

ADORJÁN VIKTOR

## Színháték – szertartás – esemény

„Máris elegendő kérdésünk van ahhoz, hogy egyik könyvet a másik után írjuk Grotowskiról, hogy ezek a könyvek aztán tovább szaporítsák a kérdéseket is és a válaszokat is. Nem hiszem, hogy egy Grotowski lesz. Annyi Grotowski lesz, ahányan írnak róla.” – idézi Pályi András József Kerelának a *Színház* című folyóirat 2009. szeptemberi számában megjelent cikkét.<sup>1</sup> Nem vitás, hogy Kerelának igaza van, s az is valószínű, hogy a szaporodó kérdések és a rájuk adott válaszok – végső soron – árnyaltabbá fogják tenni az utókor Grotowski-képét.

A magyar színháztudománynak, azt hiszem, különösen fontos szüksége van erre a tisztulási folyamatra, mivel egészen a legutóbbi időkig nemigen mondhattuk, hogy bármiféle átfogó képünk lett volna akárcsak Grotowski színházi kutatásairól is. Mi több: jószérivel még most sem állíthatjuk, hogy ilyen képünk lenne. Hiszen, bár többek között épp Pályi Andrásnak köszönhetően valamelyest betekinthettünk a munkásságába, e betekintés töredékessége vitathatatlan. Jól érzékelteti a helyzetet, hogy egészen 2007-ig, Kékesi Kun Árpád *A rendezés színháza* című könyvének megjelenéséig, egyetlen könyv vagy tanulmány sem foglalta össze az életművet.<sup>2</sup> Éppen ezért fontos, hogy foglalkozunk a manapság felmerülő kérdésekkel és azokkal a válaszokkal, amelyek természetesen újabb kérdéseket, vagy esetleg eltérő válaszokat eredményeznek.

E polemizálás egyik – s véleményem szerint alapvető fontosságú – területére szeretném most ráirányítani a figyelmet. A színházi kutatások és a

szegény színház valamint a performativitás viszonyáról van szó, amelyre jó apropót szolgáltat Erika Fischer-Lichte magyarul néhány hónapja megjelent, *A performativitás esztétikája* című könyve. Ebben ugyanis a szerző oly módon hivatkozik a Laboratóriumszínház tevékenységére, mintha az ott folyó kutatómunka a hatvanas években lezajlott úgynevezett performatív fordulat része lett volna, vagyis, mintha a szegény színház színhájtípusa performatív jelenség lenne. Erre utalnak – könyvének számos, általános megállapításán túlmenően – azon példák, amelyeket a szerző a színész testének előtérbe helyezésére éppen Grotowski „sebészkes”-metaforáját hozza fel,<sup>3</sup> vagy a térhasználat vonatkozásában hozott példái a *Kordian* és *Az állhatatos herceg* című produkciókból,<sup>4</sup> és még lehetne folytatni a sort. Mivel véleményem szerint ez a tézis ugyancsak vitatható, indokoltnak látom a magam számára is oly módon újrafogalmazni a *szegény színház* és a performativitás kapcsolatát, hogy a kettő közötti, alapvető különbségek megragadhatóvá váljanak. Ezt viszont célszerű annak az alapvetően dramaturgikus és az átélő-átlényegülő színészi játékmódot alkalmazó „rendszernek” – illetve számunkra releváns jellegzetességeinek – az összefoglalásával kezdenem, amelyet Sztanyiszlavszkij nevével szokás összefüggésbe hozni. Azért szerencsés ezt az utat követnünk, mert lényegében mind a *szegény színház* modellje, mind pedig az alkotói gyakorlatnak és nem teoretikának tekintett performativitás jelensége ennek „ellenében” jött létre, ennél fogva ez az alapvetően dramaturgikus és átélő-átlényegülő színészi játékmódot használó színházi diskurzus

<sup>1</sup> Pályi András: Grotowski és utókor, *Színház*, 2009/9. 16.

<sup>2</sup> Kékesi Kun Árpád: *A rendezés színháza*. Budapest, Osiris, 2007. 241–268.

<sup>3</sup> Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*, Budapest, Balassi, 2009. 113sk. ford. Kiss Gabriella.

<sup>4</sup> I. m. 155sk.,

lehet az a közös alap, amelyhez képest a másság, a különbség kimutatható.<sup>5</sup>

## 1.

Sztanyiszlavszkij „rendszerével” kapcsolatosan elsősorban azt az evidenciát kell rögzítenünk, hogy a rendezés dramaturgiai szerkezetét mindenkor meghatározza egy előzetesen létező entitás: a drámai struktúra.<sup>6</sup> Akkor is így van ez, ha a drámán kisebb-nagyobb dramaturgiai beavatkozásokat végeznek, sőt akkor is, ha teljesen átírják, hiszen ez utóbbi esetben is egy új szerkezet, mondhatni, egy új drámai alapanyag jön létre. Az előzetesen meglévő szerkezet létének ténye tehát változatlanul fennáll.

Ez alapvetően meghatározza a színészi munka jellegét, azt a sajátosságot, hogy a színészi átélésnek kötött irányban kell haladnia, hogy a színpadi alaknak a színész átélésével-átlényegülésével hitelesített cselekvései a dráma által eleve meghatározott cselekményt kövessék. Vagyis, végső soron, a színész – átélésével-átlényegülésével – az előzetesen létező színpadi alaknak a szerző által elképzelt (!) érzelmeit reprodukálja, nem pedig a saját belső tartalmait jeleníti meg.

Harmadik jellegzetességként pedig a játéktér és a nézőtér közötti viszonyt, illetve az ebben megjelenő interaktivitást, valamint a nézőkre ebből eredően gyakorolt hatást kell megemlítenünk. Először azt kell megállapítanunk, hogy ebben a világban a színész és a néző egymástól alapvetően elhatárolt helyzetben van, függetlenül attól, hogy ez az elhatároltság, fizikai formáiban megjelenik-e vagy sem. Az elhatárolódás attól jön létre, hogy a színjáték szándéka szerint a színész és a néző közvetlenül nem, csak a játék áttételén keresztül kerül egymással interaktív kapcsolatba. Vagyis a színpadon vagy játéktérben a színészek interaktív kapcsolata révén létrejövő játék egésze, illetve részletei hatnak a nézők közösségének egészére és az egyes nézőkre. Fontos itt kiemelni a „színjáték szándéka szerint”

kitétel jelentőségét, mert természetesen a színészek és nézők együttes jelenléte folytán elkerülhetetlenül jelen vannak az egyéb interaktív megnyilvánulások is, ám ezeket a színjáték, szándéka szerint, igyekszik minimalizálni lehetőség szerint kiküszöbölni. A nézőre gyakorolt hatás vonatkozásában pedig egyrészt azt kell megállapítanunk, hogy ez a fajta színjáték jellemzően a nézők közösségének egészére kíván hatni, mégpedig abban az értelemben, hogy az egyes nézők összességében azonos jellegű (komikus, tragikus stb.) hatást igyekszik elérni. Másrészt pedig azt, hogy ennek a hatásnak a minősége egyértelműen átélésre inspiráló, vagyis a játék arra törekszik, hogy nézője azonosuljon a színpadi alakokkal, illetve azoknak a színész által reprodukált érzelmeivel. Ezzel lényegében meg is határoztuk azokat a tárgyunk szempontjából fontos sajátosságokat, amelyek vonatkozásában a szegény színház illetve a performativitás közötti differenciákat kell kimutatnunk.

## 2.

A szegény színház alapvető jellegzetessége, hogy minden színpadi eseményt és hatást a színészből, a játszó emberből vezet le. Elsősorban igaz ez a színészi játék tartalmaira, a színész érzelmi folyamatainak megjelenítésére. Erre utal Grotowski sokszor idézett metaforája, amely szerint a színész számára a szerepnek sebészkésnek kell lennie, amelynek segítségével fel kell tárnia, le kell lepleznie lényének legbensőbb, legtitkosabb tartalmait, s azokat kell a néző számára felmutatnia.<sup>7</sup> Ez tehát azt jelenti, hogy a színész nem a színpadi alaknak a szerző által előzetesen elképzelt és megalkotott érzelmi folyamatait reprodukálja, hanem a színpadi alakban (a szerepben) önmaga autentikus érzelmi motivációit, ösztönös reakcióit jeleníti meg. Vagy, ha másként fogalmazunk, a színpadi alakot saját belső folyamataiból építi fel.

Ebből viszont az következik, hogy a színpadi játék folyamata nyilvánvalóan nem követheti az előzete-

<sup>5</sup> Természetesen tudjuk, hogy a színjáték alkotói gyakorlata és teoretikája szerves egységet alkot, ugyanakkor esetünkben célszerű az alkotói gyakorlatokat egybevetni, mert, mint azt is tudjuk, a színház egész világtörténete során a teoretika mindig a gyakorlat nyomán, annak leszűrődése révén született meg. Ebben az esetben sincs másról szó, mint arról, hogy az alkotói gyakorlatban, s annak révén létező jelenségek teoretikai megfogalmazódását vitatjuk, egy alternatív álláspont teoretikai megfogalmazása sem épülhet tehát másra, mint maguknak a jelenségeknek az újból történő összevetésére.

<sup>6</sup> Vö.: Adorján Viktor: A Szegény Színház. *Theatron*, 2008/ősz-tél, 78–81.

<sup>7</sup> Jerzy Grotowski: *Theatre's New Testament*. In: Jerzy Grotowski: *Towards a Poor Theatre*. New York, Touchstone Books, 1968. 37.

sen megírt anyag (a dráma) dramaturgiáját, hiszen a színészen ébredő tartalmak nem (vagy legalábbis nem feltétlenül) egyeznek meg az alaknak a szerző által elképzelt tartalmaival. Következésképpen az azok által motivált cselekvések sem lehetnek azonosak az alaknak a szerző által elképzelt cselekvéseivel. Vagyis felborul a drámának a szerző által elképzelt dramaturgiai rendje, pontosabban felváltja azt egy másik, sajátos dramaturgiai rend, amelyet Grotowski az előadás partitúrájának nevez. Ennek a partitúrának a kidolgozását, az előbbieken elmondottakon kívül egyébként az is szükségessé tette, hogy a színészi munka, jellegéből eredően improvizációvá vált, amelyet viszont össze kellett egyeztetni az előadás azonos jelentéssel és hatással történő megismételhetőségével. Így jött létre, s ezért sajátos ez az előadás-szerkezet, amely, mint egy „folyóágy”, mindig ugyanaz, de a benne áramló „folyó” mindig szabadon változó, mindig egyszeri és megismételhetetlen.<sup>8</sup>

Harmadikként a színész/néző viszonyban illetve ennek elemeiben is markáns differenciákat rögzíthetünk a dramatikus, átélő-átlényegülő színészi játékmódot alkalmazó színjátéki világhoz képest.<sup>9</sup> Azt látjuk ugyanis, hogy a *szegény színház* – kialakulásának későbbi szakaszában (elsősorban gondolva itt *Az állhatatos herceg* című produkcióra), illetve végső, kialakult formájában (értve ezen az *Apocalypsis cum Figuris* harmadik változatának előadásait) – a színész/néző viszonyban megőrizte ugyan a színészek és nézők elkülönítettségét, de azt egy sajátos hatásrendszerrel, a nézők passzív szerephelyzetbe hozásával alakította merőben új viszonyná. Ennek lényege, hogy már a tér fizikai megjelenése is egy jelenléti minőséget sugall a nézők közösségének (mint egésznek) és az egyes nézőnek egyaránt, így azok például, mint Faustus utolsó vacsorájának „vendégei” vagy Don Fernando, az állhatatos herceg szenvedéseinek „obszervátorai” vannak jelen az előadáson. Ezt erősí-

ti, s többek között ennek is köszönhetően valósul meg az a különleges nézőhatás, amely a nézőt egyrészt a színpadi alakok egy csoportjával való azonosulásra ösztönzi, másrészt viszont meggátolja egy (centrális) alakkal való azonosulását. S mivel az alakok meghatározott csoportjának tagjai különböző viselkedési modelleket jelenítenek meg (amelyekkel azonosulhatunk), a centrális alak pedig egy értéknorma hordozója (amellyel nem azonosulhatunk), a viselkedési modelleket megjelenítő színpadi alakokkal való azonosulás révén az egyes néző összemérheti önmagát a morális normával, miközben nem hiheti magát egyenértékűnek azzal. Így jön létre a modern színházi szertartás, amely – bár a dramatikus alapú „rendszerhez” hasonlatosan nézőinek közösségére kíván céljában egységes hatást gyakorolni – alapvetően más hatás megvalósulását jelenti, mint a dramatikus színház átélő-átlényegülő színésze által kiváltott azonosulás.

Mindezekből világosan kirajzolódnak azok a lényegi differenciák, amelyek a kiindulásként vett „sztanyiszlavszkiji rendszer” és a *szegény színház* között, mint legjelentősebbek, számba vehetők. Ezek után tekintsük most át azokat a különbségeket, amelyek a dramatikus alapú és átélő-átlényegülő játékmódot alkalmazó színjátéki világ és a performativitás között vannak!

### 3.

**E**z előtt azonban egy kis kitérőt kell tennünk. Eddig ugyanis, bár tudatosan, de némiképpen önkényesen használtam a „performativitás” erőnyőfogalmát, most azonban felmerülhetne az igény arra, hogy megkülönböztessük egymástól a színpadi alakokat létre nem hozó akciókat és performanszokat valamint a színpadi alakokat is létrehozó, ámde performatív elemekkel élő performatív színjátékokat. Ez azonban nemcsak elvezetne a tárgytól, de szükségtelen is, mivel a korábban em-

<sup>8</sup> Lényegében az *Apocalypsis* magja olyan, mint egy folyóágy, változatlan, de a víz, amely benne hömpölyög, mindig új és ismeretlen.” Pózozás nélkül” B. Gieraczynski interjúja Ryszard Cieslakkal. *Kultúra*, 1975/11. Illetve: „precizitásom két partja között egy folyam, amely saját tapasztalataim autenticitásából ered és szélesen áradva vagy zuhatagként, sebesen áramlik tova” „External Order, Internal Intimacy” An interview with Jerzy Grotowski by Marc Fumaroli. *The Drama Review*, 1969/4. 174.

<sup>9</sup> Az alapvetően dramatikus és átélő-átlényegülő játékmódot alkalmazó színjátéki világon a Fischer-Lichte által „hagyományos színháznak” nevezett modellt értjük, amelynek alapvető jellegzetessége, hogy (1) előzetesen létező drámai anyagot dolgoz fel és visz színre, másrészt (2) ezt hagyományosnak mondott játékmóddal, a színész átélésével és átlényegülésével teszi. Mivel pedig mind a színre vitt dráma, mind pedig – a játékmódnak köszönhetően – az előadás is a világ leképezésére – strukturált ábrázolására – törekszik, a színre vitt mű és a színrevitel módja, ebben az esetben egybevág: mindkettő a világ reprezentálására törekszik.

lített kötet szerzője, Fischer-Lichte sem különíti el egymástól ezeket, hanem a következőket állapítja meg: „Arról van tehát szó, hogy a testet ne rendeljük alá a szöveg paradigmájának, hanem egy, a szövegéhez hasonlóan paradigmatiszós pozícióba helyezzük. Ezt a feladatot végzi el a megtestesülés (embodiment/Verkörperung) fogalma... (...) Az előadás testiséget létrehozó performatív aktusai során ugyanis minden esetben olyan folyamatok mennek végbe, amelyekre attól függetlenül érvényes a megtestesülés előbbieken jelzett koncepciója, hogy (mint az elemzett példák többségében) létrehozna-e fiktív alakot, vagy (mint az akció- és performansz-művészetben igen gyakran) nem.”<sup>10</sup>

Ezen megállapítás tehát feljogosít bennünket arra, hogy a performativitást, mint gyűjtőfogalmat a jövőben is úgy használjuk, hogy egyaránt értjük rajta a fiktív alakokat is létrehozó performatív színjátékokat és az ilyeneket nem megjelenítő akciókat, performanszokat is.

#### 4.

**H**a tehát e kitéltet is figyelembe véve felvázoljuk a performativitás szempontunkból releváns jellegzetességeit, a dramaturgia területén arra a rendkívül jelentős differenciára világíthatunk rá, hogy a performativitás az előadás eseményszerűségét (egyszeri és megismételhetetlen voltát) hangsúlyozandó, elveti a drámai szerkezetet, amelyet pedig a drámai alapú színjáték magától értetődően feltételez. Sőt, nemcsak a dramatiszós szerkezetet utasítja el, hanem valójában bármiféle hierarchikus szerkezetet vagy konstrukció létét ellenzi az előadásban, mert egyrészt az egyértelműen utalna az előadás előkészítettségére és megismételhetőségére, másrészt pedig ok-okozati összefüggései révén a jelentésképződés irányába hatna, ami szintén ellentétes a performativitás céljaival. Ennek a – hangsúlyozzuk, hogy bármiféle(!) – előadás-szerkezetnek a hiányában az előadást a Fischer-Lichte által autopoetikus *feedback*-szalagnak nevezett jelenség szervezi, amelynek lényege, hogy az előadás interaktív világába beemeli azokat az esetleges, véletlenszerű hatásokat is, amelyeket az egyes nézők tudatos vagy öntudatlan megnyilvánulásai jelentenek az előadók (színészek/performerek) vagy nézőtársaik irányában, továbbá az

előadás-esemény alatt bekövetkező külső hatásokat is annak részévé teszi. Egyszóval az előadás anyagává emel minden olyan történést, amely a drámai alapú színház világában zavaró tényezőnek számít, s amelyek minimalizálására, vagy lehetőség szerinti kiiktatására az a színjátéki világ oly nagy gondot fordít. Elmondhatjuk tehát, hogy – amint a „szegény színház” esetében sem – a performativitás esetében sem csupán a dráma által hordozott, előzetesen meglévő dramaturgiai rend elvetéséről van szó, hanem annak egy másik előadás-szervező tényezővel való felcserélésével állunk szemben. Ám azt is látnunk kell, hogy e két előadás-szervező tényező merőben különbözik egymástól.

Hasonlóan radikális különbséget találunk a színészi munka területén is. S nem csupán arról van itt szó, hogy – az idézet tanúsága szerint is – a performativitásnak nem feltétlen célja a fiktív alak létrehozása, vagy, ha az mégis létrejön, a színész/performer különleges test-fenomenójának hangsúlyozása révén, az alak jelentésségének háttérbe szorítására, deszemiotalizálására törekszik. Arról is szó van még, hogy az autopoetikus *feedback*-szalag révén az előadás nézői is alkotótárs-helyzetbe kerülnek, vagyis a színész/performer előre nem tervezhető folyamatok sodrásában találja magát, cselekvései tehát szükségszerűen improvizáltak lesznek. S ez nem egy kényszerű sajátossága a performativitásnak, hanem lételeme, elérendő állapota, amely az esemény-jelleget biztosítja. Az átélő-átlényegülő játékmódot használó színész munkája és a színész/performer munkája közötti sarkalatos különbség tehát nyilvánvaló, de ugyanakkor nyilvánvalóvá lett az a különbség is, amely a szegény színház színésznének önfeltárása és a színész/performer deszemiotalizáló törekvése között van.

Ezen megállapításaink pedig már átvezetnek a harmadik kérdéskörre. Az alapvetően dramatiszós színjáték-világ színész/néző viszonyával is teljesen ellentétes viszonyt rögzíthetünk a performativitás esetében. A színész/néző elkülönítettségé helyett itt a színész/performer és a néző/résztevő állandó kapcsolatát, közös és egyenrangú társ-alkotói viszonyát figyelhetjük meg. Alapvetően ennek (is) köszönhetően, a nézők egészében kiváltandó, s alapvetően egységes hatás kiváltásának szándéka is felcserélődik a nézők csoportját egyének heterogén összességként kezelő törekvéssel, az egyes néző-

<sup>10</sup> Erika Fischer-Lichte: i. m. 124–125.

re/résztevőre bízva, hogyan éli meg az őt ért hatásokat s miként reagál azokra. Végezetül pedig mindezek eredményeként a nézőt nem egy, az átélésre inspiráló hatás éri, mint az alapvetően dramatikus, átélő-átlényegülő színészi játékmód esetében, hanem részint az esemény egyedisége, megismételhetetlensége közös tapasztalatának élménye (a fiktív alakot létre nem hozó performanszok, akciók esetében), illetve a fiktív alak és a színész/performer különleges test-fenomenja váltakozásából vagy összemosódásából adódó küszöb-tapasztalat élménye (a performatív elemeket alkalmazó színjátékok esetében).

## 5.

**M**indezek ismeretében levonhatjuk azt a következtetést, hogy mind a szegény színház, mind pedig a performativitás alapvetően különbözik a drámai alapú, átélő-átlényegülő színjáték világának dramaturgiájától, színészi játékmódtól és nézőjéhez való viszonyától egyaránt. Ugyanakkor viszont azonnal levonhatjuk azt a következtetést is, hogy más differenciákat rögzíthetünk a szegény színház esetében, s megint másokat a performativitás esetében.

Hiszen a szegény színház előadásainak partitúraszerkezete korántsem azonosítható a performativitás eredőjének tekintett autopoetikus *feedback*-sza-

laggal. S nem azonosítható a szerepet sebeszkésként használó, a fiktív színpadi alakot saját legbensőbb érzelmi anyagából felépítő színész játékmódtalálata a saját, különleges test-fenomenját előtérbe helyező s azt saját szellemi lényével feltöltő színész/performer színpadi alakot létrehozó, vagy létre nem hozó cselekvési metodikájával sem. S ahogy a néző önmagával való szembesülésének élménye sem azonosítható a performativitás közösségi esemény-élményével vagy küszöbtapasztalatával.

A differenciák illetően „másodlagos” különbözősége révén tűnik cáfolhatónak az, hogy a szegény színház performatív jelenség lenne, s egyben megkérdőjeleződnek a szegény színház egyes teoretikai elemeire vagy gyakorlati megoldásaira való hivatkozásoknak a performativitással kapcsolatban történő használata indokoltságát is.

A szegény színház jelenleg említett sajátosságai elegendő alapot adnak tehát arra, hogy a drámai alapú, átélő-átlényegülő játékmódtalálata mellett valószínűsítsük a színjátéktípusnak a performativitás jelenségétől való elhatárolhatóságát is. Vagyis azt, hogy óvatos kritikával kell kezelnünk Erika Fischer-Lichte könyvének Grotovskival kapcsolatos megállapításait, mert – mint láttuk – a drámai alapú, átélő-átlényegülő játékmódtalálata használó színjátéki világ elutasítása, illetve meghaladása nem kizárólag a performativitás révén képzelhető el.