

Színház és rítus¹

Csaknem száz éve annak, hogy Jane Ellen Harrison, a rítus-kutatás cambridge-i iskolájának mestere bizonyítani vélte az antik görög színház rituális eredetére vonatkozó meggyőződését. Arról az évszak-istenhez kötődő és Harrison által „eniautos-daimon”-nak nevezett rítusról van szó, amelyet James George Frazer az *Aranyágban* (1890) már egyetemes érvényűnek tekintett. Egy évszázadnál is hosszabb idő telt el viszont Léon Gautier *Histoire de la poésie liturgique au Moyen Age: les tropes* című könyvének megjelenése (1886) óta, amely amellett érvelt, hogy az európai színház a középkorban a 10. század elején íródott *Húsvéti trópus*-ból született újra.

A 19. század szellemi közegét meghatározó evolúcióelmélettel összhangban mindkét teoretikus a színház eredetét kereste, és mindketten ugyanott vélték megtalálni azt: egyfelől egy archaikus évszak-istenhez köthető rítusban, másfelől abban a *Quem Queritis*-ben, amely először a húsvéti misén, majd a húsvéti matutinum részeként hangzott fel. Annak ellenére, hogy az eredet kérdése kortárs horizontból messzemenőig obskurusnak tűnik és a válaszok sem vehetők komolyan, színház és rítus viszonya mind a mai napig élénk vitát vált ki. Míg azonban a hatvanas-hetvenes évek antropológusai és teatroológusai a rítus és a színház közötti különbségekre koncentráltak, illetve a két fogalom pontos meghatározására és elhatárolására törekedtek, addig az újkeletű kérdésfeltevések középpontjában a hasonlóságok állnak. A kutatók messzemenőig egyetértenek abban, hogy a rítus és színház fogalmát egyszer és mindenkorra rögzítő, térben és időben egyaránt érvényes definíciók nem segítik a probléma megoldását. Ugyanakkor az is tény, hogy meghatározott kereteken belül érvényes és heurisztikai

eszköznek tekintett meghatározásokról nem lehet lemondani.

A továbbiakban ezért *színházinak* tekintem az olyan *folymatokat*, amelyek színre vitt, performatív, testi és mások által észlelt cselekvésekhez kötődnek. *Rítuson* pedig olyan transzformatív cselekedeteket értek, amelyek öröklött minta alapján mennek végbe. És erősen kétlem, hogy az ennél árnyaltabb meghatározások produktívak lehetnek.

A továbbiakban tehát a rítus és a színház közötti hasonlóság kérdése áll érdeklődésünk homlokterében – olyan vonások, amelyek rögzítése nem a két fogalom összemosisát, hanem történetileg változó affinitásaik hangsúlyozását eredményezik. Gondolatmenetünk egy történeti és egy analitikus részre oszlik: (1) először áttekintjük színház és rítus viszonyának változását az európai kultúra kezdetétől, az antikvitástól napjainkig, (2) majd az elmúlt harminc év néhány előadását vizsgáljuk meg a rítus-elmélet aspektusából. Az elemzések remélhetőleg választ adnak arra kérdésre, hogy (i) a kortárs színház megértését segítik-e a rítus-elméleti fogalmak, illetve (ii) a tárgyalandó előadások milyen esztétikai tapasztalatban részesítik a befogadót, és a rítus-elméleti horizont alkalmazásával megragadhatók-e e tapasztalat sajátosságai.

Színház és rítus viszonyának története az európai kultúrában

A színház a görög antikvitás óta kitüntetett viszonyban áll a rítussal. Az ok mindenekelőtt egy olyan tényben keresendő, amelyen a kutatók gyakran átsiklanak: az a valami ugyanis, amit a görög antikvitás vagy az európai középkor színháznak nevez (és amit a görög *theatron* szó jelent:

¹ A fordítás a Magyar Állami Eötvös Ösztöndíj támogatásával készült.

„a nézés színtere”), kizárólag olyan ünnepek keretei között történik meg, amelyek ezzel egyidejűleg különböző rítusok kereteit is alkotják. Ezek a színház és a rítus közös gyökerének is tekinthető ünnepek viszont az európai társadalmak történetében kulcsfontosságú szerepet töltenek be a kulturális identitás kialakulásának, reflexiójának illetve megkérdőjeleződésének szempontjából. Színház és ünnep kölcsönhatása mindig is sokféle esélyt adott arra, hogy közösségek létrejötte transzparenssé váljon, a kollektív identitás képe differenciálódjon, kísérletek során formálódjon, illetve reflektálódjon.

Az antik görög kultúrában a színházi előadások szerves részét képezték Athén legnagyobb állami ünnepének, a Dionüszosz tiszteletére rendezett „nagy” vagy „városi Dionüszjának”. Az azonban már vitatható, hogy az előadások az ünnepen belül milyen funkciót tölthettek be. Ez annál is inkább igaz, mert a kutatás csak érintőlegesen foglalkozott ezzel a kérdéssel, és a görög színházat nem annyira a Dionüszosz-kultusz keretein belül létrejövő ünnep alkotóelemeként, hanem irodalomként vagy autonóm intézményként vizsgálták. A középkor esetében is jó kiindulópont színház és ünnep szimbiózisa, hiszen jórészt olyan keresztény (húsvéti, pünkösd, úrnap, karácsony) ünnepekről van szó, amelyek nemcsak a miséből, hanem vallási játékokból is álltak. Az előadások gyakran közös imával illetve zsoltárral kezdődtek, és egy himnusz közös eléneklésével fejeződtek be.

Ebben az összefüggésben válik érdekessé az ünnep és az előadások speciális rítus-jellege. A kutatások jelenlegi állása szerint bátran dolgozhatunk az ünnep alábbi definíciójával: az ünnepek különleges, nem hétköznapi, vallási, társadalmi, politikai, évszakhoz illetve élettörténethez köthető eseményeket ábrázolnak; olyan rendszeresen ismétlődő történések, amelyeket viszont (mivel tagolják azokat) a mindennapok részének is kell tekintelnünk. Olyan *kulturális performanszok*, amelyeket egyfelől a liminalitás és a periodicitás, másfelől a szabályszerűség és a transzgresszió dialektikája különböztet meg a többitől. Az első ellentétpár az ünnep idejére vonatkozik: egyfelől (mivel rendszeresen ismétlődnek) beágyazódnak a hétköznapiok rendjébe, másfelől (mivel létrehozzák saját, a normális időszámítás és -mérés rendjéből kiszakadó

idejüket) az időbeliség tekintetében is lehetővé tesznek egyféle transzgressziót. A második ellentétpár az ünnepi tevékenységekre vonatkozik, amelyek egyfelől pontos szabályrendszert követnek, másfelől éppen az a lényegük, hogy megsértsenek bizonyos (a hétköznapiakat definiáló) szabályokat.²

Ebből a meghatározásból először is az következik, hogy az ünnepek rítusoknak tekinthetők. Ugyanakkor e definícióból levezethetők az ünnep hatásmechanizmusának speciális dimenziói. Az első ellentét a hatás *liminális* voltára utal: az ünnep önmaga konstruálta, saját időbelisége egyfajta köztes idő: út a hétköznapiok és a történelem idejébe. Ennek az átmenetnek viszont előfeltétele, hogy az ünnep résztvevői elszigetelődjenek a mindennapoktól, ahová az ünnep végén átváltozva, megerősödött vagy éppen új identitással visszatérnek. A liminális dimenzió ennyiben előfeltétele egy másik, *transzformatív* erővel bíró dimenzióknak. Azt, hogy a lehetséges, az ünnep során felvett és próbaképpen eljátszott identitások tényleg működőképesnek bizonyulnak az ünnep során, (a *rite de passage* klasszikus eseteitől eltérően) semmi sem garantálja, nincs rögzítve és nem is mindig tesztelhető. Ugyanakkor a *communitas* érzése feltételezhetően megerősödik.

A második ellentétpárból viszont egy *konvencionális* dimenzió vezethető le. Ez az a szabályszerűség, amely kényszerítő erővel ír elő bizonyos interakciós rítusokat (Goffmann). Az olyan szélsőséges helyzetekben megnyilvánuló transzgresszió ugyan, mint az erőszak el- illetve kijátszása vagy a fizikai erőszak látványa, egy speciálisan *katartikus* dimenziót hoz létre.

A liminális, a transzformatív, a konvencionális és a katartikus dimenzió jól megfigyelhető mind a Nagy-Dionüszjának, mind a középkor vallási játékaiknak keretében létrejövő előadásokon. Ez esetben viszont megkérdőjelezhetetlen a *katartikus* funkció kiemelt szerepe. Nem véletlen, hogy Arisztotelész a katarzisznak az Aszklépiosz-kultusz gyógyító rítusából eredeztethető fogalmát alkalmazza a tragédiaelőadásokra.³ A tragédiák ugyanis mintaszerűen éltek az erőszak olyan szélsőséges ábrázolásának eszközével, amit a nézők transzgresszióként tapasztaltak meg. És ugyanebben az értelemben beszélhetünk annak a hatásnak a katartikus dimenziójáról, amit a passiójátékokban váltott ki a testi kínok színrevitele.

² Vö.: Klaus-Peter Köpping: „Fest”. In: Christoph Wulf (szerk.): *Vom Menschen. Handbuch Historischer Anthropologie*. Weinheim, Basel, 1997. 1048–1065.

³ Aszklépiosz Apollón és Korónisz nimfa gyermeke, a gyógyítás istene a görög mitológiában. (A fordító megjegyzése.)

A konvencionális dimenzió mindenekelőtt a nézői magatartás szabályaival függ össze, amelyek a közvetlen beavatkozás helyett a reakció és a válasz konvencionális formáit írják elő. Ez az oka annak, hogy a vallásos játékokban az angyalok rendszeresen felkiáltottak: „Silete” – ekképp intve csendre a közönséget, s figyelmeztetve az elvárt magatartásformára.

Az előadások transzformatív és liminális dimenziói elválaszthatatlanok egymástól. Amennyiben az ünnep idejét liminális időnek fogjuk fel, akkor az ünnepbe ágyazott előadások ideje a liminalitás további lehetőségeit tartogatja. Egyfajta mitikus időt, olyan eseményeket ábrázolnak, amelyek „in illo tempore”,⁴ ráadásul olyan távoli időkből történnek, amelyekből az ünnepen összegyűlt közösség eredezteti magát. Ezzel egyidejűleg olyan, a közösség egésze számára érvényes értékekről van bennük szó, amelyek vagy megszilárdulnak, vagy reflexió tárgyává válnak, adott esetben pedig – például a görög tragédiában – érvényüket veszítik. Ily módon az előadás helye liminális térré válik, amelyben valamennyi résztvevő számára lehetőség nyílik az átváltozásra, a *communitas* tényét pedig mindenki különböző mértékben tapasztalhatja meg, illetve élelheti át.

Ünnep és színház speciális rítus-jellege tehát a nézői hatás e négy dimenziójának mibenléte és lehetősége felől határozható meg, illetve írható le. A rítus-jelleget az ünnep és a színház azon szoros, szimbiózis-szerű kapcsolata biztosítja, amely mind az antik görög kultúrában, mind a középkor európai kultúrájában magától értetődő volt.

Ugyanilyen magától értetődően vetődik fel a kérdés: hogyan változik meg a négy dimenzió viszonya, ha színház és ünnep szimbiózisa megszűnik. Az újkor elején, a 16. századi Itáliában és Angliában olyan hivatásos társulatok jöttek létre, amelyek nemcsak (udvari) ünnepek keretében tartottak előadásokat, hanem vásárokon és piacokon megvásárolható árucikként kínálták őket. Az udvar ünnepeinek esetében a négy dimenzió vizsgálata sem az ünnep, sem pedig a különös jelentőséggel bíró operaelőadások vonatkozásában nem jelent problémát. De mi a helyzet azokkal az előadásokkal, amelyek nem köthetők ünnepi alkalomhoz?

Nos, a kutatások jelenlegi állása szerint ki lehet jelenteni, hogy az eddig a közösségben és a közös-

ség által *végbemenő* rítusokat ez esetben a színpadon *ábrázolják*. Ezt a tényt egyfelől az Erzsébet-kori színház tragédiái és komédiái, másfelől a *commedia dell'arte* kanavaszai igazolják. Ez természetesen nem azt jelenti, hogy ezek az előadások nélkülöztek a nézői hatás említett dimenzióit. Azt például, hogy London új színházépületei liminális térként funkcionáltak, az is bizonyítja, hogy vagy a város északi vagy a Temze alkotta déli határán kívül helyezkedtek el. Annak tehát, aki részt akart venni az előadásokon, először is el kellett hagynia a várost: átlépte a városhatárt vagy átkelt a folyón. Ugyanennek a polgárnak aztán a színházban az interakció új rituáléival kellett megbarátkoznia, melynek következtében kialakultak a közösségi magatartás rövid időn belül konstanssá váló konvenciói. Az előadás pedig katartikus és transzformatív hatást is ki tudott váltani. Míg a tragédiák és a krónikás darabok [*chronicle history*] előadásai mindenekelőtt a szélsőségesen erőszakos események ábrázolásával gyakoroltak katartikus hatást, addig az előadások általában véve is lehetőséget adtak új identitások kipróbálására. Ez az oka annak, hogy a színházlátogatás folyamata az *átmenet rítusának* [*rite de passage*] mintájára strukturálódott. A kollektív cselekvés során létrejövő rítus szerepét (ilyen például a *Szentivánéji álom* explicit pretextusának tekinthető május-rítus) egy olyan átmenet tölti be, amelyet a közönség egyik elemeként individualitásában is egy kollektíva részét képező néző vihet végbe. Míg például a rendszeresen ismétlődő május-rítus a közösségi vitalitás mágius megújítására volt képes, addig a színház az előadást nézők (mind)jegyike számára válhatott új identitások kipróbálásának helyévé. Ezen a ponton válik világossá a rítusok által előidézett és a színházi előadások által lehetővé tett transzformációk közötti különbség. Az előadásokkal ellentétben ugyanis az első esetben bekövetkező átváltozásoknak irreverzibilis érvényűnek és társadalmilag akceptálhatónak kell lenniük. Ugyanakkor az is tény, hogy az ünnep rituáléjának keretein kívül létrejövő színházi előadások hatását továbbra is az a négy dimenzió szervezi, amelyek ünnep és színház egykori szimbiózisával és annak rítus-jellegével függenek össze.

Már csak ezért sem véletlen, hogy a német nyelv történetében ez az a pillanat, amikor a „színház” szó jelentéstani egységgé válik. A tág szemantikai

⁴ Itt és most (latin). (*A fordító megjegyzése.*)

mezővel bíró fogalom olyan látható teret jelent, amelyen nézésre érdemes dolgokat mutatnak – legyen az csata, kivégzés, élveboncolás, színházi előadás. A szó természetesen könyvcímek részeként is használatos volt: *Theatrum Morum* (Prága, 1608), *Theatrum Europaeum* (Frankfurt am Main, 1634–1738), *Theatrum Chemicum* (Argentorati, 1613–1661), *Theatrum Florae* (Párizs, 1622), *Theatrum Insectorum* (London, 1634) vagy *Theatrum Machinarum* (Nürnberg, 1661) – egyszóval valamennyi tudásra érdemes ismeretet tartalmazó könyvet *theatrum*-nak lehetett nevezni.

A 18. században a fogalom használata az intézményre, az épületekre és az előadásokra korlátozódik. Ez a jelentésszűkülés azonban (legalábbis a hatasesztétika végéig) semmiképpen sem jelenti a nézői hatás dimenzióinak megszűntét. A recepció legkülönbözőbb adatai ugyanazt bizonyítják: a színházat egy nem-hétköznapi, munkavégzéstől mentes és ebben az értelemben liminális térnek tekintették, amelyben mind a katartikus, mind az általános értelemben vett transzformatív hatás elérésére lehetőség nyílt. Johann Heinrich Nöling például ezt meséli George Lillo *The London merchant: or, The History of George Barnwell* [A londoni kereskedő, avagy George Barnwell története] című drámájának 1755-ös előadásáról:

Szemeim már az első felvonás végén könnyben úsztak, amikor Barnwell hosszan őrlődött ártatlansága és visszataszító kéjhölgy, Milwoud csábításai és sugalmi között, és végül egy boldogtalan pillanatban alulmaradt a küzdelemben, s gyilkossá lett. A finom, gyengéd és igazságszerető lelkek, ha ismerik ezt a szomorújátékot, könnyen elgondolhatják, hogy nőtt minden egyes felvonás alatt megindultságom, és milyen erőteljes és megrázó volt a szomorújáték vége.⁵

A néző érző szubjektummá válásának lessingi igénye ezúttal a szó legszorosabb értelmében teljesült. Ugyanakkor mintha egyes transzformációk a fertőzés patológikus vonásokkal bíró, szomatikus folyamatainak tűnének. Schiller például 1780-ban

keletkezett disszertációjában így ír arról a tényről, hogy a színházi előadások érzelmeket váltanak ki:

Egy pillanatra már az utánczott érzelem is beteggét teheti a színészt: a Lear vagy Othello szerepét játszó Garrick például néhány órán át görcsökben rángatózva feküdt ágyában. (...) De a nézői illúzió, a művi szenvedélyek iránt érzett rokonszenv is undorhoz, hisztérikus görcsökhöz és ájuláshoz vezetett.⁶

És amikor a 18–19. század fordulóján a művészet autonómiáját hangsúlyozták, és a hatasesztétika zseniesztétikává enyhült, még ez sem jelentette a színházi előadások kiváltotta hatás dimenzióinak végét. Sőt, az önálló művészetnek helyet adó színház olyan liminális térré válhatott, amely sem az értelem követelményeinek, sem az érzékiség igényeinek nem volt kiszolgáltatva. Ráadásul – mivel a művészet autonómiája szükséges volt ahhoz, hogy az ember eljusson saját nembeliségének totalitáshoz⁷ – éppenhogy előtérbe került a transzformatív dimenzió. A transzformáció sikerének érdekében kellett bevezetni az interakció új rituáléit, amelyeket a 19. század elejétől bevezetett színházi törvények írtak elő. Előadás alatt tilos volt enni és inni, nem lehetett lármázni, vagy hangosan beszélgetni, és nem tolerálták a késést sem. A nézőnek száz százalékig a színpadi történésekre kellett koncentrálnia, mivel csakis ez tette lehetővé, hogy képzett polgárrá, nembeliségének lényegévé váljon.

Míg tehát a hatás bevezetőben tárgyalt dimenzióinak (megléte és száma nem kétséges, addig úgy tűnik, hogy a kartikus és a transzformatív dimenzió definíciója a 19. század közepén változásra szorul. És tény, hogy ebben az időben a színház a törvények ellenére sem annyira liminális, mint inkább olyan szellemi térként funkcionált, amelyben a néző folytatni tudta hétköznapi tevékenységeit. Ez az oka annak, hogy Richard Wagner megvetette a bemutatókon többségben lévő „fürdőlátogató naplopókat”, és arra panaszkodik, hogy a művészet áruvá vált: „Igazi lényege az ipar, morális célja a pénzszerzés, esztétikai iránya az

⁵ Johann Heinrich Vincent Nöling: *Zwote Vertheidigung des Hrn. Past. Schlossers in welcher des Herrn Seniors Goeze Untersuchung der Sittlichkeit der heutigen teutschen Schaubühne mit Anmerkungen begleitet wird*. Hamburg, 1769.

⁶ Friedrich Schiller: *Versuch über den Zusammenhang der thierischer Natur des Menschen mit seiner geistigen*. In: Benno von Wiese (szerk.): *Werke* 20. Weimar, 1962. 37–75 / 61.

⁷ Vö.: Friedrich Schiller: *Levelek az ember esztétikai neveléséről*. In: F. Sch.: *Válogatott esztétikai írásai*. Budapest, Helikon, 1960. 189–190. Ford. Szemere Samu.

unatkozók mulattatása.⁸ Vagyis Wagner véleménye szerint az előadások (legalábbis a négy dimenzió értelmében) semmilyen hatást nem gyakorolnak, és nem váltanak ki. Javaslatával, melynek értelmében a színháznak el kell szigetelődnie a mindennapoktól és „ismét” ünnepé kell válnia, ezen a helyzeten akart változtatni:

Ez a példa csak egy, a színházi üzem mindennapi igényeitől és szükségleteitől teljesen elszigetelt területen érvényes, (...) ennek pedig az a mindenben és mindenkiiben ritkán megtalálható *különlegesség* a feltétele. (...) Ez esetben tökéletesen megszűnne a közönség és a színház kapcsolatának iparorientáltsága. A nézőt nem a mindennapi taposómalomból való kikapcsolódás szükséglete vezetné, hanem az, hogy összegyűljön másokkal a ritkán visszatérő ünnepnapok nyújtotta kikapcsolódás után, és hogy a megszokott menedék helyett felkeresse a színházi szórakozás számára kizárólagosan, csakis az előadások minden mástól elszigetelten, e különleges célból fenntartott és csak számukra megnyíló művészeti előadótereit, és pedig azért, hogy annak legmagasztosabb célját szem előtt tartva a szó legnemesebb értelmében elfelejtse a mindennapok taposóalmát.⁹

A színháznak tehát ünnepé kell válnia, önmagából kell megalkotnia önnön ünnepi voltát. Egy elzárt, kizárólag a játék tereként és lehetőség szerint provizórikusan funkcionáló épületben zajló ünnep ismét felruhazza a színház autonóm művészetét a hatás azon dimenzióival, amelyeket az jelenlegi formájában nélkülözni kényszerül. Az ünnepi játékok tere [Festspielhaus] azonban, amely *par excellence* liminális térként és ezzel párhuzamosan egy demokratikus ünnepi gyűlés helyeként funkcionál, már Wagner 1872. május 22-én elhangzott beszédében is mást jelentett: Bayreuth zöld dombján egy templom alapkövét tették le, a *Parsifal* 1882-es előadásán pedig a művészet-vallás hívei gyűltek egybe. Wagner „a soha át nem élt dolgok valóságos álmaként”¹⁰ írta le a liminalitás azon állapotát, amelybe a bayreuthi előadások nézői kerülnek, és

amelyet csak akkor lehet elérni, ha a néző a „műalkotás társteremtőjévé” (vagyis egyszerű nézőből a színház-ünnep résztvevőjévé) válik.

Wagner szerint, ha ünnepnek tekintjük, az autonóm művészetté váló színház visszanyeri hatásának dimenzióit. A történelmi avantgárd 20. század eleji képviselői számára viszont az „ismételt” ünnepé válás és a dimenziók visszanyerése azt a célt szolgálta, hogy a színház mindenekelőtt az identitás- és közösségképződés szempontjából gyakorolhasson hatást a nézőre. A nézőknek és a színészeknek egy közösség tagjaivá kell válniuk, melynek következtében ki kell alakulnia egy ideológiai, világnézeti, vallási alapon működő kollektív (szocialista, népnemzeti vagy vallási) identitásnak. Ebben mindenekelőtt azok a 20. század elején és a két világháború között a legkülönbözőbb országokban egyaránt népszerű politikai ünnepi játékok és tömegeket megmozgató spektakulumok játszottak nagy szerepet, amelyek a közösséget legtöbbször nagy létszámú kórusként ábrázolták.¹¹

Ahogy ez a rövid és értelemszerűen vázlatos történelmi áttekintés is igazolja, a nézőkre gyakorolt hatásnak az ünnepek keretében zajló előadásokból levezethető négy dimenziója a színházi előadásokra általában is érvényes. Különböző korszakokban és különböző műfajokban eltérő konfigurációban jelentkeznek, mibenlétüket pedig változó, mindig új és mindig más stratégiák határozzák meg. Végso soron éppen ezért nem is annyira a négy dimenzió előadás-meghatározó szerepének a ténye, hanem a dimenziók előadás-szervező kapcsolatának és előadásokként változó használatának vizsgálata érdekes. E szempont alkalmazására példa az elmúlt harminc év néhány előadásának most következő elemzése.

A hatás rituális dimenziói a kortárs színházban

A hatvanas évek színháza, mindenekelőtt az akció- és a performansz-művészet, „újra” felfedezte és felerősítette az előadások katartikus dimenzióját. Ezeknek az előadásoknak a középontjában az áldozathozatal áll – történeljén ez Hermann Nitsch *Orgien-Mysterien-Theater*-jében, Grotowski *Színházi Laboratóriumában* vagy Schechner

⁸Richard Wagner: Művészet és forradalom. In. R. W.: *Művészet és forradalom*. Budapest, Seneca, 1995. 41. Ford. Gy. Alexander Erzsébet és Radvy Ernő.

⁹Richard Wagner: *Gesammelte Schriften und Dichtungen* VIII. Leipzig, 1887/1888. 122f. Ford. Csátár Péter.

¹⁰I. m. IX. 340. Ford. Csátár Péter.

¹¹Vö.: Erika Fischer-Lichte: *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*. London, New York, Routledge, 2005.

Performance Group-jában. Ez érvényes Marina Abramovič hetvenes évekbeli performanszaira is. Az 1974-es *Rhythm 0*-ban például a művész nő megengedte, hogy a nepali Studio Mora Galériában az utcán járókelők egy csoportja órákig bántalmazza, és hogy a kínzásnak (a performansznak) csak a nézők vethessenek véget. Az 1975-ös *Lips of Thomas*-ban súlyosan bántalmazta saját testét. Nagy valószínűséggel több, mint véletlen, hogy az áldozathozatal új elméletét felállító két munka – René Girard és Walter Burkert könyvei – 1972-ben jelentek meg, s így a *La violence et la sacré* [Az erőszak és a szent] és a *Homo Necans* [A gyilkos ember] egyaránt a hatvanas évek gyermekének tekinthetők. Nitsch a hatvanas évek elejétől napjainkig napirenden lévő akcióiban (melyek közül a legutóbbi nemrég a bécsi Burgtheater szent csarnokát „gyalázta meg”) vérrel és belsőséggel kennek be egy levágott és keresztrefeszített báránnyt, mezítláb taposnak az állati belsőségeken, a nézőkre vér, bélsár, mosogatóvíz és más folyadék cseppjei szóródnak, illetve alkalmuk nyílik arra, hogy a performansz-művészekkel együtt mindezt magukra locsolják, és saját kezüleg belezék ki a báránnyt. Az akció végén közösen veszik magukhoz a húst és a bort. Az áldozaton (a bárányon) elkövetett erőszakban az alaperőszak ősi jelenete ismétlődik meg és vezet katarzishoz. A hatvanas években különösen nyilvánvaló volt a résztvevők számára, hogy a bárány széttépésének akciója „Isten bárányának” feláldozására utal, ezért is vádolhatták meg Nitscht blaszfémiával.

Míg Nitsch akciói mind a játékosokra, mind a részben játékosá váló nézőkre katartikus hatást gyakoroltak, addig Marina Abramovič említett performanszai annak ellenére kritikusan viszonyultak a katartikus funkcióhoz, hogy az áldozati, testi kínokkal teli és büntető rítusokra történő utalások félreérthetetlenek. Az, ahogy a művész nő saját magát kínálta fel olyan áldozatként, akin más vagy őnmaga erőszakot követhet el, a nézőt nem annyira egy katarzishoz vezető, bódult és eksztatikus állapotba, hanem egyfajta irritáló, bizonytalan, következképp kínos szituációba juttatja. Úgy tűnik, hogy ebben a helyzetben érvényüket veszítik azok a megkérdőjelezhetetlennek bizonyuló és biztonságot adó szabályok és normák, amelyek hagyományosan definiálják egy galéria látogatójának vagy egy színház nézőjének a szerepét. Hiszen az a sza-

bály, hogy a másra vagy önmagára veszélyes fizikai erőszak láttán még akkor is be kell avatkoznunk, ha ezzel saját testi épségünket és életünket kockáztatjuk, nem a kiállított műalkotások illetve az előadás nézése közben, hanem a mindennapok világában érvényes. De milyen szabályokat is kövessen egy Abramovič-performansz nézője? Nyilvánvaló, hogy a művész nő megsebezte önmagát, illetve hagyta, hogy mások kövessenek el rajta fizikai erőszakot, sőt: kész volt további kínok elviselésére. Ha mindez nyilvános helyen történt volna, a nézők valószínűleg habozás nélkül beavatkoznak. De itt? Hiszen nem kell-e tisztelnünk a művész nő tervét és valószínűsíthető szándékát? Vállalhatjuk-e annak a kockázatát, hogy tönkretesszük a „műalkotást”? Ugyanakkor kérdés, hogy humánus és az embertársunk iránt érzett felelősséggel összeegyeztethető cselekedet lenne-e nyugodtan nézni, ahogy valaki fizikailag bántalmaz egy másik embert vagy önmagát. Milyen szabályok lépnek itt érvénybe?

Abramovič szélsőségesen erőszakos performanszaiban és performanszaival olyan helyzetet teremtett, amelyet nem a katarzis, hanem egy, a művészet és az élet normái illetve szabályai, az esztétikai és az etikai posztulátumok közötti állapot jellemez. És e válság-helyzet kezelésére senkinek sem áll rendelkezésére általánosan érvényes és követhető magatartásminta. Az erőszak katartikus hatásáról felállított és Nitsch akciói által igazolt girard-i tézis tehát erre az esetre nem érvényes. Abramovič ugyanis a hatásnak éppen azt a katartikus dimenzióját illeti kritikával, amely nemcsak Nitsch akcióiban, hanem Grotowski laboratóriumában és Schechner performansz-garázsában is előtérbe kerül.

Ugyanakkor mindkét esetben egyértelmű, hogy a katartikus dimenzió új értelmezése attól függ, megváltozik-e a hagyományos felfogás. Végül is mindegy, hogy a színrevitel során lehetővé tett, mi több: vágyott részvétel következtében a néző játékosá válik-e, vagy beleavatkozik az eseményekbe, és oly módon oldja meg a válság-helyzetet, hogy véget vet mások illetve a művész nő kínjainak. A hagyományos, konvencionális nézői magatartás egyik esetben sem tartható. A nézőnek tehát az interakció új formáit kell kialakítania.¹²

Míg a performanszok esetében ez a célkitűzés a katartikus dimenzió speciális kezelésének a következménye, addig Frank Castorf vagy Christoph

¹²Vö.: Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2004.

Schlingensief kilencvenes évekbeli rendezései olyan kísérleteknek is tekinthetők, amelyek határokat feszegető játékokat üznek a nézői magatartás öröklött konvencióival. A színészek újra és újra kiesnek szerepeikből, közvetlenül érintkeznek a nézővel és megpróbálják bevonni a játékba. A színházban eddig szokatlan interpreszonális kapcsolatok és viselkedésminták játékos kialakítása állt a Castorf rendezte *Trainspotting* középpontjában is.¹³ Az előadás a színpadon (vagyis a színészi játék klasszikus terében) zajlott. A nézők számára a hátsó színpadon alakítottak ki egy állványzatot, következképp ahhoz, hogy helyet foglaljanak, át kellett haladniuk az építkezési lámpákkal teli színpadon. A már ülő nézők tehát figyelemmel követhették sorstársaik botladozását, melynek során néhány lámpa fel is borult. Tehát már az első pillanatokban kezdetét vette a színészi és nézői szerep közötti különbség hagyományával folytatott játék, hiszen a már ülő nézők pillantásainak tüzeében a később beengedett nézőknek akaratauk ellenére is fel kellett venniük a színész szerepét. Vagyis ahhoz, hogy nézők lehessenek, először játékoská kellett válniuk, viszont nézőként is a (hátsó)színpadon voltak jelen.

És a rendezés bizonyos stratégiákkal gondoskodott is arról, hogy ezt a tényt a néző ne felejtse el. Henrik Arnst (vagy a „Frank” nevet viselő színpadi alak?) például egyszer oly fenyegetően hajolt az egyik néző fölé, hogy az rémülten visszahúzódott, más esetben „buta tyúknak” nevezte az egyik hölgyet, és ráparancsolt, hogy „ne bámuljon olyan révülten”. A nézők számára lehetlenné vált, hogy inkognitóban létező és a színpadi történésektől távolságot tartó megfigyelőknek érezzék magukat és ekként viselkedjenek.

Az előadás befejezése sem kevésbé kétséges. Úgy tűnik, hogy a színészek minden eszközt felhasználnak arra, hogy a nézőket a lehető legnagyobb tapsra ösztönözzék. A konvencionális tartózkodásnak nyoma sincs: a színészek nemcsak mosolyogva meghajolnak, hanem széttárt karokkal ugrálnak, odafutnak a színpadról távozni szándékozó nézőkhöz és beszélgetést kezdeményeznek. Kíváncsian firtatják, hogy miért akarnak már menni (talán nem tetszett az előadás), szidják őket, amiért fukarkodnak a tapsal. A nézők közé vegyülnek, megrázzák illetve (hölgyek esetében) megcsókolják a kezüket, hogy

ily módon személyesen is köszönetet mondjanak. Vagyis mindent megtesznek, hogy a nézőket megakadályozzák a színpad elhagyásában, és megpróbálják a lehető leghosszabbra nyújtani az előadást.

Vagyis az, ahogy a rendezés egyértelműen játékba hozza a konvencionális dimenziót, és a színész illetve a néző szerepe közötti határt átléphetőnek mutatja, befolyásolja a transzformatív dimenzió mi- benlétét is. A nézők ugyanúgy játékosokká váltak, ahogy ez Nitsch és Abramovič a katartikus dimenzióra koncentráló munkái esetében történt. Vagyis ez a néhány példa is jól mutatja, hogy a hatás négy dimenziója szorosan összefügg egymással, és interakciójukat a dominanciaképződés határozza meg.

Beszélgünk a nézői részvétel formáiról, vagy azokról az erős fiziológiai, érzelmi, energetikai vagy motorikus hatás kiváltására irányuló rendezői stratégiákról, amelyek (még ha csak rövid időre is, de) ily módon akarják átváltoztatni a nézőt! Tény: az elmúlt harminc évben a transzformatív dimenzió legkülönbözőbb variációi álltak a figyelem középpontjában. A *Mütter* [Anyák] óta például Einer Schleaf valamennyi rendezése arra tett kísérletet, hogy a nézőt a kórus különösen bizonytalan, a szétesés permanens veszélyének kitett közösségének rész(es)évé tegye.¹⁴ Az Aiszkhülosz és Euripidész szövegeiből készült előadásban a színészek a nézők előtt, mögött és között játszanak, hiszen mozgásuk irányát a nézők előtt és a hátuk mögött kialakított színpadot összekötő, a nézőtérben keresztbe fektetett palló határozza meg. Az ötvenhárom hosszan és egyidejűleg ordibáló asszonyból álló kórus megpróbálja magával ragadni, mi több: eksztázisba hozni, s ily módon közösségükbe kényszeríteni a közönséget. Persze vannak nézők, akik beleszólnak, bekiabálnak, vagy éppen menekülőre fogják a dolgot és elhagyják a nézőteret. Mások viszont megfélemlítve és gyönyörűséggel egyeznek bele az egyesülésbe. Mindazonáltal ritkán lehetünk részesei az átmenet azon pillanatainak, amikor a kórus és a közönség harmonikus közösséggé vált, hogy ezt követően a két csoport között újra kitörjön a konfliktusban álló erők harca, és a frankfurti színház bosszorkánykonyhává váljon.

Ebben a folyamatban a ritmus válik kulcsfontosságúvá. A kórus ritmikus beszéde és mozgása által felszabaduló energia mintegy cirkulál a nézők

¹³ Irving Welsch: *Trainspotting*, R: Frank Castorf, Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz, Berlin, 1997.

¹⁴ Aiskulos, Euripides: *Mütter*, R: Einar Schleaf, Schauspielhaus Frankfurt, 1986.

és a játékosok között, és azt a látszatot kelti, mintha ez további energiák felszabadulásához és intenzívvé válásához vezetne. Pedig ezek az energiák vagy kizárólag ellenséges szándékkal találkozhatnak (ami a kórus és a publikum harcát eredményezhetik), vagy rövid időre harmonikus közösséget alkotnak (amelyet egyesek nem kis intenzitással kívánnak elhagyni). Am ennek útja és módja nem jósolható meg előre. Egyfelől annak az energiának az erejétől függ, amely a játékosokat minden egyes előadásban és minden egyes pillanatban mobilizálni képes. Másfelől függ az adott nézőnek a térben cirkuláló energiához való viszonyától (mennyire képes testileg érzékelni azt, kész-e a hatása alá kerülni), illetve attól, hogy az odaadó vagy az elutasító nézők vannak-e többségben. E tényezők függvényében és előre nem látható módon következnek be tartós, illetve időszakos transzformációk – annak ellenére is, hogy egy Schleef-rendezés nézői nem úgy válnak játékosá, ahogy Castorfnál történt.

A transzformációnak ez a típusa csak akkor következhet be, ha az előadásoknak sikerül a liminalitás állapotába juttatni a nézőket. Mindegy, hogy a néző (mint Abramovičnál) krízisbe kerül, (mint Castorfnál) a folyamatos irritáció során elbizonytalanodik, vagy (mint Schleefnél) enged, hogy a kórus ritmusa egy közösség tagjává tegye – a néző és a színész között létrejövő állapot mindhárom esetben liminálisnak nevezhető. Az előadásoknak erre az alapvető dimenziójára reflektál Abramovič és Ulay *Imponderabilia* című performansza, amelyet 1977-ben hoztak létre a bolognai Commune d'Arte Moderna Galériában. A „La performance oggi: settimana internazionale della performance” rendezvény keretében minden egyes nézőnek el kellett haladnia a két meztelen és a múzeum két kiállítótermét elválasztó küszöbön álló művész között: elérni a küszöböt, rálépni, átlépni, majd ismételtelen elhagyni – ez az átmenet, a „betwixt and between” állapota volt az előadás.¹⁵ Aligha lehetett volna ennél nyomatékosabban rámutatni a liminális dimenzió konstitutív szerepére.

Az elmúlt harminc év színháza sokféleképpen aktualizálta ezt a tényt. Az egyik legfeltűnőbb stratégia az ún. valóság és az ún. fikció közötti határ permanens átlépésére épít. Ha például a néző olyan különösen feltűnő testeket lát, amelyek tulajdon-

ságai nem hozhatók összhangba a játszott alak természetével, akkor a nézői észlelés a színészi test fenoménja és a fiktív alak között oszcillál. Ugyanez történik, ha a néző egyfelől valós terekben mozog (Klaus Michael Grüber 1974-es *Rudi* című rendezésében ilyen volt a Hotel Esplanade, a „Gruppe Hygiene” 2000–2001 közötti audio-túrái során Giessen, Frankfurt és München városa), másfelől és ezzel egyidejűleg egy fiktív történet töredékeit hallja (Bernard von Brentano *Rudi* című novelláját vagy Kirchner könyvtáros eltűnéséről szóló bűnügyi történetet). A néző mindegyik esetben egyfajta köztes állapotba kerül, és akaratától függetlenül folyamatosan át kell lépnie a valóság és a fikció közötti határt. E határátlépés során pedig tudatosodik benne a transzgresszió folyamata, ami gyakran tovább erősíti a bizonytalanság érzését.

A Rimini Protokoll legutóbbi (a Schiller-évfordulóhoz is köthető) rendezése a Mannheimi és a Weimari Nemzeti Színház koprodukciójában jött létre. A *Wallenstein*ben olyan személyek lépnek színpadra, akik saját életük történetét mesélik el: két vietnami veterán, a Bundeswehr egykori tisztjelöltje, egy városi hivatalnok, aki a második világháborúban kiegészítő volt a légierőnél, egy mannheimi bíró, aki városi tanácsos volt és néhány éve nem választották meg polgármesternek, a weimari rendőrség helyettes vezetője, aki szintén a városi tanács tagja volt, egy társkeresőszolgálat alapítója és tulajdonosa, aki az előadás alatt folyamatosan fogadja a kívülről érkező hívásokat és egy képzett asztrológus. Az általuk elmesélt és dokumentált élettörténetek nemcsak egymással, hanem a *Wallenstein* az elbeszéléseket folyamatosan megszakító soraival és a *Wallenstein táborának* ugyanezt a dramaturgiai funkciót betöltő dalaival is kapcsolatba lépnek. A verssorokat egy Schiller-rajongó villanyszerelő recitálja, a dalokat pedig közösen éneklük, miközben a működésbe lépő forgószínpad körül menetelnek. Az asztrológus feltűnő párhuzamokat von Wallenstein és a mannheimi bíró horoszkópja között. És amikor a bíró belekezd a politikai karrierjében következő katasztrófa elmesélésébe, a társkeresőszolgálat vezető(nő)je forgószékén keresztülgurul a színpadon, és többször elismétli Terzky grófnőnek Wallenstein erőszakos halála előtt elmondott szavait: „S neked a jóshang semmit sem jelez?”¹⁶ A já-

¹⁵Vö.: Victor Turner: *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. London, 1969.

¹⁶A *Wallenstein halála* szövegét az alábbi kiadásból idézzük: Friedrich Schiller: *Összes drámái I.* Budapest, Osiris, 2002. 800. (V. felvonás 3. jelenet) Ford. Áprily Lajos.

tékosok élettörténete és a sztorikat folyamatosan kommentáló Schiller-szöveg tehát olyan szoros kapcsolatba kerül egymással, hogy összefonódásuk elmosza a valóság és a fikció közötti határt. És ez a stratégia ismét rendkívül hatásosan juttatja a nézőt a „között” állapotába.

Rövid elemzéseim igazolták, hogy az európai színházban a hatvanas évektől kezdve megfigyelhető az a nyilvánvaló és tudatos tendencia, amely a nézői hatás legalább egyik dimenziójára fókuszál, a nézői figyelmét pedig a négy dimenzió között ily módon létrejövő, speciális konstellációra irányítja. És úgy tűnik, hogy ez a konstelláció azt a kulturális paradigmát modellálja, amelyre a rendezés – persze mindig értéktételezést is jelentő – választása esik. Ily módon a katartikus és transzformatív dimenzió dominanciájára hozott példák esetében nem lehet figyelmen kívül hagyni az áldozati rituálék vonatkoztatási rendszerét. Castorf és a Rimini Protokoll előadásai esetében viszont a színház, a játék paradigmájára való utalás szembeötlő. Ugyanakkor legalább ennyire fontos az a tény, hogy az említett előadások mindegyikében erős hangsúly esik a liminalitásra, hiszen e nélkül aligha válhat a nézői hatás másik három dimenziójának egyike dominánssá.

Végül tegyük fel a kérdést: Milyen szerepet játszanak az említett hangsúlyeltolódások, illetve dominanciák, és milyen esztétikai tapasztalatot tesznek lehetővé?

Egyfelől tudatosítják a nézőben a dimenziók konstitutív szerepét és ennek okán azt, hogy kapcsolat van a ritusok előadásai és a színház között. A bevezetőben említettük, hogy a hatvanas-hetvenes évek antropológiai és színháztudományi kutatásai a különbségek megértését és hangsúlyozását helyezték előtérbe. Ez a törekvés azt eredményezte, hogy a katartikus dimenzió elsőbbségére épülő színház képviselői (Nitsch és Schechner) az ismert artaud-i követeléssel álltak elő: a színház váljon ismét rítussá, mert csak így gyakorolhat a nézőre ismét „négydimenziós” hatást. Ennek megfelelően ez a színház rituálisnak nevezte és ekként propagálta magát.

Másfelől – ahogy a rövid történeti áttekintés is bizonyította – a nézői hatás négy dimenziójának (miben)léte olyan tény volt, amelyet az antikvitástól a 19. század elejéig, illetve a 20. század első évtizedeiben a színházelmélet és a színházi gyakorlat

egyaránt jól ismert és saját (különböző) céljaira használt fel. Széles körben elterjednek tekinthető tehát az a felfogás, mely szerint a színház transzformatív performansz. Ahhoz viszont, hogy ezt a tényt jelentőségéhez mérten értjük meg és kezeljük, differenciáltságukban kell figyelembe vennünk azokat a speciális történeti, kulturális és esztétikai feltételeket, amelyek mellett a négy dimenzió kifejtési hatását. Így például 1800 körül minden valószínűséggel az észleletek formális célszerűségére irányuló „érdek nélküli és szabad tetszés” tette lehetővé, hogy a néző elidegenedjen a mindennapok miliójétől, és olyan tapasztalatok részese legyen, „amelyek megélése során” (ahogy ez a mindennapokban is történik) „sem az érzékek, sem az értelem érdeke nem kényszerít lelkesedésre”,¹⁷ s amelyek (e feltétel mellett) lehetővé teszik a transzformációt. Tézisem értelmében tehát az autonóm esztétika és az esztétikai tapasztalat fogalmára (és ez magyarázza kialakulásukat) azért is volt szükség, hogy leírhatóvá váljon a határátlépés olyan alapvetően új tapasztalata, amely lényegi aspektusaiban sem a színház schilleri önértelmezéstől („morális intézmény”), sem pedig az öröklött rítusoktól nem tudott elszakadni. Kizárólag a műalkotások és a természet észlelése során érzett „érdek nélküli tetszés” tette lehetővé, hogy a szubjektum szabad és autonóm lényként tapasztalja meg önmagát.

Az ezredfordulóra természetesen radikálisan megváltoztak a viszonyok. Az életvalóság mind globálisabb esztétizálódásának korában (Welsch) és az „élmény-fogyasztás kultúrájában” egész biztosan nem az „érdek nélküli tetszés” képes a határátlépés állapotába juttatni a szubjektumot. Ehhez ma az érzékek és az értelem borzolásán át vezet az út. Irritáció, a keretek kollíziója, önmagunk, az idegenség és a világ észlelésének destabilizálása, röviden: a krízis-állapot létrehozása tűnik alkalmasnak e cél elérésére. És ha az előadások úgy élnek a nézői hatás dimenziói adta lehetőségekkel, hogy közben tudatosítják mibenlétüket, pontosan ez sikerül nekik. És éppen ezért tűnik mind kontraproduktívabbnak, ha rituálisnak nevezik ezt a színházat és a liminalitás különös, általa előidézett tapasztalatát. Sokkal korszerűbb az esztétikai tapasztalat fogalmának népszerűsítése. És ennek során nem szabad átsiklani a rituális és az esztétikai tapasztalat közötti különbség fölött: míg a rituális tapasztalat túlnyo-

¹⁷ Immanule Kant: *Az ítélőerő kritikája*. Budapest, Akadémiai, 1966. 287. Ford. Hermann István.

mórészt olyan tartós transzformációhoz vezet, amelynek eredménye társadalmilag is elismert, addig az esztétikai tapasztalat által kiváltott transzformációkra nem érvényesek az irreverzibilitás és a társadalmi akceptálhatóság kritériumai.

Az elmúlt harminc évben a színház tehát a legkülönbözőbb módokon él a nézői hatás rítusokban is megfigyelhető dimenzióival, mi több: újabb és újabb módon képes kihasználni a bennük rejlő le-

hetőségeket. És ennyiben tényleg kijelenthetjük, hogy a kortárs színház új erővel ruházta fel a nézői hatás rituális dimenzióit.

(Erika Fischer-Lichte előadása 2007. március 9-én hangzott el az Eötvös Lóránd Tudományegyetemen)

Fordította: Kiss Gabriella
Lektorálta: Csatár Péter