

GECSE RAMÓNA

TÁRSADALMI SZÍNHÁZI JELENSÉGEK



**A nézőn át vezet az út
ahhoz, hogy a színház
ne egy műalkotás
létrehozásával, hanem
események
megteremtésével
idézzon elő változások-
kat a társadalomban.**

A néző kimozdítása

■ Már a múlt század elejétől kezdve, de különösen a második világháborút követő évtizedekben az európai színháztudományában nagyon kitágult a színházi előadás fogalma, olyan színházi események is belefértek, amelyek nem egy intézményes hivatalos színház épületében jöttek létre. Megszűnt az éles határ, amely korábban elválasztotta a nézőt a színjátszóktól, és hozzájárult ahhoz az illúzióhoz, hogy a néző nincs is jelen, ahogy a szöveg-rendező-színész hierarchiája is elkezdett leépülni. A színházi előadás fogalmi körének ez a kiszélesedése azonban azzal is fenyeget, hogy a fogalom parttalanná válik. Ezért fel kell tennünk a kérdést, hogy mi az, amit még színháznak nevezhetünk, és mi az, amit már nem.

Keir Elam olasz színház-szemiotikus szerint bár gyakran magától értetődőnek tűnik, hogy mi is a színház, valójában az úgynevezett színházi kompetencia (theatrical competency) az a megkülönböztető jegy, amely elválasztja a színházi eseményeket más, hasonló történésektől. Azokat a szervezésbeli és kognitív elveket pedig, amelyek alapján meg tudjuk húzni a fogalmi határvonalat, más kulturális szabályokhoz hasonlóan szükséges elsajátítanunk.¹ Imre Zoltán *Alternatív színháztörténet* című értekezésében Keir Elam gondolatát idézve hangsúlyozza, hogy „a hagyományosnak tekintett színházi keret nem

univerzális, nem természetes, és nem magától értetődő”.² Egy színházi példa kapcsán arra hívja fel az olvasó figyelmét, hogy „a színház keretének létrehozása és felismerése egyrészt folytonos egyeztetés, másrészt pedig társadalmi konszenzus része”.³

Az említett gondolatmenetet követve a színház mint intézmény nem fogadható el kizárólagosan univerzális és magától értetődő behatároló keretként a színházi esemény fogalmát illetően akkor sem, ha bizonyos korszakokban erről társadalmi konszenzus van: számos olyan példát találhatunk ugyanis az európai színjátszásban is az elmúlt század második felétől, amely nem fér be ebbe a keretbe.

A színházi aktivitás és a színházi tér fogalmának értelmezése szempontjából megkerülhetetlen az a Peter Brooktól származó megállapítás, miszerint „vehetek bármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, mialatt valaki más pedig figyel: mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék.”⁴

Ha pedig az „üres tér” mint helyszín bárhol lehet, Brook meghatározásából az is következik, hogy a színház kiszabadítható az intézményes keretek közül, illetve megszabadítható annak szabályaitól és elvárásaitól.⁵ Következtésképpen nem az épület, a szabályrendszer és az ahhoz kapcsolódó elvárások határozzák meg azt, hogy hol jöhet létre színház.

P. Müller Péter úgy véli, hogy a nyugati színház eredete visszanyúlik a Dionüszosz-kultuszig, aki a bor és mámor megtestesítője, a szenvedélyeket felszabadító eksztázis istene volt. De abban a színházban, amely pár évszázada alakult ki, és a jelenleg is domináns polgári színház, abban a nézők és a szereplők sokkal prűdebbek, azok „színházon többnyire valami illedelmes viselkedésmódot értenek (színpadon és nézőtéren egyaránt), és a nézők, ha egy előadás láttán keletkeznek is bennük szenvedélyek, azt csupán korlátozott formában, mérsékelten nyilvánítják ki”.⁶ A szerző úgy véli, hogy az ember eredendően vágyik arra, hogy határokat jelöljön ki a maga számára, ez a vágy hozta létre többek között az intézményeket is, de arra is olthatatlan késztetést érez, hogy megszegje, áthágja az önmaga által teremtett szabályokat és határokat, beleértve az intézményi kereteket is.

Jelenleg a színház a társadalmi konszenzus szerint többnyire valamilyen intézményhez köthető. Az intézményesült színházi formák, a gyakorlati működés pedig a játszó és nézők, szöveg és előadás, színész és szerep, színpad és nézőtér viszonyára épülnek.

Nem lehet elvonatkoztatni attól, hogy „a színrevitel (a performatív cselekvés) intézményesült keretként az európai kultúra történetileg létrehozta azokat a helyszíneket, épületeket (teátrumokat, színházakat), továbbá azokat az időfolyamban rögzített alkalmakat (előadásokat, ünnepeket), amelyek a művészi színreviteleket leválasztották a mindennapi élet egyéb cselekvéseiről”.⁷ Ennek következtében jelent meg a kukucsáló színpad is, amely a színészeket a nézőktől egy képzeletbeli fallal választja el. A színháztörténet egy későbbi korszakában viszont a nézők és a színészek közötti távolság megszüntetésére törekvők létrehozták a nézőtér és játéktér elhatárolását felszámoló előadásokat. A színház a köztereket választotta helyszínül, azaz „a színház mint rögzített helyű és alkalmi intézmény önmagán kívüli területekre merészkedett”,⁸ és már nem egy épület, egy szabályrendszer és az ahhoz kapcsolódó elvárások határozzák meg.

Mindezekből az elméleti megállapításokból kiindulva olyan színházi szemléletmódokat és „performatív cselekvéseket” szeretnék bemutatni ebben a fejezetben, amelyek a határok átlépésének és az intézményi keretek szétfeszítésének vágyából jöttek létre.

Azokat a törekvéseket, amelyek társadalmi változásokat igyekeznek elérni a színház eszközeivel, „társadalmi színházi jelenségek”⁹ megnevezéssel illeti P. Müller Péter. Az ezekhez a jelenségekhez kapcsolható 20. századi színházi újítók arra törekedtek, hogy megváltoztassák a nézők, befogadók és színészek viszonyát, ahogy az intézményesült kereteket is. Az efféle törekvések „az uralkodó európai (kő)színházi hagyomány eltérítésén, kimozdításán munkálkodtak”,¹⁰ mégpedig úgy, hogy a figyelmük elsősorban a színházi előadás mint esemény felé irányult a drámai műalkotás helyett, igyekeztek kimozdítani a nézőt a pusztá szemlélődő helyzetéből, a kőszínházi intézmények nézőteréhez képest nagyobb közönség bevonására törekedtek, és társadalmi célokra alkalmazták a színház eszköztárát. P. Müller úgy véli, hogy ezeket az alkotókat leginkább az foglalkoztatja, hogy miként lehet kimozdítani a nézőt a csupán szemlélődő helyzetéből, mert „mindenképpen a nézőn át vezet az út ahhoz, hogy a (megújulásra törekvő) színház nem műalkotások létrehozásával, hanem események megteremtésével idézzen elő változásokat a társadalomban”.¹¹

A színház fogalmi határán: a performansz

■ A továbbiakban néhány olyan „performatív cselekvést” mutatok be, amely nem kötődik intézményes keretekhez, és társadalmi színházi törekvésként az európai kőszínházi hagyomány meghaladásával próbálkozik, főként a nézőtér és a játéktér határainak felszámolása által, szemléltetve azt, hogy milyen sokféle újszerű formájával és értelmezésével találkozhatunk a színháznak a múlt század második felétől.

Az első példa August Boal¹² brazil színházelméleti szakember könyvéből való, és a társadalmi színház témájához kapcsolódik. Augusto Boal az *elnyomottak színházának* (Theatre of the Oppressed), a részvételi színház egyik legismertebb irányzatának megteremtője, melynek célja a kisebbségi társadalmi csoportok emancipációja a művészet eszközeivel, illetve a színházban tanultak társadalmi hasznosítása.

Boal *Az elnyomottak színháza* című kötetének egyik fejezete a *láthatatlan színházat* mutatja be mint munkásságának egy másik színháztípusát,¹³ különböző jelenetekkel szemléltetve, amelyekre színházon kívüli környezetben kerül sor. A helyszín lehet étterem, piac vagy bármilyen hétköznapi tér, a jelenet tanúi véletlenül vannak ott, nem tudják, hogy színházi aktusban vesznek részt, az ugyanis „nézővé tenné őket”.¹⁴ Boal részletesebben is leír egy gondolatkísérletet, egy éttermi eseményt, melyet Imre Zoltán – aki részt vett Boal 1995-ös manchesteri előadásán, ahol a brazil színházteoretikus a Theatre of the Oppressed elméletéről és gyakorlatáról beszélt – ismertet a *Színház és teatralitás* című kötetében. Boal éttermi példájának sokan megkérdőjelezték színházi esemény voltát, mivel az étteremben lévők nincsenek tudatában annak, hogy színházi projektben vesznek részt. Boal az egyetlen hagyományos értelemben vett nézője a jelenetnek, így nem mondható el, hogy társadalmi konszenzus szerint történik a színház keretének megállapí-

tása, illetve felismerése. Boal először Buenos Aires-i utcaszínházi eseményként gondolta el az említett jelenetet, melynek középpontjában egy fiatal férfi áll. Végül megváltoztatta az ötletet, és egy zsúfolt étterembe helyezte át a helyszínt, ebédidőre.

Az ötlet arra épült, hogy abban az időszakban az argentin törvények szerint egyetlen argentin sem halhatott éhen, minden argentin állampolgárnak, aki rendelkezett személyi igazolvánnyal, joga volt bármely étteremben bármit rendelni, ami nem desszert és bor. Így a fiatal férfi szereplő a törvényrendeletre reagálva bemegegy egy népszerű, zsúfolásig telt étterembe ebédidőben, és rendel: „sült húst burgonyával és két tojással, de semmi esetre sem szeretnék bort vagy desszertet”.¹⁵ A színész jóízűen elfogyasztja az ételt, majd kéri a számlát. Miután kihozzák neki, megnézi, de fizetés helyett csak a személyi igazolványát mutatja fel, majd kifelé indul az étteremből. Itt jelenik meg a konfliktus: az üzletvezető számonkéri a fiatal férfit, de arra a kérdésre, hogy ki fogja kifizetni a számlát, azt kapja válaszként a vendégtől, hogy nem tudja ki, de ő biztosan nem. Az étteremvezető nyilván rendőrt hív. Az alkotók felkészülnek erre a fordulatra, így a forgatókönyv részeként az ügyvédet játszó színész figyelmezteti az üzletvezetőt, hogy a törvény őt védi, és ha rendőrt hív, nem a feljelentőt, hanem őt, az üzletvezetőt fogják megbírságotolni. Ezután nyílt vita veszi kezdetét, amelybe a többi jelenlevő is bekapcsolódhat.

Boal a törvényt ismerve és azt felhasználva egy olyan társadalmi légkört jelenít meg, melynek minden jelenlévő passzívan vagy aktívan érzékelje. Az argentin törvénnyel kapcsolatos helyzet az étteremben jelenlévőket akár személyesen is érintheti. Az étteremben ebédelők felfigyelnek a heves vitára, így az átlagos hétköznapi közterület színházi térré alakul át. Ennek a figyelemnek köszönhetően a tér megszűnik hétköznapi lenni, és megszületik benne a színház.

Boalnak ez az ötlete két szempontból fontos. Egyrészt mert színháznak nevezi, színházként definiálja az éttermi eseményt. Az éttermi példa részletes ismertetése után Boal kijelenti, hogy a „láthatatlan színházában a rítusok el vannak törölve, csak a színház létezik, annak régi mintázatai nélkül”.¹⁶ Úgy véli, hogy ebben a formában a színház erőteljesebben felszabadulhat, ez azonban a befogadók számára nem ugyanazt jelenti, mint ha színházi keretek között vettek volna részt egy ilyen helyzetben. „A hatás magja és fókusza ebben az esetben nem esztétikai, hanem társadalmi-politikai. És Boal számára ez is a cél. A láthatatlan színház is a színházi eszközök révén társadalmi hatás elérésére, politikai artikulálódó reakciók kiváltására törekszik.”¹⁷ Boal megalkotta a *spect-actor*, a „cselekvőnéző” fogalmát. Ebben az értelemben minden ember színész (cselekszenek!), és néző (megfigyelnek!) is egyben. Ők a cselekvő nézők.¹⁸

Boal éttermi szituációja, ha színházi előadásként definiáljuk, megerősíti azt az elképzelést, hogy a színház valóban létrejöhet intézményes keretek nélkül is, felszabadítható a logocentrikus színházi konvenciók alól. „Boal megközelítésének újdonsága az, hogy megmutatja, a színházi keretet más összetevők szerint is létre lehet hozni.”¹⁹ Ez azt a gondolatot erősíti, hogy az intézmény kerete, mely hagyományosan elfogadott formája a logocentrikus színháznak, nem univerzális, nem természetes, és nem magától értetődő. Ugyanakkor „Boal kísérlete éppen arra hívja fel a figyelmet, hogy a színház

(keretének) létrehozása és felismerése egyrészt folytonos egyeztetés, másrészt pedig társadalmi konszenzus része”.²⁰

Mint már utaltam rá, megkérdőjelezhető, hogy Boal éttermi jelenete színházi előadásként definiálható-e, mivel a nézők nincsenek tisztában a jelenet megrendezett, színházi minőségével.

„Ha csupán azt tekintjük színháznak, amit a színházként kereteznek, akkor a keretezés elemeinek kiválasztása végtelen, legalábbis elméletben.”²¹ Imre Zoltán szerint ebből a felfogásból kiindulva fogalmazta meg az amerikai zeneszerző és teoretikus, John Cage a színház talán legszélesebb körű meghatározását: „Bármilyen, amit a fület és szemet rabul ejti.”²² A gyakorlatban azonban – Imre Zoltán szerint – „hagyományosan csak az számít színháznak, aminél a keretezés és a színházként való felismerése egybeesik, és a társadalmi konszenzus által legitimálódik”.²³ Ennek ellenére a színház történetében folyamatosan felfigyelhetünk olyan jelenségekre, amelyek megpróbálják felülírni az éppen adott, kiforrott és elfogadott kereteket.

Boal éttermi példája mellett meg kell említenünk egy Hermann Nitsch és Richard Schechner formabontó nézeteiből megszületett performatív cselekvést is, melynek tabudöntőgető szellemisége egészen napjainkig hat a színházról való gondolkodásunkra. Az említett alkotók szintén kimenekültek a hagyományos színházépület merev falai közül, mert úgy vélték, hogy annak formái nem segítik őket az alkotásban, sőt egyenesen akadályozzák a közösség kialakulását játékos és néző között az alkotás alatt, ami szerintük az egyik leglényegesebb jellemzője a színháznak.

Schechner színházi elméletíróként és alkotóként több dolgot is átemelt az antropológiából, ami hozzájárult ahhoz, „hogyan tevékenysége fokozatosan kiterjedt a színházon túli performatív eseményekre, tettekre, helyzetekre. A színház és társadalmi lét közötti átfedés a környezetalapú (environmental) színház fogalmával írja le, mely a teátrális események olyan kontinuumát foglalja magában amely nyilvános eseményektől, tüntetésektől happeningeken és környezetalapú előadásokon át a hagyományos színházi előadásokig terjed”.²⁴ Mindezek összefonódásáról van szó, valamint arról, hogy a környezetalapú színház nem használ kereteket, eltörli az intézményi határokat, és mint ilyen alkalmas lehetne arra, hogy társadalmi színházzá váljon. Ugyanakkor a 1960-as, 1970-es években létrehozott, nagy figyelmet keltő produkcióik inkább a közösség tagjainak a performatív cselekvésbe történő bevonását ösztönözték, ezt a részvételt politikai tettként, a társadalmi rendre gyakorolt radikális hatásként értékelve.²⁵

Hermann Nitsch és Richard Schechner a néző és a játékos kapcsolódási felületeit kutatta az előadás időtartama alatt kialakuló közösségekben, vagyis „az ősi rítusok speciális változatának közös (játékosokat és nézőket is bevonó) elvégzésétől tették függővé a közösség létrejöttét”.²⁶ Azért, hogy megszülessen ez a közösség, lemondtak a hagyományos színházépületekről. A színházi aktivitást olyan helyszínekre költöztették át, ahol az nem szigetelődik el a társadalmi valóságtól. A hagyományos színházépület merev falai nem szolgálják azt a folyamatot, amelyet Nitsch a határátlépések, tabudöntőgetések – mint a kortárs művészetek kulcsfogalmai – által kívánt elérni.

Nitsch „bárányszéttépést involváló akciója” (Nitsch kifejezése ez) – mely az úrvacsora vételére utal, ahol a hívők részesülnek Jézus testéből és véréből, így módon tisztulva meg – „saját vagy művészcollégái lakásán, illetve ga-

lériákban került bemutatásra, később pedig a prinzenendorfi kastélybirtokon”;²⁷ A helyszín mérete miatt a nézők látványosan kevesebben vannak jelen. Így a közös cselekvés és a történések közös megélése formálta a nézőket és performereket, és a néző eldönthette, hogy csupán a rituálé szemlélődője marad, vagy bekapcsolódik az eseményekbe.

A közös cselekvés során vért öntöttek egymásra, folyadékokat locsoltak szét, mezítláb taposták szét az állati bensőségeket, saját kezüleg belezték ki a bárányt, és az akció végén közösen fogyasztották el a már említett úrvacsorát.

Az akció elemei szimbolikus jelentéstartalommal bírnak, főként a középpontban levő bárány, amely „a hatvanas évek keresztény-katolikus Bécsében »Isten bárányát«, Jézus Krisztust és az ő keresztthalálát, áldozatát jelképezte”.²⁸ Erika Fischer-Lichte szerint nem húzható pontos határvonal az akció és a társadalmi esemény közé, ezért aligha lehet csodálkozni azon, hogy blaszfémiával vádolták Nitscht, hiszen a hatvanas–hetvenes évek elejének nyugati kultúrájában tabunak számított ezeknek az elemeknek a használata.²⁹ Az akció pedig lehetővé tette a nézők számára, hogy „nyilvánosan átlépjék ezeknek a gondosan őrzött és védett tabuterületeknek a határait, átadják magukat az érzéki benyomásoknak és testi tapasztalatoknak, amelyekről rendszerint elzárva és eltiltva élnek, és ősi »excesszust« idézhetnek elő”.³⁰

Nitsch tehát tabukat feszegetett, és határokat lépett át bárányszéttépési akciójában, az a néző pedig, aki úgy döntött, hogy cselekvően részt vesz benne, eljuthatott a katarzis élményéig, a felszabaduláshoz, így számára az úrvacsora vétele megújulást és megtisztulást jelentett, az esemény pedig megteremtette a „megtisztult individuumok közösségét”.³¹

Azok a nézők, akik véletlenszerűen megérkeztek az akcióra, és úgy döntöttek, hogy a közös cselekvés idején aktívan részt vesznek az előadás folyamataiban, tulajdonképpen azt is vállalták, hogy nyilvánosan megsértik az érvényben lévő szabályokat, és átlépjék saját, többnyire a társadalom által determinált határait. Így azok a közösségek, amelyek Nitsch bárányszéttépési akciói során és révén jöttek létre, „bizonyos értelemben rituális és egyértelműen szimbolikus, valamint társadalmi közösségeknek minősülnek”.³²

Richard Schechner híres rendezései közé tartozik a *Dionysos in 69* (Dionüszosz 69-ben), amelyben a Dionüszoszt játszó színész minden este azzal kezdte az előadást, hogy a nézők előtt meztelenül megjelenve a következőt mondta: „Jó estét, a nevem Joan McIntosh, és én egy isten vagyok.”³³ A színész a saját testét és személyiségét használja a műalkotás tárgyaként és eszközeként. Ebben az értelemben tehát már a performansz műfajáról beszélünk, mely eredetileg „előadást” jelentett, de „szélesebb értelemben vonatkozik minden előadó-művészeti produkcióra”³⁴, és a hetvenes évek képzőművészeti irányzatai között sajátos műfajjá lépett elő. „Ebben az értelemben jelent minden olyan bemutatót, ahol a művész »élőben«, saját testét használja a műalkotás tárgyaként, eszközeként. Az előadó (performer) egy meghatározott térben a nyilvánosság előtt valamilyen előre megtervezett szituációnak teszi ki magát, hogy a műalkotás lényege a testi jelenlétben jöjjön létre. A performansz a kortárs művészet mai napig elterjedt kifejezési formája, a művészeti ágakra felosztott művészetszemlélet szerint mindenképpen

határeset, átmeneti műfaj a képzőművészet és a színház, a testművészet, előadó-művészet között.”³⁵

A színész saját testének és személyiségének a felhasználása a műalkotás tárgyaként és a vállalkozó kedvű nézők meztelenre vetkőztetése annyira kitágította a performansz fogalomkörét, hogy immár nem volt „sem kulturális, sem történelmi határa annak, hogy mi performansz, és mi nem az”.³⁶ Schechner performansznak nevez minden olyan „nyilvános eseményt, amely a társadalomban, sőt mi több, az állatvilág esetében is kitüntetett helyvel és jelentőséggel bír. [...] Eglényegűnek tart minden olyan jelenséget, amelyet az emberek valamilyen okból és célzattal a nyilvánosság elé tárnak, nyilvánossá tesznek, és ennek az eseménynek valamilyen megkülönböztetett jelentőséget tulajdonítanak.”³⁷

Nitsch bárányszéttépést is magában foglaló előadása és Schechner performansza azért relevánsak a témánk szempontjából, mert ezek a formabontó kezdeményezések indították el azt a határátlépést, amely által a művész képes kimozdítani a nézőt a komfortzónájából, és ösztönözni tudja arra, hogy megkérdőjelezze az elfogadott biztosat és a vele szemben felállított követelményeket. Míg Boal étteremjelenetében kérdéses, hogy a néző tudatában van-e nézői szerepkörének az előadás időtartama alatt, addig Nitsch és Schechner produkciói beavatják a nézőt, és szabadságot adnak neki, hogy eldöntse, részt kíván-e venni a történetekben.

Imre Zoltán szerint „ahelyett, hogy elfogadnánk a színházat zárt, rögzített és univerzálisan létező entitásként [...], azokra a pillanatokra kell koncentrálnunk, amikor a politikai, gazdasági, társadalmi és kulturális keretek (át)értelmezései lehetővé teszik a színház (keretének) a felismerését”.³⁸ Tehát azt, hogy mi is a színház, többnyire a mások által értelmezett és definiált kontextusok és keretek által véljük felismerni, és kizárjuk azt a lehetőséget, hogy a kereten kívül megszülető színházi forma is értelmezhető színrevitelként, performatív cselekvésként.

A következő példa szintén nem előadásként él a köztudatban, performanszként kanonizálódott mint előadó-művészeti produkció, mely átmeneti műfaj a színház és a képzőművészet között. Ebben a példában a performer egy meghatározott nyilvános térben olyan előre megtervezett szituációnak teszi ki magát, amelyben testi fájdalmak által jön létre a műalkotás. A színház eszközeivel feszegeti a színház határait egy performatív cselekvés által, melyet a művészet társadalmilag elfogadott keretein kívül hajtanak végre. A határok kiterjesztése által az alkotó arra ösztönzi a nézőt, hogy az előadás alatt önmaga határaival is szembesülve döntsön, részt vesz-e a performansz által létrejött, kínos folyamatban. A néző semmiképpen nem érezheti komfortosan magát, nem dőlhet hátra a székekben mint láthatatlan megfigyelő, hanem kénytelen reagálni a látottakra, ki kell mozdulnia a komfortzónájából: a hagyományos képtári és színházlátogatási magatartási formák itt nem gyakorolhatók.

Maga a helyszín, a képtár is érzékelteti, hogy a létrejövő performansz átmeneti műfajt képvisel képzőművészet és színház között. 1975 októberében az innsbrucki Galerie Krinzinger látogatói tanúi lehettek Marina Abramović *Lips of Thomas* (Tamás ajkai) című performanszának. A performansz elején Marina Abramović a nézők előtt meztelenre vetkőzött, majd a terem hátsó falára erősítette egy rá hasonlító, hosszú hajú férfi fényképét, aztán egy öt-

ágú csillagot rajzolt köré. A falhoz közel egy megterített asztal állt, az asztalon egy üveg vörösbor, egy kiló méz, egy kristálypohár, egy ezüstkanál és egy korbács. Abramović leült az asztalhoz, kikanalazta a mézet, és a kristálypohárból lassan, kortyonként elfogyasztotta a bort. Miután kiürült az üveg, a kristálypoharat a jobb kezével összeroppantotta. Ezt követően felállt, és a fényképnek hátat fordítva, a nézők szeme láttára borotvapengével egy ötágú csillagot metszett a hasára. A vérző Abramović megragadta a korbácsot, leterdelt, és erős csapásokkal ütlegelni kezdte magát. A korbács véres csíkokat rajzolt a művész közönség felé fordított hátára. Majd Abramović karját szétárva ráfeküdt egy jégtömbökből épített keresztre. Fölötte a plafonra egy hőszugárzó volt felerősítve, mely a művész hasára fújta a forró levegőt: ennek következtében ismét vérezni kezdett az Abramović hasára metszett csillag, de ő mozdulatlanul tűrte.

Egyértelmű volt, hogy a gyötrelem addig fog tartani, amíg a hőszugárzó egészen fel nem olvasztja a jeget: Abramović az egyre elviselhetetlenebb fájdalom ellenére sem mozdult. A nézők viszont nem tudták tétlenül nézni a jelenetet: néhányan a művész segítségére siettek, kivitték, és leállították az öngyötrő folyamatot, felfüggesztették a kétórás találkozót.³⁹

Az esemény addig tartott tehát, amíg a nézők le nem állították, és meg nem akadályozták a művész további elviselhetetlenül fájdalmas önsanyargatását. Már az első momentum, a pucérra vetkőzés során is érzékelhető, hogy a művész nem szerepel, nem eljátszik egy folyamatot, hanem megtörténik vele valami. Később pedig valóban megvágta magát, és valóban folyt a vére. Saját döntése volt, hogy bántalmazza önmagát, és ez kétségtelenül rosszul-életet és visszatetszést keltett a nézőkben.

Erika Fischer-Lichte felhívja a figyelmet arra, hogy a művész arcán vagy mozgásán a fájdalom legapróbb jelét sem lehetett tetten érni. Ezért nehezen lehetett megállapítani, hogy egyáltalán érez-e fájdalmat: a fájdalom, a feljajdulás, a kín hangjai a nézőben szólaltak meg. Abramović a nézőit furcsa, fordított, bizonytalan, nemkívánatos helyzetbe hozta, „amelyben úgy tűnt, érvényüket veszítik a műélvezet eddig megkérdőjelezhetetlennek tekintett és biztonságérzetet adó normái, illetve szabályai”.⁴⁰

Egy olyan határátlépést hajtott végre Abramović, amely megdöntötte a képtár vagy akár a színházlátogatás kulturális szabályait és társadalmilag elfogadott kereteit. Ugyanis a társadalmilag elfogadott szabályok szerint sem a képtárban, sem a színházban nem érintjük meg a kiállított művet, a színpadra nem megyünk fel a nézőtérről, hogy beleavatkozzunk a színpadi folyamatba. Hagyományosan a néző számára csak eljártsszák a fájdalmat, aminek ő a szemléelője maradhat, aztán a taps után feloldódik az esetlegesen kialakuló feszültség, hiszen a néző meggyőződhet arról, hogy a színész életben van, és a fájdalom valójában csak illúzió volt.

„A művészet megváltoztató szerepén, alkotót és befogadót transzformálni képes erején hagyományosan azt értjük, hogy a művész ihletett állapotba kerül, vagy a befogadóban olyan belső élmény jön létre, amely Rilke *Archai-kus Apolló-torzójához* hasonlóan arra inti szemléelőjét: »Változtasd meg életed!«”⁴¹ Abramović is elsősorban arra kívánja figyelmeztetni nézőit az öngyötrő folyamat által, hogy nem kell mindenáron elfogadni a berögzült nézete-keket, érdemes azokat újragondolni, időről időre átszervezni. Abramović társadalmi változásokat kívánt elérni a performansz által, a színház eszközeivel.

Abramović jelenlétének intenzitása egy percig sem engedte ellazulni a nézőket. A művész testi-lelki erejének megmutatkozása képes volt a szemtanúkat megbotránkoztatni, csodálkozásra készíteni, megfélemlíteni, sokkolni, elborzasztani. „A művészi test határainak a feszegetése arra készítette a nézőt, hogy aktívan részt vegyen a játékban.”⁴² Azokból a szemlélődő nézőkből, akik cselekvővé mertek válni, játékosok lettek, sőt példaképek is, ők voltak azok, akik által a többi néző fellélegezhetett, megkönnyebbülhetett.

A nézők cselekvőként való bekapcsolódása az akcióba ugyanakkor a performansz végét is jelentette. Tőlük függött, hogy meddig tart az elviselhetetlen látvány. Amíg az előző példában a néző szabadon dönthetett, hogy szemlélődő vagy cselekvő marad, addig itt nagyobb súllyal bírt a döntés, hiszen a színész testi épsége forgott kockán: a látvány a maga némaságában is felelősségteljes cselekedetre buzdította a szemlélőt. A jelen pillanatának kitágításával az erős impulzusokkal bíró látvány közösségbe kovácsolta a nézőket, és együtt gondolkodásra készítette őket.

A néző és a színész is közösséget alkotott az esemény időtartama alatt: összekötötte őket az alkotás, az egymástól való függés, a felelősség. És ebben a közösségben a résztvevők átalakultak, a megfigyelőből cselekvő lett, egyes nézők leállították a cselekvéssorozatot, megszüntetve ezzel saját helyzetük kényelmetlenségét is.

A felsorolt példák jól szemléltetik, hogy azok a fogalmi keretek, melyeket a társadalmi konszenzus egy adott korban szentesít, nem univerzálisak, sőt egy bizonyos kor általánosan elfogadott szabályrendszerén kívüli is jócskán akadnak kivételes példák alkotásokra, amelyek többnyire egy mindenkit érintő társadalmi problémára kívánnak rávilágítani. Úgy, ahogy Boal is az argentin törvények értelmezésére, értésére hegyezi ki az éttermi jelenetet, vagy ahogy Nitsch és Schechner a gondosan őrzött tabuterületek határainak átlépésére buzdít, vagy ahogy Abramović teszi fel a nézői magatartás társadalmi determináltságával kapcsolatos kérdéseket. Ezekben a törekvésekben elsősorban a nézőkre gyakorolt hatás, illetve a néző státuszának megváltoztatása a közös. A nézőn át vezet az út ahhoz, hogy a színház ne egy műalkotás létrehozásával, hanem események megteremtésével idézzon elő változásokat a társadalomban. Csak annyiban térnek el egymástól az említett példák, hogy ki milyen eszközökkel, mennyire kényszerítő módon igyekezett ezt elérni.

Boal a hétköznapi élet, a mindennapi események perspektívájából közelíti meg a színház jelenségét, Hermann Nitsch és Richard Schechner a performatív cselekvés tabudöntőgető szellemiségének fontosságára és a határátlépések szükségszerűségére világít rá, Marina Abramović performanszfogásában pedig a közösségi felelősség megtapasztalása válik hangsúlyossá, és művészete által egy olyan határátlépésnek lehetnek tanúi és részesei a befogadók, amely felszámolja a képtár- vagy színházlátogatás formai kereteit.

A bemutatott példák és az ezekhez hasonló, színházzal összefüggő jelenségek P. Müller szerint „sohasem voltak sem a színház, sem a társadalom fő sodrában. De ha összevetjük azt, hogy Brecht vagy Boal a nézőt tette készítető törekvései az általuk kidolgozott és propagált módszer bevezetésének idején mennyi embert érintettek azzal, hogy ma globálisan mennyi olyan műhely, kezdeményezés, projekt van, amely a színházi eszközök révén bizonyos egyének, csoportok, közösségek életében változásokat tud előidézni az

érintettek bevonásával, akkor láthatjuk, hogy jelentős fejlemények történtek ezen a területen.”⁴³

A fejlemények közé az ilyen kezdeményezéseket befogadó egyetemi intézetek is odasorolhatók Új-Zélandtól a nyugat-európai országokig. Ahogy azok az alkalmi projektek és módszertanok is, amelyek egy társadalmi konfliktus nyomán jönnek létre, és a színház eszközeivel és az érintettek bevonásával orvosolják a helyzetet, például segítik a háborús övezetekben létrejött menekülttáborok lakóit. Vannak projektek, amelyekhez különböző társadalmi intézmények nyújtanak helyszínt: azok a színházi formák, amelyek iskolákat, kórházakat, börtönöket, munkahelyeket keresnek fel, hogy az ott tevékenykedők életében és azok bevonásával változásokat idézzenek elő. Minden ilyen jellegű projektnek az a célja, hogy az egyén és a közösség ne elszorodjon, hanem alakítója legyen azoknak a helyzeteknek, amelyek megkívánják – Boal kifejezésével élve – a cselekvő nézői magatartást.

P. Müller Péter Franz Kafka gondolatát idézi, miszerint nem szabad megfedkezni arról sem, hogy „időnként csak azért nem avatkozunk be a cselekménybe, mert túlságosan felzaklatott, nem azért, mert csupán nézők voltunk”. Kafka naplójegyzése arra emlékeztet, hogy a néző minden alkotói próbálkozástól függetlenül mindig szabadon dönthet, és szabadon lehet jelen.

Boal, Schechner, Nitsch, Abramović művészetének példái igazolják, hogy intézményes keretek nélkül is beszélhetünk performatív cselekvésekről, de felmerül a kérdés, hogy intézményes keretek között megvalósítható-e ez a formája a művészi tapasztalatnak. Az intézményes struktúrában meddig tolható ki a színházi jelenlét fogalmi határvonala?

Nem mellékes információ, hogy azok a színházi alkotók, akik „a színházat mint a társadalmi beavatkozás, a nézőt mint a változás végrehajtásának eszközét tűzték ki célul, aktív időszakukban többnyire száműzött státuszban voltak. Azonban amikor ez a helyzet megváltozott, és az említett alkotók intézményi keretek közé kerültek, akkor a társadalmi színházzal kapcsolatos nézeteik és színházi gyakorlatuk nem egy esetben számottevően megváltozott.”⁴⁴

■ JEGYZETEK

1. Keir Elam: *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York, Routledge, 1980. Idézi Imre Zoltán: *Alternatív színháztörténet*. http://epa.oszk.hu/02500/02518/00308/pdf/EPA02518_irodalomtortenet_2005_02_210-240.pdf. Letöltés: 2021. 04. 17.

2. Uo.

3. Uo.

4. Peter Brook: *Az üres tér*. (Ford. Koós Anna) Európa Kiadó, Bp., 1999. 5.

5. Imre Zoltán: *Színház és teatralitás*. Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2003. 17.

6. P. Müller Péter: *Színház önmagán kívül*. Kronosz Kiadó, Pécs, 2021. 8.

7. Uo.

8. Uo. 9.

9. Uo.

10. Uo. 21.

11. Uo. 22.

12. Augusto Boal nevelésméleti és színházelméleti szakember, színházi rendező és író. Művészetével társadalmi változásokra törekedett, ebben áll a fórumszínház ereje. A társadalom elnyomott csoportjaival dolgozott, mindenkori társadalmi témákkal. Művészetében és a pedagógiában is újításokat ért el. Humanistaként emlegetik. Elmé-

leténeek egyik alaptétele a párbeszéd, a kommunikáció. Módszereivel közös szociális tapasztalatokat gyűjtenek össze.

13. Augusto Boal: *The Theater of the Oppressed*. (Trans. Charles A. – Maria-Odilia Leal McBride) Pluto Press, London, 1979.

14. Uo. 122.

15. Imre: i. m. 12.

16. Boal: i. m. 126.

17. P. Müller: i. m. 34.

18. Augusto Boal: *Games for Actors and Non-Actors*. (Trans. Adrian Jackson) Routledge, London and New York, 1992. 15.

19. Imre Zoltán: *Alternatív színháztörténetek. Alternatívok és alternatívák*. Balassi Kiadó, Bp., 2008. 214.

20. Uo.

21. Uo.

22. Uo.

23. Uo.

24. P. Müller: i. m. 39.

25. Uo.

26. Erika Fischer-Lichte: *A performativitás esztétikája*. (Ford. Kiss Gabriella) Balassi Kiadó, Bp., 2009. 68.

27. Uo. 71.

28. Uo. 72.

29. Uo.

30. Uo.

31. Uo.

32. Uo. 73.

33. Richard Schechner: *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről 1970–1976*. (Ford. Regős János) Múzsák Közművelődési Kiadó, h. n., 2008. 29.

34. Uo. 8.

35. Uo.

36. Uó: *Performance Studies: An Introduction*. Routledge, London, 2002. 2.

37. Uó: *A performance*. 8.

38. Imre: *Alternatív színháztörténetek*. 214.

39. Erika Fischer-Lichte: i. m. 9.

40. Uo. 10.

41. Uo. 11.

42. Uo. 10.

43. P. Müller: i. m. 41.

44. Uo. 40.