

CZÉKMÁNY ANNA

„Médium”

Robert Wilson (kép)színházának antropológiai vizsgálata

„Korunk (...) előnyben részesíti a képet a dologgal, a másolatot az eredetivel, az ábrázolást a valósággal, a látszatot a létezővel szemben”. „Feuerbach panaszos figyelmeztetése a huszadik században általánosan elfogadott diagnózissá alakult át: a társadalom akkor válik »modernné«, ha fő tevékenységeinek egyike az, hogy képeket termel és fogyaszt, ha a képek, amelyek rendkívüli erővel határozzák meg a valóság iránt támasztott igényünket s magukban is a közvetlen tapasztalás mohón vágyott pótlékai (...)”¹

Robert Wilson amerikai rendezőnek, a kortárs színházművészet egyik meghatározó alakjának színházelemei nehéz rejtvénynek bizonyulnak az elemzők számára. Egyrészt a rendezéseiben egyértelműen domináló statikus, látványos képek jelentenek problémát, másrészt – és ezzel szoros összefüggésben – a formanyelvét mintegy definiáló befogadói, értelmezői szabadság. „Robert Wilson nem szövegeket visz színre, hanem (...) képeket és hangulatokat a maga művi-művészi, tökéletesen koreografált, költségesen illuminált phantasy-színházában” – írja Reinhard Weingiereg,² de hosszan idézhetnénk még azokból a kritikákból, amelyek – függetlenül attól, hogy dicsérik vagy elmarasztalják – Wilson színházát képeken alapuló világként jellemzik, és rendezéseinek meghatározó elemének tekintik a színpad kerete által határolt képekbe komponált, fényképszerűnek mondható látványvilágot.³ Ugyanakkor az említett kritikák túlnyomórészt azért és oly módon tekintik magától értetődőnek a „kép” jelentését, mert nem veszik figyelembe, hogy ez a színház hangsúlyozottan nem törekszik (és nem is képes) valamely „egyértelmű”,

„megfejthető” üzenet (mondanivaló) tolmácsolására. Következésképp a néző szerepe sem merül ki pusztán abban, hogy a rendezői / színészi szándék megértésével és / vagy a kész színpadi alkotás mint „kerek egész” elemzésével megalkossa az egyetlen autorizálható jelentést. Wilson nézője a mise en scène alkotójaként lép színre, hiszen nem az a feladata, hogy megtalálja egy művészeti rejtvény egyetlen helyes megfejtését, hanem hogy lehetséges megfejtéseket dolgozzon ki egy megoldás nélküli rébuszban. Garantált szabadsága, a lehetséges jelentések sokfélesége arra (is) készíti a nézőt, hogy saját befogadási mechanizmusaira reflektáljon.

A nézői pozícióban bekövetkező változások két következménnyel járnak: egyfelől felszínre kerülnek olyan kérdések, melyek a befogadás folyamatának leírására-leírhatóságára, a befogadói élmény létrejöttére vonatkoznak. Továbbá fontos (nem csak módszertani) problémává válik azoknak a mechanizmusoknak a jelzése, amelyek meghatározzák a megváltozott befogadás folyamatát. E két tanulság viszont azt a kérdést veti fel a színházi szakember számára, hogy produktívan elemezhető-e Wilson

¹ Susan Sontag, *A fényképezésről*, Budapest, Modern Könyvtár, 1977, 173–174.

² Reinhard Weingiereg: *Hol van Büchner?*, *Deutschland*, 2004/4. 40.

³ „Vázat szerkesztenek fényből, időből és térből, s ezt aztán megtöltöm tartalommal. A közönség így egy vizuális könyvet kap, de megkapja mellé az értelmezés messzemenő szabadságát.” Robert Wilsonot idézi Stephen Brecht, *The Theatre of Vision*, New York, 1978, 68.

színháza a képtudomány, szűkebben a képanropológia segítségével. Ennek az immár több évtizedes tudománynak a kép (történetileg módosuló) értelm(ezés)ének megalkotása a célja, tárgya pedig a (kép)befogadás folyamatának antropológiai leírása. Hans Belting, a képanropológiai kutatások meghatározó egyénisége, eképp tisztázza a kép fogalmát, illetve az antropológiai megközelítés „jogosságát”⁴:

Az emberek az életüket meghatározó vizuális aktivitásokon belül izolálják azt a szimbolikus egységet, amit „képnek” hívunk. A belső és külső képek kettős értelme nem választható el a kép fogalmától, ezzel áruva el annak antropológiai megalapozottságát. A „kép” több mint az észlelés terméke. (...) Ezért a kép fogalma, ha komolyan vesszük, végső soron kizárólag antropológiai fogalom lehet.⁵

„A kép fogalma, ha komolyan vesszük, végső soron kizárólag antropológiai fogalom lehet”⁶ – írja Belting, s az idézet kulcsmondata jelzi, hogy tanulmányában a kép történetének, fogalmának, napjainkban betöltött szerepének antropológiai szempontú (át)értelmezésére tesz kísérletet. Jelen tanulmány pedig arra törekszik, hogy néhány a közelmúltban készült Wilson-előadásból vett részlet segítségével jelezze egy (beltingi) képanropológiai ihletettségű színházi vizsgálat, színházelméleti alkalmazásának lehetőségeit. E nagyra törő cél azonban szétfeszíti az útkereső dolgozat lehetőségeit és kereteit, ezért szükségessé válik a téma szűkítő, pontosító lehatárolása, így dolgozatomban alapvetően a Belting-tanulmány kulcsszavaira fűzöm fel a kiemelt előadás-részleteket, hogy jelezsem e megközelítésmód produktivitását.

Ehhez első lépésben elengedhetetlen tisztázni magukat az antropológiai alapfogalmakat, illetve azt, hogy miképpen működ(het)nek egy színházi kép elemzésekor. Ehhez az alábbi kérdések megválaszolására van szükség: Mit takar a kép, médium, szemlélő alapvető hármassága és produktív megközelítés-e ez a színház esetében? Hogyan ér-

telmeződik a színész teste mint médium? Hogyan helyezkedik el a színpad terében? Mi a befogadó szerepe ebben az elméleti környezetben? Az általános fogalmak és szerepek tisztázását követően kiemelt helyen kezelem a wilsoni színész testét, mely problémakörön talán a legjobban lehet szemléltetni az antropológiai megközelítés lehetőségeit. Jelzem e test antropológiai helyzetét, mozgását, festettségét (maszkoltságát), illetve arcát, mely jelenségeket, elemeket nem „önmagukban”, hanem a befogadóban létrejövő értelem, vagy érzékkonstrukciók felől törekszem vizsgálni, hiszen az antropológiai megközelítésmódnak (is) egyik alapvető tétele, hogy a művészi alkotás nem választható el a befogadás folyamatától. Dolgozatom lezáró részében a *Hamletgép*ből kiválasztott rövid jelenet elemzésével tesztelem az elmélet produktivitását. A szekvencia kiemelését az indokolta, hogy a jeleneten belül összemontírozódik színház, film és fotó, s így e három művészeti forma antropológiai karakterisztikájának felhasználásával a befogadás eltérő módozatait is követni lehet.

Hármas egység

A képanropológia három „lépcsőt”⁷ különíti el a kép jelenségében: kép, médium és szemlélő. A kép nem létezik médium nélkül, hiszen az hordozza a képet: „Ami a testek és a dolgok világában a testek és dolgok anyaga, az a képek világában a kép médiuma. Mivel a képnek nincs teste, szüksége van egy médiumra, amelyben testet ölthet.”⁸ A hordozó, vagyis a médium, mintegy fel szívódik a hordozottban, a képben – tulajdonképpen „átlátszó”, hogy problémátlanul betölthesse „közvetítő” funkcióját. Azonban kép és médium, hordozó és hordozott nem különülnek el diszkrét módon, nincs közöttük egy elsődleges, másodlagos oppozíció alapuló hierarchia. A kép és a médium elválaszthatatlanok egymástól. A szemlélő egyaránt funkcionál médiumként és képraktárként ebben a hármasságban.

⁴ A kép mindig is alapvető jelentőséggel bírt az ember személyes életében, társadalmi létében egyaránt. Átmeneti korszakok jellemzője, hogy a képpel kapcsolatos félelmek, kételyek képbe, felszínre kerülnek. Így számos XX. századi gondolkodó törekedett már a képek megnövekedett szerepének teoretizálására. Például vö.: Martin Heidegger, *A világhép hora*, in *Fenomen és mű*, Bacsó Béla (szerk.), Budapest, Kijarat, 87–108; Jean-Luc Nancy, *Ami a művészetből megmaradt*, in *Változó művészetfogalom*, Házás Nikoletta (ford.), Budapest, Kijarat, 39.

⁵ Hans Belting, *Képanropológia*, Budapest, Kijarat, 2003, Kelemen Pál (ford.).

⁶ *uo.*, 12.

⁷ *uo.*, 23.

⁸ *uo.*, 20.

A metamorfózis aktusára fut ki, amikor a látót képek az emlékezet képeivé változnak, amelyek ettől kezdve személyes kép-tárolóinkban új helyet találnak maguknak. Az első aktusban a „szemünk elé kerülő” külső képeket testetlenítjük, hogy egy második aktusban újra testtel ruházzuk fel őket: a külső képeket hordozó médium és testünk között cserefolyamat zajlik, melynek során az emberi test természetes médiumot képez.⁹

Susan Sontag meglátása szerint azonban korunkra felbomlott (ha létezett valaha is) a kép, a médium és a szemlélő kiegyensúlyozott hármassága: „Megállapíthatjuk, hogy a médium kérdése leginkább akkor vetődött fel, amikor válsághelyzet állt be a képekkel való bánásmódban.”¹⁰ – írja, s a már csak mediálisan hozzáférhető világban természetes módon a médiumoké lett a főszerep. Így a médium már nem pusztán egy láthatatlan híd kép és test között, hanem az antropológiailag értelmezett folyamat olyan eleme, melynek önkifejezése válik hangsúlyossá. A médium megváltozott szerepével összhangban a színészi testnek és a játéktérnek már nem csak, pontosabban nem az a szerepe, hogy valamely, esetleg a dráma szövegéből leszűrhető „mondanivalót” közvetítsen. Vagyis a médium már nem pusztán egy közvetítő kommunikációs csatorna, melynek segítségével a lényegesnek tekintett információk, tapasztalatok célba érkehetnek. A médiumok már nem „átlátszó” mellékalakok, hanem (fő)szereplők.

A halotti kultusz, illetve a film beltingi elemzése több ponton is produktív párhuzamba állítható a színház legnyilvánvalóbb médiumával, a színészi testtel. A halotti szertartás „lényege” nem más, mint hogy „egy élő ember saját testét, mint ‘médiumot’ bocsátotta a halott rendelkezésére, hogy annak hangján szóljon az élőkhez. A hasonmásban való megtestesülés ősi képzete ebben öltött hibrid formát.”¹¹ A wilsoni színház esetében ahhoz, hogy alkalmazható és hasznos legyen az analógia, szükséges néhány megkötés. A halotti szertartásban a médium konkrét személyt idézett meg, tehát egyetlen „kép” jött létre a médium segítségével, illetve a közösség minden tagja számára egyértelmű volt, hogy ki kit és milyen eszközökkel játszik a szertartás során. A hasonmás halotti kultuszbeli

szerepe is módosul (a referencia, illetve a jelölt-jelölő viszony tekintetében) a wilsoni színrevitelek esetében. A színész teste nem egy meghatározott személy (dolog) hasonmása, illetve a megváltozott hasonmáskapcsolat nemcsak színész és „szerepei”, hanem színész és néző közt is feszülhet. Wilson színésze úgy kényszeríti vagy trenfrozza testét valami más kifejezésére, hogy az a valami más folyamatos dialógust alakít ki a testtel, jelentései annak kiszolgáltatottak, mindig újabb és más értelmeikkel terhesek, valós referencialitása pedig meghatározhatatlan. Gyakori a Wilson-előadásokban, hogy a színészek egymás vagy akár saját mondataikat idézik eltérő gesztusok, testtartások kíséretében. A *Hamletgép*ben hátul, barna jellegtelen öltönyben álldogáló ember mindaddig nevet, míg el nem kezdi utánozni hasonló helyzetű és ruhájú társa sírását, ám mielőtt még a két alak közti dialogikus játékot értelmezhetnénk, egy harmadik színész mondatát kezdi zsolozsmázni. A színész folyamatos mozgása és a mindig változó színpadi kötöttségek lehetetlenné teszik koherens személyiség vagy értelem konstruálását. A test többé nem megbízható jelölője a mélyben zajló lelki (jelölt) folyamatoknak. A (lelki)mélyesség és (testi)felszín közti hierarchikus viszony felszámolódik. A test jelölőrendszere dialogikus, asszociatív viszonyban áll a többi jelrendszerrel. A referencialitás hiánya nyilvánvaló a wilsoni színházban. Ismét a *Hamletgép*ből kiemelt példán szemléltetve: az egyik Hamletet játszó színész széttép egy papírlapot. Közben nyög, arca eltorzul. Ez a mozdulatsor egyként létesít asszociatív viszonyt azzal a toposszal, mely szerint Hamlet – mint bármely más irodalmi alak – egyetlen közege a megírt szöveg, melyet ha elpusztít, maga is elpusztul, illetve a koncepciók pereken azon történelmi gyakorlatával, hogy az ítélet megfellebbezhetetlenül tönkretesz emberi életeteket.

Hogyan vonatkoztatható a halotti kultusz időbeliségének jellegzetessége a színházi eseményre? A kultuszban az élő ember egy halott médiumává válik, hogy az előbbi képe lehessen. A jelenségben sajátosan keveredik az „itt és most”, illetve az „ott és akkor” élménye. A médium mindig a jelenbeliséget képviseli, az ittlétet, a kép azonban, amelyet megidéz, valami elmúltat és távollevőt hoz létre.

⁹ *uo.*, 24.

¹⁰ Susan Sontag, *i. m.*, 36.

¹¹ Hans Belting, *i. m.*, 32.

A képek útján szerzett mediális tapasztalat (annak tapasztalata, hogy a képek médiumot használnak), abban a tudatban gyökerezik, hogy saját testünket használjuk médiumként, hogy belső képeket hozunk létre, vagy külső képeket fogadjunk. (...) A képek medialitása a test tapasztalatának kifejeződése. A testek láthatóságát arra a láthatóságra viszzük át, amire a képek a médiumok által tesznek szert, mindezt pedig a jelenlét kifejeződéseként értelkeljük, ugyanúgy, ahogy a láthatatlanságot a távollétre vonatkoztatjuk. A kép rejtélyében jelenlét és távollét feloldhatatlanul összefonódik. Médiumában jelen van (különben nem láthatnánk), mégis a távollétre vonatkozik, ennek a képe.¹²

Színház és film összevetése sem tűnik haszontalannak, hiszen számos karakterükben egyező jelenségek összehasonlításával lehetőség nyílik a különbségek markáns kiemelésére. Ha elfogadjuk, hogy a „film mint médium kizárólag a pillanatnyi észlelés számára létezik és csakis a megrendezett észlelés ideje alatt”¹³, akkor színház és film médiumainak párhuzama egyértelmű: a színház léte is a pillanatnyi észlelés függvénye, így a színház hasonlóan „kiszolgáltatott” a befogadónak, a befogadó észlelési, értelmezési, értelemteremtő és romboló mechanizmusainak, mint a film. Azonban a két médium között van egy lényeges különbség. A film esetében „a szemlélő egy imaginált helyzettel azonosítja magát, mintha ő maga kerülne be a képbe. A néző mentális képei nem választhatóak el egyértelműen a technikai fikció képeitől. A vetítógép általi projekció, amelyben a filmes illúzió előáll, elmosza a médium és észlelés közötti határt.”¹⁴ A színház esetében hangsúlyosabb a médium szerepe, a befogadó nem olvad össze a technikai fikció képeivel, azt az érzetet generálva, mintha nem két, hanem csak egyetlen médium működné, mely sajátjaként ismer-

ri fel a másik teremtette képeket. Film és színház médiumának antropológiai különbsége (többek közt) az, hogy a film „láthatatlan” technikai médiuma mintegy felolvad, átlátszóvá válik a befogadás során, míg a wilsoni színház hangsúlyozza az emberi test ott és másként létét, vagyis nem törekszik érintetlenül közvetíteni valami rajta kívüli tartalmat, képet. A színház esetében maga a médium válik képpé, szorosabb tehát médium és kép kapcsolata, ezért látványosabb elválásuk. A fenti megállapításokra a *Leonce és Léna* szolgált jó példával. Leonce szolgálja, Valerio – aki a kanonizált értelmezés szerint az okos / bolond, szerencsés bohóc karaktere – Wilsonnál folyamatosan változtatja kifejezőmódjait, folyamatosan idézőjelek közé helyezve múltbeli megszólalásainak tartalmát, modalitását és érvényességét. Egyszer darabos, stilizált mozgást alkalmaz, máskor pedig a Sztanyiszlavszkij névéhez és módszeréhez kötődő lélektani realizmus manírijait használja. Az elvart bohóc képe folyamatosan módosul, megkérdőjeleződik – a médium nyilvánvaló, hangsúlyozott és állandó változásának köszönhetően. A színész teste hangsúlyos médiummá válik a színrevitel során, ami természetesen a filmétől eltérő befogadási folyamatot eredményez. A befogadó nem saját kivetített világaként szemléli a színházi eseményeket, hanem (a médium hangsúlyos szerepéből levezethetően) önmagára, fizikumára, elvárásaira reflektál. Elinor Fuchs *A jelenlét és az írás bosszúja*¹⁵ című, a kortárs színház megváltozott befogadói magatartásával foglalkozó tanulmányában ezt a folyamatot nevezi punktuális értelemképződésnek. Véleménye szerint a néző célja nem egy koherens értelem megalkotása, hanem a szonorikus és a vizuális jelölők kölcsönös játékából kibontakozó tapasztalat reflexiója. A befogadó így rákényszerül arra, hogy saját értelemképző mechanizmusainak működését (is) értelmezze.¹⁶

¹² I. m., 32–33.

¹³ I. m., 82.

¹⁴ I. m., 85.

¹⁵ Elinor Fuchs, *A jelenlét és az írás bosszúja*. A színház újragondolása Derrida nyomán, *Színház*, 1998/3, 3–9.

¹⁶ A befogadás egy egészen más, ám antropológiai dimenzióját Wolfgang Iser vizsgálta. Véleménye szerint a világok, vagyis a mindennapi valóságaink, maguk is csupán egy lehetőség megvalósulásaként lepleződnek le. Iser meglátása: a lehetőség implikált létezés. Az ember a művészetben az Iser által elkülönített fiktív és imaginárius játékában, az által válhat valamilyen mértékben önmagává. Hiszen mivel a mindennapokban meghatározott ám végtelen lehetőség áll fenn számára, ezért az éppen megvalósultban, mely kizárja a vele párhuzamos többbit, soha nem található önmagára. A fiktív és imaginárius művészi összjátéka mintegy segíti az embert abban, hogy antropológiai igényét kielégítve „több” lehetőséget is megvalósítson. Vö. Wolfgang Iser, *A fiktív és az imaginárius*, Budapest, Osiris, 2001.

A wilsoni térkezelés a test-médiához hasonlóan a befogadói folyamat felülvizsgálatára, részleges tudatosítására készíti a nézőt. A tér,¹⁷ amelyben a színészi test-médiák léteznek, természetesen maga is médium. A wilsoni térkonceptióra is érvényes a színészi testről tett megállapítás, mely szerint azok nem „átlátszó” médiumok, vagyis nincs egyértelmű és állandó referencialitásuk, nem utalnak egy valós vagy akár fiktív térre, hanem asszociációlanolatokat generálnak a befogadóban.

Bernard Waldenfels egyes gondolatai kiindulópontot szolgáltathatnak az előző gondolat igazolásához és a színházi térrel kapcsolatos elgondolásokhoz. A *lét szétrobbantása* című szövegének tanulsága szerint a festészet felszínre hozza az emberi látás játékszabályait. A festészet autofiguratív, önmagára visszautaló, utalásait önmagába visszagyűjtő és újraértelmező művészeti forma, melynek segítségével mintegy „felylik a dolgok bőre”.¹⁸ Waldenfels megállapításai segítséget nyújthatnak mind a wilsoni színpadkép, mind a befogadói mechanizmus leírására. Egyrészt Wilson terei is jelölőket végső soron önmagukra vonatkoztatják, minden kialakuló értelem újra kölcsönhatásba kerül a folyamatosan változó tér generálta újabb értelmezésekkel. A *Civil Wars*ban, bár az egyes szereplők lépései végül egy harmadik birodalombeli hadi felvonulássá állnak össze, ez a punktuális értelem folyamatosan módosulni, alakulni kényszerül

rül a színrevitel további képeinek fényében. Másrészt az amerikai rendező játéktere egyaránt médiuma a helyvesztésnek és a perspektíva hamis rendszerének.

Az egykori zárt helyek széttozoznak, vagy olyannyira bejártakká válnak, hogy nem lehet többé megkülönböztetni őket egymástól, hacsak nem metaforikusan. (...) A helyek azonban nem tűnnek el nyomtalanul, hanem nyomokat hagynak egy többretegű palimpszeszten, amelyen régi és új képzetek fészkeltek be magukat és rakódtak le.¹⁹

A *Hamletgép* tere egyszerre idéz meg egy irodát, egy végtelen és bánatos hősivatagot, egy álom helyszínét és még folytathatnánk a sort: „A békés szomszédság trükkjét csak a perspektivikus ábrázolás hozza létre, amennyiben a dolgok eleven tolongását lecsillapítja.”²⁰ A nem perspektivikus ábrázolásmód tehát – a Ponty-idézett tanulsága szerint – kizökkenti a befogadást a perspektivikus észlelés rendezettségéből és valamifajta megzabolázhatatlan küzdelem terepévé teszi. Wilson *Leonce és Léna*jában a szerelmespár barangolása közben először csak egy, majd végül (kocka formát alakítva ki) még három vékony fákkal övezett útsík ereszkedik alá a színpadra. A perspektíva megtörik, a barangolás helyszínét égtájakat magába foglaló kocka jelzi. Wilson térkezelésének jellemző sajátossága, hogy különböző díszletelemek más-más ideális nézői perspektívát sejtetnek. Míg a perspektivikus tér törekszik az uralhatatlan megzabolázására és így meg-

¹⁷ A színházi tér mint korunk speciális terének (heterotrópiájának) problémájához lásd Michel Foucault, *Eltérő terek*, in M. F., *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin betűk, 2000, 147–157. Véleménye szerint „az egyidejűség, a mellérendeltség, a közel és a távol, a jobbra és a balra, a szétszóródás korát éljük. Olyan pillanat ez, úgy hiszem, amelyben a világ nem annyira az időn keresztül kibontakozó életként, hanem pontokat összekötő és szálakat keresztező hálóként tekint önmagára.” (147) Foucault két nagy csoportra osztja azokat a tereket, melyek valamilyen formában összekötődnek a többi hellyel, ugyanakkor ellentmondásba is kerülnek velük. Az egyik csoportba az utópiák tartoznak, melyek lényegileg irreális teret jelentenek, a másikba a heterotrópiák, melyek valamilyen formában, reális helyként, kiforgatják a kultúra belsejében fellelhető valódi szerkezeti helyeket. A tükör egyszerre utópia, illetve heterotrópia. Utópia, hiszen olyan helyen pillantom meg magam, ahol nem vagyok és heterotrópia, hiszen a tükör nagyon is valóságos tárgy, mely úgy tűnteti fel, mintha én arról a helyről hiányoznék, ahol vagyok és onnan szemlélném magam, ahol nem lehetek, hogy pillantással felépitsem magam valós helyemen. A heterotrópia egyik alapszabálya, hogy képes „egyzonen reális helyen többféle teret, többféle, önmagában összeegyeztethetetlen szerkezeti helyet egybegyűjteni. A színházban így váltakoznak a színpad sík lapján az egymáshoz képest idegen színterek (...)” (152) A heterotrópiák másik fontos jellemzője, hogy az időben is szakadást eredményeznek, vagyis „A heterotrópiák általában az idő feldarabolásával járnak, vagyis valami olyasmit eredményeznek, amit a tiszta szimmetria kedvéért heterokroniának nevezhetünk, a heterotrópiák működése csak akkor teljesebb ki, ha abszolút szakadás áll be az emberek és a hagyományos emberi idő viszonyában.” (152)

¹⁸ Bernard Waldenfels, *A lét szétrobbantása*, in *Kép–Fenomen–Valóság*, Budapest, Kijárat, 1997, 182.

¹⁹ Hans Belting, *i. m.*, 72.

²⁰ Maurice Merleau-Ponty, *L'œil et l'esprit*, Gallimard, Paris, 1964.

szűnik a tárgyak egyidejűsége, a tekintetünkért folyó jelen idejű rivalizálás, addig a wilsoni terek nyilvánvalóvá teszik, hogy a befogadónak nincs lehetősége olyan perspektíva megszerzésére, ahol minden folyamatot a legideálisabb nézőpontból szemlélhetne, így arra sincs lehetősége, hogy ebből a nézőpontból uralja a teret.²¹

Test

Eddig magától értetődő természetességgel használtam a „test” fogalmát, és a színészi testet mint médiumot vizsgáltam a színházi kommunikáció folyamatában. Azonban mivel a test antropológiai szempontból nem egyértelmű, problémátlan fogalom, a következőkben magának a színészi testnek egyes meghatározó karakterjegyeit gyűjtöm össze az antropológiai testértelmezés felhasználásával. A reneszánszban a velencei festők durva szövésű vászonra festettek, hogy kihasználhassák a médiumban rejlő jelentéseket és lehetőségeket. A színészi test esetében a vászon-kép összjátékánál is nyilvánvalóbb médium és kép összejárása. Hanna Arendt tanulmányában vizsgálja és párhuzamba állítja az emberi és színészi testet. A színészi testet a mindennapi emberi test emblematiszusan elemzi, hiszen magát a testhasználatot egyenesen az ember színészi antropológiai dimenziójának tartja: „Élőnek lenni annyit tesz, hogy az embert önmaga megmutatásának vágya hajtja. Az élőlények színészként jelennek meg a számukra felállított színpadon.”²² Az arendt-i gondolatok és idézet kiválóan illusztrálja azt, hogy a test mint médium már eleve alkotott: kép, ami nem valami magától értetődően adott, értelmét sem mindig hordozza magában, hanem kreáció. Vagyis idő és tér meghatározta változásoknak kiszolgáltatott jelölőláncolat.: „A világban másokkal együtt olyan pantomimikus testekként élünk, amelyek vagyunk, nem pedig olyan anatómiai testekként, amelyek birtokában vagyunk.”²³ Az emberi test ilyen értelemben vett előzetes értelmezettsége meghatározó

jegye a wilsoni színháznak, azonban azzal, hogy az emberi kép-médium test-képpé, a színrevitel képévé alakul a *mise en scène* ellene dolgozik a tér és idő változást parancsoló erejének. „Antropológiai nézőpontból a képben történő megtestesítés egy toposz, mert azt a kísérletet teszi felismerhetővé, hogy a képben áthágjuk annak a térnek és időnek a korlátait, aminek az eleven test ki van szolgáltatva.”²⁴ A wilsoni színház eleven testek mozgásával hágya át és teszi nyilvánvalóvá a színészi test halandóságát, változékonyságát és kiszolgáltatottságát.

A színészi test megalkotottsága „evidens” a színház esetében. Az azonban, hogy a színészi test reprodukál-e valami „valós” testhasználati formát, vagy a produkció (vagyis maga az alkotottság) válik hangsúlyossá, megfontolandó. „A test maga is egy kép, még mielőtt újraalkotnánk a képben. A leképezés nem az, aminek állítja magát, tehát nem a test reprodukciója. Valójában egy testről alkotott kép produkciója, ami a test önábrázolásában eleve adott.”- írja Belting,²⁵ és Wilson színreviteleinek esetében nyilvánvaló a test ilyen nem reprodukív kezelése. A mozgások nem utalnak valami rajtuk túli „valós” mozgássorra, mesterkedésükkel, csínáltságukkal, stilizáltságukkal és lassúságukkal, az idézés segítségével asszociációláncolatokat generálnak a befogadóban. Érdekes és talán érdemes munka lenne a test meghatározó részeinek színházi szerepét elemezni. Azt, hogyan értelmeződik a testtartás, a törzs, a láb? Mivel – részben az emberi kommunikációban betöltött kiemelkedő szerepe miatt – az emberi külső egyik legmeghatározóbbnak tartott eleme az arc, jelen dolgozatomban ezt töreksem érintőlegesen vizsgálni antropológiai, színházi szempontból.

A XVIII. században az arcot olyan kommunikációs formának tekintették, mely a nyelvvel ellentétben nem képes hazugságot közvetíteni. Az arc mindenki számára érthető módon szolgáltatja ki tulajdonosának „belső” életét. Az arc nyelve tehát egyfelől univerzális, másfelől a külső és a belső közt egyértelmű jelölő-jelölt megfeleltetés áll fenn.²⁶

²¹ Susan Sontag hasonló szempontból beszél Antonioni Csung Kuóáról, amely „(...) ugyanazt a témát többféle kameraállásból is bemutatja – „hol távolról, hol közelről, hol szemből, hol hátulról” –, azaz nem egyetlen megfigyelő eszményi szemszögéből nézi a dolgokat.” *I. m.*, 192.

²² Hannah Arendt, *The Life of the Mind*, San Diego, California, Jovanovich, 1981, 26.

²³ R. D. Romanyszhy, *Technology as Symptom and Dream*, London, 1989, 105.

²⁴ Hans Belting, *i. m.*, 96.

²⁵ *I. m.*, 104.

²⁶ Vö. Kocziszky Éva, *Az arc olvasása, Vulgo*, 2004/2, 70–83.

A színházi arc az e századbeli nézetek alapján tehát nem más, mint egy monológ, mely meghatározott érzelmeket, gondolatokat adott formában közvetít. A néző pusztá szemlélője, dekodolója a szükségyszerűen őszinte arc rezdüléseinek. Emmanuel Lévinas XX. századi gondolkodó, az arcot a másikkal utaló jelenségeként elemzi. Az arc többé már nem egy nyílt monológ előadója, hanem egy, a mindenkori másiktól létrejövő jelenség. Nézete szerint az arc nem szolgáltatja ki tulajdonosát. Az arc egyszerre fedi fel és rejti el „viselőjét”. Egyszerre nyílik meg a másik számára és őrizi meg titkát. Az arc nem viselőjére utal, hanem a másikkal. „Eszerint az arc jelzései nem befelé, a feltételezett „lélek” felé, hanem mindig kifelé, azaz a másik felé irányulnak.”²⁷ Az arc homlokzat, melynek „révén a titkát vigyázó dolog monumentális lényegébe és mítoszába zártan kiszolgáltatja magát, fénylőn ragyog benne, de át nem adja magát. Kecessége révén elvárárszol, de nem tárulkozik fel.”²⁸

Az arc elsősorban a másik tekintete számára létezik, a másikkal nyitott „és továbbviszi a „referencialitás naivitását”, amennyiben egyértelművé teszi, hogy az arcok csupán úgy születnek, ha kívülről, valami kívüliből, egy másiktól kézbesítik őket”.²⁹ A mimika egyes elemei tehát a mindenkori közlésfolyamatban nyerik el értelmüket, hiszen nem létezik egyszer és mindenkor adott értelmük. Funkcionális szignálok: „Az arc a másik számára szóló üzenet, vagyis szerep, maszk, megkomponált, megszerkesztett textus. Az arc: proszópon, illetve latinul: perszóna, azaz maszk drámai szerep, egy fiktív történet részese.”³⁰ Az arc tehát mindenkori színházi arc. Wilson – csakúgy, mint a színészi test esetében – az arcban is nyilvánvalóvá teszi a produkáltságot, a megteremtettséget és az értelmezettséget. A színészek arcát gyakran vastag, fehér vagy szürke festékréteg takarja. Mintha a már létező és felépített színészi arcra egy újabb réteget, a fehér, ám soha nem érintetlenül tiszta alapra egy újabb arcot vinnének fel.³¹

Vizsgálataink eddigi tárgyát a színész / médium, színpadi tér, illetve a színészi test, arc jelenségei alkották. Törekedtem mindegyik antropológiai entitáshoz Wilson-színrevitelekből példákat rendelni, egyrészt a könnyebb érthetőség, másrészt a produktivitás jelzésének érdekében. A dolgozat utolsó részében megfordítom az eddigi rendet és egy Wilson-előadásrészleten „teszem próbára” az antropológiai nézőpontot. A *Hamletgép*ből származó rövid szekvencia kiválasztását az indokolta, hogy három eltérő médium keveredik benne: színház, fénykép és film. A három médiumhoz, három test-felfogás és három eltérő befogadási folyamat, észlelési mechanizmus társítható. Kísérletem célja tehát egy rövid színrevitel-részlet antropológiai szempontú, a test és befogadás aspektusára koncentrált vázlatos olvasata.

A *Hamletgép* színrevitelében a színpad mindig más-más fala szolgál a filmrészletek (általában színek, felhők, tűz) vetítésére, mely az egyes jelenetek után mindig 90 fokkal elfordul, így a negyedik szekvencia kezdetekor fehér vetítővászon ereszkedik le a színpad és a nézők közé, amelyen egy előre rögzített filmet láthat a befogadó. A színpadról ismert alakok az első képben meghatározott kompozícióba rendeződve állnak, fényképszerű mozdulatlanásban. Az alakok mögött, a filmen belül egy másik vetítővászon van kifeszítve, melyre képet vagy a jobb alsó sarokból felcsapó lángnyelveket vetítenek. Az előtérben látható kvázi fotó tehát összemontírozódik a háttérben vetített filmmel. A fotó – film párosítás felidézi az eddigi három képben alkalmazott színház – film konstellációt. A fényképszerű, statikus filmrészlet teste egyértelműen hordozzák a nem-itt és nem-most karaktert. A három médium közül a fénykép mutatja fel a legnyíltabban a már említett többidűséget. A fotó jelenbelisége mindig valami nem jelenbelire és nem ittlévre utal. A fotón megörökített (akár lé-

²⁷ Emmanuel Lévinas, *Teljesség és végtelen*, Pécs, Jelenkor, 1999, 79.

²⁸ *I. m.*, 160.

²⁹ Iris Darmann, *Arcokat szemügyre venni*, Kukla Krisztián (ford.), *Vulgo*, 2004/2, 88–101.

³⁰ *I. m.*, 81.

³¹ Peter Sloterdijk, *Sphären*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1999, 193. „Amikor a modern művészet még arcot mutat meg, egy folyamatos interfaciális katasztrófa jegyzőkönyvét vezeti. (...) Ezeket az arcokat a kiüresedés és az eltorzulás két nagyhatalma formálja, melyek közé nem utolsó sorban tartozik a siker torzítása, a győztesek folyamatosan vigyorgó grimasza, olyan arcok melyekkel szemben nincs már emberi arc, csak kamerák, piacok, pontozó bizottságok.” (32)

tező, akár nem) és a médium mindig is a másból, máskor és az itt, most metszéspontjába helyezik a fotót. Színház és fotó asszociatív kapcsolata szükségyszerűen létrejön. A fotó statikus többidejűségével szemben a színház másfajta befogadási magatartást, nézőpontot igényel. A Wilson által alkalmazott több médiumot együttműködtető forma a posztmodern korban megszokott értelmezői közhelyek érzéki indíttatású pontosítására is szolgálhat. Hiszen közhelynek számít, hogy Baudrillard képektől burjánzó korában a referencia megszűnik, hogy minden elveszti jelenbeliségét és egyszerűségét a másolatok tengerében, hogy minden dinamizmus képekké merevedik. Azonban mindezek a folyamatok másként jelentkeznek az eltérő médiumokban. A színház jelenidejűsége, nyilvánosság-karaktere, egyszerűsége, illetve referencia nélkülisége erőteljes hangsúlyt nyer a fénykép mellett. A színház ideje sem az abszolút, osztatlan jelen idő, azonban a fotó felől jelenként definiálja önmagát. Hasonló a helyzet a referencialitás esetében is, hiszen a fotó egyértelművé, mintegy érzékileg egyértelművé teszi, hogy fényképek sorozatába, negatívok sokszorosíthatóságába illeszkedik. „S a fénykép – nem úgy, mint a festmény, hozzátehetjük azt is hogy, mint a színház – eleve utal arra, hogy újabbak követik.”³²

A lángnyelvek azonban „kitörnek” a háttérvázszon „zártágából”, és a férfiak alakját kiégetik a képből. Az előtér statikus fotója tehát összeolvad a háttér filmjével és maga is rögzített mozgóképpé alakul. A film mintegy köztes állapotként szerepel fotó és színház között. A fotó többidejűsége keveredik benne a színháznál erősebb közvetlenségérzettel és kevésbé felfedett (kijátszott) medialitással. A három médium egymás melletti és egymásba játszó szerepeltetése lehetővé teszi, hogy hasonlóságaikkal mellett különbségeik is hangsúlyossá váljanak.

Ez az antropológiai dimenzió tovább árnyalhatja a jelenet értelmezését. A fotóról a férfiak égnek ki. Ezután a nők majommal alakulnak. A fotó tehát rögzít egy állapotot, mely statikusnak és változtathatlannak tűnik, azonban magában hordja a nem jelenbeliség kerekterét, vagyis a fotó stabilitása nem terjed ki az általa esetlegesen megidézett jelenségre. Az előadás esetében ez a megidézett szellem lehet férfi és nő kapcsolata. Azzal, hogy a férfiak kiégnek a felvételtől az az értelmezési irány erősödik, mely szerint (leegyszerűsítve) a nők férfihatalmat megdönteni szándékozó lázadása sikeres lehet. A film közvetlensége igen expresszív teszi ezt a jelenetet. A nők átváltozása a film dinamizmusát is kiaknázva felülírja ezt az olvasatot. Hiszen a majommal alakulás egyfajta redundanciát jelöl. Így a jelenet esetében megkérdőjeleződik a Fischer-Lichte drámaértelmezéséből³³ kiinduló női megváltástörténet. A filmbejátszás végén – miközben a kép egyre távolodik és apró kockákra montirozódik szét – az alakok felismerhetetlenül kicsinyekké és torzakká válnak. A filmes trükkön túlmutatva ebben a részben a számítógép virtuális realitása ismét új befogadói hozzáállást, érzékelési és így értelmezési módot kíván meg. A kép szétesik, azonban nem úgy, mint a hologram, melynek legapróbb töredékében is az egész látszik, hanem színeire, elnagyolt formáira, vonalaira mállik szét. A test mint megkonstruált kép lepleződik le, a befogadó pedig mindenfajta valós megfeleltetés lehetőségének elvesztését élheti át. A számítógépes technika segítségével az alakok montirozottsága révén az az értelmezés erősödik, mely szerint olyan alkotóelemek konstruálják mind testünket, mind érzékelésünket, mind történeteinket, melyek számbavehetetlenek, meg/kiismerhetetlenek és nem rendszerezhetőek egyetlen meghatározó elv, gondolat mentén sem. „A többi, néma csend.”

³² Hans Belting, *i. m.*, 187.

³³ Vö. Erika Fischer-Lichte, *A dráma története. A színre vitt identitás története*, Kiss Gabriella (ford.), Pécs, Jelenkor, 2001. 687–696.