

# I.

## TeatREALitás és határátlépés

### Közhelyek egy kulcsfogalomról

„A színház elmélet, vagy annak árnyéka. (...) Már a látás aktusában benne van az elmélet.”  
(Herbert Blau)

Mit értünk azon a szón, hogy „színház”? Maga a szó a legtöbb nyelvben a 17. század során vált önálló szemantikai egységgé. A tág jelentésmezővel bíró fogalom olyan látható teret jelentett,<sup>1</sup> amelyen nézésre érdemes dolgokat mutatnak – legyen az csata, kivégzés, élveboncolás, dráma. A 18. században aztán a fogalom használata az intézményre, az épületekre, később az ezekben zajló eseményekre korlátozódik. Az immár száz éves modern színháztudomány számára viszont mindig is megkérdőjelezhetetlen tény volt, hogy a *teatrológia* elsődleges tárgya nem egy, az „az alkotójától és befogadjától egyaránt független léttel bíró műalkotás”, hanem a „valamennyi jelenlévőt involváló esemény”<sup>2</sup> – az előadás.<sup>3</sup>

Több szempontból is tanulságos az alábbi anekdota: Heiner Müller 1995-ben Massachusetts-ben egy olyan hölgynek próbálta meg elmagyarázni a színház lényegét, aki még soha életében nem járt színházban. Beszért neki a játék teréről, ahol emberek olyan valakiket játszanak, akik nem önmaguk. Elmondta, hogy ezzel egy időben a nézőtéren emberek nézik és hallgatják a játékosokat, s ha jól érzik magukat, végül tapsolnak. Ebben a pillanatban beszélgetőtársa lelkesen felkiáltott: „Ó, igen, megvan! TV!”<sup>4</sup> A hölgy természetesen azért tekinthette azonosnak a televízió és a színház nézőjét, mert

nem figyelt arra az információra, hogy a színház(i előadás) egyszeri és megismételhetetlen: csakis játékosok és nézők együttes testi jelenlétében („live”) jöhet létre, s ily módon kizárólag a születése pillanatában el is enyésző téridőben (életvalóságban) létezik. Ugyanakkor pontosan érzekelte, hogy Heiner Müller a néző helyzete, a nézés minősége felől közelítette meg a kérdést.

Az önmagát egyre inkább a nézés eseményének leírásaként értő színháztudományban konszenzus, hogy a befogadó a látottakat-hallottakat szükségképpen (legalább) két rendbe szervezi. A színházban lét varázsa (erotikája) ebből a végső soron ellentmondásos helyzetből fakad. A néző egyfelől tartani akarja magát a színházi alapszerződéshez, melynek értelmében „felfüggeszti hitetlenségét”, és úgy tesz, mintha nem tudná, hogy a színész nem azonos a dramatikussal/színpadi alakkal (szereppel). Másfelől természetesen tisztában van azzal, hogy este tízkor nem a színész hal meg, hanem „Hamlet”, s nem egy fekete hattyú repül, hanem a Csajkovszkij zenéjére készült koreográfia szerint mozgó balett-táncos emeli feje fölé tüdőbe és spicc-cipőbe öltözött partnerét. A színlelés anyaga a nézői tekintetek kereszttüzeiben „színészivé” váló emberi test. Tárgya a nézés során létrejövő „szerepszerű” kategória (legtöbbször a dramatikussal alak értelmezése

<sup>1</sup>Vö. „theaomai” (szemlélni), „theatron” (nézőtér), „theoria” (elmélet, elmélkedés)

<sup>2</sup>Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Budapest, Balassi, 2009. 17. ford. Kiss Gabriella.

<sup>3</sup>„A színházi előadás fogalma, észlelése és így definiálása éppen olyan fordulatokon ment át, mint a tudományos diskurzus egésze. A magyar nyelvi használat az *elő-adás* gyakorlati mozzanatát emeli ki, a megmutatást, a megmutatkozásban rejlő alkotói munkát, ezzel a színházi alkotást a zenei, táncos, cirkuszi stb. keretekkel ötvözi (lásd előadóművészeti törvény). A francia/latin nyelvű használók a *(re)prezentáció* folyamatát a valóság újrajátszásaként értik, az angolszász gyakorlat a *performance* élő, jelenidejű karakterét hangsúlyozza akkor, amikor előadásról beszél, míg a németek a *Leistunggal* a munkát, a színészi teljesítményt helyezik előtérbe. A színháztudomány kortárs diszpozíciói (talán az angolszász nyelvi dominancia okán) a színházi előadás, a performance, a mise en scène, a reprezentáció, a Leistung kulturálisan és történelmileg és értett különbségei mellett belebonyolódnak a performance definícióiba.” Jákfalvi Magdolna: A színházi előadás fogalma a digitális média korában. *Theatron*, 2014/1. 23.

<sup>4</sup>Andreas Kotte: *Theaterwissenschaft*. Köln, Weimar, Wien, Böhlau, 2005. 27.

vagy elvont eszme, téma, gondolat). Keretfeltételeit pedig a test érzékelhetőségének és megmutathatóságának kulturális normái, a színházi hagyományok közege, az alkotói és befogadói akarat teremti meg. Ily módon a néző (esztétikai) észlelése folyamatosan ingadozik a fiktív illúzió és a valós tapasztalata, az ábrázolt és az ábrázolási folyamat, a jelölt absztrakt és a jelölő anyagi volta, a reprezentáció és a jelenlét között.<sup>5</sup> S ez az oka annak, hogy az európai színházi hagyomány 2500 éve alapvetően egy definíció és egy problémakör kapcsán határozza meg önmagát.

*A színész megtestesíti X szerepet,  
miközben S nézi<sup>6</sup>*

Az első, általában kőszínházinak nevezett definíció Eric Bentley 1964-es szövegében olvasható: „A megismerés B-t, amit C néz”.<sup>7</sup> Vagyis a színházhoz kell egy játékos, a szerep és az ezt figyelő néző. Ez a meghatározás a szociokulturális és pszichológiai

motivációi felől értelmezett dramatikus alakok („emberek”) közötti vonatkozások mimézisén alapuló, zárt és fiktív reprezentációt működtető, a tradicionális szabályrendet követő színházat írja le. Egyszerűbben kifejezve és a 18. század végének egyik leghíresebb német színészt idézve: az „emberek előtt történő emberábrázolást”.<sup>8</sup> A századforduló dadaista provokációi<sup>9</sup> és az 1960-as / 1970-es éveket meghatározó (neoavantgárd) színházi kísérletezések azonban – miközben megkérdőjelezték a művészeti és társadalmi keretek örökérvényű stabilitását, és rámutattak az azokat működtető hatalmi-kirekesztő stratégiákra<sup>10</sup> – programszerűen törekedtek a színházi jelenségek hatókörének kitágítására.

Az egyik klasszikusnak számító példa a Peter Brook Színházi Kutatóintézetében 1971-től folyó munka munkahipotézise, mely szerint „Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyel; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék”.<sup>11</sup> A bulvárszínház apparátusával szembe

<sup>5</sup> Vö. „semmi sem illuzórikusabb a performanszban, mint a közvetlennek az illúziója. Nagyon erős illúzió ez a színházban, de mégiscsak színház, és mégiscsak a színház, az illúzió igazsága az, amely minden előadásban ott kísért, akár színházban adják elő, akár nem.” Herbert Blau: *The Eye of the Prey: Subversions of the Postmodern*. Bloomington, Univ. Press, 1987. 164. ford. Kékesi Kun Árpád.

<sup>6</sup> Erika Fischer-Lichte: *A színház nyelve. Pro PHILosophia*, 1995. 1. kötet 25. ford. Kiss Gabriella.

<sup>7</sup> Eric Bentley: *A dráma élete*. Pécs, Jelenkor, 1998. 123. ford. Földényi F. László.

<sup>8</sup> August Wilhelm Iffland: *Theorie der Schauspielkunst* Band 2. Berlin, EOD Reprint, 1815. 37.

<sup>9</sup> „Be kell iktatni a meglepetést, és be kell vonni a műsorba a földszint, a páholyok és a karzat közönségét. Egy-két javaslat kapásból: néhány ülésre erős ragasztót kell kenni, hogy az odaragadt néző – férfi vagy nő – általános derűtséget keltsen (...) ugyanazt a helyet tíz embernek is el kell adni, hogy ebből torlódás, hangos szóváltás, veszekedés kerekedjék; ingyenjegyet kell felajánlani köztudottan hóbotos, ingerlékeny vagy különc uraknak vagy hölgyeknek, akik trágár kézmozdulatokkal, a nők csipkedésével vagy egyéb bolondériával várhatóan lármás jelenetek okozói lesznek. Be kell hinteni az üléseket viszketóporral, tüsszentőporral és más hasonlókkal.” Filippo Tommaso Marinetti: *A varieté. Színház*, 1996/9. 43. ford. Magyarósi Gizella.

<sup>10</sup> [D’Alembert-nek írt levelében Rousseau undorral és felháborodva utasítja vissza a francia filozófus által az *Enciklopédia* hetedik kötetének „Genf” szócikkében tett javaslatot, mely szerint más civilizált városok mintájára végre Genfben is létesítsenek színházat. Rousseau szerint ugyanis – s ez a döntő érv – a színház nemcsak veszélyt jelentene a genfi identitására, de meg is semmisítené azt. Véleményét a színház szerkezeti működésével, illetve a játszott darabok tartalmával indokolja. Mivel férfiak és nők egyaránt járhatnak színházba, ez lehetőséget adna arra, hogy szórakozás céljából nyilvános helyen gyülekezzenek, ami valóságos támadás a genfi társasági élet olyan tradicionális formái ellen, mint a szigorúan nemek szerint rendeződő „férfi” és „női” csoportok. Ráadásul ellentmond a nők „természetes” szégyénérzetének, amely tiltja, hogy a nyilvánosság előtt mutakozzanak.] Ha egy nő elhagyja a házat, elveszíti legszebb ragogását, igazi ékességétől fosztatik meg, s így fellépése gyámoltalanná válik. (...) Tegyen bármit is, mindannyian érezzük, hogy nőnek nincs helye a közéletben. [De a színház a férfi nemi identitására is veszélyt jelent.] Erőteljesen a szerelemre irányítja a figyelmét, [s így az elpuhulás és az elnőiesedés veszélye fenyegeti, hiszen] az az állandóan felfokozott érzelmi állapot, amelynek ki vagyunk téve a színházban, elerőtlenít, elgyengít és képtelenné tesz arra, hogy parancsoljunk a szenvedélyeinknek. Az erény iránti természetlen érdeklődésünk csak arra jó, hogy kielégítsük önszeretetünket, arra viszont nem, hogy láttára erényes cselekedeteket vigyünk végbe. [Ily módon a színház a férfit és a nőt is elidegeníti] természetes meghatározottságaitól, [a polgárt pedig megszokott életformájától. Vagyis veszélybe sodorja a genfi kultúrális, nemi és individuális identitását. Ha tehát meg akarják őrizni azt, egyetlen színházat sem szabad megtérniük Genfben. Ráadásul gondoljunk bele], mi a színészi tehetség lényege? Művész legyen a tettetésben, sajátjaként fogadjon el egy idegen jellemet, másnak mutassa magát, mint ami, hidegvérrel tudjon felháborodni, mást mondjon, mint amit gondol, és mindezt olyan természetesen tegye, mintha saját véleményének adna hangot, és végül feledni tudja saját helyzetét azáltal, hogy mások helyébe lép. (...) Alapjában véve milyen szellemisége is van a színésznek? Foglalkozásánál fogva az aljasság és a hamisság olyan elegye (...), amely képessé teszi bármilyen szerep eljátszására, kivéve a legnemesebbet – az emberét. Jean-Jacques Rousseau: *Lettre à d’Alembert sur les spectacles*. Paris, Gallimard, 1987. 423. idézi Erika Fischer-Lichte: *A dráma története*. Pécs, Jelenkor, 2001. 7-8.

<sup>11</sup> Peter Brook: *Az üres tér*. Budapest, Európa, 1999. 5. ford. Koós Anna.

helyezkedő Brook észak-afrikai turnéja és interkulturális kísérletei alapvetően átformálták az elméleti kutatások irányát. Azt vizsgálta, milyen közegben észlelhető színházként az a helyzet, hogy belépünk a térbe. S a kutatások egyértelművé tették, hogy (mivel nincs általános emberi, színházi forma) a közös nyelv, tradíció, kommunikáció, szabályok egyeztetése nélkül színház sincs.

A másik klasszikus példa a Krinziger Galériában 1975. október 24-én lezajlott *Lips of Thomas* című Body Art-performansz.<sup>12</sup> A Marina Abramović nevű performer egyfelől a saját testén követett el sorozatos erőszakot, másfelől nyilvánvalóvá tette, hogy egyre fokozódó fizikai fájdalmait kizárólag a nézői beavatkozás enyhítheti. Mivel „az a szabály, hogy a másra vagy önmagára veszélyes fizikai erőszak látán még akkor is be kell avatkoznunk, ha ezzel saját testi épségünket és életünket kockáztatjuk, nem a kiállított műalkotások illetve az előadás nézése közben, hanem a mindennapok világában érvényes, (...) érvényüket veszítették azok a megkérdőjelezhetetlennek bizonyuló és biztonságot adó szabályok és normák, amelyek hagyományosan definiálják egy galéria látogatójának vagy egy színház nézőjének a szerepét.”<sup>13</sup>

Brook esetében tehát kísérlet tárgyává, Abramović esetében viszont provokációvá válik az a mindig is tudott különbség, amely a színészi test biológiailag illetve szociokulturálisan meghatározott fenoménja és a színészi testnek a (dramatikus) alak színpadi re-prezentációját hitelesen létrehozó képessége között feszül. Ily módon a szerep „megszemélyesítése” „megtetesítő” aktivitássá válik, s ennek nézője épp azért érzi magát kínosan, mert az interakciónak (részvételnek) a „hitelenség felfüggesztésétől” eltérő formáit kell kialakítania. Brook sivatagi improvizációi és Abramović koncepciózus önsebzése, ha nem is akadályozza meg, de értelmetlenné teszi, hogy a néző dramatikus alakok (ad absurdum egy Falstaff vagy egy Alceste), jellemvonások (habzsoló, borissza, mazochista), elvont eszmék (a krisztusi áldozat) megtetesüléseiként azonosítsa a látottakat. S az sem adhat neki megnyugvást/kielégülést, hogy racionálisan elemzi a test művészi-mediális megcsinálódásának törvényszerűségeit. E többé-kevésbé kiszámítható tevékenységek helyett azzal kell szembesülnie, hogy „olyan társadalmi gyakorlat [részesévé vált], amelyben nézőként játékosok fizikai és verbális megszólalását és magatartását várja”,<sup>14</sup> ám kiszámíthatatlan, hogy ez az elvárás teljesül-e, és ha igen, miképp.

Ily módon, ha a harmadik évezred európai színházának horizontjából kérdezzük rá a teatralitás jelentőségére, arról kell beszélnünk, hogy a befogadó hajlandó- és képes-e reflektálni azokra a saját-nak hitt, mindig történelmileg illetve társadalmilag adott s az előadás során bármikor megkérdőjeleződő keretfeltételekre, amelyek között/révén

Az élő húsba metszett csillag a forróság hatására újra vérezni kezdett. Abramović mozdulatlanul feküdt, ami nyilvánvalóvá tette, hogy a kínjai addig tartanak, amíg a hőszugárzó végleg fel nem olvasztja a jeget. Mikor már harminc percen át feküdt így, semmit sem téve az egyre elviselhetlenebb fájdalom ellen, a nézők egy része nem bírta tovább nézni a szenvedését. Néhányan a jégtömbökhöz siettek, felemelték, és egy kabátba csavarva kivitték a művészt. A két órás performansz ekkor és ezzel az aktuussal ért véget.” Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Budapest, Balassi, 2009. 9-10. ford. Kiss Gabriella.

<sup>12</sup> „1975. október 24-én figyelemreméltó és elgondolkodtató eseményben volt részük az innsbrucki Krinzinger Galéria látogatóinak. A belgrádi születésű Marina Abramović itt mutatta be a *Lips of Thomas* című performanszát. A performansz elején Marina meztelenre vetkőzött, majd a terem hátsó falára erősítette egy rá hasonlító, hosszú hajú férfi ötágú csillagba foglalt fényképét. A faltól nem messze megterített asztal állt: a fehér abroszon egy üveg vörösbor, egy kiló méz, egy kristálypohár, egy ezüstkanál és egy korbács volt. Abramović leült az asztal melletti székre, és az utolsó cseppig kikanalazta a csuprot, majd a kristálypohárba kitöltötte, és lassú kortyokban megitta a bort. Amikor kiürült az üveg, jobb kezével összetörte a poharat: a keze vérezni kezdett. Ezt követően felállt, és fényképének hátát fordítva a nézők szeme láttára borotvapengével egy ötágú csillagot metszett a hasára. A vérző művész megragadta a korbácsot, letérdelt és erős csapásokkal ütlegetni kezdte magát. A korbács véres csíkokat rajzolt a közönség felé fordított hátára. Ezután karjait széttárta és ráfeküdt egy jégtömbökből épített keresztre. A plafonra egy hőszugárzó volt felerősítve, amely pont a hasára fújta a forró levegőt. Az élő húsba metszett csillag a forróság hatására újra vérezni kezdett. Abramović mozdulatlanul feküdt, ami nyilvánvalóvá tette, hogy a kínjai addig tartanak, amíg a hőszugárzó végleg fel nem olvasztja a jeget. Mikor már harminc percen át feküdt így, semmit sem téve az egyre elviselhetlenebb fájdalom ellen, a nézők egy része nem bírta tovább nézni a szenvedését. Néhányan a jégtömbökhöz siettek, felemelték, és egy kabátba csavarva kivitték a művészt. A két órás performansz ekkor és ezzel az aktuussal ért véget.” Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. Budapest, Balassi, 2009. 9-10. ford. Kiss Gabriella.

<sup>13</sup> „Nyilvánvaló, hogy a művésznő megsebesült, sőt: kész volt további kínok elviselésére. Ha mindez nyilvános helyen történt volna, a nézők valószínűleg habozás nélkül közbelépnek. De egy galériában? Hiszen nem kell-e tisztelnünk a művésznő tervét és valószínűsíthető szándékát? Vállalhatjuk-e annak a kockázatát, hogy tönkretesszük a „műalkotást”? Ugyanakkor kérdés, hogy humánus és az embertársunk iránt érzett felelősséggel összeegyeztethető cselekedet lenne-e nyugodtan nézni, ahogy valaki fizikailag bántalmazza önmagát. Vajon Abramović a kukkoló szerepébe akarta kényszeríteni a nézőt? Vagy éppen azt akarta tesztelni, hogy mi kell ahhoz, hogy a néző végre elhatározza magát, és véget vessen kínjainak? Milyen szabály lép ez esetben életbe?” Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. i. m. 10.

<sup>14</sup> James R. Hamilton: *Theatrical Enactment. The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2000/1. 24. ford. Jákfalvi Magdolna.

nézőként definiálja magát. A kísérletezésnek és a határátlépésnek a történelmi avantgárddal kezdődő és a neovantgárd illetve posztdramatikus törekvések révén folytatódó hagyománya nem minden országban formálta egyforma mértékben a nézői szokásrendeket.<sup>15</sup> Pedig az elmúlt évszázadban a színház hagyományos keretei oly sokféleképpen kérdőjeleződtek meg, fogalma olyannyira kitágult, hogy nem érthetünk rajta sem többet, sem kevesebbet, mint „egy darabka *életidőt*, amelyet a színészek és a nézők közösen töltenek és *közösen használnak el*, mégpedig annak a *térnek* a közösen belélegzett levegőjében, amelyben a színházi játék és a nézés végbemegy”.<sup>16</sup> Az előadás pedig olyan egyszeri és soha meg nem ismétlődő alkalom, amikor nem a „személy” (individuum, típus, jellem, Én), hanem a nézői tekintetek kereszttüzeiben és különböző médiumok révén színre vitt test ideje telik el.<sup>17</sup>

Mivel a kortárs előadások objektív időtartama a „4 perc 33 másodperc”-től kezdve több órán át több napig terjedhet, ennek megéltiségét (izgalmát, unalmát) a ritmusalkotó elvek határozzák meg. Az idő ilyenén szerveződését és strukturálódását valósítja meg a függöny tradicionális felhúzása és leengedése, a szünet és mindenekelőtt a cselekmény dramaturgiája illetve az alakok pszichológiája. S a nézés európai szokásrendjét mindmáig meghatározza az a vágy, hogy észleleteinket ok-okozati összefüggések láncszemeivé rendezzük.<sup>18</sup> Így a legtöbb előadás nézője arra törekszik (az ad nekik biztosságot), ha a színház nyelvén olvassa a színházi jelek rendszerén alapuló színházi szöveget.

## A színházi jelek rendszere<sup>19</sup>

I. A színészi tevékenység mint jel (A valamilyen módon megtestesíti X-et)

I.1 Nyelvi jelek

I.1.1 Lingvisztikai jelek (elhangzó szavak, mondatok stb.)

I.1.2 Paralingvisztikai jelek (a lingvisztikai jeleket kísérő hangjelenségek: hangsúly, hangszín stb.)

I.2 Kinezika (mozgás eredményeként létrejövő jelek)

I.2.1 Mimika (az arcizmok által létrehozott jelek)

I.2.2 Gesztus (olyan testmozdulatok, amelyek következtében nem történik helyváltozás)

I.2.3 Proxemika (olyan testmozdulatok, amelyek következtében helyváltozás történik)

II. A színészi megjelenés mint jel (A valamilyen külsővel megtestesíti X-et)

II.1 Maszk (a test és az arc mesterséges jelei: sminkmaszk, merevmaszk stb.)

II.2 Frizura (a hajból és a testszőrzetből létrejövő jelek)

II.3 Jelmez (a testet borító jelek)

III. A tér jelei (A valahol megtestesíti X-et)

III.1 A színház térkonceptiója (a nézőtér és a játéktér viszonya: amfiteátrum, aréna, kukucskáló színház stb.)

III.2 A játéktér (színpadkép)

III.2.1 Díszlet és kellék (a játéktérben jelen lévő stabil tárgyak)

III.2.2. Rekvizitum (a játéktérben jelen lévő olyan tárgyak, amelyek alakja, állapota a színpadi történések során megváltozik)

<sup>15</sup> Vö. „magyar színház (...) eredetét, történelmi hátterét tekintve bőbeszédű, társalgási jellegű és pedagógiai szándékú” (P. Müller Péter: *A maszktól a halálszínházig. Színházi írások*. Budapest, Kijárat, 2010. 93.), „idegen tőle a kísérletezés” (Kékesi Kun Árpád: *Recepció és kreativitás a színház(kultúra)ban*. In: Imre Zoltán (szerk.): *Átvilágítás. A magyar színház európai kontextusban*. Budapest, Áron Kiadó, 2004. 11.)

<sup>16</sup> Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. Budapest, Balassi, 2009. 7. ford. Kricsfalusi Beatrix.

<sup>17</sup> Vö. „teatralitáson a test különböző médiumokban megvalósuló speciális és azzal a céllal történő színrevitelét értjük, hogy mások észlelhessék”. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative*. Tübingen, Basel, Francke, 2001. 312.

<sup>18</sup> Vö. A néző mindig is „igényli, hogy észlelhessen, tehát leírhasson, egy egészet [totalitét] vagy legalább egy strukturált és szervezett rendszer-együttest.” (Patrice Pavis: *Előadáselemzés*. Budapest, Balassi, 2003. 18. ford. Jákfalvi Magdolna); „Az idő egységének komplementer oldalai – *belső folytonosság és a külvilágtól való elzártság* – nem csupán a színház egykori és mai alapszabályait képviselik, más mediális narrációs formák is megőrizték őket, amit nyomban bizonyítva láthatunk, ha akár csak egyetlen pillantást is vetünk a hollywoodi filmekre, amelyekben töretlenül érvényesül a „láthatatlan vágás” elve. Összefoglalásul azt mondhatjuk, hogy az idő dramaturgiájának arisztotelészi hagyománya nem utolsósorban éppen *annak megakadályozására törekedett, hogy az idő időként jelenjék meg a színpadon*. Az időnek mint olyannak el kell tűnnie, a cselekvés észrevétlen létfeltételévé kell redukálódnia. És hogy valóban észrevétlen maradjon, azt kezelésének szabályai biztosították. Semmi sem ragadhatja ki a nézőt a dramatikus cselekmény ígézetéből.” (Hans-Thies Lehmann: *Posztdramatikus színház*. i. m. 194. ford. Kricsfalusi Beatrix.)

### III.2.3 Világítás

## IV. Nonverbális akusztikai jelek

### IV.1 Zaj

### IV.2 Zene

Ez esetben az észlelt (látott, hallott, tapintott, szagolt, ízlelt) jelenséget egy, a játékos és a néző közös életvalóságán kívüli (legtöbbször irodalmi-dramatikus) világra vonatkoztatjuk. Ezt a lehetséges világot ismertnek/tudottnak/létezőnek/valóságnak (referenciának), mi több: egymással párbeszédet folytató, ily módon animálható szerepek közötti viszonyok hálójának tekintjük, s ez alapján tulajdonítunk a jelölőknek jelentést. Például amikor látjuk a velünk egy térben és időben létező Bata Éva mosolyát, akkor a szemünkben nem Bata Éva, hanem a Shakespeare-dráma egyik címszereplője, Júlia boldog.<sup>20</sup> Persze ennek az „imitatio naturae” elv alapján zajló jelentésképződésnek előfeltétele, hogy a néző (fel)ismerje színésszel közös kultúrája vizuális és akusztikai rendjét, pszichológiai tudását, illetve azt a színházi-színészi normát, mely szerint az épp akkor és úgy felragyogó mosoly a boldogság jele. S mely rend vizionálásának öröme egyébként nem a nézőtérben, hanem a házimoziban élhetjük át a legtökéletesebben, és nem a színházi előadás, hanem a hollywood-esztétika törvényei alapján készülő sikerfilmek vagy a szappanoperák garantálják.

Ez is az oka annak, hogy a legújszerűbb színházi törekvéseket immár fél évszázada nem a dramatikus történet (és még csak nem is feltétlenül a tér), hanem a megtalált és az előadás alatt közösen formált idő foglalkoztatja. Tünetértékű Robert Wilson véleménye, akinek a hetvenes évekbeli rendezései több órát, illetve napot vettek igénybe. Szerinte ugyanis azért nincs szükség szünetre, mert minden egyes néző önállóan el tudja dönteni, mikor akar részt venni az előadásban és mikor nem. S talán ez is indokolja, hogy a kortárs színháztudomány szótárában miért kapott helyet a *kulturális*

*performansz* Milton Singer-i fogalma. Az esküvői vagy templomi szertartás, a futballmérkőzés, a parlamenti ülés, a bírósági tárgyalás „a kulturális struktúra legkisebb megfigyelhető egysége, amely artikulálja, demonstrálja és ábrázolja az adott kultúra önképét és önmegértését mind a kultúrához tartozó, mind a rajta kívülállók számára. (...) Meghatározott ideig tart, van kezdete és vége, előadók egy csoportjának különböző tevékenységeiből áll, akik szervezett programot adnak elő a közönség előtt, mégpedig megfelelő helyen és alkalomból.”<sup>21</sup> Ily módon a színház a kulturális performansz egyik típusának tekinthető, a játékosok és a nézők együttes testi jelenléte pedig a kulturális performansz egyik alkotó tényezője. Következésképp bizvást kijelenthetjük, hogy a tudatos színháznéző képes arra, hogy az ún. valóságra színházként, az ún. színházra pedig valóságként tekintsen. S ennek az elemző képességnek a jelentőségéhez a látványosság társadalmában (Guy Debord) nem férhet kétség.

### *Az előadás „műhűsége” és a dramatikus szöveg „szemfülelése”*

Mivel az európai színházi hagyomány egyik legfontosabb vonása az írott („papírszagú”) dráma és az életteli („testszagú”) színházi előadás kölcsönhatása, feltétlenül beszélnünk kell e két kulturális jelenség viszonyáról. Mégpedig úgy, hogy tudatosan kerüljük az olyan ortodox álláspontokat, amelyek (Aquino Szent Tamás kijelentését parafrázálva) vagy a színházat tekintik az irodalom szolgáltatójának, vagy fordítva.<sup>22</sup> Mivel ezek a dráma- és színházelméleti írások sorában kibontakozó „hitviták” mindmáig Arisztotelész *Poétikájára* (és annak pro és kontra olvasataira) hivatkoznak,<sup>23</sup> ezúttal Patrice Pavis először 1980-ban megjelent *Színházi szótárának* két tézisének járjuk körbe.

„Nem volna helyes a dramatikus szöveget rögzült, közvetlenül hozzáférhető, egyszer s mindenkorra érthető entitásként felfogni. A szöveg csak

<sup>19</sup>Erika Fischer-Lichte: *Semiotik des Theaters I*. Tübingen, Francke, 1988. 6.

<sup>20</sup> Shakespeare: *Romeo és Júlia*, R. Eszenyi Enikő, Vígszínház, 2011.

<sup>21</sup> Milton Singer: *Traditional India - Structure and Change*. Philadelphia, 1959. 12-13.

<sup>22</sup> Vö. „A költő nem a színház gyermeke, [az előadásnak pedig] nem szabad egyszer s mindenkorra valamilyen darabra támaszkodnia” Edwar Gordon Craig: *Első párbeszéd* (1905) In. E.G.C.: *Új színház felé*. Budapest, Színháztudományi Intézet, 1963. 9-10. ford. Székely György.

olvasataiban létezik, s az olvasatnak mindig adott történelmi kontextusa van. Függ az olvasó társadalmi helyzetétől és a fikció világáról való ismereteitől.”<sup>24</sup> Az európai színházi hagyományban ennek az olvasatnak a kontextusát a színpadi megvalósítás elvont vagy konkrét célképzete is meghatározza. A „dramaturg” azzal az előfeltevéssel olvassa a dráma nyelvi szövegét, hogy előbb vagy utóbb, ennek vagy annak a színésznek a közreműködésével, ennek vagy annak a rendezőnek a koncepciója alapján létrejön egy immár nem pusztán verbális, hanem multimediális színházi szöveg. A „Júlia” nevű és az olvasás során nyelvi képződményként létező dramatikus alakot az ősbemutatón (az Erzsébet-kori színház szokásrendje szerint) mutálás előtt álló, fiatal fiú játszhatta, majd hosszú évszázadokon keresztül az adott színház (sokszor negyven éves) sztárszínésznője formálta meg. Franco Zeffirelli viszont 1960-as rendezésében az akkor huszonhat éves Judi Denchre, 1968-as filmjében pedig (a Shakespeare-szövegben elhangzó információt követve) a forgatás kezdetekor tizenhat éves Olivia Hussey-re osztotta a szerepet. A szöveg gounod-i olvasatában (1867) Júlia operaáriákat énekel, Prokofjevében (1937) balettozik, Gerard Presgurvicében (2001) egy musical éneklő, táncoló, ponthúzón felemelkedő elemévé, Somogyi Tamáséban (2013) pedig színész által mozgatott bábbá válik.

Könnyű belátni, hogy ez a különböző anyagságú jelrendszerek közötti fordításként is felfogható, színházi és műfaji normák-elvárások meghatározta folyamat során nem lehet mérce az „úgy kell játszani, ahogy Shakespeare megírta” - imperatívusza.<sup>25</sup> Arról nem is beszélve, hogy az egyszeri és megismételhetetlen előadás alatt a dramatikus szöveg egyszeri és soha meg nem ismételt, kollektív (vagyis a színész és a néző aznap esti kondíciója által is meghatározott) értelmezését és megtestesülését látjuk a színpadon. Ily módon lehetséges, sőt sokszor érdemes és érdekes arra a kérdésre keresni a választ, hogy az általam látott előadás ben-

nem megfogalmazódó (rendezői) koncepciója hogyan viszonyul a dráma általam ismert (akár irodalomtörténeti, akár más előadásokban, filmekben látott) értelmezéseivel – de semmiképp sem ez a kötelező és egyedül üdvözítő út.

### *Egy előadáselemzési kérdőív*<sup>26</sup>

#### **I. Az előadás általános jellemzői**

1. Miről szól az előadás, mi tartja össze a különböző elemeket, milyen címet adna az elemzésének?
2. Milyen elemek, jelek szerepét nem érti? Koherensnek találta-e a rendezést? Miért?
3. Hogy viszonyul a látott előadás más, régebbi színházi és művészi élményeihez?
4. Voltak-e gyenge, unalmas pillanatok?

#### **II. A scenográfia**

1. Hogyan tudja azonosítani a színházi teret?
2. A nézőtér és a játéktér viszonya
3. A színek, formák, anyagok rendszere, jelentése

#### **III. A világítási rendszerek**

1. Hogyan viszonyul a fikcióhoz, a színészhez?
2. Az előadás befogadására gyakorolt hatásai

#### **IV. A tárgyak**

Természete, funkciója, anyaga, a térhez és a testekhez való viszonya, használatának rendszere

#### **V. A jelmezek, az arcfestés, a maszk**

Funkció, rendszer, viszony a testhez

#### **VI. A színészek teljesítménye**

1. A színészek mozgása, arcjátéka, változások a megjelenésükben
2. A színész és a szerep viszonya
3. A színész és a csoport viszonya. Elhelyezkedések, az együttes viszonya, mozgáspálya
4. A szöveg és a testek kapcsolata
5. Hangok: minőség, a kiváltott hatás
6. A színész státusa: múltja, szakmai helyzete stb.

#### **VII. A zene, a zaj, a csend funkciója**

#### **VIII. Az előadás ritmusa**

#### **IX. A rendezés történetolvasása**

1. Milyen az elmesélt történet? Foglalja össze!

<sup>23</sup> „Egyébként a tragédia mozgás nélkül is megteszi a maga hatását, akárcsak az eposz, hiszen olvasás útján is kiderül az értéke.” Arisztotelész: *Poétika*. VI. rész, ford. Sarkady János.

<sup>24</sup> Patrice Pavis: *Színházi szótár*. Budapest, L'Harmattan, 2006. 102-103. ford. Sepsik Enikő.

<sup>25</sup> Peter Brook: Az ördög neve: unalom. *Színház*, 1992/5. 34. ford. Szántó Judit.

<sup>26</sup> A kérdőív az ún. Pavis-kérdőív (*Előadáselemzés*. Budapest, Balassi, 2003. 42-43. ford. Jákfalvi Magdolna) egyszerűsített változata.

2. A színész és a színpad miként építi a történetet?
3. A rendezés értelmezésében milyen a dramatikusszöveg műfaja?

#### X. A szöveg a rendezésben

1. A fordítás jellegzetességei
2. Mennyi helyet kínál a rendezés a dramatikusszövegnek?
3. A szöveg és a kép, a fül és a szem viszonya

#### XI. A néző

1. Melyik színházi intézmény kereteiben zajlik a rendezés?
2. Mit vár az előadástól?
3. A közönség reakciói
4. Milyen szerepet, mekkora feladatot kap a néző a rendezés értelmezésében?
5. Milyen képek, jelenetek, témák szólították meg és őrződtek meg?
6. Miképp manipulálja a rendezés a néző figyelmét?

#### XII. Hogyan lenne a legcélszerűbb lejegyezni az előadást (fényképezzük vagy filmezzük)?

#### Hogyan emlékezzünk rá? Ami kimaradt a jegyzetelésből?

#### XIII. Ami nem szemiotizálható?

1. Ami az Ön olvasatában nem volt értelmezhető a rendezésben?
2. Ami sem jelre, sem jelentésre nem vezethető vissza?

#### XIV. Mérleg

További problémák, megválaszolatlanul maradt kérdések

Ha ezt a „lapról a színpadra” történő születést rekonstruáló gondolatmenetet megfordítjuk, és a „mi a dráma?” - kérdés horizontjából járjuk körbe, akkor az alábbi válasz fogalmazódik meg: „a dramatikusszöveg inkább lehetséges előadások sokaságaként határozható meg, mintsem véges és befejezett *Text-an-sich-ként*”.<sup>27</sup> Ezt az első pillantásra ultraradikális tézist az az olvasói tapasztalat segít elfogadni, amely a dráma formai sajátosságaira épül. Ebben a műnemben az információk két csatornán – az ún. *főszövegen* (párbeszéd) és az ún. *mellék-szövegen* (szerzői instrukció) – keresztül jutnak el

az olvasóhoz,<sup>28</sup> s a dramatikuss alak neve illetve a hozzá rendelt dialógus-egységek egyértelmű utat jelölnek a „képzelet” színpadáról a „valóságos” játékterbe.<sup>29</sup> Egyszerűbben fogalmazva: miközben a Romeo és Júlia olvasója békésen ül egy karosszékben, és Shakespeare-kötetet tart a kezében, saját kulturális illetve színházi (izzadság- vagy éppen parfümszagú) normái alapján testesíti meg a „cselekvés” második oldalon felsorolt „személyeit”<sup>30</sup> – hozzá létre saját mentális rendezését.

Végső soron ez a mediális paradoxon az oka annak, hogy az európai színházi hagyományt mintegy 2500 éve az irodalmi színház határozza meg. „Mivel egyszer minden dramatikusszöveg 'kortárs' volt, akarva-akaratlan egy bizonyos (színház)nézés jelenében készült. Közben persze – drámaként kanonizálódva – a színházi praxisból folyamatosan átszivárgott az irodalom írott diskurzusába, ám olvasási stratégiái (hol implicit, hol explicit módon, de mindig) magukban hordozták a kortárs színház tér- és időszerkezeti sajátosságait.”<sup>31</sup> Ez is az oka annak, hogy irodalmárok nemzedékei rekonstruálják nagy szorgalommal Shakespeare szövegeiből az Erzsébet-kor, Lope de Vega darabjaiból a Siglo d'Oro legelterjedtebb térkonceptióit, s ezért vezetik vissza a francia klasszicista drámák szigorúan szabályos felvonás-szerkezetét arra a tényre, hogy a nézőket is megvilágító kandeláberek gyertyái kormozni kezdtek, s még leégés előtt ki kellett őket cserélni.

Ha elfogadjuk, hogy a dramatikusszöveg nyelvi képződményeinek befogadása során olvasva „szemfülelünk” és „szemfülelve” olvasunk, akkor már nem is tűnik olyan botrányosnak Patrice Pavis kijelentése, mely szerint azért okoz egyre több gondot „megkülönböztetni a dramatikusszöveget másfajta szövegtől, mert a drámaírás aktuális irányzatai szerint bármely szöveg színpadra állítható; ennek szélsőséges esete – a telefonkönyv megrendezése – manapság tehát nem vicc és nem megvalósíthatatlan feladat! Minden szöveg dramatizálható, feltéve, hogy színpadon hangzik el.” Hiszen a „színpadon hangozzon el” keretfeltétele pontosan azt jelenti,

<sup>27</sup> Vö. David Birch: *The Language of Drama*. London, Macmillan, 1991. 30.

<sup>28</sup> A két terminushoz lásd Manfred Pfister: *Das Drama*. München, Fink, 1977.

<sup>29</sup> Jákfalvi Magdolna: *Alak, figura, perszónázs*. Budapest, OSZMI, 2001. 12.

<sup>30</sup> „dran” (cselekedni), „dramatis personae” (dráma / cselekvés személyei)

<sup>31</sup> Jákfalvi Magdolna, Kékesi Kun Árpád: *Teríték. A kortárs magyar dráma és színház*. Alföld, 1998/9. 25.

hogy a Sárga Oldalak csak akkor válik dramatikus szöveggé, ha a színház egyik társadalmilag és történelmileg meghatározott normája (apparátusa) „magába-színháziasítja”.<sup>32</sup> Ha ez épp az illúziószínház gyakorlata, akkor olvasóként lehetőségem lesz rá, hogy a „Jé, mint a Jenő”-színház kódja alapján azonosítsam a nevek és adatok sorát. Ilyenkor „a lent ülő néző felfelé néz, és azt mondja: 'Jé, pont, mint a Jenő!’”<sup>33</sup> – a drámapedagógus azt kéri két diákjától, hogy „veszekedjenek számokkal”,<sup>34</sup> s én teljesítményükben felismerni vélem egy kamasz tegnapi esti lelkiállapotát.

De egészen más magába-színháziasító és drámaíró elvekről tanúskodnak az önmagát „alkalmazott drámaírónak” nevező Tasnádi István szövegeinek alcímei<sup>35</sup> vagy Térey János drámáinak mellékszövegei.<sup>36</sup> Következésképp az a legalább annyira közke-

letű, mint provokatív kijelentés, mely szerint a „kortárs színháztudomány pár évtizede nem foglalkozik a drámával”,<sup>37</sup> semmiképp sem a műnem halálát prognosztizálja. Mindössze annyit jelent, hogy (a Pavis-idézetet folytatva) mindaz, „ami a XX. századig a *drámai* szöveg ismérvei közé tartozott – a dialógus, a konfliktus, a drámai szituáció, az alak fogalma<sup>38</sup> – ma már nem *sine qua non* kikötés egy színpadra szánt vagy ott felhasznált szövegnél.”<sup>39</sup> Ugyanakkor nem véletlen, hogy épp a 2013-ban megjelent Pintér Béla-drámakötet szelekciójának elemzése kapcsán fogalmazódott meg az a gondolat, mely szerint „abból, hogy egy szöveg a színház ismeretében és eleven színjátszókra íródik, egyáltalán nem következik semmi a szöveg esztétikai értékére, dráma[történet]i jelentőségére vonatkozóan.”<sup>40</sup>

<sup>32</sup> „Theater theatert alles ein” Bertolt Brecht: Anmerkungen zur „Dreigroschenoper”. In: Unseld Siegfried (Hg.): *Bertolt Brechts Dreigroschenbuch. Texte, Materialien, Dokumente*. Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1973. 90.

<sup>33</sup> Heiner Müller: Bonner Krankheit. *Theater der Zeit*, 2004/11. 4.

<sup>34</sup> „Veszekedjünk számokkal! (Páros játék) Alakítsatok párokat! A párok játsszanak el egy veszekedős jelenetet úgy, hogy szavak helyett csak számokat mondhatnak, mégpedig mindössze egytől húszig! A számok sorrendje fontos, de ha a jelenet mondandója úgy kívánja, akkor több számot is lehet mondani egymás után.” Fort Krisztina, Kaposi József, Nyári Arnold (et.al): *Dráma és tánc 5-6*. Budapest, Apáczai Kiadó, 2013. 12.

<sup>35</sup> Pl. *Közellenség* (Kohlhaas) Zenés uszítás Heinrich von Kleist elbeszélése nyomán; *Világjobbítók*. Élőfilm; *Titanic vízirevü*. Vadromantikus katasztrófaszínház nem kevés zenével; *Nexxt* (Frau Plastic Chicken Show); *Hazámházám* (in memoriam Hofi Géza).

<sup>36</sup> Pl. „Játszódik Nagy Jeremiás elméjében. A szín: Debrecen mint akarat és képzet. Burjánzó nagyalföldi metropolisz, egy mint-ha-Debrecen. Se szebb, se csúnyább, mint a létező. Váratlanabb. Ami volt, és ami van; ami nincs már, és ami lesz vagy soha sem lesz: mindez együtt. Mindez együtt mégpedig augusztusban, hármas fokozatú hőségriadó idején. Egyébként kívül az időszámításon; csak az augusztus biztos.” Térey János: *Jeremiás avagy Isten hidege*. Budapest, Magvető, 2009. o.n.

<sup>37</sup> Jákfalvi Magdolna, *Drámázás*. A drámapoétika definíciós törekvéseiről. *Theatron*, 2003/1, 27.

<sup>38</sup> Pl. „Az ember a drámában mintegy a többi ember társaként jelenhetett csak meg. Léte lényegének a köztük-lét szféráját látta, legfontosabb meghatározottságainak pedig a szabadságot és kötöttséget, a szándékot és döntést. A döntés aktusa volt az a színhely, ahol az ember drámai valósággá vált. (...) Ennek az **interperszonális** világnak a nyelvi közege mármost a dialógus volt. (...) A dráma nem ismer semmit önmagán kívül. (...) Az a színpadi forma, melyet a reneszánsz és a klasszicizmus drámája teremtett meg magának, a sokat szidott kukucskáló-színpad, az egyedüli, amely adekvát a dráma **abszolút** voltával, és minden tulajdonságával erről tanúskodik. (...) Mivel a dráma mindig **elsődleges**, ezért időformája is mindig a jelen idő. (...) a dráma egésze **dialektikus eredetű**. Létrejöttét nem a műalkotásokba beavatkozó epikus Ennek köszönheti, hanem annak, hogy újra meg újra megteremtődik és elpusztul az emberek közötti dialektika, mely a dialógusban megszólal.” (Peter Szondi: *A modern dráma elmélete*. Budapest, Gondolat, 1979. 11-16. ford. Almási Miklós) „A dráma csak **Nevek** által elmondott **Dialógusok**ba épített viszonyváltozások utánzása, mely viszonyváltozások olyan kezdetből bontakoznak ki, amely potenciálisan magában foglal minden későbbi mozzanatot, s így kijelöli a **viszonyváltozások** végpontját.” (Bécsy Tamás: *Rítus és dráma*. Budapest, Mécs László Lap- és Könyvkiadó, 1992. 41.)

<sup>39</sup> Patrice Pavis: *Színházi szótár* i. m. 102.

<sup>40</sup> P. Müller Péter: *A magyar dráma az ezredfordulón*. Budapest, L'Harmattan, 2014. 323.



„Színház az egész világ...”  
(szövegek)

#### Theatrum anatomicum<sup>41</sup>

1723 karneválján Andreas Ottomar Goelicke, a medicina professzora mély tisztelettel meghívja  
(az Odera menti) Frankfurt városának

NEMES GRÓFJAIT  
ÉS NEMES BÁRÓJAIT

úgy, mint

AZ EGYETEM VALAMENNYI FAKULTÁSÁN  
TANULÓ LEGELŐKELŐBB ÉS NEMESI RANGÚ  
DIÁKOKAT

TOVÁBBÁ VALAMENNYI AZ ANATÓMIAI PRE-  
EZNTÁCIÓKAT TÁMOGATÓ ÉRDEKLŐDŐT,

hogy vegyenek részt  
EGY GYERMEKGYILKOS  
NŐNEMŰ HULLÁJÁNAK  
ANATÓMIÁJÁN,

amelynek celebrálására jövő szombaton és az  
azt követő napokon, délutánonként 5 és 6 óra

között kerül sor egy

ANATÓMIAI SZÍNHÁZBAN,

amit egy, az anatómia és sebészet kapcsolatát  
taglaló előadás vezet be.

ANDREAS OTTOMAR GOELICKE

a medicina és a Lebuliensis Kör doktora és pro-  
fesszora

Physicus Oridnarius

---

Készült Tobias Schwarzer nyomdájában

#### Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgi dramaturgia*, 13. szám (részlet)<sup>42</sup>

[A *Miss Sara Sampson* 1767. május 6-i előadásán]  
Hensel asszony nagyon kecsesen, a legfestőibb póz-  
ban hal meg; és különösen egy mozzanat lepett  
meg rendkívüli módon. Tapasztalható haldoklón,

hogy ruhájukat vagy ágyukat kezdik el tépdetni.  
Ezt a megfigyelést a legsikerültebben használta fel;  
abban a pillanatban, amikor a lélek elszállt belőle,  
egyszerre egy enyhe görcs rántotta össze, de csak  
megmerevedett karja ujjait, aztán megragadta szok-  
nyáját, amelyet kissé megemelt, és rögtön újra leen-  
gedett: – a kialvó fény utolsó fellobbanása, a leme-  
nő nap utolsó sugara volt ez. – Hárítsa rám a hibát,  
aki nem találja szépnek leírásomban ezt a finom-  
ságot, de nézze meg egyszer maga.

#### Bob Flanagen: *Visiting Hours* (1992)<sup>43</sup>

*Visiting Hours* című performanszában a gyó-  
gyíthatatlan betegségben szenvedő Bob Flanagen,  
akinek tüdejét és az emésztő szerveit támadta meg  
a kór, egy New York-i galériában építtette fel saját  
kórtermét. Oxigénpalackokhoz csatlakoztatva, sza-  
domazochista művészi kísérleteiről készült képek-  
kel körülvéve feküdt az ágyában, és így várta néző-  
it/látogatóit. Akik ők úgy érkeztek, mintha „láto-  
gatási időben” lépnének be egy kórházba, és egy  
olyan beteg várná őket, aki nem hagyhatja el az  
ágyát. Szabadon járkálhattak a szobában fel s alá,  
megnézhatték a képeket, megfigyelhették a bete-  
get, de (állapotától függően) beszélgetést is kez-  
deményezhettek vele. Bob Flanagen négy évvel élte  
túl ezt a performanszát.

#### Christoph Schlingensief: *Kunst und Gemüse. Theater ALS Krankheit* (2004)<sup>44</sup>

[A berlini Volksbühne am Rosa Luxemburg Platz-  
ban bemutatott] rendezésének középpontjában az  
amotrófiás laterálszklerózisban (ALS) szenvedő és  
a nézőtér közepén elhelyezett ágyában fekvő Ange-  
la Jansen állt. Ennek az alattomos betegségnek az  
előrehaladott stádiumában a teste már teljesen  
lebénult, csupán arra volt lehetősége, hogy a szem-  
pillák mozgatása révén egy számítógépen keresztül  
kommunikáljon. Az előadás során egy óriási kivetí-  
tőn jelentek meg azok a mondatok, amelyeket Jan-  
sen ily módon táplált a komputerbe. Így értesül-

<sup>41</sup>Anna Bergmann: *Die entseelte Patient. Die moderne Medizin und der Tod*. Berlin, Aufbau Verlag, 2004. 177.

<sup>42</sup>Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoón – Hamburgi dramaturgia*. Budapest, Akadémiai 1963. 259-260. ford. Timár Ilona.

<sup>43</sup>Erika Fischer-Lichte: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Tübingen, Basel, Francke, 2010. 2.

<sup>44</sup>I.m. 3.

tünk a megbiztosítóval folytatott küzdelméről, mely azzal az indoklással utasította el a számítógép finanszírozására irányuló kérelmét, hogy (mivel előreláthatólag legfeljebb hat hónapja van már csak hátra) egy ennyire drága beszerzés nem érne meg az árát. Kezdetben a nézők zavarban voltak attól, hogy egy olyan haldokló tartózkodik közöttük, aki nem óhajtotta mások elől elrejtetni haldoklásának lassú folyamatát, hanem a színház nyilvános terében, egy témáját tekintve teljesen más, bizonyos szempontból nagyon is komikus előadás keretében akart velük erről beszélni. Az idő múlásával azonban egyre felszabadultabb lett a helyzet: derűsebb lett a hangulat, mi több: egy-egy alkalommal még nevettek is a színpadi történéseken. Egy eleddig ismeretlen *ars moriendi*, a halál új művészete született meg.

**Molnár Ferenc: *Az inkvizíció dramaturgiája*  
(1937)**

Ha valaha az életben nagy dramaturgiai művet írnék, az volna a kiindulópontom, hogy a színház nézőterén tölteni az estét: büntetés. Képzelnék magunkat abba a korba, amikor az inkvizíció nemcsak tüzes vassal és homlokszorítóval kínozza az áldozatait, hanem szellemes kínzásokat is talált ki, például a hanyatt fekvő áldozatnak lassan, de nagyon sokáig egy-egy csöpp vizet csöppentett a szájába. Vonatkoztassunk el mindentől, ami a „színház” fogalom körül ránk ragadt, és képzeljük el, hogy egy inkvizítor, akinek ambíciója új kínzási módokat feltalálni, kitalálja a következő büntetést: A bűnös köteles hetenként egyszer, meghatározott órában, meghatározott percben hirtelen minden dolgát abbahagyni, és jó vagy rossz időben egy nagy terembe sietni. A nagy terem azonnal elsötétítendő, és a bűnös szűk ülőhelyére vezetendő. Ott kell ülnie három óra hosszat a sötétben, mereven és mozdulatlanul.

Ez idő alatt tilos: 1. kimenni, 2. felállni, 3. fészkelődni, 4. hátrafordulni, 5. beszélni, 6. orrot fújni,

7. köhögni, 8. tüsszenteni, 9. enni, 10. inni, 11. dohányozni, 12. külön, önállóan nevetni, 13. aludni, 14. olvasni, 15. írni, 16. nyújtózni, 17. ásítani, 18. más irányba nézni, mint előre, 19. más helyre átülni, 20. a végét meg nem várni, 21. el kell a meleget túrni, 22. el kell a hideget túrni, 23. minden bosszúságot némán kell lenyelni, 24. tilos felháborodásának bármi jelét adni, 25. hangosan sóhajtozni vagy nyögni, 26. a ruházatán bármit is változtatni: tehát mellényét kigombolni vagy szűk cipőjét lehúzni, 27. nem figyelni, 28. agyát megpihentetni, kikapcsolni, 29. megzavarni olyan tetszésnyilvánítást, mely az ő meggyőződésével ellenkezik, 30. rendes, kényelmes napi ruhájában odamenni, 31. abbahagyni és máskor folytatni. Ezen kívül tilos még sok minden, ami hamarjában nem jut eszembe. Ez a sötétbe ültetett, megmerevített, elnémított, minden funkciótól eltiltott embert nevezzük színházi nézőnek, akinek az újkor emberszerető mozgalmi megadja azt a könnyebbséget – de ezt se mindig -, hogy óránként egyszer néhány percre kimehet sétálni, hogy a testi kínlódást kipihenje, és az újabb testi kínlódáshoz erőt gyűjtsön.

Mármost mi a dramaturgia? Dramaturgia az a tudomány, amely összegyűjtötte mindazokat a szabályokat, amelyek szerint ennek a testi kínokra ítélt embernek a helyzetét megkönnyíthetjük azzal, hogy a terem egyik falát lebontjuk, és abban a falnyílásban mutogatunk valamit. Ennek a valaminek azonban oly vonzónak kell lennie, hogy a leírt testi kínlódás az áldozatra nézve előbb eltűrhetővé, majd érthetlenné, végül pedig kívánatosá legyen. Annyira kívánatosá, hogy még keservesen szerzett pénzét is odaadja érte. Sőt törje magát utána. Ez volna dramaturgiám bevezető része. Azután következnenek azok a fejezetek, amelyek elmondanák: minő alacsony és magas, felszínes és mély, parlagi és fenséges módok vannak arra, hogy a terem lebontott fala mögött levő nyílásból ez a narkózis hatásosan áradjon ki a szenvedőkre.