

UNGVÁRI ZRÍNYI ILDIKÓ

# QUI EST LÀ? RÁKÉRDEZÉS A KORTÁRS SZÍNHÁZRA

## Ellenkezőleg

■ Samuel Beckettet, a huszadik század nagy magányosát többek között hírhedt szűkszavúsága miatt legendák vették körül. Ezek egyike az az eset, amikor az író megkérdezték: *Ön angol?* Mire az író azt felelte: *Sőt, ellenkezőleg.* A válasz vicche fordított utalás az ír–angol viszonyra, a poénon túl azonban egy magatartás tapintható ki: azé az íróé, aki ellenkezőleg határozza meg magát, s ezzel kivonul a nemzeti identitás vorschiftozott közegéből. Hogy hova vonul, az Beckett-nél egy avantgárdnak tűnő gesztusból derül ki: a híres megfogalmazásból, mely szerint „[a művészet] annak kifejezése, hogy nincs mit kifejezni, nincs mivel kifejezni, nincs miből kifejezni, nincs erő kifejezni, nincs vágy kifejezni, plusz a kifejezés feltétlen kötelessége”.<sup>1</sup> Beckett kijelentésének mélyére nézve azt látjuk, hogy ott valójában csak az írás fiktív világa van, függetlenül minden más valóságtól. Az avantgárd művész elitizmusára, magányára jellemző ez a gesztus, ahogyan „kiírja” magát a valóságból az írói kötelesség sürgetésénél fogva, és ezt olyan alkotói magatartással teszi, amely Adorno szerint egyenlő magával a némasággal, és amelyet általában az avantgárd művészetben észlel. Adorno szerint a manipulált világban a szavahihehető művészet már csak úgy szólhat meg, hogy hallgat, és az esztétikai élmény is csak a korábban kanonizálódott tulajdonságok negációjaként mutatkozhat meg.<sup>2</sup>

Nem Beckett volt az egyetlen, aki eloldozta magát az identitását megjelölő konkrét helytől: az avantgárd művészek, írók legtöbbször egy kultúrák-



...felvonulások,  
graffitiművészek  
nyomai, utcaszínház,  
szoborművészek,  
magányos  
előadóművészek, köztéri  
közös szaválás Radnóti  
emlékére, látványos  
flashmob akciók,  
szabadfutók és  
gördeszkázók...

zi térben élt Párizsban, és nemcsak hogy nem tolerálták, hogy valamiféle korstílusba szorítsák őket (ismeretes Beckett, Ionesco, Arrabal és más abszurd írók tiltakozása Martin Esslin „abszurd író” besorolása ellen), hanem amint Gianni Vattimo megállapítja, alkotói gyakorlatuk „túlrobbant” az esztétika addig elismert intézményes határain kívülre.<sup>3</sup> Nemcsak arról van szó tehát, hogy a párizsi kultúrához csatlakoztak, illetve később néhányan inkább egzotikus vidékeket kerestek (ilyen Mrozek Mexikója, Brook Afrikája és Barba színháza, amelynek alapja egy transzkulturális ország, egy úszó szigetcsoport<sup>4</sup>), hanem az esztétika tradicionális helyeit is kiiktatták a gyakorlatukból: a koncerttermeket, a polgári színházakat. Művészi és magánemberi önmeghatározásuk tehát egyaránt új produktumot jelentett.

A művész identitása a korábbi identitáskonceptiókhoz képest lassan válságba jutott. Mint David Hopkins kiemeli, az avantgárdra hagyományozott művész-kép alapvetően heroikus:<sup>5</sup> a művész a nagy narratívák szereplője, egyértelműen felvilágosító elkötelezettséggel, még a Beckett-féle inas nekifeszülésben is van ilyen heroizmus. Alapvetően hozzátartozik még ehhez a romantikus identitásból örökölt eredetiség-konceptió,<sup>6</sup> amihez az avantgárdban társul a haladáseszme híveinek jövőre irányultsága, valamint az, hogy a magányos alkotónak fel kell világosítania a tömegeket.<sup>7</sup> A késő avantgárd kultúrájára tehát jellemző az univerzalizmus: lásd Peter Brook interkulturális színházi kísérleteit, Jerzy Grotowski transzkulturalitását, Eugenio Barba színházi antropológiai kísérleteit, Richard Schechner performansz-kutatásait – ezek az alkotók mindannyian meggyőződésből igyekeztek életre lehelni a kiüresedett színházat, megújítani a színészi játékot, univerzális elveket találni a színész működésében. Ezekről a kísérletekről nem állt távol az ezotéria sem: Brook lelkesedett Gurdjieff misztikus tanaiért, Grotowski pedig késői munkásságában elfordult a színház nyilvános formáitól, színészpédagógiája (amely lassan eltávolodott a színésztől, és a Performer, azaz a cselekvő ember lett a célpont) misztikus irányt vett.<sup>8</sup> A művész aufklérista szerepkörének problematikus voltát ebben az időszakban Grotowski munkájában lehet a legjobban lemérni: színházában a színésznek önmaga testével kell munkálkodnia az intenzív befelé fordulás modellje szerint, lehetetlen volna tehát, hogy olyan feladatokat vállaljon fel, mint a színházi tradícióban a 19. században (amilyeneket ezzel szemben a magyar színház köztudomásúlag még hosszú ideig megtartott). Amerikai kutatóhelyén, valamint azt követően az olasz Pontederai kutatóközpontjában már nem tartott előadásokat, kísérleteinek nem volt nézője, illetve ahhoz a gondolathoz igyekezett hozzászoktatni az érdeklődőket, hogy színházi rendező létére „nem kell feltétlenül *színházi* előadásokat létrehozni”.<sup>9</sup>

Ezeknek a kísérleteknek a jellemzője, hogy a színház és a színházi mű(alkotás) központja már nem a sűgőlyuk többé, ahogy Derrida fogalmazott, tehát a dráma megszűnik elsődlegesnek lenni, átalakul, és a játék nyersanyagává válik. A folyamatot, amelyben a dráma transzformációja történik, a rendezői színházban a rendező vezeti. Azonban éppen az ilyen folyamatban válik kérdésessé, hogy a művész identitásának mi a viszonya a műhöz magához. Hiszen az a kitétel, amely szerint „a művész a művei által definiálható”, mint Belting mondja, ma már nem működik.<sup>10</sup> Grotowski példája mutatja, hogy a Gesamtkunstwerk típusú színházi alkotás, ha testművészeté transzponálják, kikezdi a műalkotás hagyományos fogalmát, hiszen a művészi/színészi test határai és helye pontosan egybeesnek a hétköznapi testtel, amely a színpadon (vagy bármely más, valamiképpen kiemelt térben) más szabályok, technikák szerint működik, saját létmódjától azonban nem tud – nem akar megválni. Ebben a jelenségben maga a művészi teremtés hogyanja problematizálódik, és ráirányítja a figyelmet a test anyagiségára. Ha a minimumra (vagyis a színészi testre) redukálódott testi-anyagi realitást tekintjük, akkor párhuzamot vonhatunk egyfelől a ready-made duchampi kiállításával, ahol az egyszerű használati tárgy kerül kiemelt térbe (a mű-

zeum terébe), másfelől a performansszal, amely esetében a mű a szemünk előtt testesül meg. A ready-made tárgyak duchampi gesztusa arra figyelmeztet, hogy a mű mint tárgy anyagi megléte nem elégséges ahhoz, hogy valami műalkotássá (a mi esetünkben színházi műalkotássá) minősüljön át,<sup>11</sup> hiszen a test (mint biológiai-anyagi realitás) előadói helyzetben más technikákkal működik, mint a hétköznapokban, ezeket pedig a kultúra rendszerei szabják meg. (Az objektumok szerepeltetésének különleges példája Tadeusz Kantor hetvenes-nyolcvanas évekbeli színháza: itt a tárgy, pl. az életnagyságú bábu az élő test objektumlétét hangsúlyozza: nem is önmagában, hanem az élő testekkel való állandó viszonyításban jut kiemelt, művészi státushoz.) A performansz vizsgálata pedig arra hívja fel a figyelmet, hogy az egyedi és egyszeri jelentések, a színész megtestesülései, átváltozása teszi esztétikáivá a folyamatot, amelyben a testi történések a fontosak (ezek, akárcsak a színház, efemer jelenségek); ahogy a performativitást elemző Fischer-Lichte fogalmaz, a művészek, illetve performerek a közönség szeme előtt hozzák létre „saját speciális és egyedi testiségüket” a játéktérben<sup>12</sup> (így Grotowski színésze is). A performansz, a body art, az utcaszínházi produkciók és a mozgásszínház korában az átváltozás tehát kiemelt jelentőségű kategóriává válik, és ezzel a felismeréssel összhangban terjed el széles körben a színház Bentley-féle minimáldefiníciója: a színházi helyzetben A megtestesíté B-t, C pedig nézi.<sup>13</sup> E szerint a modell szerint nyilvánvalóan elengedhetetlen a közönség jelenléte (viszont a díszletről vagy az intézményről nem szól a definíció).

Ezeknek a változásoknak a jelentősége ahhoz fogható, amit Duchamp ért el ready-made-jeivel: felhívta a figyelmet arra, hogy a művészet és a művészettörténet is fikció,<sup>14</sup> csupán egy lehetséges narratíva. A színháztörténet esetében a művészet vége nem számít ilyen tragikus felismerésnek, hiszen nincs olyan múzeum, amely magukat a színházi előadásokat megőrizte volna, és amelyről kiderülne, hogy az általa (műtárgyai által) reprezentált eszme fikció – a színháztörténet mindig is számolt az előadás efemer jellegével.<sup>15</sup> Annak azonban ettől kezdve világossá kellett válnia, hogy az egyetemes színháztörténet írását nem lehet továbbfolytatni, továbbá hogy használhatatlanok a totalizáló kísérletek, amelyek legtöbbször alapja az arisztotelészi dramaturgia, és amelynek ideológiája szükségszerűen figyelmen kívül hagyja pl. a középkori szertartásos színházat vagy pedig minden más, nem szövegcentrikus színházmodellt. Anélkül, hogy a színháztörténetírás problematikáját érdemben tárgyalni akarnánk, ki kell emelnünk válságának egy jellemzőjét: a mű és a művészi (szerzői) szándék rekonstruálhatatlanságának felismerését, illetve a lemondást arról, hogy ezt a szándékot az utókor kikutassa, vagy higgyen a teljes rekonstrukció eszményében. Ennek következtében azonban teljesen nyilvánvaló, hogy a *művész* megnevezés által jelölt státus egyre inkább körülírhatatlanná válik – mint láttuk, a színház fent idézett minimáldefiníciója nem is ad lehetőséget arra, hogy a rendező munkáját megragadjuk általa.

## Mit számít, ki beszél

■ Lyotard bejelentése a nagy elbeszélések csődjéről („Az elbeszélő funkció elveszíti a nagy hőst, a nagy veszélyeket, a nagy utazásokat és a nagy célt”<sup>16</sup>) nemcsak a történetírásra érvényes, hanem a művészet területére is. Irodalomban, színházban működésképtelenné válik a jellem fogalma – ezt Beckett-nél, a posztmodern struktúravészítés egyik első nagy képviselőjénél láthatjuk: nemcsak a *Semmi-szövegek* híres kijelentése – „Mit számít, ki beszél, valaki azt mondta, mit számít, ki beszél”<sup>17</sup> – tudósít az elbeszélői funkció leépüléséről, arról, hogy a beckett-i szöveg hozza létre az ént, amely azonban csupán látszólag egységes, hiszen tagadja a születést és halált, és helyette csak a jelen szóáradata van, amely szétírja a történetet. Hasonlóképpen a

*Godot-ra várva* csavargói számára csak a jelen idő létezik (mert nincs történetük, szilárd identitásuk), ez a jelen azonban pillanatokra hullik szét, mert ők nincsenek birtokában az emlékezésnek, és ellenállnak a narratíváknak, amelyek értelemmel fűzőnek össze a perceket. A posztmodern drámában és színházban szükségképpen felbomlanak a klasszikus dramaturgiai kategóriák, pl. a jellem, a narráció fogalma, és ezért használja rá a kortárs színház teoretikusa, Hans-Thies Lehmann a posztdramatikus színház fogalmat.

A posztdramatikus színház kifejezésben a *poszt* előtag azt jelzi, hogy a jelenkorban a színházban, amely testek és valós történések helye, a szöveg „már nem dramatikus színházi szöveg”.<sup>18</sup> Ebben a színházban eltűnnek a narráció és a figuráció elvei, tehát nem működnek benne a klasszikus dramaturgiai konvenciók, mert túlhaladja a drámai műfajok klasszikus megkülönböztetését, amely pedig egykor szilárd keretet biztosított a dráma- és színházművészetnek. Ebben a színházban tehát lehetetlen a tragédiaköltői identitás, de ugyanúgy a komédiaírói is: a szerző nehezen azonosítható ily módon a szövege által. De leginkább abból adódik a nehézség, hogy a szöveg értéke nem az irodalmiságában rejlik, hanem a színpadra termettségében, előadhatóságában: tehát eleve transzformációra predesztinált, világra nyitott dolog. A szöveg eltűnik a színházban, mondja Lehmann, „hanggá, gesztussá, mozdulattá, ritmussá alakul”.<sup>19</sup> Illetve a színpadon sokszor történik meg, hogy „a tárgyak és a testek fizikalitása messze túlragyogja a történetet”.<sup>20</sup>

Hasonlóképpen látja a szöveg sorsát Ariane Mnouchkine.<sup>21</sup> A színházban a test beszél, és „ha a színész testét hatalmába keríti az alak teste”, akkor a szöveget a test teremti újra, azaz „a szöveg a test váladékává válik”.<sup>22</sup> Mnouchkine, aki gyakran maga is adaptálja színpadra a szöveget, a következőt mondja a színészi munkáról: „Hagyni kell, hogy az alak úrrá legyen rajtunk, mint a szerző, amennyiben méltó erre a névre, ugyancsak ezt teszi.”<sup>23</sup>

A posztdramatikus színház közege már nem feltétlenül a dialógus, hanem a testek és testek, testek és tárgyak, testek és fények interakciója. A művésznek (rendezőnek) pedig el kell ismernie, hogy a színház multimediális művészete nem függetlenedhet a látvány művészetétől, a képzőművészettől. A mai színház egyik jellegzetes tendenciájában, a Robert Wilson-féle képszínházban a színész státusa és munkája változik meg radikálisan: a színművész egyéni művészete, kreativitása nem érvényesül, hiszen a színpadkép egyik komponenseként jelenik meg, mégpedig úgy, hogy a rendező annyira lelassítja a színész mozgását, hogy a befogadásban nem állhat össze hagyományos színpadi alakká, mert a mozgáselemek, irányultságuk, a látvány más elemeivel való kapcsolataik válnak fontossá és eseményjellegűvé. A látvány mögött azonban gyakran a rendező maga is elveszti szerzőségét. De akkor is kérdésessé válik a rendező-művész státusa, amikor a közönség és a játékosok között nem az összképhez szükséges távolság, hanem intenzív (testi) kapcsolat alakul ki, amelyben a színész spontaneitása és kreativitása, a jelen helyzetre való reakciója újra előtérbe állítja őt a láthatatlan rendezőhöz képest. Ha elismerjük, hogy az előadás egyszeri és megismételhetetlen, akkor el kell fogadnunk, hogy a rendező szerzősége mindig is megkérdőjelezett, hiszen az értelmezésnek a próbafolyamatban való kidolgozása után a színpadi történések már nem függenek tőle. (Hasonlóképpen áll a helyzet a díszlettervezővel és a dramaturggal – utóbbi sok esetben már a próbafolyamatban eltűnik, a szöveg színpadivá alakulásakor, és kevés színház gyakorlatában tér vissza a bemutató után.)

■ Jerzy Grotowski és Eugenio Barba ilyen univerzális toposzokat, archetipikus hő-söket és szituációkat keresnek a hatvanas években a kortárs világ számára. Ilyen a *Hamlet*-téma is, amelyről a kritikus és drámaíró Charles Marowitz azt feltételezi ebben az időben, hogy „a *Hamlet*, mint valami zsírfolt, ott díszleg mindnyájunk kollektív tudatalattiján, és így lehetséges [...] erre a mitikus zsírpecsétre alapozni.”<sup>24</sup> Talán ezért fordult Brook a *Hamlet*-drámához 1995-ben, azonban most nemcsak az európai kultúrkört vonja be a kérdezősködésbe. Élete folyamán többször foglalkozott a témával, többek közt egy fiatal rendezők számára meghirdetett mesterkurzuson (eközben Heiner Müller megírja a *Hamlet-gépet*, Tom Stoppard pedig, akárcsak Marowitz, egy tizenöt perces *Hamlettel* kísérletezik, majd megírja a *Rosenkranz és Guildenstern halott* című intertextuális játékot, amelyet a *Godot*-dráma és a *Hamlet* szövege közé helyez el). Brooknak nincs esélye a zsírpecsétre alapozni, mert a *Hamletet* játszó afrikai színész, Bakary Sangaré nem ismerte a történetet – talán ezért is osztotta rá a rendező a szerepet. Így ez a kanonikus európai mű többszörösen eltar-tódott a *Hamlet*-játás konvencióitól.

Brook úgy minősíti át a *Hamlet* szövegét, hogy Artaud-, Brecht-, Craig-, Mejerhold-, Sztanyiszlavszkij- és Zeami-idézeteket használ benne, és a *Qui est là* címet adja a munkának, amely a következő kérdésekre keresi a választ: „Mi a színház? Mi a dráma? Ki a színész? Ki a néző? Miben áll a köztük lévő kapcsolat? Milyen fel-tételek kedveznek a leginkább ennek a kapcsolatnak?”<sup>25</sup> Az idézeteknek köszönhetően a szöveg a „mit jelent ma rendezni?” kérdésre koncentrált projekt kontrollszövege. Az előadás Horatio „Qui est là?”<sup>26</sup> (a Szellemre vonatkozó) kérdésével indul, és a *Hamlet*-történet különféle előadáskonvencióival kísérletezik – pl. a Poloniust játszó Bruce Myers egymás után háromszor hal meg, a japán, a naturalista és a kínai színházi konvenció szerint. A Szellem (Sotigui Kouyaté) és *Hamlet* beszélgetése bambara nyelven kezdődik el, mivel mindkét színész afrikai.

Brook kísérlete betájolja a mai rendező munkáját: a látottakhoz képest kell meghatározni önmagát. Az ő feladata úgy újraértelmezni a hagyományt, hogy általa a kortárs művészet kérdéseit vethesse fel, hiszen ahogy az előadás sugallta, nincsen végleges *Hamlet*-interpretáció, csak rendezői szemléletmódok vannak, valamint a korábban hangoztatott brooki meggyőződés, hogy a remekmű jelmezét időről időre meg kell újítani. Brook, a Párizsban alkotó, lengyel származású angol rendező számára cseppet sem kétséges, hogy a színház természetéről való gondolkodás a „globális, transzshistorikus kísérlet”,<sup>27</sup> amely nem nélkülözi a misztikumra való fogékony-ságot (a „Qui est là” franciául nemcsak kérdésként érthető, hanem, ebben a kérdőjel nélküli formában azt is jelenti: ‘aki ott van’), a rejtőzködő, talán Zeami mester budd-hista tanaiból ismert szellemre, a ciklikus időfelfogás szellemére való utalást.<sup>28</sup>

Nem véletlen, hogy Brook a rendezés kérdését teszi témává a projektben. A kü-lönböző kánonok egymásmelletisége miatt általános a tanácstalanság és tisztázatlan-ság a színház gyakorlatában: mi legitimálja a művész (rendező) munkáját, művészi attitűdjét? Nemcsak azért vesztődik el aurája, mert a produkcióban ő maga nincsen jelen; hanem mert munkája gyakran nem találkozik a közönség elvárásaival, és míg pl. külföldön ünnepezt művész, otthon támadások érik, értetlenség veszi körül, vagy az idejétmúlt kultúrpolitika – a rangos román rendező, Mihai Măniutiu szerint így juthat el az ember a művészkirály státusból oda, hogy bűnözőnek kiáltásák ki, kultu-rális gonosztevőnek, aki „a nép ártatlan vérért szívja”.<sup>29</sup>

A posztmodern korában a színházművészetben új művészidentitások alakulnak ki: mint Lehmann megállapítja, a művészek már nem „műként” tekintenek a mun-káikra. (Ezt az attitűdöt az a gyakorlat is befolyásolja, hogy részben megszűnik a ren-

dezői autoriter színház eszménye, és helyébe kerül a csapatmunka, a társulat improvizációja.) Fischer-Lichte is hangsúlyozza, hogy a művész-rendező, aki, mint fentebb láttuk, leválik a jelen idejű alkotásról, nem tudja többé befolyásolni az éppen történő előadást, amely a játékosok és a nézők együttes testi jelenlétében bontakozik ki. Az előadásnak emiatt nincs „artefaktumként megnyilvánuló léte”; az előadást nem műalkotás volta, hanem eseményjellege avatja művészetté és az esztétika tárgyává.<sup>30</sup>

A rendezők egyre inkább arra törekednek, hogy „szituációkat, találkozásokat hozzanak létre, hogy lehetőséget teremtsenek olyan típusú kommunikációkra, amelyeket hétköznapijainkban nem tapasztalunk”.<sup>31</sup> Párhuzamosan folyik az alternatív színházak tevékenysége, amelyek a modernitásban formálódott intézményekhez képest rugalmasabb életet tudnak folytatni. Ezzel kapcsolatban kell megemlítenünk Belting nézetét, mely szerint „a művészet már nem számít elitnek többé”, mivel magára vállalta a „kulturális identitás mindazon szerepeit, amelyek időközben kikoptak a társadalom intézményeiből”.<sup>32</sup>

## A rendező hátralép

■ A kulturális találkozásoknak és sajátos identitások alakulásának színes terepe a posztmodern urbánus környezet. A nagyváros látványvilága teátrális világ; rengeteg csoportos meg egy személyes performansznak ad helyet, rejtett vagy felvállalt akciók történnek különböző helyeken – felvonulások, graffitiművészek nyomai, utcaszínház, szoborművészek, magányos előadóművészek, köztéri közös szavalás Radnóti emlékére, látványos flashmob akciók, szabadfutók és gördeszkázók – mindezek a populáris vagy alternatív színház kiszélesedő területéhez sorolhatók. Ez a terep szinte kínálja magát, hogy a hivatásos színház is kihasználja tereit, spontánul alakuló téridő-szerveződéseit, potenciális közönségcsoportjait, és eltanulja tőlük a mobilitást. Közegében összefonódnak műfajok, művészeti ágak, és ezt képezik le majd a kultúra más, átalakulóban levő intézményei. Ha csak a térre figyelünk, azt látjuk, hogy a stúdiótermek kialakulásával ugyanazt a centrumvesztést éli meg a színházépület, mint amelyet a dráma műfaja is. A színpad és a nézőtér nem különül el egymástól, és legtöbbször nincs olyan titokzatos tartomány, amely a kulisszák világának felelne meg. Az előadások jellegét pedig sajátossá teszi az, hogy a kisebb térben intenzívebb a színész–közönség viszony. Hasonló a helyzet az alternatív színházak sajátos terei esetén – a pincék, elhagyott gyárak, kávézók, templomépületek fontos komponensét képezik a társulat önazonosságának.

Ezek a teátrális formák valamilyen szempontból mindig különlegesek: pl. a Rimini Protokoll által szervezett CallCutta programban egy kalkuttai telefonközpontból olyan helyekre irányítja Berlinben a „színházlátogatót”, ahova egyébként nem menne el, történeteket ismertet meg indiai hősökrol, egyszerű emberekről (Berlin, 2005).<sup>33</sup> A telefonos szerepjátszás tere Berlinben *mindenhol* van, és a játékos/játékmesterrel való kapcsolat a világba helyeződik ki. Kicsit hasonlít ehhez a szabadfutók (freerunning) világa, akik egymagukban színészek és rendezők, terük a város, amelyet mozgásukkal kisajátítanak, de (alkalmi) közönségük is a város, ahol fel-felbukkannak, majd újra eltűnnek, így aztán performanszuk nem folytonos a nézőik számára. Egészen jól meghatározott tere van ehhez képest az *Un tramvai numit Popescu* című előadásnak: a szebeni 26-os villamosban adják elő az utasoknak a lakodalmat játszó színészek (rendezte Gavriil Pinte, 2008). Itt is változik a nézők identitása: lassan átcsap játékosba, és a megállóban ácsorgó közönség lesz az igazi nézősereg. Hasonlóképpen mindenki játékvá vált 2006-ban Budapesten a Nyugati metróállomáson a földre ragasztott hatalmas Budapest-térkép, amelyen mint szín-

ház-a-színházban, illetve város-a-városban, egy előre látott koreográfia szerint mindenki megkereste lakhelyét, és megjelölhette egy színes pöttyel. A szintén budapesti Zebraszínház-akciókat 2009 októberében szervezték a KoMa, a TÁP Színház, a Tünet Együttes és a Színművészeti Egyetem diákjai (rendezte-szervezte Dömötör András) – ezeknek a néhány perces performanszoknak az idejét a zöld jelzés időtartama szabta meg, a terét pedig az úttesten a zebra (illetve több is, az Andrassy úti zebrák). A felsorolt sajátos performanszok és akciók sajátos művészzattitűdöt feltételeznek, amelyből hiányzik a felvilágosító művészi magatartás, továbbá lebomlanak a hagyományos színész-néző-rendező státusok, illetve azok folytonos cseréje, egymásba játszása figyelhető meg.

A posztmodern művész Hannes Böhringer művészetfilozófus szerint barkácsoló lény, mindenféle holmit gyűjt, hogy egyszer majd hasznosítsa. Az enciklopédizmus tovatűnése után a művész dilettánssá válik: „ő játssza az egyedi ember, a dilettáns szerepét, aki a világot már csak töredékesen, kivágatszerűen, kollázsként és összefüggés nélkül érzékeli.”<sup>34</sup> Ez a barkácsoló ember a romokból épít: a romból, amely hihetetlenül komplex és sokrétű forma. Az előállítás és az elkészítés pedig „egyre inkább felfedezéssé, megtalálássá, sikerült kiragadássá, gyűjtögetéssé, idézéssé és összeállításá vált”, mígnem maga a montőr is montázssá és kollázssá lesz.<sup>35</sup> Ez a barkácsoló-montírozó életforma egy nomád szellemiséggel társul, hiszen a nomád alkalmazkodik a körülményekhez, és azon munkálkodik, hogy a „város sivatagában” lehetséges életet megtanulja.<sup>36</sup>

A barkácsoló, gyűjtögető színházi ember szembesül azzal, hogy az enciklopédikus tudást képviselő intézmények – múzeumok, kőszínházak – nem tudják megteremteni a felfedezés, a megtalálás pillanatait, sem kielégíteni a művészet mai igényeit. Egyértelmű, hogy gazdasági és esztétikai szempontból is mobilisabb intézményi struktúrákra van szüksége, amelyek könnyen alakulnak a változó helyzetek szerint, és amelyek kikerülnek azokat a csapdahelyzeteket, amelyekbe a rögzített struktúrájú intézmények belesodródhatnak. Az ehhez kapcsolódó tapasztalatot így összegzi Ariane Mnouchkine: „Mindig küzdeni kell azért, hogy a társulat ne intézményesüljön, hogy élő, eleven maradjon”.<sup>37</sup> A budapesti Krétakör színház alapítója, Schilling Árpád a kodifikáltan ismétlődő és ezért meglepetés nélküli „színház” béklyóiból való szabadulást hangsúlyozza. „A színház szerintem a színész és a néző találkozása ugyanazon téridőben. Ezért nem kell színpadon lenni ahhoz, hogy színházat csináljunk.”<sup>38</sup>

Barkáctechnikája mögött a rendező mesterember, alkimista, mint Brook vagy David Esrig. Miközben továbbra is tartja magát a markáns stílussal rendelkező, egyénien interpretáló rendezőegyénségek színháza is – ilyen alkotók pl. Robert Wilson, Heiner Müller, Michael Tahlheimer, Andrei Șerban vagy Silviu Purcărete –, egyre több olyan rendező van, aki többféle stílussal, színházi és nem színházi formával kísérletezik.<sup>39</sup> Mindenképpen játékmester, aki játékba hozza az életet, a valóságokat, és aztán gyakran hátralép, hogy a játék az ő beavatkozása nélkül játszassa magát. De ennek a helyzetnek az előidézésére gyakran kell beavatkozni, bábáskodni, találkozásokat teremteni, mozogni és mozgatni; stílusokba, szerepekbe bújni – ahogy a kis színháznál, műhelyeknél teszik a társulat tagjai: a rendező ültető, jegyszedő, szervező. A rendező feladatköre teljesen átalakult, és ezt Brook, Barba és Mnouchkine állandó kísérletezései és meg nem alkuvása demonstrálja, hogy a megkövesedett struktúrák elkerülésével is kialakítható egy olyan életforma, amelyben a művész nem adja fel az általa vállalt eszményeket. Hasonló utat jár be a fentebb idézett Schilling Árpád is, aki az utóbbi időben többféleképpen próbált utat találni a színház határterületein: egyrészt *A szabadulóművész apológiája* című városterápia-projekttel, amelyet Budapest különböző tereiben folytatott, majd a franciaországi Bobignyban levő MC93 Színháznál a francia színészekkel a színház terében indított performansz-

sorozatot, közös improvizációt, illetve ezekkel behálózta a város különböző helyszíneit, idén pedig egy párizsi cirkusziskola (CNAC) végzős diákjainak cirkuszi produkciót rendezte. Schilling látszólag beteljesíti a nomád életmód eszményét: abból építkezik, ami van, kutatja a nagyvárosi létezés és tevékenykedés lehetőségeit, fölhasználja a töredékeket (pl. terek), és igyekszik beavatkozni a társadalmi folyamatokba – újabban Pécsen indít városterápiás Majális-programot, melynek keretében a szénbányász múlt helyszíneit, legendáit kutatják. (Egyébként részben hasonló eszményekkel igazgatja Jordán Tamás is az újonnan alakult szombathelyi színházat: szerinte a színházon kívül is kell keresni a kapcsolatot a közönséggel, és erre több fórumot, alkalmat teremt, többek közt a Szakmák Színházat.) Különleges, és talán a mai színházi tendenciákra is jellemző magatartás ez, amely, eltérően a késő avantgárd magatartástól, a közösségbe való integrálódás vágyából születik; ahogyan a szabadulóművész vallomásában olvassuk: „Az alkotói gondolat és szándék a város élő testtömegén ölt metaforikus formát. A véráramlaton keresztül a szívbe tart, ahol súlyos panaszokat tapasztal. Válságos helyzetében magára marad, individualizálódik. Mélyre megy, és idővel felismeri, hogy magában kell keresnie a probléma gyökerét. Bár nem juthat el a magig, rést talál a burkon, s ezen keresztül visszajut a fényre, a városba, a közösségbe.”<sup>40</sup> Ezzel pedig lehetővé válik a valóságos és a fiktív terek belakása.

#### ■ JEGYZETEK

1. Idézi Takács Ferenc utószavában, in: Samuel Beckett: Előre vaknyugatnak. Európa Könyvkiadó, Bp., 1989.
2. David Hopkins: After Modern Art, 1945-2000. Oxford University Press, Oxford, 2000.
3. Gianni Vattimo: A művészet halála vagy hanyatlása. In: A művészet vége? Szerk. Perneszy Géza. <http://mek.niif.hu/01600/01654/01654.htm>
4. Eugenio Barba transzkulturális színházában színészeit „úszó szigeteknek” tekinti, akik nem kötődnek fizikai helyhez és meghatározott időhöz, korhoz (l. Eugenio Barba: Beyond the Floating Islands. New York, PAJ Publications, 1986).
5. Hopkins: i. m.
6. Az eredeti ember eszméje még korábbi tapasztalatokból táplálkozik: Diderot Szalonokjaiban jelenik meg az ezerarcú én, aki pillanatról pillanatra változik a hangulatoknak megfelelően: „én én vagyok, mindig én, egy pillanattal sem ugyanaz.” (Roland Mortimer: Az európai felvilágosodás fényei és árnyai. Gondolat Kiadó, Bp., 1983.) Diderot szerint nem hiba a különösség (a 17. század még elítélte Molière mizantrop Alceste-jét), hiszen a szokások uniformizálnak, és ezek ellenében kell felmutatni a nem hamisat, a „természetesség csökevényeit” (uo. 347.).
7. Luc Ferry: Homo Aestheticus. L'invention de goût à l'âge démocratique. Bernard Grasset, Paris, 1990. 275.
8. Különösen az Objective Drama program idején, a tantrikus jóga tanait, a haiti megszálltság-rituálékát használta fel (vö. Leszek Kolankiewicz: Grotowski „Objektív Drámája”. Világszínház 1998. ősz).
9. Uo. 122.
10. Hans Belting: A művészettörténet vége. Atlantisz Könyvkiadó, Bp., 2007.
11. Uo. 224.
12. Erika Fischer-Lichte: A performativitás esztétikája. Balassi Kiadó, Bp., 2009. 125; illetve a Megtestesülés c. fejezet.
13. Bentley meghatározásában a megszemélyesítés szó szerepel, ezt Fischer-Lichte értelmezi át „megtestesíti”-re (verkörpert) kb. húsz évvel később, és ezzel újra népszerűvé teszi Bentley meghatározását a színháztudományi diskurzusban. Vö. Eric Bentley: A dráma élete. Jelenkor Kiadó, Pécs, 1998. 123. és Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters. Eine Einführung. Bd. 1: Das System der theatralischen Zeichen. Gunter Narr Verlag, Tübingen, 1983. 199.
14. Belting: i. m. 177.
15. Erről a kérdésről lásd Imre Zoltán: Színház – Történetek – Alternatívák. In: Alternatív színház-történetek. Szerk. Imre Zoltán. Balassi Kiadó, Bp., 2008.
16. Jean-François Lyotard: A posztmodern állapot. Osiris Kiadó, Bp., 1993.
17. Beckett: i. m. 137.
18. Hans-Thies Lehmann: Posztdramatikus színház. Balassi Kiadó, Bp., 2009.
19. Uő: Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya. Színház 2008. 4.
20. Uo.
21. Rendezőnő, a Théâtre du Soleil alapítója.
22. Ariane Mnouchkine: A színész második bőre. Theatron 2003. nyár-ősz. 112.
23. I. h.
24. Charles Marowitz: Jegyzetek a kegyetlenség színházáról. In: A dráma ma. Gondolat Kiadó, Bp., 1975. 525. Marowitz visszaemlékezése egy általa készített húszperces kollázs-Hamletként v. LAMDA-Hamletként nyilvántartott Hamlet-előadásra vonatkozik, amelynek az ötletét Brooktól kapta, és amelyet 1965-ben színpadra vitt a

- Royal Shakespeare Company Színházban a Kegyetlenség évada keretében. Vö. Tony Mastroianni: To be or not to be in Lakewood? Marowitz is there. Cleveland Press, July 28 1972.
25. Andy Lavender: Hamlet in Pieces. Nick Hern Books, London, 2001. 51.
26. Magyarul: Ki van ott?
27. Lavender: i. m. 66.
28. Uo. 72.
29. A tárgyiései Tony Bulandra Színház megszűntetése körüli eseményekhez lásd Cristina Modreanu: De la artistul-rege la artistul-infractor. Dilema veche 2008 septembrie.
30. Fischer-Lichte: A performativitas esztétikája. 225.
31. Lehmann: Posztdramatikus színház és a tragédia hagyománya. Előadás a budapesti 6. Kortárs Drámafesztiválon. <http://www.szinhaz.net/index.php?id=286&cid=32264>
32. Belting: i. m. 28.
33. Gáspár Ildikó: Valaki irányít. Színház 2005. november.
34. Hannes Böhringer: Romok a történelmen túli időben. In: Uő: Kísérletek és tévelygések. A filozófiától a művészetig és vissza. Válogatta, szerk. és ford. Tillman J. Attila. Balassi Kiadó – BAE Tartóshullám, Bp., 1995. 40.
35. Uo. 41.
36. Uo. 45.
37. Mnouchkine: i. m. 106.
38. [www.szabadulo.kretakor.hu](http://www.szabadulo.kretakor.hu)
39. Köztük is van, aki kísérletezve néha túllép a rendezői színházon – ilyen pl. Purcărete kulináris improvizációja, a Pantagruel sógornője.
40. [www.szabadulo.kretakor.hu](http://www.szabadulo.kretakor.hu)

