *Alkésztisz*, 1986–87; *Lear király*, 1990) és zeneművekkel (*Salome*, 1987; *Parsifal*, 1991; *A varázsfuvola*, 1991; *Pillangókisasszony*, 1993; *A kékszakállú herceg vára*, 1995) foglalkoznak. A színpadra állításuk folyamatában a Wilson által a hetvenes években kidolgozott formális vagy formalista színház eszköztára mondhatni átjárja a darabokat, és így alakul ki a pontosan felépített képek sora, a jóformán teljességgel elvont látványvilág és hangkulissza. Wilson egy interjúban adott meghatározása szerint „a formalizmus azt jelenti, hogy távolsággal szemléljük a dolgokat; akár egy madár, amely egy fa ágáról a tágas univerzumba pillant – elterül előtte a végtelen, amelynek időbeli és térbeli rendszerét azonban megismerheti.” (Keller, 1997:105–106) Nem arról van azonban szó, hogy a wilsoni vizualitás kisajátítja a darabokat vagy éppen rájuk erőszakolja magát, hanem inkább arról, hogy kiaknázza és absztrahálja azok formai konstrukcióját, amelyek tulajdonképpen csak az előadásban válnak létezővé és láthatóvá. Jól megfigyelhető ez például Wilson egyik operarendezésében, a *Pelléas és Mélisande*-ban (1997). A modern zene egyik atyjának tartott Debussy Maeterlinck

színdarabjának sötét és szomorú atmoszféráját, illetve a szereplők félig megfogalmazott, de inkább elfojtott érzelmeit, gondolatait és lelkiállapotait foglalta zenébe úgy, hogy rengeteg helyszínváltással, impresszionistán csapongó miniatűr zenei témákkal, valamint jóformán szünet nélkül hömpölygő hangokkal teli operát teremtett. Wilson rendezéseinek „esztétikája” szerint azonban a színpadi tér sohasem a cselekmény képmása, hanem a mögötte lévő „láthatatlan” világ vizuális megfogalmazása, amelynek eredményeként megő az előadás kompozíciós jellege, vagyis a térkoncepció, a mozgás koreográfiája és a látvány által keltett hatás. Ebben a realizmus hazug és nevetséges, tehát színházidegen volna (ahogy azt Wilson több interjúban kifejti), vagyis a kifejezés formalizmusa a viszonyok pszichológiai konkretizálása helyett azok képi, elsősorban proxemikus meghatározottságát vonja maga után. A Wilson-féle *Pelléas és Mélisande* domináns színházi jelrendszere a világítás, amely a fények és a színek plasztikus használatára révén lenyűgöző teret hoz létre a színpad sötétjében. Az egy-egy jelenet erejéig színpadra hozott néhány keléktől (ágy, gyertyatartó stb.) eltekintve a tér üres, és csak hátulról határolja egy hatalmas vászon. A mindig homályosan megvilágított fekete és szürke előtér mögött ez a vászon folyamatosan megelevenedik a fehérségét átitató (a nappali fény élességét, az éjszaka komor sötétségét és a hajnal frissességét is változatosan kifejezni képes) élénk színek hatására. Nemcsak hangulatteremtő ereje van azonban a (néző számára láthatatlan módon) megvilágított háttérfüggönynek, amely többnyire a kék különféle árnyalataiban pompázik, hanem dramaturgiai funkciója is: a két szerelmes eksztatikus hangvételi búcsújelenetében például sárga fény önti el a kék vásznat, amely egyrészt szemképrázató hatással bír az addig csak fekete, fehér és szürke, illetve kék és egy-egy árnyalat erejéig arany, zöld és lila látványvilágon belül, másrészt vizuálisan jelzi a dramatikus csúcspontot. Ezt követően egy vakítóan fehér fénysugár száguld üstökösként alulról fölfelé a vásznon, majd hirtelen belép Golaud, Mélisande férje, és megöli Pelléast. Jelentésvilág válik továbbá az is, hogy a harmadik felvonás utáni szünet végén (vagyis az előadás második részének kezdete és a cselekményben bekövetkező fordulat előtt) a néző a kék vásznon hihetetlen lassúsággal horizontálisan alászálló fehér fénycsíkot szemlélhet. Ugyanilyen fehér fénycsík szeli át jobbról balra vertikálisan a háttérfüggönyt, amikor Pelléas és

Mélisande utolsó találkozásukat tervezik, az utána következő jelenetben pedig már Golaud a hajánál fogva vonzolja hűtlennek hitt feleségét Arkel király előtt.

Debussy operájának sejtelmes világa és melankolikus hangvétele (az a „la tristesse de tout ce que l'on voit”, amiről Arkel énekel) absztrakt képekben nyer kifejezést: a két fiatal által felkeresett tengerparti barlang egy szűk téglalap alakú tér, amely a zenekari árok és a színpad elejére leeresztett, fekete csíkokkal tarkított zöld háttérfüggöny között helyezkedik el; a vár alatt elterülő ciszterna, ahová Golaud vezeti Pelléast, nem más, mint a padlóra vetített hatalmas fehér fénygyűrű, amelynek szélén a fiú egyensúlyoz. A mélységből felszínre jutott két szereplőt ezután a színpad tetején pillantathatjuk meg egy fehér fénycsíkban, ahol először teljes egészében, utána csak körvonalakban látszanak. A látvány elvontságát erősíti még a színpadot behálózó, vékony fémrácsos szerkezetként megjelenő kastély, illetve a padló alól felemelkedő és kékes megvilágításban lebegő fátyol (a szökőkút) képe, valamint bizonyos rekvizitumok hiánya. Nincs például forrás, amely mellett Mélisande fekszik, nincs gyűrű, amelyet a szökőkútba ejt, nincs virág a kezében, amikor arról énekel, hogy „j'ai les mains pleines de fleurs et de feuillages”, és nincs csecsemő sem, amelyet az utolsó felvonásban Arkel király a kezébe vesz. Továbbá Mélisande-nak sincs a vár ablakából földig érő aranyhaja sem, amelyet Pelléas (a librettó szerint) az ablak alatt simogat. Ez a jelenet egyébként Wilson rendezésében az érzelmi csúcspontok vizuális „leemeléseinek” példája lehet: Pelléas egy kis lépcsőn térdel a színpad bal oldalán, míg Mélisande a földből előbújó vékony torony „erkélyén” áll a jobb oldalon. A helyzet statikuságát Mélisande szélben lebegő fátyla, illetve kettőjük kinyújtott kezei sem törik meg: a szárnyaló zene által kifejezett érzelmi közelséget finoman ellensúlyozza az énekesek fizikai távolsága. (Amikor Golaud felemeli a kis Ynioldot, hogy leselkedjen be Mélisande szobájába, a két színész akkor is több méter távolságra térdel és áll egymástól.)

Wilson *Pelléas és Mélisande*-rendezése tehát az általa formálisnak nevezett színház lehető legtisztább megvalósulása, mert benne a látvány nem az opera történéseinek illusztrálására törekszik, hanem a zene másodlagos kifejezési formájává válik. Wilson szerint egy operaelőadásnak azt a feszültséget kell láthatóvá tenni, amely a zene elnémulása után is érezhető, valamint azokat a hangokat,

amelyek a csendben is tovább hallhatók. Mindez azonban erős absztrakciót igényel, úgyhogy az elvontság szintjét tekintve az előadás a zenével tökéletesen egyenrangú. Az átmenetek nélkül egymásba olvadó színek, a csak jelzett, és ezért igen variábilis terek, az egész testet elfedő, hosszú és egyszínű jelmezek, a mozgás lassú tempója, illetve a színészek merev testtartása és gesztusai teremtik meg a már említett wilsoni esztétikát. Az előadás „felszíni” hidegsége, a ki nem játszott indulatok és a konkrétta soha nem való látványvilág szoros összefüggésben áll Debussy zenei világával. A formalizmus Wilson-féle meghatározása alapján pedig a *Pelléas és Mélisande* úgy értelmezhető, mint a felszín alatt elterülő, ám közvetlenül soha meg nem ragadható (mert önmagában nem is létező) végtelen időbeli és térbeli rendszerének feltérképezésére és láthatóvá tételére tett törekvés.

Wilsonnak a klasszikus szövegeket alapul vevő rendezései voltaképp arra törekszenek, hogy (egyik szófordulatával élve) „az irodalmi színház számára adekvát vizuális könyvet” (Delgado – Heritage, 1996:304) alakítsanak ki. Ebből a szempontból lehet paradigmaticus jelentőségű az a munkája, amelyet Heiner Müllerrel együtt folytatott az *Alkésztisz* színpadra állítása során. Az előadás vizuális és szonorikus dimenziójának, vagyis a látványnak és a szöveget is magába foglaló hangkulisszának a kialakítása ugyanis külön kezdődött. A díszletet, a világitást és a mozgást Wilson akkor kezdte el kidolgozni, amikor Müller a szöveget írta, sőt a műhelymunkák első hete teljes csendben zajlott, hogy látni lehessen, hogyan strukturálódik a kiindulópontként használt Euripidész-darab. (Vanden Heuvel, 1991:185) Az előadás prologusaként szolgáló Müller-szöveg, a *Képleírás* önmagát „az ALKESTIS átfestéseként” aposztrofálja, továbbá deklarálni, hogy „a KUMASAKA című nő-színjátékot, az ODÜSSZEIA 11. énekét, a MADARAKat (Hitchcock) és a VIHART (Shakespeare) idézi.” (Müller, 1997:25) „A szöveg egy halálon túli tájat ír le” (Uo.), ezért szoros kapcsolatban áll egyrészt Euripidész darabjának fő motívumával (halál és feltámadás), másrészt Wilson irrealis, az élet és a halál birodalma között elterülő régiót megteremtő képeivel:

„Megdöbentető képek uralják [...] a rendezést: egyik oldalon tizenkilenc láb magas, küklopsz-szerű szobor másolata áll, és a középső részéből kis talapzat emelkedik ki. Felfegyverezve és múmia-ként bebugyolálva egy kisebb figura áll rajta, aki se nem férfi, se nem női hangon Müller szövegét

mondja. A színpad hátsó részébe hegyvonulatot építettek be. Az oldalába ágyazva előző korok műtárgyai találhatóak – viking hajó, kínai temetkezési figurák. A hegy előtt álló ion oszlopok később gyárkéménnyé változnak és leomlanak, felfedvén ezáltal egy jövőbeli várost. És a színpadi megvalósítás leglátványosabb részében egy lézersugár, amely a közönség háta mögül jön, szemgödöröt váj a hegyoldalba. Mindezen effektusok közben madarak ugárandoznak a színpadon, parázsló fényű jelmezek világitják meg hallatlan módon a különböző színészek egyes részeit, és különös, félig ember, félig úrhajós lények népesítik be az élet és halál közötti régiót.” (Vanden Heuvel, 1991:186)

Az előadás látványvilága tehát a felemelkedés és bukás ciklikus folyamataként értelmezhető képekre épül, amelyek történeti kontextust biztosítanak a számára. A történelem azonban korántsem lineáris történések halmazaként, hanem a jelenben egymás mellett élő maradványokként, illetve azok változásaiként és egymásba átmeneteként jelenik meg. Vagyis a történelem nem pontszerű egymásutánban elhelyezkedő eseményekben történik (pontosabban történt meg), hiszen csak szinkron folyamatokban látható. Az egymást feltételező keletkezés és pusztulás motívuma az előadást létrehozó alkotásmódra is érvényes: az alapszöveg és a performansz dekonstrukciójára, a bennük működő (dramatikus és performatív) stratégiák egymásba oltására. Az *Alkésztisz* szövege ugyanis katatón módon ismétlődő, jóformán hangzó képekként funkcionáló és nagyrészt magnórol bejátszott töredék-montázsra változott, az előadás jelrendszerei pedig lazán egymás mellé illesztve és csak asszociációs kapcsolatban állva reflektáltak önmagukra és egymásra, de nem egy színpadon kívüli világra.

Vízió és retorika

Wilson és Müller *Alkésztisz*e a performansz-színpad azon előadásainak példája tehát, amelyek egymásba játszatják a klasszikus darabok szöveggalkotó mechanizmusait és az avantgárd színházra jellemző játéktechnikákat, ami által újszerű és sajátosan eklektikus színházi forma jön létre. Az 1981-ben alapított és Cesenában működő Societas Raffaello Sanzio előadásai hasonlóan konfrontációs eljárásra épülnek, és elsősorban a vízió-szerűség révén kívánják felfokozni a színház vizuális és auditív kifejezőerejét, sőt újra hatásossá (nem pedig jelentéssé) tenni az elhangzott szavakat, és

magát a nyelvet. Míg a nyolcvanas években különböző, többnyire keleti mítoszok színpadra állításával foglalkoztak, addig a kilencvenes években az SRS előadásai a dramatikus tradíció kitüntetett szövegei (*Hamlet*, 1992; *Oreszteia*, 1995; *Julius Caesar*, 1997) felé fordulnak. A szövegkezelés azonban erősen eltér a realista színházban megszokottól: csak a darabok néhány jelenetére koncentrálnak, a dialógust minimálisra redukálják, és más szövegekből származó részleteket is beillesztenek az előadás nyelvi szövetébe. A színpadon látható jelenetekben látomászerű képek váltják egymást, a közben elhangzott dolgok pedig, amelyek nem követik a replikák szukcesszív rendjét, valósággal önálló életet élnek. A beszéd ugyanis nem áll összhangban a színészek testnyelvi jeleivel, azaz a mozgással és a gesztusokkal. A verbális és non-verbális jelek nem állnak sem illusztratív sem asszociációs kapcsolatban egymással, mert a beszéd fizikalitása az igazán lényeges. A különféle technikai eszközök által eltorzított emberi hang irreális és testetlen jelleggel nyer. A hangképzési és artikulációs sajátosságok miatt a szavak tagoltan és egymástól elkülönülve kerülnek kimondásra, amely azt eredményezi, hogy a szó (csakúgy, mint Wilson előadásában) hangzó képpé változik: a vizualitást felidéző ereje legalább annyira fontos, mint a szonorikus minősége.

Az SRS *Julius Caesar* című előadása (Romeo Castellucci rendezésében) nyíltan a retorika erejét kívánja demonstrálni, ezért az előadás (egyik) leghangsúlyosabb mozzanata: Antonius gyászbeszéde Claudia Castellucci (a társulat egyik megalapítója) szerint a retorika a szó ruhája, azaz a tartalom erejének méltó kifejezése a mindenféle kegyelet nélkül történő fonetikus emisszió révén. Ugyanakkor a retorika a színház megnövelt hatásfokát, a képek és hangok – csak részben reflexió alá vonható – áradását is jelenti. Ennek megfelelően az előadás laza, ám igen erőteljes asszociációk halmazává válik, a néző feladata pedig nem az inkább archetipikusnak, semmint konkrétan mondható szituációk azonosítása, hanem a teatralitásra történő ráhagyatkozás, valamint a reflexió általi (szubjektív és részleges) rendteremtés. Az előadás két felvonása külön-külön az „Onan” és „Pische” címet viseli: ők ketten képviselik a monológok lelkét, pontosabban a beszédben – a szerelmi extázishoz hasonlóan – megnyilvánuló önhergelő és ejakulatív mechanizmus szellemét. Az első jelenet akár a retorika ezen (maszturbációs) jellegének kifejezésékként is értelmezhető, hiszen az előtérben térdelő szer-

epő egy apró lámpaizzót szopogat, majd fülébe, orrába és szájába dugja. Az égőben azonban beépített kamera található, így a nézők a háttérfüggönyre vetítve nyomon követhetik, hogy mi történik a színész bizonyos testnyílásaiban. Mielőtt beszélni kezd, az izzott leengedi a torkán, és tisztán láthatóvá válik a beszéd ritmusára – női nemi szervre emlékeztető módon – pulzáló gégemozgás. (Castellucci szerint egyébként a hang a szexualitás másodlagos közege.) A szereplő egyedül recitálja Flavius, Marullus és a polgárok párbeszédének szövegét, így nem is annyira Onant, mint inkább a fecsegő népet képviseli. Előtte ugyanis egy halom cipő található, és a (monológként előadott) dialógusból kiderül, hogy a Második Polgár foglalkozása: cipész. Az adja tehát a jelenet komplexitását, hogy a színész nem meghatározott szerep(ek)et játszik, hanem a hangok és a látvány által teremtett olyan asszociációs háló részeként funkcionál, mely nem kínál egyértelmű jelentést a néző számára.

Az első felvonás Caesar meggyilkolását, valamint Brutus és Antonius nevezetes gyászbeszédeit idézi. A zsirosan kövér Ciceronak a szónok beszéde által keltett hatásról szóló (és a *De Oratore* című írásból származó) monológja közben bevezetnek egy fekete lovat, majd a sokatmondó „Mene tekint peres” feliratot mázolja rá fehér festékekkel. Ezt követően Brutus leveszi Caesar vörös palástját, és megmossa a vénember összeaszalódott testét. A gyilkosság rituáléját azonban már nem ő folytatja: büntudattal áthatott beszédét a játéktér bal oldalán mondja, miközben jobbra egy színész a földre kötözi a meztelen Caesart, és Cassius konfettit szór rá. Mindez, mint tudjuk, Pompeius színházában történik, és így jelentéstelivé válik az is, hogy a második felvonás egy kiégett színházteremre emlékeztető térben játszódik. Mindent hamu borít, és a tönkrement, szénfekete széksorok között bolyong Brutus 2 és Cassius 2, akiket két csontsovány, „elszenesedett testű” gyerek játszik. A szintér persze a Sardes és Philippi közelében megívott csatára is utal, hiszen itt hangzik el a két gyilkos egymást vádoló dialógusa, és itt történik meg stilizált haláluk: melléjük áll az első felvonásban Brutust és Cassiust játszó két színész, majd megfojtja, illetve lelövi őket. Pontosabban, Brutust 2-t nem tudja Brutus megölni, mire bejön egy színész, és saját magán mutatja be, hogy is kell az (ön)gyilkosságot végrehajtani. „Így kell ezt csinálni” mondja, csakúgy mint az első felvonásban, amikor az öreg Caesarral végezni képtelen Brutustól átvette a feladatot.

Az előadás felerősített teátrális dimenziójához tartozik a megmutatás aktusa, amely a halál megjelenítéséhez hasonlóan rituális keretek között történik. A gégemetszés miatt torzult hangon beszélő Antonius gyászbeszéde közben lejön arról a szobortalapzatról, amelyen addig állt, és megmutatja a rajta lévő „ARS” feliratot a nézőknek. Meglehetősen ironikus azonban, ahogy utána azt fejtegeti, mennyire hiányzik belőle a meggyőzés ereje és művészete. Ugyanilyen iróniával játszik rá a megmutatás gesztusára az a jelenet is, amikor Cassius egy olyan, felülről leeresztett táblával takarja be a halott Cassius 2 testét, amelyen (Magritte-et idézve) a „Ceci n'est pas un acteur” felirat olvasható. Majd amikor Brutus 2 a fájdalomtól örvongve hajol a holttest fölé, és azt kiabálja, hogy „nem”, akkor újabb tábla ereszkedik le „igen” felirattal. A megnevezés mágiája így az elidegenítő színházi effektusok önreflexiójává válik: a néző a halál birodalmában tett barangolásra csábító felhívás az előadáson kívül maradás szükségességére (elkerülhetetlen) voltára is figyelmeztet. Az előadás gyakran undort keltő eszközeivel eltaszít magától, ugyanakkor receptív részvételre hív, ahogy a már halott Cassius 2 is az éppen haldokló Brutus 2-t: „Gyere! Gyere te is! Ez gyönyörű!”

Az SRS előadásainak víziószerű jellege többnyire a játéktér és a díszlet anyagszerűségéből fakad: például a gyakran használt térelválasztó szövetekből, valamint a mindent elborító hamuból (*Julius Caesar*) és mészporból (*Oreszteia*). Továbbá ehhez járul még hozzá az *Oreszteia*-ban a Dahn-kóros fiú által játszott (ugrabugráló és mikrofonba kiabáló) Agamemnon, az üvegkalitkában vergődő nagydarab Cassandra, a nyúlknak öltöztetett, és szétrobbanó fejű műnyulakat vezénylő karvezető, illetve a csonka karú (archaikus) Apolló(-torzó) alakja, sőt a meztelenül elnyúló, hájas Klütaimesztrára hulló vérzuhatag, a kibelezett és megnyúzott, de műtűdövel mozgatott kecske, és a felvonuló állatsereglet (lovak, majmok stb). Az előadásban használt elemek repertoárjába pedig a színészek és az állatok mellett beletartoznak az aktívan használt és a használat után önmagukban működő (mozgó) gépezetek is. „Ezek jelenléte nem a természet és a kultúra közötti különbséget, és nem is a díszletvilág csendéletté történő redukcióját jelöli; ez inkább egy realiztikusabb integráció és váltakozás az organikus és a mechanikus között.” (Valentini, 1997:62) Az SRS előadásai tehát a bináris oppozíciók (ember-állat, beszéd-cselekvés, organizmus-

mechanizmus stb.) egymásba kapcsolása és folyamatos váltakoztatása által érik el a megszokottnak tűnő határok feloldását, és alapvetően ebből fakad, hogy látomásként értelmezzük a látott és hallott dolgokat. Sőt ezért kényszerül a néző arra, hogy „feladja a »jelentésről« folytatott vita intellektuális játékát”, és „a színházi eseményt úgy fogja fel, [...] mint az epifánia aktusát.” (Valentini, 1997:58) A hatvanas évek avantgárd performanszai által igényelt befogadói attitűd tehát tovább él, de a performansz előfeltevései és hatáskeltő eljárásai erősen eltérnek a korábban megfigyeltektől.

Az idegen és a saját

A mint a Wooster Group, Wilson és Müller *Alkésztiszének* valamint a Societas Raffaello Sanzio példáiból látható, a performansz-színház előadásszervező stratégiái az egyes motívumaira és történéseire lecsupaszított dramatikus szövegek narratív zártságának az intenzív színészi jelenlét és a beszéd fizikalitásának hangsúlyozásával történő feltérésén alapulnak. Vagyis a hagyományos textuálisitást a performansz radikális és erősen teátrális expresszivitása által próbálják dekonstruálni. Ezt a törekvést képviselik még (természetesen a felsorolás teljességének igénye nélkül) olyan rendezők előadásai, mint Lee Breuer (például a kabaré-jellegű *Lulu* [1980], ahol „a színészek mikrofonokat hordoztak, és különbözőképpen idézték vagy adták elő a szöveget, anélkül, hogy megteremtették volna annak az illúzióját, hogy ők maguk a játszott figurák” Fuchs, 1996:166), JoAnne Akalatis (például a *IV. Henrik* [1991], amelynek udvari jelenetei historikus díszletben, fogadóbéli jelenetei viszont a rock 'n roll kortárs világában játszódtak; Fuchs, 1996:2), Richard Foreman (aki a molièri *Don Juan* [1981] a „színház a színházban” eljárásával, vizuális és zenei idézetekkel, illetve sajátos elidegenítő effektusaival értelmezte újra; Fuchs, 1996:172–73), Richard Schechner (például *Az erkély* [1979] című előadásával, amely „pontosan ott kezdődik, ahol Genet abbahagyja: azon a ponton, ahol a hamis és a valós látványa többé már nem megkülönböztethető” Fuchs, 1996:164) vagy Andrei Serban (aki a *Figaro házasságát* [1982] Brooktól Foremanig ívelő színházi előadásokból vett idézetek tárházává tette; Fuchs, 1996:165–169) – olyan előadóművészek, mint Stuart Sherman (például „tizennyolc perces, néma *Hamletjének* hátsó fala a shakespeare-i szövegből kivágott és törzszerű alakban felragasz-

tott sorokkal volt dekorálva. [...] *Csehov* című, 1985-ös előadásában pedig a központi díszletelem egy kétdimenziós cseresznyefa-csoport volt, amely *Csehov* darabjainak felnagyított lapjaiból állt” Fuchs, 1998:9), és olyan társulatok, mint a Mabou Mines és az American Repertory Theater.

A fent vázolt törekvés a német rendezői színháznak abban a vonulatában is megfigyelhető, amelyben a „régie és új horizontja már nem a kulturális tradíció kontinuitásában olvadnak össze, hanem időbeli távolságuk folytán éppen hogy elemelkednek egymástól, hogy ez épp a kölcsönös idegenséget hozza napvilágra és teszi meg drámai cselekvőnek”. (Jauss, 1997:228–229) Peter Zadek olyan Shakespeare-rendezései, mint a *Szeget szeggel* (1967), *A velencei kalmár* (1972), a *Lear király* (1974), az *Othello* (1976), a *Hamlet* (1977) vagy a *Téli rege* (1978) kisebb fordulóponto(ka)t jelentettek a német színház háború utáni történetében. A bennük felhalmozott szokatlan és sokkoló játékörletek nemcsak az említett darabok újraértésének adekvát kifejezésformáivá váltak, hanem annak a (vagy historikus vagy modern) stílusnak a provokatív megkérdőjelezésévé, ahogy addig Shakespeare-t játszották. (Hasonló jelenség figyelhető meg egyébként ez idő tájt Peter Brook rendezéseiben is.) Zadek előadásai elsősorban Shakespeare színházi aktualitását próbálták demonstrálni, ezért a mai prózai beszéd szóhasználatára és stílusára alapján átírt dramatikus szövegeket használtak. A shakespeare-i nyelvhasználat egyes sajátosságait pedig (például a prózai és verses beszéd váltakozását, a meghökkentő szövegek alkalmazását) pusztán teátrális eszközökkel (a jelenetek eltérő tempójával és ritmusával, illetve a váratlanul felbukkanó „költői” szövegrészek beiktatásával) érzékeltették.

A *Hamlet* például, amely egy bochumi gyár szelvécsarnokában került előadásra, a tragikus történethez tartozó befogadói elvárásoknak a szubverzív komikum ereje általi kibillentésével kísérletezett. (Az előadás leírását lásd Canaris, 1980:53–62.) A rendezés a komikus modalitás megteremtésének számos olyan eszközt használta, amelyek az európai színházi tradíció bizonyos játékmódjaihoz (farce, commedia dell' arte, vaudeville), illetve azok kliséihez kötődnek. A „nevetséges” szereposztás (a kövér és kopaszodó Hamlet idősebb, mint az anyja, sőt Gertrud még Ophéliánál is fiatalabb; Poloniust egy fiatal színésznő játszotta) és szerepértelmezések (a fogatlan kalózok és a sírásók azonosság; a nejlonharisnyában mázskáló, transzveszta

párként megjelenő Rosencrantz és Guildenstern; Polonius mint fehérre festett arcú bohóc) sokszor cirkuszi hangvételt kölcsönöztek az előadásnak. A hamleti erőfeszítés így szánalomra méltóan kisserűként jelent meg, viszont paradox módon éppen ettől vált helyenként tragikussá: például a betonfalón lévő pálcikaemberrel folytatott küzdelmében (amelyet akkor rajzolt oda, amikor azt mondta: emlékeztetni akarja magát arra, hogy valaki egyszerre mosolyoghat és gonosz is lehet; I. 5. 107–108), ahogy arra zúdította a gyűlöletét, leköpdöste, és belevágott a kardjával. (Ez a rajz később egy másik, ironikus jellegű etűd kiindulópontjává vált: az egyik jelenetben Claudius eléállt, és megfésülte a haját, azaz úgy nézett rá, mintha a saját tükörképe volna, voltaképp pedig azonosította magát a karikatúrafigurával.) Továbbá Zadek rendezése nemcsak felhasználta, hanem reflektálta is az egyes színházi tradíciókat, ugyanis a különböző helyzetek és bennük a szereplők viselkedése az eltérő és látszólag antagonisztikus játékmódok feszültségében konkretizálódott. Claudius például hol hermelinpalástban, parókéval és koronával a fején jelent meg, hol pedig szmokingban és cilinderrel, kék vagy szürke, halszállkás öltönyben. Ettől függően hol színházi királyként, hol pedig fess úriemberként, mai politikusként vagy alvilági keresztapaként viselkedve intonálta az adott jelenet játékmódját és stílusát. Az előadás tehát nem próbálta meg a pszichológiai realizmus révén hitelessé vagy elfogadhatóvá tenni a Shakespeare-darab ellentmondásait és problematikusságát, inkább radikálisan felszínre hozta és kijátszotta azokat. A dramatikusság struktúra egysége és szépsége helyett (amelynek hangsúlyozása egyébként a Zadekkel sokáig elmentéses színházfelfogást képviselő, és Zadek produkcióit „a nadrágját letolt Shakespeare”-ként aposztrofáló Peter Stein előadásainak egyik célja; idézi: Kennedy, 1993:270), inkább annak dinamikus és instabil, illetve a változó(tatható) performatív stratégiáktól függő volta vált egyértelművé.

Az „időtlen” és „királyi” (Royal) Shakespeare színházi dekonstrukciójaként értelmezhetők Michael Bogdanov Zadekkel egy időben rendezett előadásai is, amelyek az általában ártalmatlannak beállított problémákat (rasszizmus, szexizmus) kikényszerítve kontextualizálták és aktualizálták a darabokat. A *makrancos hölgy* 1978-as stratfordi előadása például többek között azért kapott „szentségtörő” jelzést a kritikai recepcióban, mert a „megnyugtató” látványt nyújtó díszletet (a reneszánsz-

korabeli Pádua főterét oszlopokkal, árkádokkal, egy szerelmespár szobrával és festett háttérfüggönnyel) már a kezdet kezdetén teljesen szétverte egy részeg néző(t játszó színész), aki ülőhelyét nem találva vitába kezdett a nézőtéri felügyelővel, majd ráordított: „nekem egyetlen rohadt nő se mondja meg, hogy mit csináljak!” (Kennedy, 1993:1–3) Azaz a később Petruchioként megjelenő színész etűdje nemcsak a darab alapproblémáját („the taming of the shrew”) intonálta a nézők számára közvetlen és kínos módon, hanem annak történeti távlatba helyezését és megszelídítését is lehetetlenné tette: az előadás ezután egy kopott fekete falakkal határolt és vastraverzekkel átszótt színházi, tehát mai környezetben játszódott. Bogdanov rendezése nem egyszerűen modernizálta a shakespeare-i komédiát – ami által ugyanolyan időtlennek, mert ma is érvényesnek tettezte volna annak problematikáját, mintha historizálta volna, hanem a múlt és a jelen, sőt az egykori és a mai előadásmódok feszültségében konkretizálta.

Interkulturalitás

A performansz-színház megkérdőjelezi a realista színháznak a klasszikus darabokhoz jóformán kötelező általánossággal hozzárendelt játéktípusait. A realizmus ugyanis vagy historizáló vagy modernizáló előadásokat tesz csak lehetővé (így a kettő között oppozíciós viszony létesül), és a lélekτανισάg konzekvens megvalósításának intenciója kizárja a játékmódok és -stílusok keverését. Ezért bírnak dekonstruktív erővel például Yukio Ninagawa, illetve Ariane Mnouchkine (és a Théâtre du Soleil) kísérletei, amelyek a nyugati kultúrából származó kanonizált színdarabok és a keleti színház eszköztárának konfrontálását célozzák. Mnouchkine szerint a nyugati kultúra kiemelkedő dramatikusszövegekkel rendelkezik, a keleti kultúra viszont a színjátszás művészetével, ezért csak e két dimenzió együttes érvényre juttatása kölcsönözhet a színháznak „holisztikus” jelleget. (Delgado–Heritage, 1996:188–189) A cél azonban nem a kettő összeolvasztása, hiszen a kísérlet során a dramatikusszövegek gyakran radikális változáson mennek keresztül (átértelmeződnek), hanem a nyugati és a keleti tradíció közötti feszültség teátralizálása. Ezt a feszültséget erősíti például a klasszikus darabok zárt-sága, illetve a keleti színházak belső kódjainak nyitottsága. Annak ellenére ugyanis, hogy a kínai opera, a nő vagy a kathakali a kifejezésformákat erősen

konvencionálja (bizonyos hangmagassághoz bizonyos érzelmi állapot tartozik, a színészek térbeli felállása a dramatikusan helyzetek által meghatározott), olyan kétértelmű vagy ellentmondásos teatrális konvenciókkal él, amelyeket nem próbál meg más módon (például lélektanilag) feloldani és igazolni. Talán épp a meghatározatlanságok sora – azaz, hogy például a nő esetében „a maszk nem illeszkedik az archoz, és látni engedi az állkapcsot; a fiatal lányt öregember játssza; a hidat, amely egy stilizált, festett fenyőfához vezet, az oldalsó falnál három »igazi« fenyő határolja; a színház zárt térben található, de a színpadnak fedele van” (George, 1998:10–11) –, és ezek kiaknázásának, valamint a realista színház egyértelműségével való leszámolás szándéka eredményezi a nem humanista orientációjú interkulturális rendezések kortárs népszerűségét. (Ezzel szemben a humanista orientáció vezet el Barba és Brook már említett interkulturális kísérleteihez.)

Mnouchkine olyan rendezései, mint a *II. Richárd* (1981), a *Vízkereszt* (1982), a *IV. Henrik* első része (1984) és *Az Atréidák* (1990–92) Shakespeare, illetve Euripidész és Aiszkhülosz szövegeit viszonylag üres térben, gazdag jelmezekben és maszkokban, stilizált mozgással és japán színházi konvenciók alkalmazásával inkább ritualizálták, mint színpadra állították. Ninagawa rendezései (*Oedipusz király*, 1976; *Hamlet*, 1978; *Macbeth*, 1980; *Médea*, 1983; *Peer Gynt*, 1990) hasonlóan stilizált és konvencionális, a nő-színház több évszázados tradíciójából származó eszközöket használtak, sőt esetenként reflektáltak is a használat tényét. Az egyébként is egy szíveten játszó *A vihar* (1987) előadását a „színház a színházban” alapszituációjára építették, azaz olyan fiktív keretbe ágyazták, amelyben egy társulat tagjai Szado szigetén (a nő-színház megteremtőjének tartott Zeami mester száműzetésének helyszínén) a Shakespeare-darabot próbálták. Továbbá Ninagawa és Mnouchkine rendezései saját kulturális kontextusuk állapotára is reagálnak: az egyik a földrészükön túli (főleg angolszász) kultúra erős jelenlétére és a mindennapi életszemléletre tett növekvő hatására, a másik pedig azok (főleg az ázsiai kultúrák) marginalizált, az elfogadott, de idegennek tekintett Másik szerepébe kényszerített helyzetére, aktív jelenlétük és hatásuk hiányára. (Mnouchkine rendezései egyébként majdnem mindig a különféle „nagy elbeszélések”-ben megszokottól eltérő és „más”-ként aposztrofált nézőpontok aktivizálására törekuszenek, amint azt orientális előadásai mellett a legendás *1789* [1970], az

1793 [1972] és az *Aranykor* [1975], valamint a Hélene Cixous-val közös együttműködésből született produkciók is mutatják.)

Testiség és meztelenség

A marginalizált feminin szubjektivitás, a nemi szerepek és anatómia-politikailag konstruált testképek által lehatárolt vagy béklyóba kötött női test „felszabadítását” célozzák a performansz-színház olyan előadásai, amelyek a meztelenség szubverzív erejét hívatottak demonstrálni. Egyes avantgárd játéktechnikák alkalmazásával ezek az előadások erősen kötődnek a hatvanas évek performanszaihoz (például a Living Theatre 1968-as *Paradise Now* című produkciójához), de a fizikai meztelenséget már nem az embereket egymástól szétválasztó szociális és egyéb különbségek felszámolása, azaz nem a tisztán testi – a színészt és a nézőt egyetlen közösségbe abszorváló – együttlét harmonikus humanizmust előidézni képes ereje miatt hangsúlyozzák. A *Post Porn Modernism* 1989-es New Yorki előadásában Annie Sprinkle a teste egyes részeit lemeztelenítő aktusok (például vizelés) után egy méhtükröt helyezett a nemi szervébe, és mosolyogva, viccelődve bátorította a nézőket, hogy menjenek fel a (tőlük egyébként is csak két-három méterre lévő) színpadra, és zseblámpával belevilágítva szemléljék meg azt. (Schneider, 1997:52–65) Annak ellenére, hogy látszólag Sprinkle élvezte a testnyílását kémlelő közönség jelenlétét, sőt a meztelenség „örömmünepét” látványos maszturbálással zárta, az előadás mégsem vált egy általa egészségesebbnek vélt testszemlélet bálnális demonstrálásává. A testiséget érintő gátlások lerombolására való felszólítás ugyanis paradox módon (megdöbbentően erős hatása miatt) éppen azok tudatosítására szolgált, vagyis arra, hogy a néző elismerje: az önmagunk és mások testéhez való viszonyunkat (a lemeztelenedést és annak szemlélését) nyilvános helyzetben „szükségyszerű módon” gátlások irányítják. Sprinkle előadása(i) csak annyiban tekinthető(k) terápiusnak (Toepfer, 1996:80), amennyiben azt sugallják: a néző feladata nem a gátlások időszakos (mert óhatatlanul csak a performansz végéig tartó) kiküszöbölése, hanem a velük való együttélés megtanulása.

Az emberi testek közötti határ eltűnése a nyolcvanas évek „pornográf” performanszaiban a korábbiakkal szemben inkább a szubjektivitás polivalens képződményé alakulására vonatkozik. Karen

Finley előadásában (például *The Constant State of Desire*, 1987) az első látásra, a nézőben vágyat ébresztő, kisajátító tekintet (angol szóval: „gaze”) számára vonzó női test a performansz során beszennyeződik, „eltorzul”, és sok esetben férfi (szexuális, sőt homoszexuális) szerepeket vesz fel. Egyrészt a szándékosan piszkos színpadi környezetben az előadó izzadságtól és tojásfehérjétől ragacos testére csillogó konfetti és papírdarabkák ragad(nak), másrészt az akciót kísérő folyamatos beszéd (a monológnak álcázott, de valójában az önmaga és a közönség, illetve a „jelöletlen módon” felvett szerepek között folyó dialógus) átalakítja vagy „átírja” az előadó testi megnyilvánulásait. Azaz nemcsak Karen Finley individualitása, hanem a fizikai jelenléte, pontosabban a testi mivolta is viszonylagosítottodik annak során, ahogy a különböző emberekkel és tárgyakkal való számtalan találkozását a mikrofonba kiabálva recitálja vagy a játéktérben demonstrálja – a meztelenség tehát ténylegesen »összetett« problémákat ébreszt az előadó testének »realitását« illetően.” (Toepfer, 1996:76) Ez azonban jórészt az előadó által használt (obszcén) nyelvnek köszönhető, amely szüntelenül generálja és reflektálja a testi átalakulást. A nyelv voltaképp szöveggé alakítja (textualizálja) a testet: szerepeket, dramatikussá helyezteket és (a néző számára) olvasási stratégiákat ír bele, ugyanakkor dekonstruálja is az egyes testnyelvi trópusokat. A test mint szöveg(montázs), mint a rajta (benne) íródó szövegtest helyszínének metaforája került teátralizálásra például Carolee Schneemann *Interior Scroll* (1975) című előadásában, amelynek egyik jelenetében a meztelen előadó egy papírtekerccset húzott elő a nemi szervéből. Ráadásul ezen a papíron egy férfi által írt (és Schneemann által fel is olvasott) szöveg volt, amely arról szólt, hogy a férfiak mennyire nem tisztelik a nők munkáját. (Schneider, 1997:132) A jelenet tehát úgy is értelmezhető, mint a nő lényébe interiorizált férfi nézőpont (a már beléivódott szerep: az értéktelen munkát végző fél) érvénytelenítésének, a korai feminizmusra jellemző példája.

Tánc- és mozgásszínház

A meztelenség mint szubverzív erővel bíró jelenség a hatvanas évek óta egyre gyakrabban jelenik meg egyes táncszínházi előadásokban, például Pina Bausch koreográfiáiban (*Tavaszünnep*, 1977) Közismert, hogy a balett-táncosok általában semleges színű és a testükhöz feszülő ruhát visel-

nek, amely a mozgás esztétikus megformáltságának hangsúlyozására, illetve megkönnyítésére szolgál. A ruha levételével azonban a táncos teste, sőt a mozgást koordináló izomcsoportok is leplezetlenül nyilvánosságra kerülnek, amely néha a testmozgás harmóniájának érzékeltetését, gyakrabban viszont az esztétikai dimenzió felfüggesztését, a test intenzív igénybe vételének, sérülékenységének, a tánc és a nézői tekintet számára kiszolgáltatott helyzetének a felfedését célozza. Az előbbire lehet példa Marie Chouinard *L’Amande et le Diamant* (1997) című koreográfiája, amelyben a meztelenség a tizenegy táncos testének és mozdulatainak szépségét, illetve erotikáját erősítette fel (a test különböző pontjaira szerelt mikroportok pedig a mozgás legapróbb rezdüléseit, a padló vagy a más testek felületével találkozás sűrűlő hangját), az utóbbira viszont Javier De Frutos *Grass* (1998) című produkciója, ahol a három (férfi)táncos (homo)szexuális konnotációval teli, Puccini *Pillangókisasszony*ának dallamaira tett mozgáskombinációja a testek kapcsolatainak (azaz nem egyszerűen a testi kapcsolatok) durvaságát és erőszakosságát emelte ki. A táncbeli meztelenség továbbá a balett merev szabályaiival és konvencióiival történő szakítás, az – Isadora Duncan által már a századfordulón kezdeményezett – kötetlenebb és szabadabb mozgásformák keresésének extrém kifejezése is lehet (Toepfer, 1996:83), és éppen ez a cél eredményezi azt, hogy egyes tánc- és mozgásszínházi kísérletek a performansz-színház stratégiáival élnek, sőt nagyban hozzájárultak ezeknek a stratégiáknak a kialakításához.

A modern balett önálló, a klasszikustól főleg technikailag eltérő formanyelvének olyan létrehozói, mint például Martha Graham és George Balanchine többnyire megőrizték a balett-színházi tradíció alapelemeit. A tánc zenére (bár sokszor huszadik századi zeneszerzők műveire) történt, a tánc és a zene viszonylag összhangban állt egymással, az előadók körvonalazható figurákat táncoltak el (vagyis a mozdulatok bizonyos jellemvonásokat sugalltak), a mozgás pedig egyes érzelmek, dramatikussá történések stb. kifejezése maradt. Az ehhez képest *posztmodernként* aposztrofált, és többek között olyan koreográfusok által kultivált tánc, mint például Trisha Brown, Merce Cunningham, Meredith Monk és Twyla Tharp épp a Graham-vagy Balanchine-féle technika átvétele, továbbfejlesztése és a fent vázolt balett-színházi maradványok kiiktatása miatt bizonyult formabontónak. Vagyis a tánchoz használt zenék gyakran eklekti-

kus hatást keltettek, a tánc és a zene közötti (ritmikus) kapcsolat felbomlott, a táncosok csak a saját testükhöz, a partnereik testéhez és a térhez fűződő viszonyaikat juttatták kifejezésre, a mozgás pedig önreferenssé vált, azaz megszűnt a korábbi táncszínház jellemző organikusság. „A korai hatvanas évek kísérletei alapot teremtettek mind a hetvenes évek (*modernista*) analitikus posztmodern tánca számára – amelyet a minimalizmus jellemez, mind pedig a nyolcvanas évek (*posztmodernista*) posztmodern tánca számára, amelyet a bőség, a kiszajátítás és a teatralitás jellemez.” (Banes, 1994:304) A tánc esetében sincs tehát éles váltás a modern, az avantgárd és a posztmodern között: az egyes technikák átmenetnek, átalakulnak, és különböző színpadi konstellációban kerülnek felhasználásra. Legfeljebb a használat mikéntje, például a tánc mellett a színházi eszköztár igénybe vétele alapján tehető különbség bizonyos tánc- majd egyre inkább mozgásszínházi formációk között. De „annak, amit ma posztmodern táncnak nevezünk, sok aspektusa már a hatvanas években jelen volt.” (Banes, 1994:309) Sőt az átmenetek úgy is értelmezhetők, hogy a hatvanas évek kísérletei dekonstruálták a klasszikus és modern balett kifejezésformáit, ennek során pedig létrejött egy olyan repertoár, amely később szabadon felhasználhatóvá, variálhatóvá, és – a stílus egységének igénye nélkül – más eszközökkel összerakhatóvá vált.

Merce Cunningham (akinek néhány koreográfiájához a festő Robert Rauschenberg tervezte a látványt) például kezdetben véletlenszerű elemek használatával kísérletezett: *Story* (1963) című produkciójának (előzetesen) csak a vázlatát alakította ki, az egyes szekvenciákat viszont (előadás közben) a táncosok improvizációi, amelyek mindig változtak, ezért az előadás ideje tizenöt és negyven perc között ingadozott. De nemcsak a koreográfia, hanem a díszlet és a jelmez (amelyek az előadás turnéja során mindig az adott színházban található elemekből és ruhadarabokból álltak), sőt a zene is estéről estére változott. A japán zeneszerző tizenhat verzióját készítette el „ugyanannak” a kompozíciónak (a címe legalábbis ugyanaz maradt: *Sapporo*), és mindegyik tartalmazott módosítható elemeket, hogy a zenészek variálhassák a hangzást. (Banes, 1994:103–109) Az idő és a tér használata tehát ugyanúgy problémaként jelentkezett, mint a performansz-színház előadásaiban. Pina Bausch szerint „az igazi nehézség, megfelelő kontextust találni a tánc számára, hogy az ne csak kőjáték

legyen, hanem önálló jogú részt formáljon.” (Servos–Weigelt, 1984:238) Vagyis a kontakt tánc technikáinak kifejlesztése során az annak „megfelelő kontextus” kialakítása is döntő tényezővé vált olyan térkörnyezeté, amelynek aktív és jelenbeli használata hozzájárul az egyes mozgásformák létrejöttéhez. Bausch koreográfiáiban például a lejtő (*Komm, tanz mit mir*, 1977), a víz (*Arien*, 1979) vagy a színpadot elborító szegfűtenger (*Nelken*, 1982) stimulálta a velük teremthető kontaktus módzatait. Ráadásul olyan díszletet, jelmezt és rekvizitumokat használtak (például műgyep, magas sarkú cipő és kitömött őz vagy krokodil), amelyek nem járultak hozzá a bennük és velük teremtett mozdulatok megszokott szépségéhez és harmóniájához. Anne Teresa de Keersmaeker *Mikrokozmosz* (1987) című koreográfiája Bartók és Ligeti három kompozíciójának koncertszerű, a háttérben lévő két zongorán eljátszott előadására épül – a középső részben egyáltalán nincs tánc –, és a diszharmonikus zenei futamokkal inkább csak az expresszivitás szempontjából összhangban álló mozgás az egymáshoz (néha a falhoz) csapódó, a padlót hol finoman, hol energikusan sűrölő testek olyan erőfeszítéseiből áll, amelyben ritmizáló erővel bír a táncosok hangos zihálása is.

A hatvanas-hetvenes években a táncszínház a táncnak látszólag korántsem megfelelő tereket keresett, hogy az egyre kevésbé „táncszerű” mozdulatokat még inkább kidomborítsa – a nyolcvanas-kielencvenes évek mozgásszínháza pedig már adottnak veszi a bármivel és bárhogy létesíthető testi kapcsolatok lehetőségét. A szabadkai származású, de Franciaországban alkotó Jozef Nadj koreográfiái (például *A vad anatómiája* [1994] vagy a *Habakuk-kommentárok*, 1996) nemcsak vad és szélsőséges, sőt néha akrobatikus mozgássorra épülnek, hanem beépítik abba az általuk használt tárgyi eszközöket (asztalt, széket, fel-le mozgatható faldarabokat stb.) is, ezért olyan illúzió keletkezik, mintha az egész színpadi világ egyetlen mozgó architektúra volna. Épp a mindent átható anyagszerűség, az egymástól szét nem választható testiség és tárgyiaság dinamikájának kiaknázása eredményezi azt, hogy a nézőben a gravitációs hatástól történő eloldódás és furcsa lebegés érzete alakul ki. Ezekben az előadásokban a mozgás nem építkezik időben és térben, hanem inkább szétterül. Miközben a szinkronitás (a zene és a mozgás vagy az egyes táncosok mozdulatai között) szinte teljesen megszűnik vagy csak időszakosan válik érzékelhetővé, paradox

módon nagyon is szinkron színpadi struktúra jön létre: a koreografikus etűdök mindig egyes szólók, páros táncok, triók stb. konstellációjában működnek, és csak lazán kapcsolódnak egymáshoz. A táncosok párt váltanak vagy máshol és más mozgásba kezdenek: valósággal átugranak egyik etűdből a másikba. Az időtartam jóformán alig érzékelhető, mivel a néző általában erősen koncentrálna a látott dolgok merészségére (veszélyességére) és illuzionisztikus hatására – a koreográfia tehát inkább kollázs-ként, nem pedig valahonnan valahová tartó folyamatként értelmezhető.

Éppen ez a kollázsszerű dramaturgia jellemzi manapság a mozgásszínházi előadások többségét, például Wim Vandekeybus, belga koreográfus munkáit. A *Seven for a Secret Never To Be Told* (1997), a címéhez hasonlóan enigmatikus előadás fekete és üres térben kezdődik, ahol a fehér ruhás táncosok klasszikus zenére, párban végeznek szép és kifinomult mozgást. Majd egy varjú-álarcot viselő táncos vonaglásra emlékeztető, zavarodott mozdulatai és viharos futása megtöri a harmóniát, és a táncot egyre inkább kaotikus ugrálássá változtatja. Az előadás ezután széttöredezett képek egymásutánjává válik: „a varjú” monológja után egy hatalmas dobozba embereket zárnak be, akik egy mikrofonba beszélő kikiáltó hadarása közben állatokká alakulva bújnak elő. Miután a színpadon hemzseggő állatsereglet elénekel egy dalt, különböző jelmezben előadott táncok sorozata következik, amelyet ijesztő mutatóvonalak strukturálnak. A zsinórpadlásról ugyanis óriási madártollak zuhannak rendszeresen a táncosok közé, és éles hegyűekkel a padlóba fúródnak. A táncformák folyamatosan változnak, egyre gyorsabb ritmusúvá válnak, közben több méter hosszú alufólia-tekercecseket rángatnak le a magasból, mígnem egyszer mindenki elhagyja a színpadot, és a nézőkben tudatosul, hogy véget ért az előadás. A produkció tehát többféle stílust, technikát, játékmódot és látványelemet állít egymás mellé anélkül, hogy kapcsolatot teremtené közöttük. A zene, az ének, a tánc és a prózai beszéd összjátékából nem *Gesamtkunstwerk* jön létre, mert semmi nem épül egymásra, nem áll összhangban egymással, sőt még csak nem is idézi egymást. (Meredith Monk és Ping Chong *Chacon* című 1974-es koreográfiája hasonlóképp billentette ki a táncjeleneteket a festés, cigarettázás, zongorázás vagy a kémiai kötésről tartott kiselőadás alkalmoszerű akcióival. Banes, 1994:240–252) A szétszórt, változatos formát öltő történeteket legfeljebb csak a

kifejezőerő hatékonysága, a jelenetek expresszivitása kapcsolja egybe. Nadj és Vandekeybus koreográfiáihoz hasonlóan a kortárs mozgásszínházi előadásokat leginkább a testi kifejezés szélsőséges módjaival történő kísérletezés jellemzi, a rendeztetés kényszere nélkül. Az alapvetően verbális színházi előadásoknál jobban megfigyelhető bennük az a fajta totális eklektika, amelyet jól érzékeltet Sally Banes két írásának címe: „Terpszikhore tornacipőben, magas sarkú cipőben, dzsessz cipőben és lábujjhegyen” (1994:301), illetve (a szinté lefordíthatatlan) „Dancing (with/ to/ before/ on/ in/ over/ after/ against/ away from/ without) the Music”. (310)

Revü és technológia

A mozgásszínházra és a verbális színházra jellemző stratégiák elegyítése, a dramatikus történetek látványos képekben történő megfogalmazása jellemzi az angol Théâtre de Complicité némely előadását (például a Bruno Schultz novellái alapján készült *Krokodil utcát*, 1994) és az (egyébiránt Balanchine-nál tanult) belga Jan Fabre színházi revüit. Fabre produkciói leginkább a Robert Wilsonéival mutatnak rokonságot az erős képzőművészeti hatás, a színpad architektúrája iránti elkötelezettség, a hosszúra nyúló előadások (amelyek közben a közönség ki-be járhat), az operák rendezése, az élet és a halál közötti dimenzió teatralizálása, illetve a gyakori önidézés tekintetében. Nagyszabású színpadi víziói a korai performanszok eszközeit használják, amennyiben nem kívánnak illúziót kelteni, történetet elmesélni, a kezdet és a vég formáival élni, vagy a színészekre szerepet osztani, ellenben aktív résztvevővé teszik a nyelvet. A nyelv, a jelölők tagolt, érzéki artikulálása ugyanis vizuális erővel rendelkezik, és így a látvány részévé válik. Az *Elhaló interjú* (1989) előadásában (Fabre véleményét idézve) „minden szó [...] külön lett kifejtve, öt másodperces szünetekkel, hogy kimondott tárgyakként lehessen érzékelni őket – hogy időbeli történésé váljanak, és új teret kreáljanak. És, hogy minden csend még nagyobb teret építsen.” (Wesemann, 1997:48) A szavak térbeli rendezőereje válik tehát lényegessé, vagyis az a képességük, hogy úgy hullanak a színpadra, akár a tárgyak, és így az előadás más elemeivel egyenrangú pozícióba kerülnek. Fabre előadásai (például az 1984-es *A színházi örület ereje*) fārasztó és veszélyes testi akciókra épülnek, felfüggesztik a játék és a ko-

molyság ellentétét, az egyes szekvenciákat pedig jobbára az előadók fizikai ereje és állóképessége strukturálja. A domináns jelrendszer a kinezika, amely rendre felbomló térbeli formákra épül, és így voltaképp egymásba úsznak a színpadi elrendezés tiszta és rendezetlen képei, vagyis a forma és a formátlanság állandóan egymásba omlik. A megszokott oppozíciókat elvlasztó határok eltűnnek, a teátrális alapelemek relativizálódnak, és éppen az eredményezi Fabre előadásainak dekonstruktív hatását, hogy megkérdőjelezi „a színház olyan fogalmait, mint időtartam, tér, rend és mozgás, de nem anélkül, hogy megvizsgálják ezek iker-tartozékait: a gyorsaságot, a hiányt, a káoszt és a nyugalmat.” (Wesemann, 1997:43) A színpadi képek emiatt gyakran szürrealisztikussá válnak: a háttérfüggönyre vetített klasszicista festmények előtt meztelen testek szaladgálnak, fémes csillogású ruhába öltözött és rovarokra emlékeztető színészek ritmusra táncolnak, a nézők feje fölött pedig óriási sas száll egy ruhátlan színész nő kezére. A káosz, amely potenciálisan jelen van a rendben, és a rend, amely ígéretként jelen van a káoszban mindig egyszerre válik láthatóvá. Ez megingatja az egyértelműségeket, és az állandó meghatározatlanság teátrális formáit, „a »hiányzó jelentés« Konkrét Színházát” (Wesemann, 1997:43) hozza létre.

Jan Fabre előadásai a performansz-színháznak arra a tendenciájára is példákkal szolgálhatnak, hogy az előadások nemcsak növekvő számú technikai eszközt vesznek igénybe, hanem a technológia tudatát, azaz a filmes, videós és számítógépes képszervező eljárások (szimulációk) által megkövetelt percepciót is igénylik. A gyors „vágások” és jelenetváltások, a szimultán nézőpontok alkalmazása, a médializált látvány és hangzás, a tér-idő dimenzió erős fókuszálása a jelenbe, ugyanakkor viszont a kreáltság érzetét sugalló, fantasztikus és gépekkel teli térkörnyezet mind-mind olyan tényezők, amelyeket a már említett Wooster Group előadásai mellett Laurie Anderson performansz-jellegű koncertjeiben vagy Achim Freyer, Peter Sellars és Robert Lepage rendezéseiben is megfigyelhetők. (Vagy éppen Robert Wilson és Philip Glass *Monsters of Grace* [1998] című operájában, amelynek tizenhárom jelenetéből hét pusztán háromdimenziós, sztereoszkopikus animációval megelevenített képek vetítésére épül.) A színpadi világot átható technikalizáltság valójában annak a tudatnak a metaforikus kifejeződése, hogy lehetetlen a tiszta érzékelés: a látásmódunkat a látás aktusát igénylő eszközök

és médiumok prefigurálják. Továbbá a Grotowski és a követői által fikcionált hatvanas évekbeli performanszok ellenpontja is, amennyiben azok a dolgok, önmagunk, a másik és egyáltalán a lét érzékelésének előfeltevésektől mentes, semmitől nem befolyásolt módjának a kialakítását hirdették. A gyakorlatilag a huszadik századvégi életet irányító technikának a művészetbe és a színházba történő applikációja révén paradox módon épp „a kortárs művészi produkció” érte el „a művészet és az élet reintegrációját, amelyet a történelmi avantgárd egykor alapvetőnek tartott a társadalmi átalakuláshoz”. (Birringer, 1985:222) Sőt talán nem túlzás azt állítani, hogy a színház a viszonylagosítás mediális eszközei révén a szimuláció *par excellence* kifejezésének színterévé vált.

Tendenciák

A fent vázolt törekvések, kísérletek és folyamatok korántsem teljes számbavétele alapján arra a konklúzióra juthatunk, hogy ha a színházzal kapcsolatban egyáltalán jogosult a „posztmodern” jelző használata, akkor az a Hiány vagy a performansz-színház(a)ként aposztrofált jelenség esetében lehetséges. Itt találkoznak ugyanis a posztmodernizmusról folytatott és a posztstrukturalista diszkurzus előfeltevései és következtetései, illetve azok, amelyek az egyes előadásokban konkretizálódnak. „Paradox módon a hatvanas években jelentkezett a »performansz« radikálisan anti-esztétikai funkcióval, de csak a későbbi, »performansz művészetként« való teoretizálása esett egybe a posztmodern diszkurzussal, és annak olyan metaforákat előnyben részesítő szemléletével, mint az áthágás, kibillentés, töredékesség és meghatározatlanság.” (Birringer, 1997:131) A performansz-színház azonban nem mozgalom, nem paradigma és nem is egy új színházi korszak megelőlegezője. Nincsenek elhivatott képviselői, a stratégiái nem taníthatók (bár utánozhatók), és nem is kezdi kiszorítani a még mindig fősodorban lévő realista színházat. Továbbá korántsem egységes, vagyis az előadásokban megfigyelhető eljárások nem homogenizálhatók standard jellegzetességekké. Kortárs magyar és külföldi előadásokat szemlélve azonban gyakran megfigyelhető ezeknek a stratégiáknak és eljárásoknak a felhasználása számtalan variációban és erősen eltérő módon. A konkrét kapcsolatok és érzékelhető különbségek vizsgálata során azonban mégiscsak kirajzolódik egy performansz-színházi

esztétika, amely kétség kívül relatív konstrukció csupán, de a hatvanas évek óta használt „új” színházi nyelvek megértéséhez segítségül szolgálhat.

A performansz-színház gyakran meghökkentőnek és provokatívnak minősített előadásai interpretálhatók az irodalmi és művészeti posztmodernség Jauss által *kritériumok*ként megfogalmazott, de inkább (‘a konstans jellemző’ konnotációját nélkülöző szóval) *tendenciái* alapján. Ezek a tendenciák a következők:

„[1.] elfordulás egy aszketikus modernizmus ezoterikus kísérletétől az érzéki tapasztalat és a megértő élvezet, illetve a bőven adagolt szatíra és szubverzív komikum exoterikus igénye felé, a szubjektum proklamált halálának átcsapása a szolitáris tudat határai oldódásának egy polifón Én és Te viszonyra nyíló tapasztalatába; [2.] az autonóm műalkotás, az önreferenciális poétika feláldozása a művészeteknek a nagymértékben industrializált világ jelenére és új médiáira való rányitása érdekében; [3.] továbbá messzemenően szabad rendelkezés minden elmúlt kultúra fölött (intertextualitás); [4.] a recepcióra és a hatásra áthelyeződő esztétikai érdeklődés; [5.] nem utolsósorban a magas- és a tömegkultúra olyan elfogulatlan eggyé olvasztása, amely a fiktitvet, az imagináriust, a mitikust a kommunikáció médiumaként képes hasznosítani, s technicizált világunk információáradatával szemben felmutatni.” (Jauss, 1997:217)

1. A hatvanas évek performansz- és happening-orientált törekvései aszketikusnak minősíthetők, amennyiben (Grotowski fogalmaival) a „szintetikus színházzal” szemben a „szegény színház” megvalósítására törekedtek. A „szegény” jelző ez esetben a teatralitást vagy illúziót előállító színházi eszközök kiiktatására vonatkozik, mégpedig abból a célból, hogy a színész „önmagaként”, a fikatív vagy reprezentációs keretből kilépve kerülhessen kapcsolatba a nézővel. Ezért olyan játéktereket kerestek, amelyben a színész és a néző „közvetlen” (ember és ember közötti) kapcsolatot létesíthet. Azt remélték, hogy az aszkézis eredményeként a nézők valamiféle transzcendens élményben részesülnek, amely vagy abból eredt, hogy a színész (Peter Brook fogalmával) egy „üres térben” kinyilvánította „önmagát”, és a szinte személyes kontaktus a nézőt is arra kényszerítette, hogy „önmagát” adja (Grotowski), vagy pedig abból, hogy létrejött egy az embereket elválasztó határokon túlmutató, harmonikus közösség (Schechner és a Living Theatre).

A posztstrukturalista filozófia azonban megkérdőjelezi a teljes jelenlét elérésének, a reprezentáció végének és az önmagunkhoz (stabil és változatlan személyiségünkhöz) való eljutásnak a lehetőségét. Derrida az Artaud-féle kegyetlen színháznak épp ezeket az előfeltevéseit dekonstruálja: „a jelen nem adja magát mint olyat, nem jelenik meg, nem mutatkozik meg, nem nyitja meg az idő színpadát vagy a színpad idejét csak úgy, ha ezekben egyúttal benne tartja saját belső különbségét, és csak ősi ismétlésének belső visszahajlásában, a reprezentációban.” (1994a:14) „Mivel a reprezentáció már mindig is elkezdődött, nincs tehát vége.” (15) Az ismétl(őd)és jelensége lehetetlenné teszi a prezencia repetíció nélküli elgondolását, sőt azt is, hogy olyan pillanatot találjunk, amelyben tisztán körvonalazható módon hozzáférhető és felfedhető az én (az identitás). Az élet, amely maga a folyamatos ismétlés, minden (megállíthatatlan) pillanatban reprezentációra kényszerít. A színészek és a nézők ezért soha nem adhatják önmagukat reprezentálatlan módon, mert eleve abban az életfolyamatban állnak benne, amely szükségképpen reprezentáció. A színész (a szubjektum, az Én) felszámolása vagy „feláldozása” (halála) elképzelhetetlen, mert önmagában vett szubjektivitás nem létezik, csak a másikhöz, vagyis a nézőhöz (ez esetben a Te) fűződő viszonyában.

A performansz-színház előadásai sok esetben a „reprezentáció bezáródásának” tudatát tematizáló aktivitásnak tűnnek. A keret- vagy kukucskáló doboszínpadhoz való visszatérés úgy is értelmezhető, mint az illúzióteremtés céljának elfogadása. Nem a szimulatív technikák felélesztéséről van azonban szó, hiszen az illúzió (a látszat) folyamatos reflexió alá kerül és felfüggesztődik (Wooster Group). Az aszkézissel szemben megjelenik az erős teatralitás, amelyet általában a látvány és a hanghatások felfokozásával érnek el, és vagy megmutatásra kerül az ezt előidéző teatralis eszköztár, vagy a néző kénytelen rendre szembesülni azzal a ténnyel, hogy amit lát, az „maga” a színház, nem pedig az élet. Persze a realista színházban is tudatában van a néző annak, hogy (durva leegyszerűsítéssel) ténylegesen nem az élet egy szeletét látja, de mivel jóformán egyetlen jel sem utal arra, hogy a színpadon játék folyik, kénytelen „komolyan venni” az ott történő dolgokat. A realista színház voltaképp arra trenírozza a nézőt, hogy elfogadja annak konvencióját, hogy amit megmutatnak, az mégiscsak az élet. A performansz-színház ezt a konvenciót iktatja ki oly módon, hogy hatásos színházi effektusok révén

egy önálló (csak az előadás idején és terén belül létező) világ illúzióját kelti, miközben tudatosítja is az illúziót. Azaz metaforizálja azt a tényt, hogy a világ, amelyet látunk, csupán illúzió – mert saját látási tevékenységünk, illetve azt befolyásoló erők összjátékának az eredménye, ezáltal pedig épp az „érzéki tapasztalatra” és a „megértő élvezetre”, a fenomenológiai és hermeneutikai aspektus összekapcsolására helyezi a hangsúlyt (Wilson és Foreman). A komikum gyakran a játék és komolyság közötti határ megszüntetése, a hitelességet kibillentő technikák alkalmazása révén jelenik meg, az előadások pedig a színházi aktivitás szatirikus reflexiójaként értelmezhetők (Kantor és Zadek).

2. A színházi előadás autonóm létének elgondolása a polgári illúziószínháznak abból a premisszájából származtatható, amely szerint a színház feladata a valóság illúziójának megteremtése. (E mögött persze az az előfeltevés áll, hogy a színház képes a valóság „ábrázolására” – a viszony ugyanis többnyire ábrázolás-esztétikai fogalmakkal kerül leírásra.) Az illúzió tökéletesítésének fő eszköze a Sztanyiszlavszkij-féle „negyedik fal”, vagyis az a virtuális határ, amely a nézőt és a színészeket elválasztja egymástól annak céljából, hogy a színészek, a nézők jelenlétét figyelmen kívül hagyva, a lehető leghívebb módon tudjanak imitálni egy élethelyzetet, és így a színház teljesen magába szívja az életet. A próbák során fejlődő színházi előadást organikus, saját struktúrával rendelkező létezőnek tekintik, amelynek a mintája ugyan az élet, de csak áttételes kapcsolatban áll vele. Az avantgárd színház az imitációs mechanizmust akkor vélte megszüntethetőnek, ha a színház és az élet határai egybemosódnak, pontosabban az utóbbi olyannyira magába szívja az előbbit, hogy a színházi aktivitás nélkülözhetetlen életfunkcióvá válik (Artaud). A performansz-színház úgy próbálja feloldani a realista és az avantgárd színház voltaképp oppozíciós viszonyban álló törekvéseit, hogy egyenlőség jelet tesz a színház és az élet közé. Helyesebben, abból a képletből indul ki, hogy „élet = reprezentáció = színház”, azaz nincs különbség a két dolog között, hiszen ugyanannak a dolognak (reprezentáció) a két aspektusáról van szó. A színház elsősorban színház, azonban mégiscsak az élet „része”, ahogy az élet is szükségképpen a színház „része”. A kettő közötti komplementaritás a reprezentáció teatralizálásához vagy burjánzásához vezet, amely az előadások érzéki jellegének kidomborítását eredményezi.

A performansz-színházi előadások önreferencialitása nem a zártság értelmében vett autonómiára vonatkozik, hanem arra, hogy a teatralis jelrendszerek elsősorban önmagukra és egymásra vonatkoznak, vagyis az összjátékuk hoz létre egy olyan fiktív világot, amely azonos ontológiai szinten áll az értelmezhető jelek halmaza által generált, tehát kreált életvilágokkal. Épp az életvilágok kreációját reflektálhatja a technikai eszközök aktív használata – azokat a mechanizmusokat, amelynek során valami valahogyan jellé válik. A színháznak „a nagymértékben industrializált világ jelenére és új médiára való rányitása” így az életet megteremtő reprezentációs aktusok manapság egyre jobban technológiai meghatározottságát érinti. A kép, a hang, az emberi test, az idő és a tér különféle konstrukcióban történő megmutatása nem negatív előjellel történik, azaz nem azt sugallja, hogy ezek lehetetlenné teszik a tapasztalatot. Sokkal inkább a kép, a hang, az emberi test, az idő- és térformák jelenségeinek *létezéséből* következő medialitás tudatát erősítik, a tiszta tapasztalat illúziója nélkül.

3. A performansz-színháznak nincs elmélete, legalábbis abban az értelemben, hogy a rendezők nem dolgoztak ki olyan követhető módszereket, mint a realista és avantgárd színház egyes képviselői (például Sztanyiszlavszkij és Grotowski). A színházi tradíciót inkább olyan repertoárnak tekintik, amelyből kiemelve, és „eredeti” kontextusukból áthelyezve az adott előadásban kontextualizálhatók az egyes elemek. Mnouchkine interkulturális rendezései nem a nő-színházat akarják európai környezetben megteremteni (meghonosítani), csak felhasználják a konvencióit annak érdekében, hogy a Shakespeare- és a görög darabok stilizált effektusainak kijátszására alkalmas formát hozzanak létre. Paradox módon azonban a használt elemek saját történetüket hordozzák, így a performansz-színház elkerülhetetlen módon kapcsolatba lép az átöröklött hagyománnyal. Az elemek gyakran puzzle-szerű elrendezése, amely arra is alkalmas, hogy kibilentsék egymást az „abszolút forma” pozíciójából, eklektikus hatást és feszültséget teremt. Fabre rendezéseinek formalizmusa egyszerre és részlegesen idézi a barokk színházat, az operát és a táncszínházat, ezért az előadások stílusa jóformán meghatározhatatlan, és egyik tradícióhoz sem köthető teljes egészében. A performansz-színházi előadások intertextuális vonatkozásai elsősorban nem konkrét képek vagy jelenetrészek más előadásokból történő átvételére vonatkoznak (bár például Wilson

esetében erre is találhatunk példát), hanem a színháztörténeti hagyomány szabad applikációjára és (nem a brechti értelemben vett, vagyis az ideológiának történő) kisajátítására.

4. A fentebb idézett produkciók majdnem mindegyike erőteljes vizuális és akusztikus effektusokkal él, sőt néha nyíltan hatásvadásznak tűnik. A néző percepcióját ingerlő vagy a türelmét kikezdő (végletes) eszközök alkalmazása azonban a befogadás aktivitásának felerősítését szolgálja. Annak ellenére, hogy az ezredvégi színház annyiban abszolút rendező-centrikussá vált, hogy a fontosabb törekvések egyes rendezők munkáihoz köthetők, a nézők feladatának nem a „koncepció” megfejtését, az előadást kinyitó kulcs megtalálását tekintik. Wilson például több interjúban is hangsúlyozza:

„Az a színház érdekel, amely nem kínál értelmezést, hanem összefüggéseket ajánl, hogy aztán újra felszabadítsa azokat. [...] Azért távolságtartóak a munkáim, hogy a közönség számára lehetővé tegyék azok saját továbbgondolását. Különböző gondolatokat, jelentéseket, érzéseket és kifejezőmódokat állítok eléjük. De mindig fennáll az a távolság, amely nem engedi, hogy nagyon ragaszkodjak ahhoz, amit mondunk vagy cselekszünk. Megpróbálok semmit sem rákényszeríteni a közönségre. A néző dolga az értelmezés, és nem esik a rendezők, színészek, diszlettervezők vagy írók hatáskörébe. Az én formális színházamban a jelentés egyedül a közönségre tartozik.” (Keller, 1997:104)

Az előadás tehát különféle megértésmódokat kínál, a befogadás folyamata során viszont a nézők olyan értelmezési lehetőségekkel szembesülnek, amelyek nem az előadásban vannak benne, és még véletlenül sem a rendezőtől származnak, hanem a recepció produktivitásának eredményeként jönnek létre. A látás és a hallás fokozott igénybe vétele az előadás – mint „optikus zene” (Wilson kifejezése) – komplex érzékelésének stimulálása céljából történik, és ahogy a zene referencialitása megkérdőjelezhető, úgy a színházban látott és hallott dolgok eleve jelentésszerűek voltak is kétségbe vonható. A színházi előadásban ugyanis nincs semmiféle jelentés, amely független volna az egyes befogadók érzékelési folyamataitól. A performansz-színház valójában tudatosítja, hogy az érzékelt dolgok káoszából a nézőnek kell (ha csak a saját maga számára is) rendet alkotni, és az egyes töredékeket (használati utasítás és az egész garanciája nélkül) valamilyen módon összerakni.

5. A „magas- és a tömegkultúra elfogulatlan egygőz olvasztásának” több példája figyelhető meg a performansz-színház előadásaiban. Lee Breuer *Lulu*-rendezése például Wedekind színművét a kabarészínház előadásmódja szerint teátralizálja – vagyis a dramatikus tradíció egyik (manapság egyre népszerűbb) darabját egy populáris művészeti formába transzponálja, Zadek pedig a *Hamletet* bohózáti és cirkuszi elemekkel, valamint a divatbemutatóra emlékeztető jelmez-kavalkáddal dúsitja fel. Az ilyenfajta kísérletek voltaképp a „tartalomhoz illő forma” banális elgondolásának elutasítása-ként és a szokatlan előadásmód szubverzív erejének kiaknázásaként értelmezhetők. Továbbá számos előadás él a giccs, a reklámok, a videoklippek, a pornó-, horror- és rajzfilmek vagy a burleszkek eszközeivel és eljárásaival, illetve használja a fogyasztói kultúra jellegzetes (fétis)tárgyait. Wilson *Death, Destruction and Detroit* című produkciója például a harmincas-negyvenes évek amerikai film-musicaljeinek képeit és táncait idézi, a Jan Fabre-féle *Universal Copyrights 1 and 9* (1995) színpadi Disneylandet teremt a felbukkanó Dracula, Hófehérke, Szűz Mária és Pillangókisasszony stb. figuráival (Wesemann, 1997:60), Karen Finley performanszai pedig hemzsegnek a szövegben és a rekvizitumok között megjelenő, különféle (rendeltetésüktől eltérő) dolgokra is alkalmas használati cikektől. A „fiktív, az imaginárius, a mitikus” viszont nem a „technikizált világunk információáradatával szemben” kerül felmutatásra, azaz nem a máshonnan be nem szerezhető (egyedi és különleges) esztétikai tapasztalat formáját ölti. Sokkal inkább a mindennapi élettapasztalatból színháziasítódik a technika által, és ez a mítoszok idegensége okán inkább feszültséget teremt, mintsem azok modernségének érzését.

A fent említett öt tendencia a performansz-színház posztmodern karakterét erősíti, amiből viszont nem következik, hogy éles ellentétben (sőt oppozíciós viszonyban) áll a modern és a posztmodern, vagy a Jelenlét és a Hiány Színháza. Kétségtelen, hogy a kortárs színház tendenciái a hatvanas években kezdődtek, amikor több irányba indultak el olyan kezdeményezések, amelyek a színház felfogásának alapvető változását idézték elő, ám ezek összefüggésben állnak a történelmi avantgárd (a szimbolista színház, a dada, a szürrealizmus, az expresszionizmus és a futurizmus, illetve a Bauhaus) számos kísérletével. A hatvanas évek egyes performanszai voltaképp azért törekedtek a dra-

matikus tradíciónak a realista (mimetikus) színház-tól eltérő módon történő átszámítására, hogy megtagadassák annak (a szövegnek) az előadás fölött gyakorolt hatalmát. A performansz (például a Grotowski-féle *Az állhatatos herceg* [1965] vagy a Schechner-féle *Dionysos in 69*) meghatározott stratégiák alapján destabilizálja a dráma olyan hagyományos kategóriáit, mint fiktív tér, lineáris idő, narratív cselekmény és lélektanilag megalapozott jellem. A teret és az időt a performansz konkrét környezetére, illetve a jelenre vonatkoztatják, az előadók pedig szerepjátszás nélkül (önmaguk teljes testi-lelki részvételével), csupán a teret és az időt használva hajtják végre folyamatszerű akciókat. Vagyis a textualitást azon kívül álló kompetenciák révén próbálják dekonstruálni abból a célból, hogy megkérdőjelezzék annak autoritását, elnyomó mechanizmusát. Azért akarnak kiszabadulni a szerző, a szöveg és a reprezentáció fogságából, hogy a performansz kínálta transzcendens élményből átalkulva lépjen ki az én. Mivel több ilyen törekvés ideológiai kiindulású volt (tiltakozás a hidegháború, a fajüldözés, a vietnami háború stb. ellen), az individuális és szociális változás elérésének célja összekapcsolódott egymással, vagyis a performanszok voltaképp a korai avantgárd művészeti és társadalmi forradalmat egyaránt hirdető mozgalmait folytatták.

A performansz-színház gyakrabban és más célból – a történetiséghez és a kultúrához való viszonyának meghatározása miatt – használja fel a klasszikus szövegeket, mint a hatvanas évek performanszai. „A klasszikusok kritikája és a *mise en scène* interpretációja hosszú ideig úgy tett, mintha az idők során semmi más nem rakódott volna a szövegekre csak néhány réteg por; s hogy a szöveg elfogadhatóvá váljék, elég volt megtisztítani, megszabadítani a lerakódásoktól, amelyeket a történelem, az interpretációs rétegek és a hermeneutikai üledék hagytak maguk után a lényegileg érintetlen szövegen.” (Pavis, 1998:12) A modernizálás, az általában teatrális módon (a díszlet, a jelmez és a gesztusok révén) történő maivá tétel a realista színház olyan jellegzetes eljárása, amely a szöveget önálló, színháztörténeti konkretizációitól független létezőnek tekinti, és figyelmen kívül hagyja az annak áthagyományozódását folyamatosan befolyásoló értelmezéseket, azok ideológiai összetevőivel együtt. Manapság azonban egyre gyakrabban figyelhető meg egy más típusú eljárás, amely a jelen, illetve a klasszikus szöveg keletkezésének vagy a cselek-

mény idejének történeti és kulturális kontextusa közötti távolságot nem áthidalni, hanem dramatiszálni próbálja. Sok esetben épp egyes (kanonikus) interpretációk érvényességének és színházi hatásának vizsgálatáról van szó.

Továbbá megváltozik a szövegkezelés is: „felfejtik a dramatikusszöveget a színházi kísérletezés számára, *anélkül, hogy elválasztanák a szöveg olvasását, jelentésének felfedezését és a színpadra fordítást*, mely megmagyarázhatja az előzőleg is létező textuális jelentést. A szöveget kérdező alanyként, kódok működésékként kezelik, nem pedig szituációk és a mögöttes szövegre utaló allúziók sorozataként, mely utóbbit a nézőnek éreznie kellene.” (Pavis, 1998:15; kiemelés tőlem) A szövegolvasat referencialitása tehát megszűnik, azaz a dráma megnyilatkozásait („a felszint”) már nem tekintik egy mögöttes megbúvó, érzelmi és lélekállapotok, szándékok és vágyak által behálózott motivációs terepnumból (a Sztanyiszlavszkij-féle „podtyeksz”)-ból származtathatónak. Inkább a szöveg olvasása közben érvényre jutó mechanizmusokat, a befogadás sajátos helyzetében konvergáló interpretációs lehetőségeket teatralizálják. Mivel a szöveg „kérdőző alanyként, kódok működésékként” jelenik meg az előadásban, az általa implikált kérdések és kódok kidomborítása érdekében egyre inkább megengedetté válik annak átstrukturálása, átírása és újrahasznosítása. A hagyományos (Heiner Müller kifejezésével ABC-)dramaturgiát folyamat-orientálttá alakítják olyan dekonstruktív technikák által, amelyek a narráció és a jellempszichológia, vagyis a zártság feltörését célozzák. A textualitás és teatralitás fúziója, a különböző modalitások együttes érvényesítése, az állandóan változtatott perspektívák, stílusok és játékmódok eredménye a színházi szolipszizmus kibillentése. A performansz-színház ezáltal a reprezentáció színházát hozza létre oly módon, hogy radikálisan rákérdez annak dramatikusszöveg és performatív alapjaira, miközben reflektálja is a rákérdezés aktusát. Kiaknázza a meghatározatlanságokat, a bináris oppozíciók egymásba fordításából következő játékot, a tér, az idő és az én folyamatos elkülönítődését, a differenciák értelemteremtő erejét, és ha nem is *posztmodern* színházat, de posztmodern *színházi* hagyományt teremt, így idézve elő „a diszkurzus lavináját, mely nem kötődik többé a világban látható tethez; olyan örökség ez, amely úgy hullik az örökösök fejére, hogy nem adja meg az elfogadás, a visszautasítás vagy a legjobb részek kiválasztásának lehetőségét.” (Pavis, 1998:19)

Bibliográfia

- Arens, Katherine (1991) Robert Wilson: Is Postmodern Performance Possible? *Theatre Journal*. No. 1.
- Aronson, Arnold (1985) The Wooster Group's *L.S.D. (Just the High Points)*. In: *The Drama Review. Thirty Years of Commentary on the Avant-Garde*. (szerk.: Brooks McNamara és Jill Dolan) Ann Arbor, UMI Research Press
- Artaud, Antonin (1985) *A könyörtelen színház*. Budapest, Gondolat
- Auslander, Philip (1997) *From Acting to Performance. Essays in Modernism and Postmodernism*. London and New York, Routledge
- Banes, Sally (1994) *Writing Dancing in the Age of Postmodernism*. Hanover and London, Wesleyan University Press
- Barthes, Roland (1971) *Sade, Fourier, Loyola*. Paris: Seuil
- Bayer József (1998) *A politikai gondolkodás története*. Budapest, Osiris
- Bertens, Hans (é.n.) A posztmodern Weltanschauung és kapcsolata a modernizmussal. Bevezető áttekintés. Kézirat
- Biró Yvette (1995) A történet ideje. Bob Wilson színháza. *Magyar Lettre International*. No. 17.
- Birringer, Johannes (1985) Postmodern Performance and Technology. *Performing Arts Journal*. Nos. 2–3.
- (1997) Postmodernism and Theatrical Performance. In: *International Postmodernism. Theory and Literary Practice*. (szerk.: Hans Bertens és Douwe Fokkema) Amsterdam and Philadelphia, John Benjamins Publishing Company
- Brauneck, Manfred (szerk.) (1989) *Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle*. rowohlt's enzyklopdie
- Brecht, Bertolt (1969) *Színházi tanulmányok*. Budapest, Magvető
- Brecht, Stefan (1978) *The Theater of Visions. Robert Wilson*. New York and Frankfurt am Main, Suhrkamp
- Cage, John (1995) *A csend*. Pécs, Jelenkor
- Canaris, Volker (1980) Peter Zadek and Hamlet. *The Drama Review*. No. 1.
- Carlson, Marvin (1990) *Theatre Semiotics. Signs of Life*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press
- (1993) *Theories of the Theatre. A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present* (Expanded Edition) Ithaca and London, Cornell University Press
- Connor, Steven (1989) *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford UK and Cambridge USA, Blackwell
- Constantinidis, Stratos E. (1993) *Theatre Under Deconstruction? A Question of Approach*. New York and London, Garland Publishing, Inc.
- Delgado, Maria M. – Heritage, Paul (szerk.) (1996) *In Contact with the Gods? Directors Talk Theatre*. Manchester and New York, Manchester University Press
- Derrida, Jacques (1994a) A kegyetlenség színháza és a reprezentáció bezáródása. *Gondolat-jel*. I–II. sz.
- (1994b) A másik egynyelvűsége avagy az eredetprotézis. *Jelenkor*. 11. sz.
- Finter, Helga (1998) A posztmodern színház kamera-látása. *Ellenfény*. 3. sz. (nyár) Melléklet
- Fischer-Lichte, Erika (1990) *Geschichte des Dramas*. Bd. 2. *Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Tübingen, Franke Verlag
- Foreman, Richard (1976) *Plays and Manifestos* (szerk.: Kate Davy) New York
- (1985) *Reverberation Machines. The Later Plays and Essays*. New York, Station Hill Press
- Fortier, Mark (1997) *Theory/Theatre. An Introduction*. London and New York, Routledge
- Fuchs, Elinor (1996) *The Death of Character. Perspectives on Theater after Modernism*. Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press
- (1998) A Jelenlét és az írás bosszúja. A színház újragondolása Derrida nyomán. *Színház*. 3. sz.

- George, David (1989) A kétértelműségről: a performansz posztmodern elmélete felé. *Theatron*. 1. sz. 5–14.
- Grotowski, Jerzy (1968) *Towards a Poor Theatre*. New York, Methuen
- Hutcheon, Linda (1988) *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York and London, Routledge
- Jauss, Hans Robert (1997) *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika. Irodalomelméleti tanulmányok*. Budapest, Osiris
- Kantor, Tadeusz (1994) *Halálszínház*. Budapest Szeged, Prospero Könyvek
- Kaye, Nick (1996) *Art into Theatre. Performance Interviews and Documents*. Amsterdam, Harwood Academic Press
- Keller, Holm (1997) *Mit dem Körper denken*. In: Robert Wilson. Frankfurt, Fischer Taschenbuch Verlag
- Kennedy, Dennis (1993) *Looking at Shakespeare. A Visual History of Twentieth-century Performance*. Cambridge, Cambridge University Press
- Madsen, Deborah L. (1995) *Postmodernism: A Bibliography, 1926–1994*. Amsterdam and Atlanta, GA, Rodopi
- Marinetti, Filippo Tommaso (1996) A varieté. *Színház*. 9. sz.
- Marranca, Bonnie (1984) *Theaterwritings*. New York, Performing Arts Journal Publications
- Mejerhold, Vszevolod (1967) *Színházi forradalom*. Budapest, Színházstudományi Intézet
- Müller, Heiner (1997) *Képleírás*. Budapest – Pécs, József Attila Kör, Jelenkor Kiadó
- Pavis, Patrice (1982) *Languages of the Stage. Essays in the Semiology of the Theatre*. New York, Performing Arts Journal Publications
- (1998) A posztmodern színház esete. A modern dráma klasszikus öröksége. *Színház*. 3. sz.
- Peitgen, Heinz Otto – Jürgens, Hartmut – Saupe, Dietmar (1992) *Chaos and Fractals. New Frontiers of Science*. New York, Springer Verlag
- Rabkin, Gerald (1985) Is There a Text On This Stage? Theatre/Authorship/Interpretation. *Performing Arts Journal*. Nos. 2–3.
- Rorty, Richard (1994) *Esetlegesség, irónia és szolidaritás*. Pécs, Jelenkor
- RSC (1998) *Much Ado About Nothing* by William Shakespeare (rend.: Michael Boyd) Műsorfüzet
- Savran, David (1988) *Breaking the Rules. The Wooster Group*. New York, Theatre Communications Group
- Schechner, Richard (1982) *The End of Humanism. Writings on Performance*. New York, Performing Arts Journal Publications
- (é.n.) *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről 1970/1976*. Budapest, Műsák
- Schneider, Rebecca (1997) *The Explicit Body in Performance*. London and New York, Routledge
- Servos, Norbert – Weigelt, Gert (1984) *Pina Bausch Wuppertal Dance Theater or The Art of Training a Goldfish*. Köln, Ballett-Bühnen-Verlag
- Sontag, Susan (1977) On Art and Consciousness. *Performing Arts Journal*. No. 2.
- Toepfer, Karl (1996) Nudity and Textuality in Postmodern Performance. *Performing Arts Journal*. No. 3.
- Valentini, Valentina (1997) The *Oresteia* of the Societas Raffaello Sanzio. *Performance Research*. No. 3.
- Vanden Heuvel, Michael (1991) *Performing Drama / Dramatizing Performance. Alternative Theater and the Dramatic Text*. Ann Arbor, The University of Michigan Press
- Weseman, Arnd (1997) Jan Fabre. Belgian Theatre Magician. *The Drama Review*. No. 4.