

Barbara Gronau

A valóság ígérete

VALÓSÁGELKÉPZELÉSEK A XX. SZÁZADI SZÍNHÁZBAN

Próbálni

2012 őszén Dimiter Gotscheff rendező *Shakespeare. Játékok gyilkosoknak, áldozatoknak és másoknak* című művét próbálja a berlini Deutsches Theater társulatával. A jelenet felütéséhez a színészeknek az üres próbaszínpadon egy dobogót kell építeniük, amely a színpad központjával és a cselekvések emelvényéül szolgál.¹ Némi előzetes technikai csetepaté után a színészek próbálni kezdenek. Eltúlzott lendülettel illesztik hónuk alá az egyesével vagy párosával elkészült fagerendákat, és lelkesen ugranak fel a színpadra. Elkezdődik egy ide-oda csapongó koreográfia, amely a maga túlaradó gesztusaival versenyre kelhetne ismert operettek ácsjeleneteivel, amikor a játék hirtelen megakad. A gerendák beszorulnak. A fa valamiért nem illeszkedik a kivágott jelzésekbe. Félhangos mormogás: „...á, nem, gyere át ide...”; „itt elől nem megy...”; „egy kicsit balra...”. Míg a színészek teste, mimikája és gesztusai kezdetben egy képzeletbeli közönséggel szemközt voltak beállítva, most a lábuk előtti faépítmény felé fordulnak. Az anyag makacsul ellenáll. Pontos odanézésre, lassú tempóra és a mozdulatok összehangolására kényszerít. Ebben a pillanatban, amikor a tevékenység eljátszása valódi munkává változik, a reprezentáció átfordul valósba. Ez az a pillanat, amikor a próba feszülten izgalmassá válik.

Megújítani

Több realitást követelni a színház lelkes megújítási kísérleteinek visszatérő formulái közé tartozik. Még nem túl régen történt, hogy például a Volksbühne a „Nem realizmust, hanem realitást” jelszó² égisze alatt hozzálátott, hogy az ezredforduló színházának visszaadja a maga társadalmi és politikai hatóerejét. Ennek a követelésnek hagyománya van. Paradox módon már arra is érvényes, amit Castorf száműzni akart – azaz a XIX. században kialakult realista színházra, amely a maga társadalmilag provokatív témáival, a beszélt nyelvre alapozó drámaírással és naturalista játékművel több valóságot akart a színpadra állítani. A valóság már ekkor is a színház vágyainak tárgya volt, de az út hozzá mégis szélsőséges stilizáláson és műviségen át vezetett.³ A XX. század megrázkódtatásaira reagálva az avantgárd és neoavantgárd mozgalmak támasztanak kétséget azzal az elgondolással szemben, hogy a színházban „hazugságokon át kell eljutni az igazság-

hoz”.⁴ Ha a művészet nem csupán virtuóz látszat akar lenni, hanem olyan erő, amely beavatkozik a politikába, akkor „az élet felé kell átküzdenie magát”. Már nem az ábrázolásról van szó, hanem a valóság színházi eszközökkel való előállításáról. Ebben a szellemben állapítja meg például Herman Nitsch osztrák akcióművész 1971-ben, hogy „immár semmit sem játszanak el, ábrázolnak, szimulálnak vagy értelmeznek, a színészek nem játszanak szerepeket, a színeket már nem alkalmazzák ábrázoló értelemben [...], minden valóban megtörténik, az akció révén maga az élet ismer magára, és játszódik le”.⁵ A valós megteremtő munka eszményi esete olyan művészet volna, amelyre mint ilyenre már nem lehet ráismerni, avagy, Carl Hegemann szavaival: „A színház csak akkor menthető meg, ha megszüntetjük.”⁶ Ám hogy mi ez a sokszor idézett „valós”, és hogy kerül a színpadra – erre a kérdésre a művészek nagyon különböző válaszokat adnak. Szeretnék kiragadni egy motívumot, amely vörös fonalként húzódik végig ezen a vitán: azt a tételt, mely szerint a valós színház egyszersmind politikai színház is.

Politizálni

A színház – ahogy azt Hans-Thies Lehmann egyszer oly találóan jellemezte – elsősorban emberi magatartásforma, másodsorban gyülekezési helyzet, és csak harmadsorban kulturális intézmény.⁷ Ha a színház politikusságára kérdezzük rá, akkor ki kell terjesztenünk a kutatást az antropológiai, a szociális és az intézményes dimenzióra. Az a meggyőződés, mely szerint a színház akkor politikus, ha a színpadon aktuálpolitikai vonatkozású drámai szövegeket játszunk,

¹ Lucas Herrmann a berlini Művészeti Akadémia részére elkészítette az előadás dokumentációját, amelyhez a próbákról készült videofelvételeket csatolt.

² Carl Hegemann (szerk.): *Politik und Verbrechen. Einbruch der Realität*. Berlin, 2002, 71–79.

³ A műviségnek és stilizálásnak a realista hatásokkal való összefüggéséről lásd Theresia Birkenhauer: *Nicht Realismus, sondern Realität. Das Politische im zeitgenössischen Theater*. In uő.: *Theater/Theorie*. Berlin, 2008, 116–135.

⁴ Peter Steint idézi Carl Hegemann: i. m. 139.

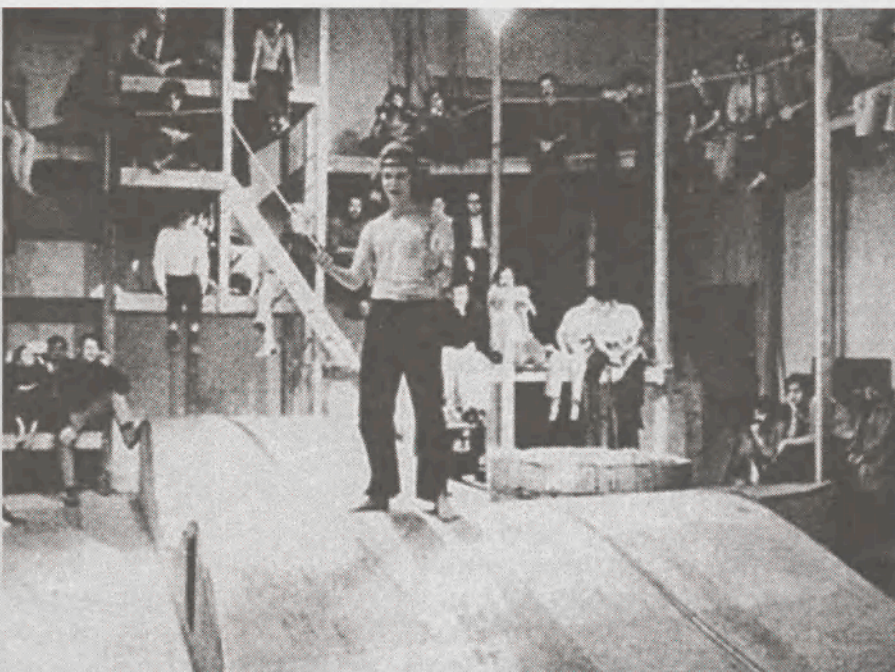
⁵ Herman Nitsch: *Versuche zur Geschichte der Aktion*. In uő.: *Das Orgien Mysterien Theater*. Salzburg–Bécs, 1990, 44–68.

⁶ Carl Hegemann: *Das Theater retten, in dem man es abschafft? Oder Die Signifikanz des Theaters*. In uő.: *Plädoyer für die unglückliche Liebe*. Berlin, 2005, 129skk.

⁷ Hans-Thies Lehmann: *Das Politische Schreiben*. Berlin, 2003.



BALRA: Martin Wuttke mint Arturo Ui (1995)
 JOBBRA: A The Performance Group
 Commune című előadása (1970)



összetéveszti a reprezentáció kritikáját a kritika reprezentációjával, és elsiklik afölött, hogy a tartalom mellett elsősorban a művészet struktúrája az a közeg, amelyben a társadalmi és politikai viszonyok kifejtetik hatásukat. Akár egy versailles-i opera-előadásról, akár Nestroy bécsi népi komédiájáról van szó: a színház minden – akár mégoly „konzervatív” vagy „naiv” formája – a nyilvánosság, az észlelés és a reprezentáció egy bizonyos politikájának kifejeződése. Ezek azokban a többé vagy kevésbé rejtett feltételekben és konvenciókban találhatók (vagyis mindabban, amit Brecht „apparátusnak” nevezett), amelyek között zajlik a játék.⁸ A több valóságra vágyó színháznak tehát mindenképp saját helyzeti, intézményi és kollektív jellegére kellene reflektálnia, tehát meg kell vizsgálnia saját gazdasági feltételeit (munka-e a művészet, és mely csereviszonyok határozzák meg?), továbbá a recepció feltételeit (mikor és miféle premisszák között mutatnak meg, illetve mit észlelnek?; hogyan szerveződik a színházi nyilvánosság?), és reflektálnia kell ez utóbbi társadalmi feltételeire (miféle alkalmi közösségekben gyűlünk össze?; milyen szabályok tartják össze ezt a közösséget, és ki milyen szerepet játszik benne?). Csak e kérdések megválaszolása során kristályosodnak ki a színház és az élet, a vallás, a mindennapok, a giccs vagy a kommersz közös vonásai és különbségei.

Ábrázolni

A valóson dolgozni azt jelenti, hogy a reprezentáció viszonyainak megváltoztatásán dolgozunk. Ez magában foglalja a színházi helyzetre magára való reflexiót éppúgy, mint az ábrázolási folyamat reflexióját, azaz a színész, illetve posztdramatikus rokona, a performer munkáját. A színpadon látható személyek mostanság „szerepjátósok, performerek, önábrázolók, entertainerek, testművészek, kameratárgyak, muzsikusok, beszélő gépek, kórustagok, terepmunkások, vagy az úgynevezett mindennapok szakértői”.⁹ Úgy vélem

azonban, felületesen gondolkodnánk, ha a színjátszást általában kizárnánk ezekből a valóság keltette reflexiókból. Mert egy éppenséggel virtuóz színészi teljesítmény is rendkívül élesen szemléltetheti művészet és élet, illetve színház és politika összefüggését – nevezetesen akkor, ha feltárja és megtöri az általa gerjesztett affektusok hatalmát.

Aki valaha látta Martin Wuttkét Arturo Uiként az *Állítsátok meg Arturo Uit!* Heiner Müller-féle rendezésében a Berliner Ensemble színpadán, annak el kell ismernie, hogy itt a kortársi színjátszás olyan formája jelenik meg, amely valósággal klasszikus eszközökkel (a szerep szövege, jelmezek) szemlélteti a művészi játék politikai erejét. Brecht színműve – amely egymásba applikálja Adolf Hitler felemelkedését a hatalomátvételig Al Capone chicagói gengszterfőnök életrajzával –, mint az közismert, a klasszikus tragédia paródiája, amely megmutatja, hogyan válik egy pitiáner briganti, aki magához ragadja a helyi karfiolkereskedelem fölötti hatalmat, veszélyes bűnözővé.

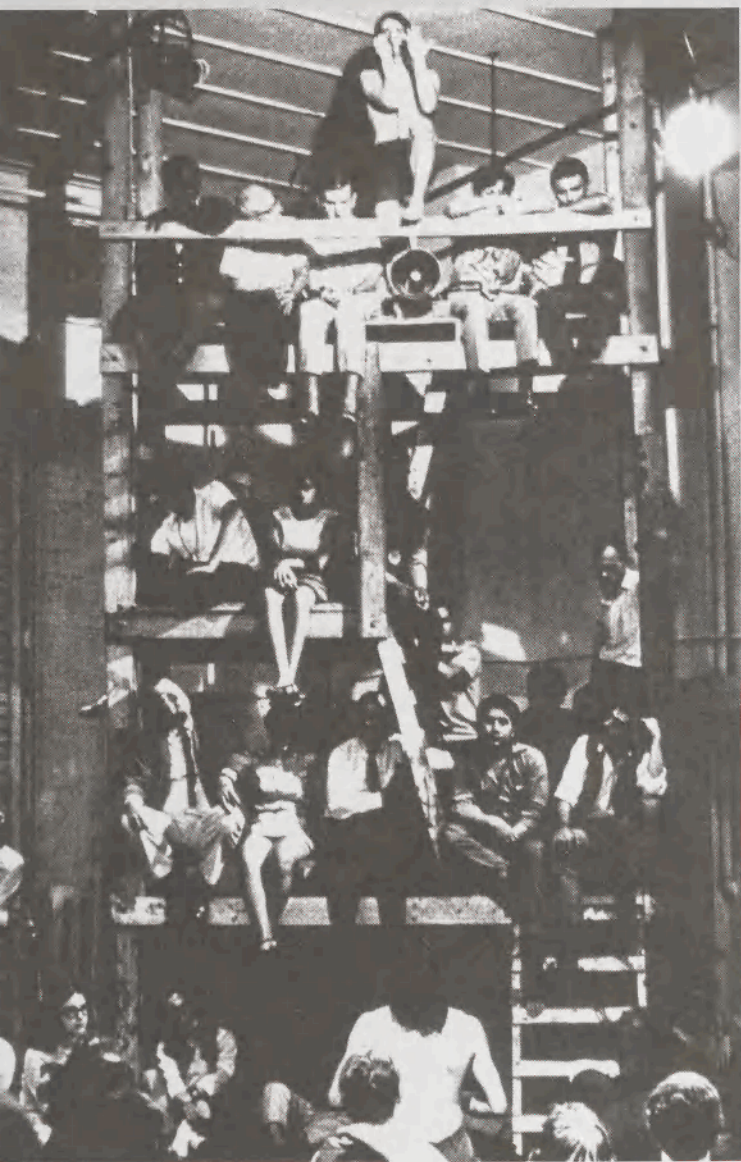
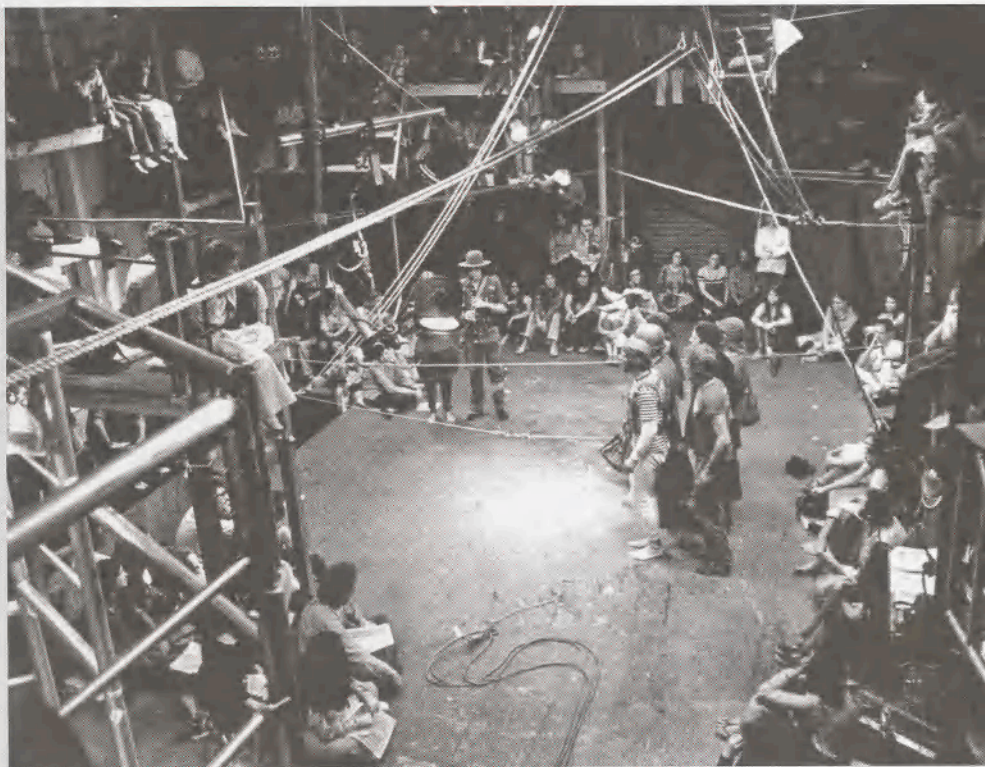
A hatodik jelenetben Brecht összehozza Arturo Uit egy öreg színésszel, hogy az megtanítsa a helyes állásra, járásra, ülésre és beszédre, amivel imponálni lehet „az egyszerű embereknek”. Ezzel arra a tényre utal, hogy a hangszálproblémákkal küzdő Hitler 1932-es választási körútja során Paul Devrient operai tenoristát alkalmazta retorika- és színjátszástanárnak, aki (elég sikertelenül) megpróbálta leszoktatni a torkába akadt gombócról, a ripacszkodásról és a köpködésről. Heiner Müller 1995-ös rendezésében összehozta Martin Wuttkét, az Uit játszó színészt az akkor kilencvenéves Bernhard Minettivel, aki megpróbálta megtanítani neki a „klasszikus stílt”. Wuttke Uija groteszkül előretolt medencével, csápoló karokkal megki-

⁸ A „politika” és a „politikum” különbségéről lásd Oliver Marchart: *Die politische Differenz. Zum Denken des Politischen bei Nancy, Lefort, Badiou, Laclau és Agamben*. Berlin, 2010.

⁹ Hajo Kurzenberger: *Multiperspektivität des Darstellers*. In Anton Rey és mások (szerk.): *Wirkungsmaschine Schauspieler. Vom Menschen-darsteller zum multifunktionalen Spielmacher*. Berlin, 1975.

Richard Schechner rendezése:
Kurázi mama

sérelte, hogy gyorsított felvételen el-
sajátítsa a színészi gesztusok bizo-
nyos alapkészletét („először lábujj-
hegyre lépünk”, „a kezeket a nemi
szerv előtt kulcsoljuk össze” stb.), és
ezzel megmutatta, hogyan születik
ábrázolási technikák révén egy politi-
kai személyiség. Ervin Goffman szoci-
ológusra hivatkozva¹⁰ ezt a folya-
matot úgy értelmezhetjük, mint egy
társadalmi szerep begyakorlását és
habitussá változtatását; a folyamat
végén pedig egy zsarnok áll, aki kö-
zönségét a beszéd előadói dimenzió-
ival – drámai hangsúlyok, gesztusok-
kal való aláfestés, feszült testtartás –
keríti hatalmába. A jelenet egyértel-
művé tette, hogy a politikai hatalom
színházi technikákból jön létre.¹¹



FENT: Játékok gyilkosoknak (Deutsches Theater, 2012)
BALRA: A The Performance Group Dionysos 69 című előadása

Ábrázolási szempontból Minetti és Wuttke ezen túlmenően magát a színjátszás munkáját is bemutat-
ta, tudniillik a megtestesítés lépcsőzetes folyamatát –
adott esetben Adolf Hitler történelmi személyiségét.¹²
Wuttke virtuóz, őskomikus módon mutatta be ezt a
folyamatot, úgy, mint az Ui nevű motyogó kis zsaroló
átalakulását egy Charlie Chaplin-stílusú neveléses
diktátorrá. A shakespeare-i Antonius-beszéd előadása

¹⁰ Ervin Goffman: *The presentation of self in everyday life* (1959). Magyarul: *Az én bemutatása a mindennapi életben*. Budapest, 1999.

¹¹ Vö. Erika Fischer-Lichte: *Zur transformativen Kraft der Geste*. In Christoph Wulf (szerk.): *Gesten – Inszenierung, Aufführung, Praxis*. München, 2010, 209–224.

¹² Különösen pikáns ennek kapcsán, hogy Minetti a náci időkben szimpatizánsként csinált karriert Gründgens Állami Színházában, vagyis a kifejezés síkját saját életrajzával hitelesítette.

közben azonban egyre több részlet szivárgott be a történelmi Hitler-figurából, és a színész apránként ugató uszításba váltott. Ahogy Stephan Suschke találóan megjegyezte: „Wuttke energiája és virtuozitása azt célozta, hogy a nézőknek megnehezítse a színész és az Ui/Hitler-féle figura iránti csodálat szétválasztását. Erre vonatkozott Müller egyik rendezői utasítása is, amelyet Wuttke a világ minden részén bemutatott háromszáz előadásban szó szerint értelmezett: be kell lélegezni a közönséget.”¹³

Miközben tehát a színész egyfelől egy klasszikus elidegenítési technikát követ, amely megmutatja a közönségnek egy figura lépésről lépésre való felépítését – azaz magát az ábrázolás folyamatát –, ugyanakkor egyfajta „motorikus mámorban” dolgozik,¹⁴ amely a közönségből a legmagasabb fokú „jelenlét”¹⁵ benyomását váltja ki. Ekként a politika fasiszta átesztétizálása nem marad pusztán intellektuális lecke, hanem a saját testünkben is érezhetővé válik. A valós ebben a színházban itt elválaszthatatlanul összekapcsolódott a fiktívvel.

Részt venni

A több színházi realitás utáni kutatást az 1960-as években, amikor az átalakulás megkezdődött, a negyedik fal lebontása, új térformák kipróbálása, más játékmódok kidolgozása és a közönségnek az előadásba való bekapcsolása hajtotta előre. A részvételen alapuló színházi formák tehát semmiképpen sem kortársi találmányok, hanem több mint ötven éve szerepelnek a legkedveltebb eszközök között, amelyek arra irányulnak, hogy a néma, sötét nézőteret az aktivitás zónájává alakítsuk. Míg a mai részvételi formák között az ironikus letisztultság gesztusa az uralkodó, ha az ilyen típusú színház kezdeteire tekintünk vissza, kiderül, milyen utópisztikusnak és provokatívnek tűnt a közönséggel való játék.

A Richard Schechner író és rendező körül kialakult, The Performance Group nevű New York-i színtársulat 1967 és 1980 között úttörő előadások egész sorában valósította meg jóformán mindezeket az aspektusokat. Egy Environmental Theaternek nevezett formátumban dolgozott, amely különböző szinteken akarta áttörni színpad és nézőtér, fikció és valóság elválasztását. Kiinduló kérdése: „What happens to a performance, when the usual agreements between performer and spectator are broken, when they talk, touch and make contact?” („Mi történik az előadással, ha a színjátszó és a néző közötti megszokott egyezségeket megszegik, ha beszélnek, érintkeznek és kapcsolatot teremtenek egymással?”)¹⁶ a legkülönfélébb részvételi formák kifejlődéséhez vezetett. Közülük a leglátványosabb alighanem a *Dionysos in 69* című Euripidész-feldolgozás volt, amelyben azzal kísérleteztek, hogy rituális határátlépéseket valósítsanak meg a közönséggel lejtett eksztatikus meztelen táncok révén. A közönség részvételét itt egyértelmű politizálódásként – tudniillik a demokrácia begyakorlásaként – értelmezték. A részvétel célja nem az, hogy mind eljátsszanak egy darabot, hanem hogy *ne* játsszák el, és ezzel az esztétikai illúziótól eljussanak az emberek közötti tényleges szolidaritáshoz.¹⁷ Az 1970-es *Commune* című rendezés egyik előadásának példáján azt szeret-

ném bemutatni, miféle dinamizmusokat kaphat a valós betörése egy előadásba, és a politikusság miféle formája tárul fel benne.¹⁸

Minden színházi estnek nagyjából a közepén felkértek tizenöt véletlenszerűen kiválasztott nézőt, hogy üljenek a játéktér közepére, és a következő jelenetben testesítsék meg My Lai vietnami falu lakóit.¹⁹ Arra az esetre, ha a megszólított nézők vonakodnának elhagyni helyüket, az előadás meghatározott szabályt követett. Előlépett James Griffith színész, levette jelmezét, és bejelentette:

„Levetem a jelmezem, hogy jelezzem önöknek: az előadás most abbamarad. Négy lehetőségük van: 1. Belépnek a körbe, és az előadás folytatódik. 2. Kereshetnek valaki mást a teremben, aki önök helyett belép a körbe, és az előadás folytatódik. 3. Maradhatnak eredeti helyükön, és az előadás nem folytatódik. 4. Hazamennek, és a játék önök nélkül folytatódik.”²⁰

A jelzett időtartamon belül a többi színész is abbahagyta a játékot, beszélgettek egymással, vagy vizet ittak, hogy a jelen lévő nézők felfogják: itt valóban egy előadás megszakításáról van szó. Az így keletkező nyomás alatt a közönség részvételi készsége a várakozásnak megfelelően igen gyorsan emelkedik, és a választás elé állított személyek néhány perc múlva felmentek a színpadra. 1971. február 28-án, egy vasárnapi előadáson nem így történt; a nézők aktivizálása krízishelyzetté alakult, amelyet – mint a kevés történelmi példa egyikét – fel is jegyeztek.²¹

A kiválasztott tizenöt emberből négyen nem voltak hajlandók belépni a My Lai-körbe: két komoly képű, nyakkendő, negyvenes éveire derekán járó férfi és egy szigorúnak látszó, fekete ruhás nő, akik a legfelső ülőhelyekre húzódtak vissza, továbbá egy Jean nevű fiatal francia. Néhány néző, mint mindig, először meg volt döbbenve: ezek tényleg komolyan gondolják? Valóban félbeszakították az előadást? Csakhamar megszólaltak az első szavalókórusok: „We want the show!” Egy néző először a művészeket szidalmazta, aztán a vonakodó kiválasztottakat nevezte „tájékoztatlannak” és „nem menőnek”, és hangosan gyalázkodva hagyta el a színházat. Ekkor már félórása szünetelt az előadás.

¹³ Stephan Suschke: *Der aufhaltsame Aufstieg des Arturo Ui* – 300. Vorstellung. unter: <http://www.stephansuschke.de/texte/arturo.pdf>, hozzáférés: 2014.03.10.

¹⁴ Veit Güssow interjúja Martin Wuttkéval, in Veit Güssow: *Die Präsenz des Schauspielers*. Köln, 2013, 65.

¹⁵ Wuttke Arturo Ui-alkításának példáján Veit Güssow azt a kérdést elemzi, hogy miben is áll és hogyan keletkezik a színész jelenléte. Vö. Güssow 2013, i. h.

¹⁶ Richard Schechner: *Environmental Theater*. New York, 1973, 40.

¹⁷ Uo. 45.

¹⁸ Vö. erről részletesebben Barbara Gronau: *Mambo auf der vierten Wand. Sitzstreiks, Liebeserklärungen und andere Krisenszenarien*. In Fischer-Lichte – Sollich – Umatham – Warstast (szerk.): *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*. München, 2006, 43–56.

¹⁹ 1968. március 16-án egy amerikai katonai egység Willem Calley hadnagy vezetésével vérfürdőt rendezett Son My (My Lainak nevezett) észak-vietnami falu lakói között, amelynek során több mint ötszáz polgári személyt, köztük csecsemőket és aggastyánokat öltek meg minden ok nélkül. Seymour Hersh és Ron Haerberle részletes beszámolója a tömeggyilkosságról a *New York Times* 1969. december 5-i számában jelent meg, és fordulatot idézett elő a közvéleménynek a vietnami háborúhoz való viszonyában.

²⁰ Schechner: i. m. 49.

²¹ Schechner leírását parafrázeálom.

A szidalmazottak igazolták viselkedésüket: ők elvégre azért jöttek ide, hogy egy előadást lássanak. Nekik azt mondták, hogy nem kell részt venniük a játékban. Azt is kijelentették, hogy nekik mostanáig nagyon tetszett az este, majd azt tudakolták, hogy visszakapják-e a pénzüket. Az egyik néző még egyszer elmagyarázta nekik, hogy kereshetnek helyetteseket, akik őket képviselve bemennek a körbe. A tiltakozók azt felelték, hogy már ez is a részvétel egy formája volna, és nem kérnek belőle. Végül azzal fenyegetőztek, hogy a színészeket „részvételre való kényszerítés” címén feljelentik, és csak azért nem ragaszkodtak fenyegetésük beváltásához, mert mások rámutattak, hogy a bírósági feljelentés felhívja majd a média figyelmét a Performance Groupra. Kis idő múlva szólamra emelkedett a három tiltakozó egyike, és tudatta: az ügyet komolyan megvitatták más nézőkkel, és arra a következtetésre jutottak, hogy mostantól a jelen lévő nézők mind elfoglalhatják az ő helyüket, de szándékosan senkit nem fognak kiválasztani. Ekkor éjjel tizenegy óra volt.

A közbeeső időben új szituációk alakultak ki a jelenlévők között. Megismerkedtek, bemutatkoztak egymásnak, kávét főztek, és valaki felkerekedett, hogy kenyeret és sajtot vegyen. Jean, a francia közhírré tette: bárhogy döntsön is a másik három tiltakozó, ő semmiképpen nem ül be a játéktérre. Röviddel ezután az első színész haza akart menni, és megegyeztek, hogy a színészek is elhagyhatják a színházat, ha találnak nézőket, akik átveszik a szerepüket. Így hát Patricia Bower színésznő elment, miután rábeszélte Wendyt – a makacskodó Jean feleségét –, hogy vegye át a szerepét. Jean ugyan most sem megy be a körbe, de a felesége nem fog vele távozni, mert feltétlenül be akart ugrani a színésznő helyett.

Néhány néző rögtönözni kezdett egy sztorit, hasra feküdtek a körben, és suttogva vagy kiabálva rohagálni kezdtek a térben. Segítségül hívták az ötezer éves kínai *Ji Kinget*, a *Változások könyvét*, és gúnydalokat improvizáltak a részvétel megtagadói ellen. Éjjel fél tizenkettőkor, amikor még összesen huszonötön voltak a teremben, James Griffith színész szavazást javasolt: menjünk mind haza, vagy csináljuk tovább? A túlnyomó többség a folytatás mellett döntött. Bárhová vezessen, akármeddig tart is, ezt a forgatókönyvet végig megvalósítjuk. A három tiltakozó szemlátomást fel volt dűlva, összeszedték a holmijukat, és végül – mintegy megváltásként – elhagyták a színházat.

A tiltakozók közül most már csak Jean volt jelen. Beismerte: azért nem ment be a körbe, mert nem értette pontosan, mit kell ott csinálnia. Elmagyarázták neki, hogy My Lai vietnami falunak, az amerikai katonák 1968-as vérfürdője színhelyének egyik lakosát kell megjelenítenie. Hirtelen így szólt: „Okay, I go in”, és leült a játéktérben. Az előadás valamivel éjfél után folytatódott.

Kialkudni

Miféle részvételi elképzelés ez? Hogyan változtatja meg a színházat mint társadalmi eseményt? És mi az, ami ennek során láthatóvá válik?

1. Kezdetben adott a játéknak egy, a művészek által való megszakítása, amelyet a színész kijelentése: „Itt abbamarad az előadás”, illetve kollégáinak mindennapi cselekvései (vizet isznak, beszélgetnek) vezetnek be. A közönség közvetlen megszólításával kinyílik a színházi szituáció, azzal a céllal, hogy a nézőket együttjátszásra bírják. Az eredmény egy többórás ülősztrájk lesz, amely egyszersmind tetszés szerinti mennyiségű „actiont” tartalmaz. A végén megfordul a részvétel pedagógiai célja (a nézőket nevelni kell az együttjátszásra), mert végül éppen a nézők azok, akik az előadást egyáltalán lehetővé teszik, azaz átveszik a kimerült színészek szerepét.

2. A részvétel négy választási lehetőségre korlátozódik: együtt játszani, delegálni, megtagadni vagy elmenni. Így kevésbé hat ajánlatnak, mint inkább parancsnak, amely a közönségnek nem biztosít alternatívákat. A színészek ekként a csábítási technikákról a kényszerítés taktikáira térnek át, és közben maguk is a megtagadást alkalmazzák, tudniillik nem hajlandók elismerni a „művészetet pénzért” csereviszonyt. Az így keletkező válság során különböző módokon viaskodnak a kérdéssel: „Színház-e még ez vagy sem?” A belépti díjról szóló vita és a perrel való fenyegetés pedig kísérlet, hogy a színház művészetén kívüli feltételeit – tudniillik a gazdaságot és a jogot – ugyancsak vizsgálat alá vessék.

3. Végző soron itt hatalmi harcra van szó, amelyben különböző csoportok vesznek részt; ezeknek voltaképpen közös a céljuk, de ezt a célt egymás nélkül nem érhetik el. A kezdetben világosan kiosztott szerepek eltolódnak és helyet cserélnek; azt mondhatnánk, hogy az est folyamán minden csoport megpróbálkozik a másik szerepével. A tiltakozók áldozatokból protagonistákká válnak, a színészek, amikor kávét főzve a nézők közé vegyülnek, megpróbálnak nonszínészként fellépni, és a nézőkből színészek lesznek, akik improvizált játékjeleneteket adnak elő. A végén minden csoport elsősorban azokba a feltételekbe és döntésekbe nyert bepillantást, amelyeken a színház nyugszik.

A részvétel – jegyezte meg egy ízben Richard Schechner – mindig azt a pillanatot jelöli, amelyben „the performance breaks down and becomes a social event” („az előadás megszakad, és társadalmi eseménnyé válik”).²² A valós ez esetben nem az esztétikum és a társadalmi elem, avagy a „művészet és élet” egybeesését jelentené – ahogy azt Nitsch, az akcióművész elvárja –, hanem az egyik felváltan a másikat. Miközben a valós Gotscheffnél az anyag ellenállása, és Wuttkénál az ábrázolási folyamat kitérása, Schechnernél lehetne, mondjuk, a társadalmi elem egy szigete az esztétikum területén.

Ezzel szemben az idézett példára való tekintettel azt mondhatjuk: nem a színház marad abba, és változik „társadalmi eseménnyé”, csak a rendezés áll le, és az előadás folytatódik. A megrendezett jelenetek végével koránt sincs vége a művészetnek – sőt, éppen itt kezd valóban politikussá válni, amikor valamennyi jelenlévő egyenjogúként köt alkut a kérdésről: ki játszik, mit, és milyen feltételek között?

²² Schechner: i. m. 40.