

BLAŽ LUKAN

## A néző eltörlése

BEJEGYZÉSI KÍSÉRLET

### A néző: az, aki tud

A Via Negativa honlapján a nézőnek szánt megszólítás azt feltételezi, hogy a néző tudással rendelkezik. „Te tudod, hogy mi tudjuk, és mi tudjuk, hogy te tudod [...]”<sup>1</sup>, viszont a néző csupán a kérdés, s nem a válaszadás művészetét ismeri. Ez a feltételezés a néző tiszteletéből fakad, a performatív cserében játszott kulcsszerepének figyelembe vételéből. Ezáltal lehetővé tesszük a performer tudását és – paradox módon – az előadás tudatlanságát, mindez pedig a vakegerek játékká válik. A néző az, aki tud, és felvállalja a játékot, mely a tudás és a tudatlanság között zajlik, pontosabban a tudás láthatósága és láthatatlansága között. Röviden a néző a tudás szubjektuma és a játék tárgya, az előadó, illetve az előadás előtt megvilágításba kerül, ráadásul mindkét értelemben, a fizikaiban, illetve a technikaiban és a metaforikusban:



Via Negativa: Szégyen, 2012, fotó: Révész Róbert

a performer működése a néző felé irányul, sőt mi több, neki van szánva, aki a játék, illetve a performatív színpadi cselekvés fókuszában van. Valójában fordított optikáról van szó: a performatív cselekvés (performansz) látványa igazából maga a néző, illetve a nézőtér; a nézőtér – melyben egy és ugyanaz az, aki lát és a látás által tud – zajlik a tényleges történés. A színpad, illetve a látvány a kiinduló pont, az elindító rámpa, mely a performansz kilövésekor összeomlik, magába roskad. Ezzel a mozzanattal, pontosabban fordulattal a nézőből performer lesz, a performer pedig csak kezdeményező és közvetítő, az előadás médiuma, mely valójában a nézőtérben játszódik és végződik, vagyis magában a nézőben.

### A tudatlan néző

Ez a helyzet minket, a nézőt (a fejedelmi többes és egyes szám közti ellentmondást

<sup>1</sup> [www.vntheatre.com](http://www.vntheatre.com)

feloldatlanul hagyjuk) nem elégít ki. Ezzel nem azt akarjuk mondani, hogy a taktika, melyet a Via Negativa választ a nézőhöz való viszonyában, téves. Éppen ellenkezőleg: helyes a taktikájuk, mi azonban felhívánk a figyelmet egy többletre, egy konzekvenciára, melyről a Via Negativa, mint performatív korpusz, melynek kiindulópontja a vakegeres játék – tehát látszólag azoknak a tudatlansága, akik tudnak –, mégis szilárdan a reális dimenzióban horgonyzik, nem is kell tudnia, mert a néző az, aki tud róla. Igazából nem tud róla! A mi kiindulópontunk a „tudatlan néző” paradigmája, Jacques Rancière nyomán. Rancière, ha egészen pontosak akarunk lenni, egy esszéjében az „emancipált nézőről”,<sup>2</sup> míg ismert könyvében a „tudatlan tanítóról”<sup>3</sup> beszél. Mi összekötjük ezeket a szintagmákat: a tudatlan néző csak azt tudja, hogy az előadás nem a tudás, a performer és a néző közötti levegőcsere közvetítője, hanem igazából semmi sem birtokolhatja, legalábbis a köztük megbúvó értelmét nem. És a néző bármikor az ok (előadás) és az okozat (receptió) a priori azonossága közé kerülhet. A tudatlan néző semmissé tesz minden privilégiumot, amit az előadásnak és a nézőnek írunk elő, tagadja bármelyikük dominanciáját, beleéli magát a névtelen megfigyelő szerepébe, mely a nézők új közössége, mint társadalmi sokaság létrejöttének a feltétele. A tudatlan vagy a névtelen néző kifejezi a lehetőséget, mely átlép minden *leküzdhetetlen* távolságon, mely az asszociációk és disszociációk előreláthatatlan játékában jön létre. Ebben az új hatalmi játékban manifesztálódik az emancipáció, illetve – fűzzük hozzá – a néző új tudása. Az új, alternatív nézés funkciója tehát nem egészen abban fogalmazódik meg, hogy a néző passzív szerepét aktívvá változtassuk, hogy a színpadra a nézőt, az előadót pedig a nézőtérre, a még mindig kitüntetett szubjektumok viszonyának terepére helyezzük, hanem a mindenféle kitüntetettség elvesztésében, ami lehetővé teszi a néző új tudását (tegyük hozzá: a performerét is). Az emancipáció vagy az új tudás a korábbi előre meghatározott felosztások rekonfigurációját jelenti, a színpad és a nézőtér (vagy új nézőtér) új felcserélhetőségét, vagyis összeköti azt, amit nem tudunk, azzal, amit tudunk. A hajdani nézőt, egyszerűen szólva, el kell törölni, hogy a helyére új, emancipált, felszabadított néző kerüljön.

### A néző eltörlése

A mi helyzetünk tehát másmilyen: már nem „azé, aki tudja”, hanem éppen fordítva, „azé, aki nem tudja”. Ami nem jelenti azt, hogy aki nem tud, az egyben az, aki semmit sem akar. Csupán az elsődleges vágy, akarat, akció elvesztése, és az új változásra való hajlam, az előzetes tudás csökkentése, mely akárhogy is szemléljük, kitüntetett, domináns (a Via Negativa a nézőt mégis a performatív csere fő uraként kezeli, noha ezt rejtett/kifejezett ironikus, fensőbb rendű távolsággal teszi). A tudatlanságnak nincs helye a performatív csere aktusának hierarchikus létráján, nincs többé a csúcson, ahogyan az alján sem. Igazából, ha pontosak akarunk lenni, valamiféle alsó fokon van, ám olyan alsó fokon, amit Tim Etchells<sup>4</sup> nyomán leginkább „a néző nullpontjának” nevezhetnénk. Az alsó fok, mely nem veszít el minden tudást a vissza-

<sup>2</sup> Jacques Rancière. *Emancipirani gledalec*. Ljubljana, Maska, 2010.

<sup>3</sup> Jacques Rancière. *Nevedni učitelj: pet lekcij o intelektualni emancipaciji*. Ljubljana: Zavod En-knap, 2005.

<sup>4</sup> Tim Etchells. „Incomplete Alphabet. Some notes after twenty years of Forced Entertainment”. In: J. Christie, R. Gough, D. P. Watt. *A Performance Cosmology: Testimony from the Future, Evidence of the Past*. London & New York, Routledge, 2006, 140.

térés lehetősége nélkül, hanem ellenkezőleg, azt a pillanatot, amikor minden lehetőség a rendelkezésre áll, az ezer lehetőség pillanatát, az elvárás pillanatában összesűrítve (hasonlóan Etchells *zero of theatre*-jéhez, a színház semmijéhez, ami az előadás végén is megtapasztalható, amikor az előadás átkerül az időbeliségbe, s az előadók újra szembesülnek a nézőkkel az elvárás azon – paradox – mozzanatában, hogy mi zajlott le, tehát az utólagos elvárásban, ami így lehetővé teszi az előadás számára, hogy elérje a teljes vagy a szándékolt hatását). A néző tehát egy bizonyos ponton el van törölve.

### Türelem vs. türelmetlenség

„A néző eltörlése” olyan szintagma, mely Alan Readnek az előadásról, illetve a nézőtérrel szóló „puha elméletével” függ össze.<sup>5</sup> Az előadás (az angol *performance* szóban a *form* tő, vagyis az *alak*, illetve az *alakítani* konnotációk nem egyeznek a szlovén „előadás” szó tövével (*predstava*, tehát itt a *stav*, a felállítani értelme kerül előtérbe, ám mindkét kifejezés valami cselekvésformára utal). Ez pedig nem az jelenti, hogy valami történik, hanem egészen minimális feltételeket jelent, melyek ahhoz szükségesek, hogy létrejöjjön a „várakozás, hogy valami történjen”, tehát a várakozás, a kivárás, egy olyan folyamat, mely előrejelzi az eseményt, noha az esemény (még) nincs a cselekvés értelmében. A türelem (várakozás) így lesz az előadás konstitutív pontja (ahogyan a demokráciáé is, teszi hozzá Read). Bármikor különbséget kell tennünk a türelem és a türelmetlenség rezsimje között. Most azonban áthidalhatatlan különbség feszül köztük: a várakozás a szenvedés, illetve a türelem aktusa, tehát a tervezett passzivitásé, mely semmit sem vár el, s így könnyen pontosan meghatározott konstitutív gyakorlatként tételeződik (demokrácia, nézőtér), a türelmetlenség pedig egy olyan cselekvést képvisel, mely el van halasztva, mely még nincsen, majd csak be fog következni, még egészében meg kell, hogy érkezzon, egyelőre azonban valahol a sarok mögött várakozik. A különbség pontosan a *muszáj* ige modalitásában észlelhető: a türelem lemond minden muszájról, s mindarról, ami lesz, tehát a cselekvést ajándékként fogadja, míg a türelmetlenség teljesen a muszájon alapul, az ajándék pedig egyéni részvétel a cselekvésben. Míg a türelem lemond az ajándék birtoklásáról, a türelmetlenség az ajándék bitorlójává válik.

### Paralaxis vs. paradox

Read azt javasolja, hogy a társadalmi (és performatív) viszonyokba térjenek vissza bizonyos elfeledett vagy egészen elvetett gyakorlatok, melyek közé sorolja a jámborságot (*meekness*), a visszafogottságot (*reticence*) és a kétértelműséget (*ambivalence*). Ugyanez érvényes azokra a cselekvésekre, melyek cselekvés nélküliséggel, névtelenséggel, tudatlansággal függnek össze, a domináns beszédmódok és társadalmi kommunikáció struktúrái elhanyagolták őket, elvetették, vagy elfelejtették őket. Mi az új nézői paradigma alapjaként fogjuk fel, a nézői intenció formációjaként, aki semmit sem akar, semmit sem vár el (érdek nélküli néző, ahogyan Read állítja), ami nem azt jelenti, hogy inaktív, illetve, hogy semmihez sem járul hozzá. Éppen ellenkezőleg: a szelídség, a visszafogottság és a kétértelműség azt a lehetőséget jelzik, hogy az akció (aktivizmus) a maga tiszta, közvetlen és birtokolhatatlan formájában mutatkozzon

<sup>5</sup> Melyet a következő művében fejtett ki: *Theatre, Intimacy & Engagement: The Last Human Venue*. New York, Palgrave Macmillan, 2008.

meg, mint cselekvés, mely igazi (társadalmi) átalakulást tesz lehetővé. És a néző érdek nélkülsége (mely nem azonos az érdektelenséggel) képes a performatív cserében, pontosabban az előadásban észlelni azokat a változásokat, melyek nem a paradoxonok eredményei, hanem a paralaxisoké, ahogyan azt (Žižek nyomán)<sup>6</sup> állítja Read: amennyiben a paradoxon egyenlőséget fejez ki az ellentétben, a paralaxis ellentétet fejez ki az egyenlőségben. Ez az (új) érzékenység, mely egyedül képes észlelni a társadalmi változásokat, azok lényegi, tehát paralaxiszerű tartalmát, a paradoxonok pedig (törvényszerűen) a tömeges fogyasztásra szánt spektakulumok. Read három elfeledett gyakorlatához hozzáadjuk még a szégyent, összekötve a néző tapasztalataival, melyet a Via Negativa korpuszával kapcsolatban fogalmaztunk meg. Erről azonban majd később.

### Néző/tanú

A tudatlan, érdek nélküli, paralaktikus néző fogalma egy megvetett, elhasznált gyakorlattal függ össze, mely a néző mint *tanú* fogalmát idézi meg. Hogy a problémát ne túl távan vessük fel, Agamben tanú-definíciójából indulunk ki. E szerint a tanú valaki helyett beszél, akinek nincs nyelve, a történetben manifesztálódik a hiány, a lehetetlenség, mely „önmagába hanyatlik, hogy létrehozza a tanú elbeszélhetőségének másik terét – annak lehetetlenségét, aminek nincs nyelve”.<sup>7</sup> Tehát a tanú mint kettős lehetetlenség manifesztációját leszűkítjük a néző/tanú definíciójára, mely a performatív esemény helyett beszél, mely ennek érdekében, hogy beszélni tudjon, el kell, hogy némuljon, vagy a végső konzekvencia szerint el kell törölni. A tanúkat a kettős törlés alapján, melyre, ahogyan azt mondtuk, szükség van, hogy a néző/performer új formában jelenjen meg, nem egészen a nézőként, illetve performerként, hanem egész világként. Lyotard nyomán a tanú több, mint pusztán az előadás, vagy a performer aktivitásának konstrukciója. És a tanú több, mint pusztán jogi értelemben vett tanú, tehát az esemény inaktív résztvevője értelmében, mint pusztán szemtanú vagy a szem tanúja, tehát egy esemény szeme, objektívje, mely objektíven mesél a folyamatokról, a valóságban pedig idegen, az esemény mellékes produktuma, véletlen járókelő, illetve a véletlenül megállított járókelő, akinek magával az eseménnyel semmi előre meghatározott dolga nincs, post festum pedig reálisan létezőként állítja be, mint inkrimináltat. A tanú tehát több, nem egészen véletlenszerű megfigyelő, inkább az esemény kulcsszereplője, legalábbis enélkül jogi-legális értelemben vett tanú nincs, vagyis nem a színrelépő vagy a performer értelmében vett előadó, hanem szubjektum, melyben lejátszódik az esemény véletlenszerű sorsa, és melyben feléled az esemény résztvevőinek pillanatnyi fájdalma. A tanú tehát akaratlan résztvevő, érdek és tudás nélküli résztvevő, aki addig a pillanatig névtelen, míg az eseményben, melyben az ezer lehetőségből egy valósul meg a tanúság felfedése által, s annak helyén jelenik meg, akinek nincs (többé) nyelve, illetve beszédképtelen, s már nincs lehetősége az autonóm beszédre. Ezért minden, ami lejátszódik és az eseményen alapul, létének ontológiai – és a meghalásának, eltörlésének is – feltétele. A tanú által beszél, mely szó szerint megtestesíti, megszemélyesíti, hangot ad neki, és a valóságban nem helyette lép színre, ami paradox helyzet lenne, hanem

<sup>6</sup> Ld: Slavoj Žižek: *Paralaksza: za politični suspenz etičnega*. Ljubljana, Društvo za teoretsko psihoanalizo, 2004.

<sup>7</sup> Giorgio Agamben: *Kar ostaja od Auschwitzta: arhiv in priča*. Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2005, 30.

mint másik ő/én, ami paralaktikus helyzetet idéz elő. Előttünk tehát nem szerepel többé az egykori identifikáció, mikor a néző a performerrel azonosította magát, és szó szerint behatolt a (fiktív) testébe, sem a performer távolsága vagy objektív szemtanúsága, akinek a néző nem engedélyezi a behatolást. Új helyzettel van dolgunk, mikor a vegyes, érdek nélküli mezőben, mely a performer és a néző között jelenik meg, kialakul „az önkép új változata”, ahogyan a performer művéről Tim Etchells gondolja,<sup>8</sup> tehát valami új – a néző esetében is – test, mely jó úton van, hogy a jelenlétével elősegítse a társadalmi test kialakulását.

### Az eltörölt érintése

Számunkra tehát annyira nem is a tanú a fontos, aki egyszerre jelenti a performert és a nézőt a performatív cserefolyamatban. Ebben a pillanatban jobban érdekel minket a néző, aki (meg)szólal vagy néma marad (Agamben), vagy benne az előadás elfojtásként tükröződik, mely szimptomák formájában kerül napvilágra (ami nem feltétlenül válik beszéddé [Freud]), vagy a maga véletlenszerű helyzetével valamilyen kulcsfontosságú társadalmi szerepről tanúskodik (Brecht). Ennél fontosabbnak tűnik számunkra a szó etimológiája, mely a latinhoz képest, melyet Rokem idéz fel (a tanú, mint áldozat, a szenvedő, a vértanú),<sup>9</sup> s az eseményben való részvétellel, illetve a róla szóló elbeszélésre figyelmeztet, valamint az *érinteni* ige konnotációjára.<sup>10</sup> A néző-tanú tehát az a valaki, aki megérinti azt az eseményt, tehát magát az előadást, melynek ő a tanúja, vagyis akit az esemény ugyanúgy megérint. Az „eltörölt érintése” csupán az első pillantásra poétikus (a környezetünkben szintúgy zsigerien reális)<sup>11</sup>, illetve paradox kijelentés, ezért a nézés és látás aktusában, tehát az előadás recepciójában mindenkor a következőre vonatkozik: amikor a két eltörölt entitás megérinti egymást, akik belépnek az érintés mezejébe vagy az érdek, név és tudás nélküli érintésbe, kapcsolatba léphetnek egymással a létük dimenziójában, mint két terület entrópikus és aporetikus egymáshoz közeledése, akik az előttük lévő átkarolhatatlan mezőt új energiával töltik fel, amit akár hitnek nevezhetünk. Természetesen nem valamiféle vallásos gyakorlatra gondolunk, hanem a tárgyalás szerkezeti következményére, mely a performer és a néző között zajlik le, egy olyan szerződésre, mely az elviselhetetlenségig tartalmazza mindkét résztvevő hozzájárulását – azért az elviselhetetlenségig, mert bizonyodik attól, hogy felbomlik, s mert az elviselhetetlenség a cselekvésre utal, a nyomás eredményére és a teher elviselhetővé tételére, tehát arra a szintre, mely lehetővé teszi, hogy elbírjuk (vagy viseljük) azt. Az érintés, amiről beszélünk, egyfelől a néző részéről áthágja a performer érintésének tabuját (a nézőnek nem szabad megérinteni a performert, sem mint performert, sem mint reprezentált személyiséget – mely egyben „ő saját maga” – mert ezzel feloldja a fikciós szerződést), másfelől pedig új módon határozza meg a megengedett és a néző performer általi érintésének gyakran alkalma-

<sup>8</sup> I.m. 143.

<sup>9</sup> Freddie Rokem: »Witnessing the Witness«. In: J. Christie, R. Gough, D. P. Watt (ed.). *A Performance Cosmology: Testimony from the Future, Evidence of the Past*. London & New York, Routledge, 2006, 169.

<sup>10</sup> A szlovénban *dotakniti se* 'érinteni' visszaható igére utal a szerző, amiben az érintés kettős irányultságára utal: az, aki érint, ugyanúgy érintett lesz. (A fordító megjegyzése)

<sup>11</sup> Azokra az állampolgárookra gondolunk, akiket kitöröltek Szlovénia függetlenné válásával az állandó lakók névsorából, és azok állampolgársági jogaik visszaszerzésére vonatkozó hosszadalmas ügyeketükre; a legalapvetőbb információkat lásd itt: <http://www.izbrisan.org>.

zott érintését. Ez esetben nem annyira a fizikai cselekvés tényszerű valósága számít, tehát az érintésé, hanem inkább a néző valódi látása a performatív cserefolyamat cselekvő erejeként, aki a saját bőrén nem rendelkezik több előjoggal annál, aki tud. Azzal, hogy a néző megengedi a performernek az érintést, magát a performert is helyreállítja – természetesen a törlés által.

### Út a szégyenhez

Szégyent is ígértünk. Arról a helyzetről van szó, melyben gyakran találjuk magunkat – tekintjük ezt személyes vallomásos, intim nyilatkozatnak – a kortárs performatív események megfigyelőjeként, amiről már szintén írtunk.<sup>12</sup> A továbbiakban konkretizálni fogjuk, egyelőre azonban néhány új fogalomról lesz szó. A szégyen Agamben szerint „az én legvalódibb érzékelése, annak tiszta, üres formája.”<sup>13</sup> Mindebből elsősorban a „tiszta, üres formára” összpontosítsunk, jobban, mint „az én legvalódibb érzékelésére.” Ez az utóbbi hamar romantikus misztifikációnak, végeredménynek, illetve értelmezésnek tűnhet, mely felnagyít valami gyengéséget, hiányt (ez a szégyen a hagyományos lélektani felfogásban), és kompenzatorikus funkciót tulajdonít neki. Fontosabb, hogy a szégyenérzetben megmutatkozzon az üresség, mely tiszta, tehát nesztelen és makulátlan, korlátlan és akadálytalan; ez az üresség zavartalanul működhet, teljes erőbedobással, tiszta lehetőségként merül fel, amelyről már beszélünk, s amely a következő pillanatban „bármivel”, pontosabban az énnel töltődik fel. A szégyen tehát nem egészen szégyen, hanem az önmegvalósítás lehetősége, s úgy tűnik, ennek során valami lényeges hiányzik, amiről Agamben egy másik helyen szól.<sup>14</sup> A szégyen valamiféle (pszichológiai, társadalmilag) stigmatizált helyzet, függőségi aktus, illetve valami megtörés, indomináció, exkommunikáció következménye, tehát a kapcsolatból, a hatalommal rendelkezők közösségéből való számkivetés. A szégyen bizonyára az én legvalódibb érzékelését implikálja, ahogyan valamiféle száműzést az énből is, egy bizonyos félelmet az elvesztéstől, amit, ha kifejeződik, valós, pillanatnyi következmény kísér: az én elvesztése, mely persze nem tartós, ám a maga aktusában végleges. Ez a véglegesség reálisan és autentikusan „tragikus” érzés, mely a szégyenből fakad, bizonyos értelemben visszavonhatatlanul és katartikus. A katarzist a kísérteties irreverzibilis érzéseként való értelmezésben azonban – melyet a rákövetkező „élet” teljesen elfedhet –, nem muszáj többé az egykori „boldogsággal” helyettesítenie vagy azt visszaszereznie.

### A pénisz mutogatása

A mi (Agamben) értelmezésünk a szégyenről semmit sem mond el a szégyen forrásáról, illetve a szégyenérzet okáról. A szégyen etimológiája meghökkentő – illetve mégsem: a fogalom eredeténél ott a nemiszerv, a *pénisz*. Noha vonzó e tény tágabb pszichoanalitikus magyarázata, maradjunk inkább a mi – többé-kevésbé fenomenológiai – kereteink között. A recepciók paradigmáiban a szégyen a (pénisz) mutogatástól való félelemként mutatkozik meg, a néző nézőként való lemeztenítésétől való félelemként, aki a saját helyéről valaki olyanra lát, aki felfedi magát, majd elrejtőzik, illetve kitér az alól, hogy maga is látható, hogy saját maga is

<sup>12</sup> Blaž Lukan: »Projekt Janez Janša«. In: *Amfiteater* 1. 1 (2008), 71–72.

<sup>13</sup> Giorgio Agamben: *Ideja proze*. Zagreb, AGM, 2004, 71.

<sup>14</sup> Lásd a *Sram ali o subjektu* című fejezetet, In: *Kar ostaja od Auschwitzta*, 63–96.

(meg)mutatkozik. A néző tehát nem szívesen mutatja meg vagy fedi fel magát, a látens exhibitionizmusát elfojtja, pontosabban a cserefolyamatban a performernek tulajdonítja, aki helyette mutatkozik meg. Ez a helyzet pedig túlságosan leegyszerűsítőnek tűnik, különösen azért, mert benne egy klasszikus arisztotelészi paradigma nyilvánul meg: mikor a (tragédia) hőse szenved és meghal a néző „helyett”, aki a katarzis folyamatában a hozzájárulásával felszabadító módon megtisztítja magát, majd azzal a megismeréssel telítődik és gazdagodik, sőt mi több a saját bőrén tapasztalja meg egy idegen – a végső tanulságként pedig a saját – sorsát. Mi van akkor, ha a néző – az én – szégyene(m) pusztán a néző önmegmutatkozási vágyát mutatja meg, nem a helyettesítő, vagy a képviselő, vagyis a performer által, hanem közvetlenül? Mi van akkor, ha a saját pénisz közvetlen mutogatását – bizonyos megszorításokkal – úgy is felfoghatjuk, mint önmegvilágosodást, mint tudást a performer részéről az előadás recepciója, illetve performatív folyamatában? A szégyen nem egyjelentésű, hanem konfliktusos helyzet, s az eredeti harcra (*agon*) utal, mely az előadás és a befogadása között zajlik a nézőben. A néző a befogadási aktusban a valóságban „cselekszik”, ahogyan azt a bizonyos hagyományos recepció elméletek állítják, aktív, sőt mi több, a harc résztvevője (*protagonistája*), mely benne történik, annak ellenére, hogy maga az előadás a csatatér. Az eltörlés vágya az érintés vágyával cserélődik fel: ahogyan a performer és az előadás megérintésének a vágya, úgy a néző is az előadás vagy a performer részéről. Az előjogok elvesztése az előjogok újbóli meghatározásával küzd: az érinteni és megérintve lenni „demokratikus” előjogáért, az ajándék adásáért és elfogadásáért. – Erről bővebben a vita összefoglalásában.

#### Közösülés az előadással, mint a nézőnek szóló ajándék

De térjünk vissza a péniszhez. Amennyiben a pénisz mutogatását a néző mutogatásává általánosítottuk, úgy is mondhatjuk, a Via negativa előadásának nézése esetében a pénisz mutogatása szinte szó szerint értendő. A pénisz megmutatása a Via negatívánál konkrét tette válik: nem egészen a néző láthatóságaként, tehát a (néző) előjogainak elnyeréseként és elvesztéseként. Mert ebben a pillanatban a néző, mint a színrevitel (látható) protagonistája jelenik meg, ugyanakkor pusztán egy a sok látható közül, tehát elveszett a láthatóság sokaságában, a performatív folyamatban lévő aktív, részvételi szerepben, mely meghaladja mindkét, tehát a performer és a néző elementáris szerepét. Az *Akarom nem akarom* című előadásban a színész Katarina Stegnar, miután megmutatja a lemeztelenített lábaközét, felhívja a férfi nézőket, hogy ők is cselekedjenek ugyanígy. És valóban valaki a nézőtérről<sup>15</sup> megmutatja a péniszét, s ajándékként eltávozhat a színésznővel – amennyiben követjük az előadás útmutatását, valahová, ahol kiélhetik a vágyaikat, amire a színésznő a maga „illetlen felhívásával” utalt. A konfliktus fölötti diadal, melyet a szégyen fogalma idéz elő a néző recepció aktusa során, tehát megkapta a jutalmát, igaz, valahol a háttérben, a „másik színen”, lehetőleg megint a fikció terében. A feltételezett, résztvevői nézés jutalma bizonyos értelemben a színésznővel való közösülés, melyet előadássá általánosíthatunk, vagy legalábbis annak ígéretévé. Erre azonban nincs igazolásunk, a színésznő játéka a reális mezőben afelől biztosít minket, hogy a nézői cselekedet, mely az előadás számára több mint a néző identifikációs aktusa: egy vágy közös

<sup>15</sup> Ugyanakkor a felvétel megnézése után (melyet a kétszer látott, ám különbözően megvalósult előadás emlékével hasonlítok össze), úgy sejtem, hogy mind a két alkalommal ugyanaz a személy került elő a nézőtérről.

kielégítésének lehetősége, mely a hagyományos produkciós-recepciók körülmények között kielégítetlen marad. A néző szégyene – az én szégyenem – tehát az első pillantásra nem csupán az önkielégítést javasolja számára (nekem) – vagyis a színésznővel való nemi közösülést –, hanem, hogy belebújna a néző szerepébe is. Ám igaz ez?

### Az ígéret mint botrány

Igaz, noha pusztán a praktikus, empirikus szinten. A szégyen ugyanis nem fosztja meg a nézőt a nézői legitimitációtól, ráadásul minden tekintetben és az összes nézői kompetenciával, a szégyen csupán a „gyakorlat” és a „tapasztalat” lehetőségét szavatolja számára. Vajon (minden) néző részt akar-e venni az előadásban, válaszolni a felhívásra és megmutatkozni, illetve végső konzekvenciaként előkapni a péniszét? Pontosabban: vajon az efféle részvétel nem vonja-e maga után a néző egyforma mechanikus inverzióit a színésszel kapcsolatban? Azokat a pragmatikus beleavatkozásokat, melyek a nézőnek/performernek új helyet biztosítanak a nézői topográfiában, anélkül, hogy új szerepeket adna neki a társadalmi viszonyokban, melyeket a színházi előadás modellez, illetve tükröz? A válasz elfogult lesz: a néző kiugrása a szégyen konfliktusos teréből, a „csatatérből”, mely kimeríti az erőit a nézés aktusa során, és még távolról sem nyújt számára élvezetet, ahogyan azt egykor Anne Ubersfeld<sup>16</sup> állította. Munkája teljesen „hiábavaló”, nem a nézői aktus célja, hanem botrány, mely valamilyen performatív hipotézist támaszt alá, miszerint az emancipált néző szó szerint a nézőtéri székhéhez lesz láncolva (akárhol is legyen az). A kötélekek alóli felszabadulása során hallja és érzi, miért „ajándékozták meg” a szégyenérzettel. Miután a kortárs performatív gyakorlatokban (ténylegesen a hatvanas évektől kezdődően) a néző különböző módokon integrálódott a performatív folyamatokba, cselekvő szereplővé vált, társszereplő-performerré a performatív csere során, vagyis az elsődleges pozíciója nézői, nem pedig performer. A néző végső átnevezése performerré (Pavis *spectateur*-je) a performatív aktusnak mint olyannak az eltörlését eredményezi, így senki sem marad, akit e célra szánának neki (mégsem válik az egész pszichodramává, még ott is transzfer képződik az analitikus és a páciens között). Ez hasonló a performer nézővé történő átnevezéséhez egy performatív aktus során, melyet a „néző” indítványoz, ami gyakori helyzet a kortárs színházi művészeteknél (lásd a Forced Entertainment különféle darabjait, de a Via negativa is ismeri ezt a gyakorlatot). A néző a színpadi esemény során elsősorban néző, úgy viselkedik, illetve úgy akarja magát észrevéttetni, és a felkészültségének bizonyítéka alapján így akarja elhagyni a nézőteret az előadás legcsinosabb színésznőjével. Nem arról van szó, hogy a néző az akcióban való részvételével többé már nem lesz néző, vagy hogy az aktus végrehajtójává, performerré transzformálódna, hanem arról, hogy a néző ezen a módon felhasználja azon előjogait, melyeket el kellett volna törölni. Így a néző a helyzet uraként lép fel, melyet a potenciájával jelölt meg (a megmutatott péniszével, igaz, nem merevedés közben), s nemcsak a potencialitásával. A hozzájárulásával lehetővé tette a fennálló társadalmi (nemi) viszonyok elhárítását, létrehozott egy olyan érdekelületet, mely valójában regresszív, mert nem pusztán a nemi, hanem mindenféle viszony elfogadásához vezet. Azt is mondhatjuk talán (ezzel pedig megismételjük a szóban for-

<sup>16</sup> Ld pl. a következő művét: *L'École du spectateur*. Paris, Éditions sociales, 1981, a *Néző élvezete* fejezetet, In: E. Hrvatin (ur.). *Prisotnost, predstavljanje, teatralnost*. Ljubljana, Maska, 1996, 205–218.

gó Via Negativa előadásával kapcsolatos „szemrehányásunkat”),<sup>17</sup> hogy a néző, aki már (tétélezük fel...) a felingerelt péniszével elhagyta az előadást Katarina Stegnarral, könnyen megújíthatja a nézői szerepét azzal, ha visszatérne a színhelyre (a színházba), hogy a színésznővel megélt (nemi) tapasztalatairól számoljon be. Az elbeszélése – függetlenül attól, hogy „bevallaná” vagy „eltitkolná” a tapasztalatát – ezzel az előadás ugyanolyan fölösleges elemévé válna, amiről már beszéltünk. Tehát a megmutatás, illetve a nézés ok és okozat közötti távolsági tere, a néző és a performer közös (performatív, társadalmi, történelmi) tapasztalati tere, mely a beszédképtelenség alaptulajdonságával (a reális és a fiktív, a vágy és megvalósítása közé feszítve) megtestesítené az előadás lehetőségét és rámutatná az „erejére”, mely mindaddig erőtlenségként, pontosabban tiszta forrásként, üres formaként mutatkozott meg, melyből/melyre létrejöhet/rávetülhet az emberi mint olyan.

### Az erőtlenség ereje

A néző, aki a Via Negativa által bemutatott előadásokra szégyenérzettel reagál, váratlan fénytörésbe kerül, mint nézőt, mint az elevenség bizonyítékát (mert a vörös a vér színe, tehát az életé) szó szerint beragyogja a vörös, a szégyen színe, ez az ő autonómiája, melyet senkivel sem akar megosztani. Nem is akar a vágya – amennyiben tényleg valós – mélyére hatolni, ő csak a saját harcát vívja, melyet igazából el akar hagyni, anélkül, hogy kielégítené a vágyát, mert azzal elismerné a bukását, pontosabban nem fejezné be a küzdelmeit, ami nem feltétlenül jelent győzelmet vagy feladást, talán inkább az előadás idejének csökkentését, tehát a megszakítását, a produkció logikájából fakadó abbahagyást, vagyis a várakozást, a potencialitás bizonyos állapotát. Az erőtlenségéből bizonyos értelemben hasznot húz, mert abban segíti, hogy felismerje az előadás minden paralaktikus egyformaságát, ugyanakkor sejtelmé sincs arról, hogyan profitálhatna a performatív ökonómia folyamatából. Sőt, gyakran kizsákmányoltnak, becsapottnak érzi magát, mert az előadás áthágta a szerződést, melyről azt feltételezte, hogy abszolút. Ez az érzés pedig csak akkor lehetséges, amikor a néző a valóságban belefekteti a szégyenét, tehát a saját elsődleges és konfliktusos erejét (annak hiányát). Amikor a szégyen csupán morális (lélektani) reakció az előadás kellemetlen jeleneteire, az érzés elmarad, az eredmény élvezet lesz vagy csalódás. A valódi szégyen lehetővé teszi az új észlelést, az előadás a nézőben új nemiségként, új húsként, új szervként nyilvánul meg. Ismétlem: a szégyenben nincs élvezet, az csak annak tudatában jelenik meg, hogy minden erőfeszítés ellenére eltűnt. Inkább mint megkönnyebbülés, tehermentesítés érzékelhető, mely a társadalmi kommunikációban teszi lehetővé a következményeket. És a szégyen a valóságban kedvetlen, leírhatatlan, ellenőrizhetetlen, csupán gyakorolni lehet. A szégyen hiánya az én érzetének hiányát is jelenti mindig, melyről Agamben beszélt, ami az emancipált nézés, illetve a színházi recepció feltétele is egyben.

ORCSIK ROLAND fordítása

<sup>17</sup> Blaž Lukan: »Malo bi, malo pa tudi ne bi«. In: *Delo*, 47.294 (20. 12. 2005), 9.