

P. Müller Péter

TEST ÉS TEATRÁLITÁS

- akadémiai doktori értekezés -

Pécs, 2009

Tartalomjegyzék

Prológus	3
1. Az elbeszélhetetlen test, a megragadhatatlan teatralitás	3
I. rész	
Filozófiák teste	15
2. A test visszatér(it)ése: Merleau-Ponty testfenomenológiája	17
3. Határsértés és szétszóródás: Foucault a test börtönéről	31
4. Performativitás és felforgatás: Butler a konstruált nemekről	46
II. rész	
Társas lények teste	60
5. Átmenetek és határok megmutatkozása a rítusokba vont testen	62
6. Viselkedés, szabályozás, nyilvánosság: társadalmi nyomok a testen	71
7. A tekintet által formálódó test: a nézés teatralitása	89
III. rész	
Színjátszók teste	109
8. Teatralitás a test(b)en	111
9. Test a teatralításban	141
10. Testművészet és színjátékelmélet	164
IV. rész	
Holtak és meztelenek	180
11. A színre vitt halál	182
12. Koponya-képek: avagy a tekintet eltérítése	195
13. (Ál)ruhás és ruhátlan testek	208
V. rész	
Drámabeli testek	222
14. A test felszámolása és teatralizálása Samuel Beckett drámáiban	224
15. A test reprezentációja Tom Stoppard drámáiban	241
16. Testpolitika egy diktatúrában Martin McDonagh A Párnaember című drámája szerint	251
Epilógus	
17. Kívül a testen, belül a teatralitáson	268
Hivatkozott és felhasznált művek jegyzéke	281

PROLÓGUS

1. Az elbeszélhetetlen test, a megragadhatatlan teatralitás

„Amit a testről mondhatunk,
az igaz a színházra is.”
Jacques Derrida¹

„A nyugati kultúrában már régóta elfojtott
tény, hogy minden kulturális alkotásnak
az emberi test az alapja, és hogy a test
cselekvések útján teremt kultúrát.”
Erika Fischer-Lichte²

Ambivalencia uralkodik a nyugati bölcséleti és kulturális gondolkodásban az emberi test iránt. Hasonló ambivalencia jellemzi ebben a kultúrában és kulturális hagyományban a színházzal, a teatralitással szembeni viszonyt. Ez a kettős ambivalencia egy töről fakad, és többek között ez a folytonosan újratermelődő és újrachagyományozódó kétség, kérdésség mutat rá e két tényezőnek – testnek és teatralitásnak – a mélyen gyökerező kapcsolatára. Ennek a kapcsolatnak a mibenlétét, sajátosságait annál is indokoltabb vizsgálni, mert noha mind a filozófiában és a társadalomtudományokban, mind a színháztudományban néhány évtizede jelentősebb figyelem összpontosul egyfelől a test, másfelől a teatralitás vizsgálatára, e kettőnek az egymással való kapcsolata, folytonosan átalakuló viszonya és sajátosságai az eddigieknél nagyobb figyelmet érdemelnek.

Természetesen folytak már szerteágazó kutatások, amelyek előtérbe állították – például – a különböző korok társadalmi működésében a teatralitás jelenétét és gyakorlatát, s amelyek rámutattak az adott kor testfelfogásának sajátosságaira. Vagy születtek olyan társadalomtudományi vizsgálatok is, amelyek az emberi test szociológiai, antropológiai, kultúratudományi, lélektani, bölcséleti elemzésére vállalkoztak. Mindkét területen – a színháztudományban, illetve a bölcséleti- és társadalomtudományokban – jelentős erőfeszítések történtek a 20. században, és történnek napjainkban a mellőzött test rehabilitációjára és emancipálására, diszciplináris kereteken belül és diszciplináközi összefüggésekben is. Ebben a folyamatban felismerhető az az analógia, amely aközött a két folyamat között mutatkozik, hogy egyfelől a színházművészetben a posztdramatikus időszakban a hangsúly az irodalomról (drámáról) a testre tevődik át, másfelől hogy a

¹ DERRIDA, Jacques, „A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása”, ford. Farkas Anikó et alii, *Theatron* 6.3-4 (2007. ősz-tél), 23-37. Itt: 23.

² FISCHER-LICHTE, Erika, „Az átváltozás mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás új esztétikájához”, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* 1.4 (1999. nyár-ősz), 57-65. Itt: 64.

társadalomtudományokban és filozófiában a tudat, a szellem kérdései mellé a testtel kapcsolatos elméleti problémák is odakerülnek. E párhuzamos változás tovább erősíti azt a benyomást, hogy a testnek és a teatralitásnak a kapcsolatára irányuló vizsgálódásokat időszerűnek tekintsük.

Lehetetlen feladatra vállalkozik azonban az, aki test és teatralitás kapcsolatát általános érvénnyel szeretné feltárni. A tárgyterület(ek)re vonatkozó diszciplínák összetettsége, fogalmi sokszínűsége (heterogenitása), az időben változó kapcsolatuk nem szintetizálható koherens fogalmi keretbe, s erre nem is lehet törekedni. E szaktudományi sokszínűséget tovább tetézi a diszciplínák közötti erőviszonyok és szemléleti dominanciák változása, ami a társadalomtudományok vonatkozásában azt is jelenti, hogy a test kapcsán „a kulturálisan megkonstruált, társadalmi nemmel felruházott, fajilag megkülönböztetett és osztály hovatartozással körvonalazott testnek a fogalmát megkérdőjelezi az élettudományok növekvő kulturális befolyása. A közelmúltban a biotechnológia, bioetika és kibernetika testet előtérbe állító szaktudományi elágazásairól folyó polémiák a társadalomtudományoktól a természettudományok és a jog irányába mozdítják el a vitát”.³ Még az a kérdés is felvethető, hogy használhatjuk-e állandó terminusként a „testet” és a „teatralitást” radikálisan eltérő kontextusokban. A szóba jöhető szempontok is rendkívül szerteágazóak, és olyan területeket is érintenek, amelyeket – kompetencia hiányában – indokolt eleve kihagynunk az elemzésből, mint amilyen a test kapcsán, az iménti idézetben említetteken kívül, például az orvostudomány vagy a teológia. De épp így eltekintettünk a lélektani vonatkozások, testképzetek vizsgálatától is, amelyek szétfeszítették volna a jelen dolgozat szemléleti, fogalmi és szerkezeti kereteit.

Ami a testre és a teatralitásra vonatkozó ambivalens viszonyt illeti, ennek eredete és folytonos újratermelődése nyilvánvalóan kapcsolatban áll azzal, hogy mind a test, mind a teatralitás olyan területekre nyitnak rést, amelyek az állandó, egyre finomodó és intézményesülő társadalmi-hatalmi kontroll és szabályozás ellenére is minduntalan uralhatatlanok maradnak. A modern, majd a posztmodern ember számára a test olyan felszínre, olyan felületre vált, amelyre a különféle (hatalmi) intézmények ráírják a maguk jeleit. A testre történő (diszkurzív) írás eszköze éppúgy lehet „toll vagy ecset, mint sebészkesz, lézersugár, ruha, diéta vagy testedzés. A testre (...) olyan szabályok és törvények írhatók rá, amelyek révén az emberi húsból kifaragható az a társadalmi szubjektum, aki

³ SIELKE, Sabine – Elisabeth SCHÄFER-WÜNSCHE, eds., *The Body as Interface. Dialogues between the Disciplines*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2007, 11.

képes munkára, termelésre, aki azonban manipulálható, értelmezhető, >>olvasható<< is”.⁴ E hatalmi diskurzusokat felülírva a testben és a test által olyan folyamatok működnek, amelyek a civilizációs reguláció, a fegyelmezés, az egyre differenciáltabbá váló szocializáció ellenére is szakadatlanul felszínre törnek, és felforgatják az ész vagy a hatalom által kialakított rendet. A tudományos érdeklődés ellenére „a testiség problémája a családban, a nyilvánosságban és a munka világában mindinkább zavaró tényezőnek mutatkozik, s csupán tisztázatlan, torz formáiban (...) válik aktuális témává; (...) A konkrétság, a test materiális momentumának elillanása nyilvánvalóan megkettőződik a bőséges citátumokkal ékesített némaság törvényszerűen ellentmondásokkal szabdaltságon”.⁵ A testről való megszorodott beszéd, a diétáról, fitneszről, testplasztikáról stb. szóló fecsegés csak látszólag teszi témává a testet, valójában úgy működik, mint a drámatörténetben a szereplők sorsát hordozó drámai dialógus helyén megjelenő párbeszédtechnika, a társalgás, amely működését tekintve dramaturgiai masinéria, tényleges szerepe szerint viszont az érdemi témák, kérdések beszéddel történő elleplezése. A testre vonatkozó kortárs diskurzusok, a testtapasztalat, valamint a művészetekben megmutatkozó testképzetek között feszülő ellentmondások gyakran feloldhatatlanok. Az a deklarált vagy hallgatólagos nézet, miszerint „a test a szubjektivitás küszöbe, a privát és a publikus, a személyes és a politikai metszéspontja”,⁶ nem, vagy csak kihívások árán talál utat a művészi kifejezésformák korábbi kereteiben. „A 20. század során az önreprezentáció szférája drámai fejlődésen ment keresztül, és az önreprezentáció hagyományos módszerei már nem tűnnek alkalmazhatónak. Az én-képpel azonos integráns ennek a mítosza felrobbant, és itt maradtunk, hogy összeszedegessük a darabkáit”.⁷

A test fenyegető jelenlétéhez hasonlóan az Európában hegemon polgári színjátszás a maga illedelmes beszabályozottsága ellenére is újra meg újra bepillantást enged abba a hasadékba, amely átfordítja ezt a megkövültnek látszó intézményt, s hozzájuttat a határátlépés, átváltozás, önmegsemmisülés és önújratemtés tapasztalatához. Diderot a *Színészparadoxon*ban pontos láttelepet ad a társadalomnak a színészekhez – s rajtuk keresztül a színházhoz és a testhez – fűződő ellentmondásos viszonyáról, amikor azt írja, hogy „a színészek a társadalom számkivetettjei. A közönség ragaszkodik hozzájuk, de

⁴ CSABAI Márta – ERŐS Ferenc, *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei*, Bp., Jászöveg Könyvek, 2000, 35.

⁵ KAMPER, Dietmar – Christoph WULF, A tökéletesség és a megjobbíthatatlanság közötti feszültség, in KAMPER, Dietmar – Christoph WULF, szerk., *Antropológia az ember halála után*, ford. Balogh István, Bp., Jászöveg Könyvek, 1998, 7-14. Itt: 12.

⁶ WESTLEY, Hannah, *The Body as Medium and Metaphor*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2008, 7.

⁷ WESTLEY, Hannah, uo.

megveti őket”.⁸ A színházzal (s benne a teatralitással) szembeni előítélet végigkíséri az európai színháztörténetet.⁹ (Sőt, maga a színház „nyilvánvalóan sohasem nélkülözte saját színházellenességének a nyomait”).¹⁰ Ennek az előítéletnek az egyik folytonosan visszatérő mozzanata épp a színészek testiségével kapcsolatos. Nincs még egy művészeti ág vagy szakma, amellyel kapcsolatban a nemi orientáció és a szexuális szokások ennyire a bulvár érdeklődés előterében állnának, s amely a színésznőknek a szajhákkal, a férfi színészeknek a melegekkel való vélt kapcsolatát hangoztatná. A színészetben jelenlévő (testi) átváltozás lehetősége és szabadsága a felszínes és előítéletes gondolkodásban összekeveredik maguknak a színészeknek a (vélt) magánéleti vonásaival. A képmutató társadalom erkölcsi köntöse alól a testiség fenyegető késztetései bukkannak elő, amelyeket a társadalom egyszerre fél és fürkész, és amelyeket – a színház intézményén keresztül, azzal egyetemben – hol eltűr, hol betilt.

A testnek a színháztudományban betöltött szerepét hosszú ideig ahhoz hasonló viszony jellemezte, ahogyan az irodalomtudományban viszonyultak a nyelvhez: transzparensnek, áttetszőnek tekintették azt a közeget, amelyre az adott kifejezési forma, művészeti ág épül. Szem elől tévesztve azt, hogy – a nyelv esetében – a közvetlenül érzékelt anyagi tényezők (akár a beszédben, akár az írásban) nem hordozzák a referenciális funkciót, hanem a konvenció az, amely bizonyos kimondott/leírt jelcsoportoknak adott jelentéstartalmat tulajdonít. Míg a nyelv esetében a konvenciónak ezt a jelenlétét viszonylag könnyű belátni, a test esetében talán nem magától értetődő az a nézet, hogy a testet társadalmi konvenciónak tekintsük. Noha a test anyagisága – épp úgy, mint a nyelv – adott, a lényeges kérdés az, hogy miben áll ez az anyagiság, mi módon konstituálódik és konstruálódik, és hogyan lehet rá reflektálni. Az esszencialista felfogás szerint a test stabil, rögzített, állandó dolog, az – itt, általunk is képviselt – konstrukció-elmélet viszont a testet változékonynak, változásban levőnek, a társadalmi szocializáció és az egyéni önmegértés eredményeként létező dolognak tekinti.

Ha a testet a teatralitás vonatkozásában vizsgáljuk – és fordítva –, megkerülhetetlenné válik a test magától értetődőségének felfüggesztése, a test problematikussá tétele, a testtel kapcsolatos evidenciák megkérdőjelezése. Hiába elemezték például a színházzemiotikában a színész aktivitását mint jelalkotást, s vették sorra – a nyelvi jeleken kívül, azok mellett – a mimikai, gesztikus, proxemikai jeleket, továbbá a

⁸ DIDEROT, Denis, *Színészparadoxon*, ford. Görög Livia, Bp., Magyar Helikon, 1966, 70.

⁹ Vö. BARISH, Jonas, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, LA – London, U of California P, 1981.

¹⁰ BARISH, Jonas, i.m. 450.

színészt mint jelet (a maszkjával, jelmezével, parókájával stb.), ezek a szemiotikai (a strukturalista szemléletben gyökerező) elemzések nem vettek tudomást arról, hogy a test nem egy kommunikációs séma semleges eleme, nem egy felület, amely jeleket ölt magára, hanem egy olyan összetett médium, amely a mindenkor kulturális mezőt alapvetően meghatározza, és azt folyamatosan újraírja, újrarajzolja.

A test a maga komplexitásában ellenáll a szisztematikus, átfogó leírásnak, a szimbolikus megragadhatóságnak. A modern nyugati kultúra alapfelfogása, gyakorlata és hagyománya szerint ezért a testről hallgatni kell, mellőzni kell a tudományos diskurzusból, ki kell iktatni a szubjektumot konstruáló tényezők közül. „Az absztrahált individuum, a szuverén szubjektum képzetének kialakulásáért az új episztemében tulajdonképpen >>Descartes hibája<< felelős. A test és a tudat radikális szétválasztásának eredményeképpen a modern nyugati filozófia a tizenhetedik század után hús és vér valóság nélküli, testtelen absztrakciókban horgonyozta le a jelentés és a megismerés metafizikus elméleteit”.¹¹ Ebben a testet elhallgató, elleplező, elfojtó magatartásban és viszonyban természetesen jelen van az a tapasztalat is, hogy a test kisiklik a fogalmak hálójából.

A kihívás és a botrány tulajdonképpen abban áll, hogy noha a test beszél, maga a test elbeszélhetetlen. Heiner Müller színpadi szerzőként és rendezőként egyenesen úgy vélekedik, hogy „a testet nem lehet megérteni. A testet nem lehet analizálni. A testet csak érzékeljük”.¹² Judith Butler pedig – ugyanebben a szellemben, a test elbeszélhetetlenségére utalva – arra világít rá, hogy lehet ugyan mesélni arról, hogy „hol járt a testem, mit tett és mit nem tett. De ezek az elbeszélések nem ragadják meg azt a testet, amelyre vonatkoznak. Még ennek a testnek a története sem teljesen elbeszélhető”.¹³ Abból azonban, hogy a test elbeszélhetetlen, nem következik az, hogy ne lehetne róla beszélni. Hasonló a helyzet a teatralitással kapcsolatban is, amely „ellenáll az értelmes elbeszélésre történő redukciónak”.¹⁴ Ám ennek dacára – vagy talán éppen ezért – hosszú ideje visszatérő szempontja, kérdése a színháztudománynak a teatralitás mibenlétének elemzése, feltérképezése.

A modernitás uralkodó szemlélete, mely a műalkotást – a színházat is – autonóm struktúrának látta, s hogy annak láthassa, dekontextualizálta, ugyanezt tette a társadalom és a kultúra más összetevőivel – így az emberi testtel – is, mely szemlélet nyomán az adott dolog (a nyelv, a törzs, az öltözködés stb.) koherens, lezárt teljességnek mutatkozott. A

¹¹ KISS Attila Atilla, *Protomodern – Posztmodern. Szemiográfiai vizsgálatok*, Szeged, JATEPress, 2007, 85.

¹² MÜLLER, Heiner, „A Talk beneath Language”, *balett international* no. 12 (1984), 24.

¹³ BUTLER, Judith, *Giving an Account of Oneself*, New York, NY, Fordham UP, 2005, 38.

¹⁴ WEBER, Samuel, *Theatricality as Medium*, New York, NY, Fordham UP, 2004, x.

posztstrukturalista elméletek azonban kimutatták, hogy a szóban forgó jelenségek heterogén összetevőkből állnak, töredezetek, lehatárolatlanok, diffúzak, egymásba átjátszók és átjárhatók. A test folytonosan beíródik a térbe és ott nyomokat hagy, a test felnyitható, bizonyos részei kicserélhetők, a test paraméterei változnak. A látszat ellenére a test lezáratlan és lehatárolhatatlan. A teatralitásnak épp így kijelölhetetlenek a határai, performatív cselekvések bárhol és bármikor létrejöhetnek – nemcsak a színházművészet intézményrendszerén belül, hanem a társadalmi nyilvánosság bármely közegében (politikában, médiában, köztereken folyó eseményekben stb.) is.

Az alább következő elemzésben azért a teatralitás kategóriáját, nem pedig a színház, színjáték, előadás stb. fogalmát használjuk, mivel a színházi intézmény közegében és az azon kívül megjelenő teatralitás között nem vélelmezünk radikális különbséget. Egy testi megnyilatkozás teatralitása nem feltételezi kötelező módon a köré vont, köré értett színházi intézményrendszert, jelen vannak a teatralitás formái, esetei a mindennapi élet nem-művészi területein is. Nem látjuk indokoltnak reprodukálni az élet és művészet szembeállítását, mivel a kettő között folytonos átmenet és nem határvonal van. Ugyanaz a dolog kontextustól függően kerülhet ide vagy oda, és a szemlélő nézőpontján is múlik, hogy egy megnyilatkozást, történéssort teátrálisnak lát-e, avagy sem.

A teatralitás fogalmával használata révén a banalitássá vált színház metafora alkalmazását vagy további kiterjesztését is szándékunkban áll elkerülni. Az emberi létet és cselekvéseket színházi kifejezésekkel megnevező analógiák nem visznek közelebb sem a teatralitás mibenlétének felismeréséhez, sem a test sajátosságainak feltérképezéséhez, sem a kettő kapcsolatának megértéséhez. A társadalomtudományi gondolkodásban meglévő analogikus gondolkodás veszélyeivel Clifford Geertz is foglalkozik egyik tanulmányában, amelyben a társadalomtudományi diszciplínák körében elterjedt analógiák közül a játék, a szöveg és a színház analógiájával foglalkozik. Ez utóbbi kapcsán megállapítja, hogy a „drámaanalógiát hosszú idő óta mintegy természetes módon alkalmazzuk a társadalmi életre (...), s így némely társadalomtudós a színház nyelvével játszadozva a színházesztétika meglehetősen összegabalyodott hálójában találja magát”.¹⁵ Néhány antropológiai és szociológiai példa áttekintését követően elemzését azzal zárja, hogy „amikor a társadalomtudósok színészekről, jelenetekről, előadásokról és szereplőkről csevegnek, míg a humanisták motívumról, tekintélyről, meggyőzésről, cseréről és hierarchiáról, a kettejük

¹⁵ GEERTZ, Clifford, „Elmosódott műfajok: a társadalmi gondolkodás átalakulása”, ford. Kovács Éva, in Uő., *Az értelmezés hatalma*, Bp., Osiris, 2001, 304-323. Itt: 313.

közti vonal – bármilyen megnyugtató is ez egyrészt a puritánok, másrészt a fecsegők számára – meglehetősen elmosódottnak látszik”.¹⁶

Mindez az elmosódottság és tisztázatlanság az elhatárolás kérdésre, a margóra, a marginalitásra is ráirányítja a figyelmet. Míg a strukturalista gondolkodás a tárgyterület „közepponjtjára” helyezte a hangsúlyt, s az arra vonatkozó megállapításokat terítette ki a tárgyterület szélei, határai felé, addig az ezredvég kortárs gondolkodása szívesebben foglalkozik a peremjelenségekkel, a szabályt szegő kivételekkel, a diszciplínaközi összefüggésekkel, anélkül az ambíció nélkül azonban, hogy a margó nézőpontjából a terület középpontjára (ha van ilyen egyáltalán) tegyen észrevételeket.

Amikor azokat a fogalmakat használjuk, hogy test, teatralitás, dráma, színház stb., akkor – legalább jelzés értékűen – reflektálnunk kell ezeknek a fogalmaknak a határait: arra a tényre, hogy e kifejezések jelentéstartalmát az állandóság és a változás folytonos összjátéka jellemzi. A lehatárolható tartalmú terminusok és a cseppfolyós, hibrid jelenségek ellentmondásos és gyakran tisztázatlan viszonyban állnak egymással. Azonos fogalmakkal illetünk évezredek átívelő – vitatható rokonságban lévő – jelenségeket. Így drámának nevezzük azokat az antik előadások nyomán készült (azokból fennmaradt) szövegeket, amelyekhez szerzőként olyan színházi emberek kapcsolódnak, mint Szophoklész vagy Euripidész. És ugyanezzel a műfaji (műnemi) megjelöléssel illetünk olyan fél-kortárs szövegeket, amelyek megszövegezője például Heiner Müller, aki sok szcenikus szövegében felmondja a drámával kapcsolatos műnemi konvenciót és a textuális hagyományt, vagy Tolnai Ottó, aki egész munkásságában – így színpadi szövegeiben is – a műfaji köztesség, a „se-műfajok” határterületén mozog.

A (művészi) határátlépés jelensége nyilvánvaló módon hosszú múltra tekinthet vissza, illetve az is a választott értelmezési keret kérdése, hogy mit tekintünk a határátlépés jelenséggörébe tartozó művészeti gesztusnak, megnyilatkozásnak. Dráma és színház történeti viszonyában, bizonyos korszakokban egy, a határátlépéssel ellentétes folyamatot is megfigyelhetünk, a határárpítés, az elkülönülés jelenségét – különösen a polgári dráma és színház 18-20. századi történetében. Mind az ókori görög, mind az Erzsébet-kori angol színházban elkülönítetlenül tartozott egybe előadás és szöveg. A szöveg azután egy hosszú folyamat során levált, leszakadt az előadásról, elidegenedett tőle, és átkerült egy határ túloldalára, az irodalom része lett mint drámai műalkotás – noha a létrejöttékor nem volt az, csak az előadás keretében létezett és csak azon belül volt észlelhető és átélhető.

¹⁶ GEERTZ, Clifford, i.m. 317.

Azt követően, hogy a színházi előadás szövege (a dráma) irodalommá vált (azaz levált a színházról), szembe is került a színházzal, és bizonyos értelemben le is igázta azt. Diderot a már említett *Színészparadoxon*ban ezt a helyzetet regisztrálja, amikor arról ír, hogy „a nagy színész csodálatos bábu; őt a drámaköltő rángatja dróton, sorról sorra előírva, milyen újabb s újabb alakot öltson”.¹⁷ Vagyis – eszerint – a dráma(irodalom) uralja a színházi előadást. A testi jelenlétre épülő színház fölé kerekedő irodalmi spiritualitásban ugyanaz a folyamat van jelen, mint abban a filozófiai szemléletváltásban, amely szerint a szellem uralja a testet. A drámának a színházzal szembeni dominanciája a 18. századtól azzal párhuzamosan alakul ki és szilárdul meg, ahogyan a bölcseletben – Descartes nyomán – a szellem kerül előtérbe a test rovására. Ennek az új helyzetnek a létrejötte nyomán alakul ki az európai színházfelfogásban az a nézet, mely a szövegnek és színpadnak egymáshoz való kapcsolatából eredezteti a színházi tipológiát. Az európai színházakat a 18. századtól kezdődően a repertoár-szövegeknek és az akadémikus színjátszásnak a hegemoniája jellemzi. Ezekből a repertoár-szövegekből (az irodalom dominanciája miatt) hiányoznak – többek között – a néma szereplők, a szétesett személyiségű, skizofrén alakok, hiányzik belőlük a szimultán cselekvés, és ezekben a darabokban egy alak csak addig van színen, ameddig beszél.¹⁸ Mindez újabb bizonyítéka annak, hogy a színháztól elidegenedett, azzal szembekerült drámai szöveg a 18. századtól kezdődően maga alá gyűri a korábbi évszázadokban önálló színházi gyakorlatot.

Ugyanakkor emellett az irodalmi szöveg-hagyomány mellett (és ettől függetlenül) létezik az európai színháztörténetben (is) egy színházi hagyomány, amely nem a drámai szöveg-műfajokra épül, hanem amely különböző színházi műfajokat örökít tovább, mely utóbbiakról az irodalmi dráma alapvetően nem vesz tudomást (a ballada-operától a vaudeville-ig). Amikor azután a 19.-20. század fordulójától kezdődően a színházművészet az irodalom szolgálólányának szerepéből kitörve megpróbálja visszaszerezni autonóm művészeti státuszát, akkor viszont az értelmezésben él tovább az a gyarmatosító szemlélet, amikor a színházi jelenségek leírásában az irodalomelmélet, drámaelmélet fogalmi továbbra is uralkodó szerepet töltenek be.

Hasonló területátrendezés zajlik le a társadalomtudományokban is az elmúlt évszázad során, azt követően, hogy Descartes-tól kezdődően a test közel három évszázadon át kikerült a bölcselet érdeklődési- és látóköréből. A testre irányuló, fokozódó figyelem

¹⁷ DIDEROT, Denis, *Színészparadoxon*, ford. Görög Livia, Bp., Magyar Helikon, 1966, 60-61.

¹⁸ RUFFINI, Franco, „Text and Stage. The Culture of the Text and the Culture of the Stage”, in: Eugenio BARBA – Nicola SAVARESE, *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, London and New York, Routledge, 1991, 238–243. Itt: 239.

azonban nem jelenti azt, hogy a korábban periférikus tárgykör a kutatás centrumába került volna. Nem is tud odakerülni, mivel a testre vonatkozó különféle tudományágak, megközelítésmódok nem szintetizálhatók, nem építhetők össze egy nagy rendszerbe. A testről (sem az egyénéről, sem az emberi fajéről) nem fogalmazható meg egy nagy elbeszélés, „csak” sok kicsi, amely nem is szükségképpen narratíva, hanem fragmentumok sora, láncolata. Az emberi test története „nem annyira a reprezentációinak, mint inkább a konstrukciós módjainak a története. A test reprezentációinak története mindig egy valóságos testre utal, amelynek mintha >>nem volna története<<, (...) ugyanakkor a konstrukciós módjainak a története a testet egy teljes mértékben historizált és problematizált kérdéssé teszi”.¹⁹

A teatralitás kérdése ezzel nem teljesen analóg. A test tapasztalata mindenkinek a sajátja, az identitásképzés és identitásmódosulás összekapcsolódik a testtel (annak – például a testsémának – a változásaival), s a test tapasztalatában jelen van egy megkerülhetetlen folytonosság. A teatralitás tapasztalata viszont megszakított, s nem minden esetben részesülő, hanem sokszor szemlélő-konstatáló jellegű. Ez a különbség nem a színházlátogatás intenzitásával függ össze (hiszen a teatralitás nem a színházművészet kizárólagossága), hanem azzal, hogy a performatív cselekedetek végrehajtása nem folyamatos, hanem szakaszolt, szekvenciális. A test (működésében, megnyilvánulásaiban) tehát nem szakadatlanul teátrális – ha az volna, nem is lehetne erre a vonására reflektálni, viszont a teatralitás mint jelenség, mint megnyilatkozás feltételezi az emberi testet. Ugyanakkor a test konkrétsága, hús-vér volta, természeti alapja szemben áll a teatralitás le- és behatárolhatatlan jellegével, illékony voltával. Miközben a test elbeszélhetetlen, a teatralitás végső soron megragadhatatlan, tűnékenysége és folytonos (át)változása nyomán folytonosan kisiklik az értelmezés (fogalmi) hálójából.

Ami a könyv szemléletét és szerkezetét illeti, az egyes részek a test felől értelmezik a teatralitást, és a teatralitás összefüggésében vizsgálják a testet. E kettő jelenléte és aránya nem kiegyenlített, a gondolatmenet fő íve a testtől halad a teatralitás felé, a kiindulópontot a test jelenti. Az elemzés öt fő részre tagolódik, amelyek néhány markáns megközelítésmódot

¹⁹ FEHER, Michael – Ramona NADDAFF – Nadia TAZI, eds., *Fragments for a History of the Human Body: Part One*, New York, Zone, 1989, 11.

jelenítenek meg a testtel kapcsolatban. Az egyes részek élén rövid bevezetők vázolják az adott rész szerkezetét és problematikáját. Az első részben filozófiák testkonceptiója áll az előtérben, és a bennük nyíltan vagy rejtetten jelenlévő teatralitásra vonatkozó nézetek. A második részben társadalomtudományi (antropológiai, szociológiai) elemzések testtel összefüggő kérdéseiről esik szó és arról, hogy mindez miként kapcsolódik a teatralitás jelenségéhez. A harmadik rész színháztudományi összefüggésben tárgyalja test és teatralitás kapcsolatát. A negyedik és az ötödik rész elemzéseket tartalmaz testnek és teatralitásnak néhány konkrét helyzettel, művel kapcsolatos jelenlétéről. A negyedik a holttest, a halál színpadi és színpadon kívüli reprezentációjával, a koponyával mint színházi és képzőművészeti eszközzel és motívummal, valamint a jelmezbe bújtatott és a lemeztelenített test teátrális vonásaival foglalkozik. Az ötödik rész drámákat elemez, amelyekben a test sajátos képe és ennek a teatralitással összefüggő reprezentációja van jelen.

Az öt rész egyenként három-három fejezetre tagolódik, és e három fejezet minden esetben egymást kiegészítő, egymást módosító nézőpontokat képvisel. Ennek a hármasságnak nincs köze a Hegel filozófiai gondolatrendszerét felépítő hármasságokhoz, a tézis-antitézis-szintézis, vagy a kibontakozás-virágzás-elhalás triászaihoz. Épp ellenkezőleg. Az egyes részekben belül egymást követő fejezetek folytonosan relativizálják a korábbi nézeteket és kijelentéseket, mindig elmozdulást jelentenek a korábbi nézőpontokhoz, megközelítési módokhoz képest. Ennek az állandó elmozdulásnak (elmozdításnak) a célja az, hogy ne jöjjön létre egy lezárt szerkezet, egy kerek gondolati építmény, hiszen ez a választott témától egyrészt idegen, másrészt épp a téma jellege ezt a fajta törekvést hiteltelenné is tenné.

Az első rész filozófusok testről alkotott elképzeléseiben keresi a teatralitással kapcsolatos nézetek nyomait. Maurice Merleau-Ponty, Michel Foucault és Judith Butler kiemelését és egymáshoz kapcsolását a filozófiai diskurzusból egyfelől az indokolja, hogy meghatározó szerepük van a karteziánus hagyománnyal szemben egy új paradigma kijelölésében. Másfelől az, hogy úgy kapcsolódnak explicit módon – a tárgyalt sorrendben – egymáshoz, hogy kritikailag viszonyulnak elődjük testfilozófiájához. Ily módon az első részben tárgyalt szerzők egymásra építve, egymáshoz kapcsolódva, de elődjük testfilozófiáját bírálva, változó nézőpontból közelítenek a test kérdéséhez, s ugyanakkor a testben rejlő teatralitás lehetőségéhez.

A második rész első fejezete a rítusokba vont test teátrális vonatkozásait tekinti át Victor Turner antropológiai munkásságán keresztül, aki pályája derekától gyakran

foglalkozott kortárs társadalmi jelenségek rituális és teátrális vonatkozásaival. A második fejezet a szociológiai kutatások széles tárházából Nobert Elias, Richard Sennett és Jürgen Habermas munkásságának azt a vonatkozását állítja előtérbe, amely a testre íródó társadalmi nyomokkal, a viselkedésnek, a nyilvánosság előtti megjelenésnek, a beszabályozásnak a kérdésével hozható összefüggésbe. A harmadik fejezet pedig a tekintetnek és a képi testrepresentációnak a teátrális sajátosságaira összpontosít a különböző technikák, vizuális médiumok kontextusában.

A harmadik rész középpontjában a színjátész, a színész teste áll, s ennek különböző színháztudományi és színháztörténeti megközelítései. A színész a saját testét használja arra, hogy általa a teatralitás médiumát megteremtse. A test a színész tevékenysége, művészete nyomán válik a teatralitás forrásává és felületévé. Az első fejezet a modern színházművészetet megújító rendezőinek a színészi test teatralitásának vagy teátrálissá tételének lehetőségeivel kapcsolatos nézeteit elemzi. A második fejezet egyrészt a teatralitás történelmi korszakokban fellelhető, másrészt kortárs jelenlétével foglalkozik, azokkal a színháztudományi elemzésekkel, amelyek lényegi szerepet tulajdonítanak a teatralitásban mint észlelési módban és reprezentációs formában az emberi testnek. A harmadik fejezet Bécsy Tamás színjátékelméletét vizsgálja, amely kimondja, hogy a színházművészet mediális alapja a színész teste, s hogy ez a művészeti ág voltaképpen és lényegét tekintve a testre épül.

A negyedik rész olyan határhelyzetekkel foglalkozik, amelyek a testre íródó kulturális rétegekből a legtöbbről lemondanak, illetve amelyek – megőrzött vagy megteremtett színházias intézményi közegben – előtérbe állítják a kulturálisan meghatározott és értelmezett testnek a természeti (biológiai) vonatkozásait, ám amelyekhez szokatlanul erős szimbolikus tartalmak kapcsolódnak. Az első fejezet a halál színpadi és színpadon kívüli reprezentációit, s ezek teátrális vonatkozásait vizsgálja, a második fejezet a koponya színpadi és képi ábrázolásának sajátos példáit tekinti át, míg a harmadik fejezetben a színészi (át)öltözés és lemeztelenedés jelenségéről esik szó.

Az ötödik rész drámákkal, drámaírói életművekkel foglalkozik. Bár a regényirodalomban is sok kitűnő példát találunk a test tematizálására, a testrepresentáció hangsúlyos jelenlétére (és több irodalomtudományi elemzés is a testnek az adott regényvilágokban betöltött szerepét helyezi előtérbe), ebben a részben olyan drámaírók munkái kerülnek elemzésre, amelyek első pillantásra távol állnak a test és a testiség kérdésétől. Samuel Beckettet és Tom Stoppardot nem ok nélkül lehet intellektuális írónak tekinteni, akiknek drámaiban adott esetben több a filozófia, mint a cselekvés, több a

gondolat, mint a test jelenvalósága, több a nyelvi humor, mint a színpadi akció. Ám mint az ötödik rész drámaelemzései mutatják, mindkettejük esetében speciális és hangsúlyos szerepet kap a színre vitt test. Beckett a drámáiban fokozatosan felszámolja a szereplők testét, Stoppard pedig a halott és a textuális testek színpadi lehetőségeivel kísérletezik. Az 1990-es évek második felében az angol-ír, majd a világszínpadra berobbant Martin McDonagh direktebb (és brutális) módon prezentálja darabjaiban a testet, de kapcsolata a Beckett-Stoppard drámaírói hagyománnyal elvitathatatlan. Nemcsak azért, mert egyik darabjának címe (*A Skull in Connemara*) idézet Beckett *Godot-ra várva* című darabjából, hanem azért is, mert dialógusteknikájában és gondolatiságában nyilvánvalóan jelen vannak Beckett bohóctréfái és Stoppardnak a színpadi valóság viszonylagosságát érzékeltető dramaturgiai konstrukciói. McDonagh esetében egyetlen – az eddigi életművében kivételnek mutakozó, legkésőbb (2003-ban) bemutatott, de legkorábban (1996 előtt) megírt – drámájának, *A Párnaembernek a testfelfogása* kerül elemzésre, amely egy képzelt kelet-európai diktatúra bizarr és brutális testpolitikáját, és egy patológus családban felnőtt író meséit állítja előtérbe.

Az öt fő részt egy prológos és egy epilógus keretezi. Míg az előbbi elsősorban a test, az utóbbi főként a teatralitás kérdéskörét állítja előtérbe. Az epilógus részben összegző, részben kiegészítő szerepű, mintegy ki- és átvezet a testet és teatralitást vizsgáló fő részeknek a köteten kívüli, abban nem tárgyalt területeire. A könyv alapvető célja test és teatralitás bonyolult és szerteágazó kapcsolatának sokféle nézőpontból történő bemutatása. Az elméleti és az elemző részek korábban rejtett vagy figyelmen kívül hagyott összefüggéseket igyekeznek feltárni, ugyanakkor nem törekednek általános, lezárt megállapítások megtételére. Test és teatralitás egymásra vonatkoztatása amúgy is azzal a tapasztalattal szembesít, hogy létünk testi mivolta és e test szükségszerű kitettsége a rá irányuló tekinteteknek, szétbogozhatatlan kapcsolatot teremt e két tényező között.

I. rész

Filozófiák teste

A modern filozófia kialakulásakor, a XVII. században jött létre az emberi személynek és az emberi természetnek az a rigorózus, tudományos igényű elmélete, mely a matematika és a természettudományok akkori új eredményeire épült. A Descartes által kidolgozott elmélet közel három évszázadon át határozta meg és uralta a nyugati gondolkodást. A test ebben a koncepcióban alárendelt helyzetbe került a tudattal (szellemmel) szemben. A Descartes által végrehajtott ismeretelméleti redukció eredményeként – az átlátszó és biztos tudásra, ismeretre törekedve – a francia filozófus arra a következtetésre jutott, hogy a testet és a szellemet szét kell választani,²⁰ mert a test a maga esendőségével, változékonyságával, „tisztátalanságával” akadályozza a szellem tiszta működését.

Ez a gondolat azonban először nem nála, hanem az antikvitásban, Platónnál jelent meg, aki a *Phaidón*-ban arról beszél, hogy „a filozófia olyan állapotban veszi át a lelkünket, amikor teljesen a testhez van kötve és hozzá van tapadva, és kénytelen rajta keresztül, akárcsak egy börtönrácson át, nézni a létezőket, ... és látja, mennyire félelmetes a börtön, amibe vágyai juttatták”.²¹ Ha a test a gondolkodás számára börtön, akkor a tudatot ki kell szabadítani a test börtönéből. Ez a „kiszabadítás” történik meg Descartes-nál. Egész pontosan ő a szellemet a természettől választja el, abból szabadítja ki, és ennek a programjának kettős következménye van. Egyrészt az emberi szellem létezése teljesen függetlenné válik az ember testétől, másrészt az emberi test pusztán annak mechanikus vonatkozásaira redukálódik. Ezzel egyébként „csak” meg- és felerősíti azt a metafizikai hagyományt, amely szerint a test nem képes gondolkodni, a gondolkodás csak az elmében történik, amely a fejben (a koponyában) helyezkedik el, s a fejet „épp ezért gyakran nem is tekintik az emberi test részének”.²²

Descartes-nál az ismeretelméleti tisztaságra való törekvés érdekében a világról, a természetről tett kijelentések alapja a matematika lesz, csak az tekinthető létezőnek, ami a matematika eszközeivel megragadható. Ugyanez a szemlélet érvényesül az emberi test

²⁰ Például DESCARTES, René, *A módszerről*, ford. Tamás Gáspár Miklós, Bukarest, Kriterion, 1977, 117.

²¹ PLATÓN *Válogatott Művei*, ford. Kerényi Grácia, Bp., Európa, 1983, 257-258.

²² LEVIN, David Michael, „The Ontological Dimension of Embodiment: Heidegger’s Thinking of Being”, in Donn WELTON, ed., *The Body. Classic and Contemporary Readings*, Oxford, Blackwell, 1999, 137.

megítélésében is. A karteziánus test önmozgó gépezet, mechanikus eszköz, amely az oksági törvények és a természet törvényei szerint működik, s amely végső soron nem más, mint egy fizikai tárgy, a természettudományos vizsgálódás terepe. Mint ilyen, az élő test nem különbözik a géptől, sőt, „alapvetően az élettelen testtől sem; a test az egyfajta animált korpusz, egy működő mechanizmus”.²³ Descartes az e matematikai redukció által korlátlanul uralhatónak vélt test bővületében azt írja, hogy „a testi dolgok anyagaként csak azt ismerem el, ami osztható, ábrázolható, és mindenféle módon mozgatható, vagyis azt, amit a geometerek mennyiségnek neveznek, és amit bizonyításuk tárgyául vesznek”.²⁴ Ugyanakkor mivel a tudat, a lélek nem vethető alá ennek a mechanikának (és matematikának), nincs is helye a természeti világban.

A szellem és az anyag (a test) között áthidalhatatlan szakadékot teremtő, redukcióra épülő karteziánus dualizmusnak a testről – annak helyéről és szerepéről – alkotott nézete olyan hatásos volt, hogy a test három évszázad keresztül „problémamentes fogalomnak bizonyult a test-szellem kapcsolat értelmezésében”.²⁵ Ez a problémamentesség azonban a redukcióból, a lefokozásból, a mellőzésből adódó látszatnak tekintető csupán, amely eltérítette a test-kérdést a bölcsélet látómezejéből. Mert ebben az eltérítésben (vagy a probléma elől való kitérésben) valójában a bevezetőben említett ambivalencia mutatkozott meg, amely évszázadokon át elfojtotta az ember testiségének vizsgálatát.

A nyugati „gondolkodástörténet fő árama nemcsak hogy nem tulajdonított a testnek interszubjektív jelentést, értelmet, de az értelem és az alteritás ellenerejeként értette meg. Ez nemcsak a platonikus hagyományra igaz, de bizonyos tekintetben még Nietzsche és Freud testfelfogására is. Habár ők már testinek tekintették a szubjektumot, s leírták az elnyomott testélményben feszülő lehetőségeket, dionüszoszi, teremtő erőket, a test számukra is törekvések káosza maradt”.²⁶ Freud például hangsúlyozza ugyan, hogy „az én elsősorban valami testi jelenség, nemcsak felület, hanem vetülete egy felületnek”,²⁷ ám elméleti rendszere és analitikus praxisa is a nem-testi vonatkozásokat tekinti tárgyának. A kirekesztett, elfojtott, mellőzött, megtagadott test visszatérése a bölcséleti reflexióba a 19. században Hegel, Marx, Kierkegaard, Nietzsche műveiben még csak kisebb-nagyobb

²³ LEDER, Drew, „A tale of two bodies: the Cartesian corpse and the lived body,” in *The Body in Medical Thought and Practice*, ed. by Drew LEDER, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1992, 21.

²⁴ DESCARTES, René, *A filozófia alapelvei*, ford. Dékány András, Bp., Osiris, 1996, 115.

²⁵ WELTON, Donn, „Introduction: Foundations of a Theory of the Body”, in Donn WELTON, ed., *The Body. Classic and Contemporary Readings*, Oxford, Blackwell, 1999, 3.

²⁶ VERMES Katalin, *A test éthosza. A test és a másik tapasztalatainak összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*, Bp., L'Harmattan, 2006, 20.

²⁷ FREUD, Sigmund, *Az őszvalami és az én*, ford. dr. Hollós István és dr. Dukes Géza, Bp., Hatágú Síp Alapítvány, 1991, 30.

epizódnak tekinthető a karteziánus dualizmus meghaladására tett törekvések történetében. Az érdemi és minőségi bölcséleti-szemléleti változás a fenomenológia kialakulásával és kibontakozásával következett be, amely alternatívát kínál(t) a test mechanikus felfogásáról tovább élő analitikus tudatfilozófiákkal, kognitív pszichológiákkal, mesterséges intelligencia programokkal szemben.²⁸

2. A test visszatér(ít)ése: Merleau-Ponty testfenomenológiája

„Számunkra a test több, mint szerszám vagy eszköz; ez a mi kifejeződésünk a világban, szándékaink látható formája.”
Maurice Merleau-Ponty²⁹

A fenomenológia a tudat immanenciájára alapuló filozófiai irányzatokkal szemben visszahelyezte jogaiba az emberi testet, vizsgálódásaiban előtérbe állította a test tapasztalatát, és visszatért ahhoz a hosszú időn át mellőzött kérdéshez, hogy mi is az az emberi test. Ennek a változásnak máig ható következményei vannak a nyugati bölcseletben és társadalomtudományokban – még akkor is, ha bizonyos területeken, így például az orvoslásban és az orvostudományban a mai napig továbbélnek a testet tárgynak tekintő, az élő embert a holttest felől megítélő, szemlélő nézetek és praxisok.³⁰

A fenomenológia kiindulópontja már magában foglal egy – témánk szempontjából – releváns összefüggést. Amikor Husserl a saját testnek a tapasztalatát összekapcsolja a másik embernek a tapasztalatával, hangsúlyozva, hogy a másikhöz ezen a testtapasztalaton keresztül vezet az út, akkor ebben a szituációban kimondatlanul is megfogalmaz valami, a színházra is érvényes kettőséget, a teatralitás kettős feltételét: a játszó és az észlelő kölcsönös egymásfeltételezését.

Husserl hangsúlyozza, hogy a test a térbeli és időbeli tájékozódás középpontja, s hogy ezzel összefüggésben a testem helyét, helyzetét szabadon megváltoztathatom, de

²⁸ WELTON, Donn, i.m. 3.

²⁹ MERLEAU-PONTY, Maurice, „An Unpublished Text by Maurice Merleau-Ponty: *A Prospectus of His Work*”, translated by Arleen B. Dallery, in Maurice MERLEAU-PONTY, *The Primacy of Perception. And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*, edited, with an Introduction by James M. EDIE, Chicago, Northwestern UP, 1964, 3-11. Itt: 5.

³⁰ Vö. LEDER, Drew, i. m.

magát a testemet nem áll módomban megváltoztatni. Ez a változtathatatlanság ma már nyilvánvalóan csak részben igaz, mivel a plasztikai sebészetnek, a követendő például kínált testsémáknak – s az ezek eléréséhez vezető étrendi, testformáló divatoknak – köszönhetően a fogyasztói társadalomban igen is sok egyén törekszik saját testi adottságainak a megváltoztatására. A test és az észlelés kapcsolatáról Husserl azt írja, hogy a „test, mindenekelőtt, *minden észlelés médiuma*; az észlelés szerve és szükségszerűen beletartozik minden észlelésbe”,³¹ de azt is hozzáteszi, hogy ugyanaz a test, amely minden észlelésem szolgálatában áll, ugyanakkor akadályoz is engem abban, hogy őt magát pontosan percipiálhassam.

Bár Husserl a tudat filozófusa, és célja az ész autonómiájának és hatékonyságának a megalapozása, kutatásai elvezették a testtapasztalat összetettségének és kettős jellegének a vizsgálatához és megértéséhez.³² Eszerint a test egyfelől fizikai, tárgyi jellegű, korpusz (*Körper*), másfelől a test átélt, alanyi, eleven (*Leib*). Ugyanakkor ez a kettősség nem hasad ketté nála, hanem egyazon tapasztalat két aspektusa marad, s ily módon az emberi test ebben a kettősségben, a *Leibkörper* összefüggésében létezik és működik.³³

A testnek az észlelésben elfoglalt-betöltött központi helye együtt jár azzal, hogy a test normaképző funkcióval is rendelkezik, normákat alkot egyrészt az észleléssel (annak helyénvalóságával) kapcsolatban, másrészt befolyással van a társadalomban kialakuló-működő normákra is. „Ugyanakkor a testi normalitás a társadalmi kommunikáció által is szabályozott. Vagyis a személyes és társadalmi élet kifejeződik a testben.”³⁴

A normaképzés, normaállítás egyben az eltérés, a deviáció létrejöttét is implicálja, a teatralitás pedig a testhasználatban mindig ezen a határon mozog: vagy egyensúlyoz a normalitás, a normává tett testképzet határán, vagy oda-vissza közlekedik a túlpárt és az innenső part között. Vagy maga is – a test révén kifejezett – normát állít a teatralitáson kívüli társadalmi közeg számára, vagy pedig magába építi, felmutatja a testtel kapcsolatos uralkodó képzeteket, sémákat, normákat.

A közkeletű felfogás szerint Heidegger munkásságában semmilyen vonatkozásban nem esik szó az emberi testről. Ugyanakkor az 1966/67-es tanévben Eugen Finkkel közösen vezetett Hérakleitosz szemináriumán Heidegger kijelentette, hogy „a test jelensége a

³¹ HUSSERL, Edmund, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*, Book 2, *Studies in the Phenomenology of Constitution*, translated by Richard Rojcewicz and André Schuwer, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1989, Vol. 3, 61.

³² WELTON, Donn, „Soft, Smooth Hands: Husserl’s Phenomenology of the Lived-Body”, in Donn WELTON, ed., *The Body. Classic and Contemporary Readings*, Oxford, Blackwell, 1999, 38-39.

³³ HUSSERL, Edmund, *Karteziánus elmélkedések*, ford. Mezei Balázs, Bp., Atlantisz, 2000.

³⁴ VERMES Katalin, i. m. 32.

legbonyolultabb kérdés”, és – másutt – Nietzsche kapcsán megjegyyezte: „Mindazok a dolgok, amelyeket a természettudományokból a testről tudunk, olyan sajátosságok, amelyek a testnek mint pusztán természeti testnek a félreértelmezésén alapulnak”.³⁵ Az említett szemináriumon e kérdésről Heidegger azt mondta, hogy „az ember testisége nem valami állatias dolog. Ennek mibenlétének megértése olyasvalami, amivel a metafizika mindezidáig nem foglalkozott”.³⁶

E közkeletű felfogás ellenére a heideggeri filozófiában – ha rejtetten is, de – előkerül a test kérdése, ami nagymértékben arra vezethető vissza, hogy „Heidegger az Edmund Husserl-féle fenomenológiai vizsgálódások híve volt”.³⁷ Heideggernek a korábbi filozófiákkal szembeni egyik alapvető kifogása az, hogy azok úgy tekintettek a testre, mint amely a természet része, mint amely a természet törvényszerűségei által meghatározott, és figyelmen kívül hagyták a test társadalmi vonatkozásait. Ebből a természetire redukált felfogásból eredt az a nézet, amely a test eszközszerűségét állította, amivel szemben Heidegger azt mondja, hogy nem az a helyes megfogalmazás, hogy „van” testünk, hanem az, hogy testiek „vagyunk”.³⁸

A test kérdésének jelenlétét egyébként mindenekelőtt az rejti el Heidegger filozófiai diskurzusában, hogy amikor az észlelésről ír, amikor a látást, hallást, testtartást, gesztust stb.-t elemzi, akkor minderről nem úgy értekezik, mint a testre vonatkozó, vonatkoztatható, abból kiinduló kérdésről. E látencia ellenére az életmű bizonyos helyein elég nyilvánvalóan előkerülnek a testtel összefüggésbe hozható megállapítások. Például a *Lét és idő* kézhezállóság (*Zuhandenheit*) fogalmában nem nehéz észre vennünk a testnek mint kiinduló- és vonatkoztatási pontnak a jelenlétét, amikor Heidegger az eszközökkel folytatott foglalatосkodás sajátosságairól ír. Eszerint a „használó foglalatосkodás során a gondolkodás aláveti magát a mindenkori eszköz számára konstitutív valamire-valóságnak; ha a kalapács-dologra nem pusztán csak rábámulunk, hanem kézbe is fogjuk és derekasan használjuk, akkor annál eredendőbb lesz a hozzá fűződő viszonyunk, annál leplezetlenebbül kerül utunkba eszközként, vagyis akként, ami... *A dologra csupán >>elméletileg<< odatekintő*

³⁵ Idézi LEVIN, David Michael, „The Ontological Dimension of Embodiment: Heidegger’s Thinking of Being”, in Donn WELTON, ed., *The Body. Classic and Contemporary Readings*, Oxford, Blackwell, 1999, 124.

³⁶ Idézi LEVIN, David Michael, i. m. 126.

³⁷ GADAMER, Hans-Georg, „Bevezetés Heidegger A műalkotás eredete című tanulmányához”, in Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. Bacsó Béla, Bp., Európa, 1988, 10.

³⁸ Vö.: HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche*, vol. I, *The Will to Power as Art*, New York, Harper and Row, 1979, 99.

pillantás nélküli a kézhezállóság megértését”.³⁹ Röviddel később pedig hozzáteszi, hogy „a megismerés csak a gondoskodásban kézhezállón keresztül halad előre a már csak kéznéllevő hozzáférhetővé tételéig”.⁴⁰ Vagyis megmutatkozik itt a munkálkodó, tevékenykedő testnek mint viszonyítási pontnak a jelentősége, az a tapasztalat, amely a cselekvésben látja a létezés, a jelenvalólét kiindulópontját, és autentikusságának eredetét, és a praxisból (ha tetszik a testből) kiindulva jut el az elmélethez (a szellemhez). A *Lét és idő* ontológiája nyilvánvaló módon csak olyan megtestesült, testiként létező lényekre vonatkozhat, akiknek érzékszerveik (szemük, fülük), mozdulatokat végrehajtó testrészeik (karjuk, lábuk) stb. vannak. Csak ezeken a testiségünket hordozó szerveken keresztül tud megmutatkozni, kifejezésre jutni a létünk.⁴¹ Nem szellemi létezők vagyunk csupán.

A testtel összefüggésben jelenik meg Heideggernél a tér, amely egyrészt azt jelenti, hogy a „jelenvalólét szó szerint teret foglal el”,⁴² másrészt azt, hogy a test létrehozza a teret.⁴³ (Testnek és térnek ez a kettős természete a színháznak is kiküszöbölhetetlen sajátossága.) Az így felfogott tér lényegét nem fizikai paraméterei adják, hanem a térnyerés, azaz a tér belakása, lakhatóvá tétele. E folyamat nyomán „a hely természete megváltozik, és ezt az új természetet nevezi Heidegger tájéknak, amely az embernek otthonos lakozást biztosít a dolgok közepette. Ha az az ember, aki erre a tájékra vetődik színész, akkor a tájék megnyitását saját teste által éri el, amikor *hagyja*, hogy a teste által a >>dolgok<< szabadon >>kibomoljanak nyugvásukból<<”.⁴⁴ A testnek azonban ez a sporadikus előfordulása Heidegger filozófiájában még nem állítja érdemben helyre az évszázadokon át mellőzött kérdést. Ugyanakkor kikerülhetetlen átvezetést képez a Husserl fenomenológiai vizsgálódása és a Heidegger utáni bölcsélet között.

A testtel való érdemi filozófiai foglalkozás Maurice Merleau-Ponty fenomenológiai munkásságában következik be. Az ő tevékenysége nemcsak abban a vonatkozásban kiemelkedő jelentőségű, hogy több évtizeden át elemzi, kutatja a test sajátosságait, hanem abban is, hogy „*Az észlelés filozófiáját* – mint Merleau-Ponty más írásait is – a színházi metaforák meglepő száma jellemzi, azt sugallva, hogy ezeknek a kérdéseknek különös jelentőségük van a megtestesülésnek abban a színrevitelében, amelyet >>színháznak<<

³⁹ HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, ford. Vajda Mihály et alii, Bp., Gondolat, 1989, 178. – kiemelés tőlem: P.M.P.

⁴⁰ HEIDEGGER, Martin, i. m. 181. – kiemelés az eredetiben.

⁴¹ Vö. LEVIN, David Michael, i. m. 129.

⁴² HEIDEGGER, Martin, i. m. 594.

⁴³ HEIDEGGER, Martin, „A művészet és a tér”, in Heidegger, „... költőien lakozik az ember...” *Válogatott írások*, Bp. – Szeged, T-Twins – Pompeji, 1994, 211-217.

⁴⁴ VÁRSZEGI Tibor, *Az ittlét öröme. A színpadi mű hermeneutikája*, Bp., Balassi, 2005, 49. – kiemelés az eredetiben.

nevezünk”.⁴⁵ A jelen rész nem filozófiatörténet, így nem célunk, hogy teljes és rendszerszerű áttekintést adjunk a témánk szempontjából jelentős filozófusok munkásságáról. Ehelyett azokra az összefüggésekre helyezzük a hangsúlyt, amelyek témánk – test és teatralitás mibenléte és kapcsolata – szempontjából relevánsak. Merleau-Ponty esetében is – mint általában az életművek esetében – elmondható, hogy az oeuvre nem egységes, személete, kategóriahasználata átalakul, „a korai észlelés fenomenológiához képest a filozófus nyelve drámaian megváltozik”,⁴⁶ mindazonáltal a tágan értett test folyamatosan megmarad nála az észlelés ontológiájának szerepében.

A saját munkásságáról számot adó Merleau-Ponty hangsúlyozza,⁴⁷ hogy az észlelő szellem testtel bíró szellem, s ennek a szellemnek a testben és a világban vannak a gyökerei. A test nem dologszerű, amelyre a külvilág hatást gyakorol, hanem a test és a világ kölcsönhatásban állnak egymással, és a test a mindenkori teljes helyzettel áll kapcsolatban, arra érzékeny; alapvetően összbennyomásokat szerez, nem pedig izolált ingereket. „Testünk nem úgy helyezkedik el a térben, mint a dolgok; testünk belakja, bejárja a teret. Úgy alkalmazkodik a térhez, ahogy a kéz a szerszámmal.”⁴⁸ A tudás és a kommunikáció nem elnyomja, hanem szublimálja a testet, amely önmagát e folyamatban szimbolikus tartalmakkal ruházza fel. Testünknek kettős szerepe van: természeti adottságainál fogva arra rendeltetett, hogy önmagáról modellálja a világ természeti sajátosságait; ugyanakkor aktív testként gesztusaival, kifejezéseivel, s végső soron a nyelvvel képes arra, hogy kifejezze az őt körülvevő világot. „A test mimikus, utánzó használata még nem fogalmi, mivel nem szakít el bennünket a testi helyzetünktől, épp ellenkezőleg: magára vállalja annak minden jelentését.”⁴⁹ Az önmagát kinyilvánító test, amely egyben az őt övező világot is leképezi és kifejezi, az elemeire nem (nagyon) bontható érzéki kommunikáció alkotja az alapját a színházi helyzetnek, a teátrális kifejezésformáknak is.

Utolsó, életében megjelent *A szem és a szellem* című írásában Merleau-Ponty nagyrészt a testnek a (képző)művészetben játszott szerepével foglalkozik. Ugyanakkor a festészetről tett kijelentései sok esetben közvetlenül vonatkoztathatók a színjátszásra is. Azt

⁴⁵ GARNER, Stanton B., Jr., *Bodies Space. Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Ithaca, NY, Cornell UP, 1994, 25.

⁴⁶ LEDER, Drew, „Flesh and Blood: A Proposed Supplement to Merleau-Ponty”, in Donn WELTON, ed., *The Body. Classic and Contemporary Readings*, Oxford, Blackwell, 1999, 203.

⁴⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, „An Unpublished Text by Maurice Merleau-Ponty: *A Prospectus of His Work*”, translated by Arleen B. Dallery, in Maurice MERLEAU-PONTY, *The Primacy of Perception. And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*, edited, with an Introduction by James M. EDIE, Chicago, Northwestern UP, 1964, 3-11.

⁴⁸ MERLEAU-PONTY, i. m. 5.

⁴⁹ MERLEAU-PONTY, i. m. 7.

mondja, a „festő, miközben saját testét a világnak kölcsönzi, a világot festménnyé változtatja”⁵⁰ – evidens módon ugyanez a helyzet a színésszel, aki a testét használja arra, hogy vele a világot kifejezze, vagy hogy – a példamondatnál maradva – a világot színházzá változtassa. A festő világa – mondja később – látható, csak látható világ.⁵¹ Anélkül, hogy a lessingi-lukácsi térbeli és időbeli művészetek, egymű közeg kérdését itt érintenénk, annyit kijelenthetünk, hogy a (színházi) test észlelésének elsődleges közege a látás, analógiával élve: a színész világa látható világ, elsősorban a szemnek szól. A test tükörjellege kapcsán pedig Merleau-Ponty impliciten már kifejezetten színházi sajátosságokról ír: „az ember tükör az ember számára. Maga a tükör az egyetemes mágia eszköze, mely a dolgokat átváltoztatja látvánnyá, a látványt dologgá, engem másikká és [a] másikat magammá”.⁵² Számunkra – a későbbiek szempontjából – különösen fontos a hatás kölcsönösségének gondolata, annak hangsúlyozása, hogy nem egy passzív és egy aktív oldal szembenállásáról van szó, hanem egy olyan egymást feltételező és egymásra ható konstellációról, amely a teatralításban meghatározó jelentőségűvé válik.

Az észlelés fenomenológiájában arról ír, hogy a test szükségképpen mindig a „jelenben” létezik, soha nem válhat „múlttá”, a test révén rendelkezünk az idő folyamatosságának tapasztalatával, és a testünket soha sem tudjuk „szem elől téveszteni”.⁵³ A testnek ez a jelenbelisége, folytonos jelenléte lesz a feltétele és sajátossága a színjátszásnak is, amelynek ez az „itt és most”-hoz való kötöttsége tehát nem a dialógusból következik (mivel a színházi helyzetnek egyáltalán nem feltétele, hogy abban beszéljenek), hanem abból a tényből, hogy a színjátszás az eleven emberi testre épül. A test – az idő (a jelen) mellett – hozzákapcsolódik a térhez. Nem benne van, hanem hozzá tartozik, úgy lakja be a teret, hogy egyúttal teremti is. Testnek és térnek ez az egymásra utaltsága, egymást generáló vonása ismét egy színházi(as) jegy, annak a tapasztalatnak a megfogalmazása, mely szerint a színházi alapképlet nem más, mint testek a térben, de nem egy eleve adott fizikai koordinátában, hanem egy a testek által konstituált – egyszerre reális és imaginárius – térben. Ugyanitt Merleau-Ponty a test természeti és társadalmi vonatkozása kapcsán azt a nézetet képviseli, hogy a test nem elsősorban a természeti sajátosságai által meghatározott, hanem a test inkább egy történelmileg kialakult fogalom, tapasztalat.

⁵⁰ MERLEAU-PONTY, Maurice, „Eye and Mind”, in Merleau-Ponty, i. m. 159-190. Itt: 162. Magyarul, „A szem és a szellem”, ford. Vajdovich Györgyi és Moldvay Tamás, in BACSÓ Béla, szerk., *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, Bp., Kijárat, 2002, 53-77. Itt: 55.

⁵¹ MERLEAU-PONTY, i. m. 166. Magyarul: 58.

⁵² MERLEAU-PONTY, i. m. 168. Magyarul: 60.

⁵³ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phenomenology of Perception*, trans. by Colin Smith, London, Routledge & Kegan Paul, 1962, 138-139.

Merleau-Ponty kapcsán mondja azt David Michael Levin, hogy ha a gondolkodásra képtelen test metafizikai tradíciójával szakítani akarunk, akkor el kell fogadnunk azt, hogy a test az, ami gondolkodik. A test részeként a kéz például felfogható a gondolkodás eszközének. A „gesztus” szó etimológiája azt mutatja, hogy e kifejezés jelentése: előhozni, kifejezni, megteremteni, láthatóvá tenni. A kéz gesztusa pedig egyszerre készség, kifejezőképesség, *techné*, és ugyanakkor *poiesis*, amely az esztétikaiba emeli azt, amit megérint, vagy amire rámutat.⁵⁴ A gesztusnak ez a sajátossága, összetettsége, technika és poétikai jellege nélkülözhetetlen szerepet biztosít a test ezen vonatkozásának a teatralitás területén. Hiszen nincsen színjátszás, nincsen teatralitás a test (benne a kezek) gesztusai nélkül.

Utolsó, töredékben maradt fő művében, *A látható és a láthatatlan* című munkájában a filozófiai nyelv radikális megváltozása mellett továbbra is központi kérdés marad Merleau-Ponty számára a test mibenlétének feltárása, elemzése. A műhöz kapcsolódó munkajegyzetekben, egy bizonyos összefüggésben, elismerően szól Descartes-ról, aki az emberi test nyitottságát, gondolkodás általi irányítottságát hangsúlyozta, és kijelenti, hogy „[a] test csak azáltal lehet élő test és emberi test, hogy kiegészül az >>önmagára irányuló látás<< képességével, ami maga a gondolat”.⁵⁵ Ennek a nyitottságnak a gondolatát viszi tovább a világ húsa és a test húsa közötti kapcsolat elemzése során, amelyben kijelenti, hogy e kettő ugyanabból az anyagból van, hogy „testem és a világ húsa kölcsönösen áthajlik és átlép egymásba, (...) a testem nem egyszerűen az érzékelt dolgok közül egy, hanem egyszersmind minden érzékelhető dolog mértéke, a világ dimenzióinak *Nullpunktja* (origója)”.⁵⁶ Ebből az is következik, hogy a test mint kiindulópont és mérce, mint etalon és zsinórmérték alkalmas arra, hogy önmagából kiindulva és önmagán keresztül leképezze a világot, hogy saját – testi – univerzumába vonja a rajta kívül lévő, de belé folytonosan áthajló és átlépő világot. Ebben az önmagába történő (vissza)térítésben válik lehetővé a rajta kívül lévő, de vele egylényegű jelenségeknek a test révén történő kifejezése. Vagyis – tehetjük hozzá – a test egzisztenciális és fenomenológiai sajátosságainál fogva alkalmas arra is, hogy egy művészeti ág alapjául (közegül) szolgáljon.

A testnek a reflexivitást megelőző egysége a feltétele a tudat egységének. A test egysége azonban viszonylagos – mindez összefügg a fent említett nyitottsággal is –, ugyanis a „testi észlelés modalitásai, habár eredeti összehangoltsággal törekednek túl

⁵⁴ LEVIN, David Michael, i. m. 137-138.

⁵⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice, *A látható és a láthatatlan*, ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond, Bp., L'Harmattan – SZTE Filozófia Tanszék, 2007, 262.

⁵⁶ MERLEAU-PONTY, i. m. 278.

önmagukon, a világ felé, soha nem képeznek zárt egységet”.⁵⁷ Az észlelés modalitásaiban mindig rések, hasadások, eltérések keletkeznek, amelyek a legnyilvánvalóbban a saját (testi) tapasztalatnak a másik tapasztalatával való összevetésében mutatkoznak meg. Ennek az összevetésnek a terepe a kommunikáció, az a hely, ahol a jelentés létrejön. „A jelentést tulajdonképpen mindig a különbségek, az eltérések, a hézagok hozzák létre: a másik beszéde azért tűnik mindig értelemmel telinek, mert az ő megértésének hézagai mindig máshol húzódnak, mint az enyéim. Perspektivikus sokaság.”⁵⁸ E hézagok, diverziók hozzák felszínre a láthatónak és a láthatatlannak a kérdését, melyet Merleau-Ponty ugyancsak a testhez kapcsol. A látható kapcsán azt mondja, hogy a „test alapvetően sem pusztán látvány, sem tiszta látás, hanem maga az időnként szanaszét szóródó, máskor meg egy pontban összesűrűsödő Láthatóság”.⁵⁹ A láthatatlanról pedig szintén mint a testből származtatható sajátosságról beszél, amikor kijelenti, hogy „[s]aját magam számára való láthatatlanságom nem abból fakad, hogy szellem vagyok, tudat, spiritualitás, tudati egzisztencia (azaz tiszta önmegjelenés). Láthatatlanságom inkább avval függ össze, hogy 1. látható világom van, azaz dimenzionált testem, melynek életében mások is részt vehetnek, hogy 2. testem saját magam számára is látható és végül, hogy 3. önmagamnál való jelenlétem egyszersmind önmagamtól való távollét is”.⁶⁰ Ugyanezt a gondolatmenetet folytatva, de immár a testnek a Léttel való kapcsolatát elemezve kijelenti, hogy „[e]z az észlelt dolog, amit a testemnek nevezek, az észlelhető valóság rajta kívül lévő tartományára nyílik rá, és önmagát is e valóság részeként észleli az észlelt dolgok egyikeként, és ugyanakkor észlelő testként is”.⁶¹ Ezzel ismét csak test és világ kölcsönhatását, egylényegűségét, egymásba fonódását, kiazmusra épülő kapcsolatát hangsúlyozza. E kapcsolat mélyén és a kérdésfeltevés irányában a tapasztalat formátlan eredetének, az észlelés ősrétegének a *faggatása* mutatkozik meg, a francia filozófusnak az a törekvése, hogy a reprezentált világ mögé, a reflexiót megelőző szférába, a vad, a nyers léthez jusson el. Ez a tartomány az észlelés révén közelíthető meg, és megelőzi a nyelvi-fogalmi absztrakciót. Mindez szorosan hozzákapcsolódik a művészetekhez, és noha Merleau-Ponty nem a színházzal példálózik, értelemszerűen erre a művészeti ágra és a vele összefüggő teatralitásra is vonatkozathatók a megállapításai.

⁵⁷ VERMES Katalin, i. m. 95.

⁵⁸ MERLEAU-PONTY, i. m. 211.

⁵⁹ MERLEAU-PONTY, i. m. 156.

⁶⁰ MERLEAU-PONTY, i. m. 279.

⁶¹ MERLEAU-PONTY, i. m. 280.

A vad észlelés a gyermek és a művész képessége. Ők azok, akik képesek a reflexió előtti nyers lét megtapasztalására. A művészet pedig képes e tapasztalat továbbítására, közvetítésére is. E megformált (!) vad tapasztalatból kiindulva „érzékisége lesz a szavaknak és sugárzása a tárgyaknak. Mintha egy elveszett világot, >>túlvilágot<< hozna vissza nekünk, ami mégis olyannyira ismerős, különös módon >>evidens<<. Ez a túlvilág a hétköznapi szavak előtti és szavakon túli tapasztalat világa, amelyben mindannyian részesülünk egészen különleges, egyéni módon, de amit mintha elfelejtenénk, s emlékeztetni kellene minket rá”.⁶² Ehhez a valamikori egylényegűséghez, kiazmatikus összefonódáshoz való visszatéréshez segítenek bennünket hozzá a művészetek. A művészet és a világ kapcsolata olyan, mint a látásnak és a láthatónak a kapcsolata. Nem arról van szó, hogy van a világ és vele szemben annak a leképezése, reprezentációja, hanem arról, hogy „nincs látás anélkül, hogy a tekintet körbe ne ölelné, saját húsába ne foglalná a látható tartalmakat”, illetve hogy „[a] látványt (...) legalább annyira elszenvedjük a látható dolgoktól, mint amennyire létrehozuk, és rájuk kényszerítjük”.⁶³ Vagyis ebben az esetben is egymást keresztező, egymásba fonódó kapcsolatról van szó. Ezt alátámasztandó, művészetből hozott példájában Merleau-Ponty kiemeli, hogy „[s]ok festő beszámolt már erről az érzésről: mintha a dolgok néznének engem”.⁶⁴ Később pedig arról ír, hogy nem (csak) a művész teremti a művet, hanem a mű (is) teremti az alkotóját, mint mondja, „[n]em a zenész hozza létre vagy játssza el a szonátát, hanem csupán a zenét közvetítő csatornaként éli át magát, és a zene médiumaként észlelik őt azok is, akik hallgatják”.⁶⁵ Értelmszerűen ez mondható el a nyugati (európai, észak-amerikai) színjátszás – általában épp fordítva felfogott és értelmezett – közegéről is, amelyben a fentiek értelmében nem a színész az, aki megalkotja a szerepet, hanem a szerep hozza létre a színészt, aki csupán a szerep médiumaként észlelhető.

Test, tekintet, egység és önprezentáció kapcsolatában foglalkozik Merleau-Ponty azzal, hogy a saját test élménye nem zárulhat önmagába, saját testemet nem tudom önmagamnak prezentálni, nem tudom maradéktalanul birtokba venni. Ebből viszont, véleményem szerint, az a következtetés is adódik, hogy ha kiteszem magam mások tekintetének, akkor eleve mássá is válok, mint aki/ami önmagamban lennék. Ezzel a lépéssel azonban nem a test teljessége, lezárulása következik be, hanem további felnyílása,

⁶² VERMES Katalin, i. m. 86.

⁶³ MERLEAU-PONTY, i. m. 149. és 157.

⁶⁴ MERLEAU-PONTY, i. m. 157.

⁶⁵ MERLEAU-PONTY, i. m. 172.

mivel „a látható test mintha önmagában befejezetlen és hiányos volna”.⁶⁶ Ha tehát valaki kiteszi magát mások tekintetének, akkor ebben a „nézve levésben” ott rejlik a színházi(as) helyzet lehetősége. Vagyis a test eleve hordozza magában a performativitás adottságát, vetületét. Sőt, arról van szó, hogy a testben eleve ott van a tekintetnek való kitettség potencialitása. Ugyanis a test „nem egyszerűen egy ténylegesen látott tárgy (...), a test elvileg látható: egy folytonosan későbbre halasztott, ám megszüntethetetlenül kísértő virtuális látás világítja át minden porcikáját”.⁶⁷ Sajátos vonása *A látható és láthatatlan* kiazmussal foglalkozó fejezetének, hogy annak végén a performativitást implicit módon felvető gondolatmenet a testről áttér a beszédre, és a szóbeli megnyilatkozás velejárójaként veti fel a megnyilatkozásnak ezt a kérdését. Mint Merleau-Ponty írja, „aki megszólal, egyszersmind egy megszólítás címzettjévé is válik, legalábbis saját megszólalásának címzettjévé, és így egyetlen mozdulattal bezárja a saját magát önmagához és a többiekhez visszacsatoló kört. Egyben saját magát mint egy olyan beszélőt nyilvánítja ki, akinek a beszédére mások beszéde is vonatkozhat. A beszélő a beszédben feltárulkozik, önmagát és minden kimondott szót egy univerzális Beszéd közegének adja át”.⁶⁸ Az itt a beszédre elmondottak megfeleltethetők a test mint test megnyilatkozásának is, mely megnyilatkozás nem kizárólag a beszédben nyilvánulhat meg, hanem a test egyéb megmutatkozásaiban is.

Annak ellenére, hogy Merleau-Ponty gondolatmenetében több helyen felbukkannak színház közeli megfogalmazások, töredékben maradt művében úgy tárgyalja a nyers, vad észlelés kérdését, hogy az „személytelen, anonim tapasztalat marad. Anonim ontológia, amelyben úgy tűnik nincs helye a személyesnek. Mintha Merleau-Pontyt (...) bizalmatlanság hatotta volna át a >>személyesség<<, a >>személyiség<<, a szerepek, maszkok kultúránkban, hétköznapijainkban működő világával szemben”.⁶⁹ A reflexió előttit, a nyersét, a vadat, a formátlan keresve, arra nem kapunk választ, hogy a testi észlelés anonimitásától hogyan juthatunk el a szubjektivitáshoz, a személyességhez, az individuumhoz. Amely nem közvetlen, nem spontán, nem formátlan, hanem maga is társadalmi-kulturális konstrukció, s mint ilyen, keresztül-kasul van hálózva a szerepek, arculatok konfigurációival. Merleau-Ponty viszont ezt a maszkok és szerepek közvetítésében létező világot igyekszik zárójelbe tenni. Azt hangsúlyozza, hogy nem antropológiai értelemben beszél a látható húsáról. „Nem arról van szó, hogy egy saját kivetítéseinktől elfedett világot írunk le, anélkül, hogy valaha föltennénk a kérdést, milyen

⁶⁶ MERLEAU-PONTY, i. m. 166.

⁶⁷ MERLEAU-PONTY, i. m. 155.

⁶⁸ MERLEAU-PONTY, i. m. 175.

⁶⁹ VERMES Katalin, i. m. 101.

is az antropomorf maszk mögötti világ. Épp ellenkezőleg, azt állítjuk, hogy a testi lét átvilágítatlan mélységeivel, sok egymáshoz simuló felületével, egymást takaró lapjával és a benne lappangó tartalommal, amiben hiány és távolság mutatkozhat meg, magának a Létnak egy prototípusa; saját érző-érzékkelhető testünk pedig e létnek csupán egy figyelemreméltó variánsa, hiszen az őt alkotó paradoxon minden láthatónak közös vonása.”⁷⁰

A paradoxon, az ambivalencia, az elbeszélhetetlenség ott kísért testnek és beszédnek (nyelvnek) a kapcsolatában. A nyelvhez közelítő gondolatmenet *A látható és láthatatlan* végén a szöveg ahhoz a problematikához kapcsolódik, amely a test és beszéd összeilleszthetetlenségét, folytonos szétcuszását, a köztük minduntalan kialakuló rés tapasztalatát faggatja. A nyelv a beszélésben, a beszéd pedig a testköziségben keletkezik, ugyanakkor maga a beszéd is alakítja a testek közötti terepmentet. „Abban, amit tapasztalunk, semmi sem teljesen nyelvi, de semmi sem független teljesen a nyelvtől. A tapasztalat és a beszéd mindazonáltal sohasem illeszkedik pontosan”.⁷¹ Ez a szétcuszás, vagy inkább külön lét termékeny közege a színjátszásnak, hiszen a drámai dialógusban elmondottaknak és a színészi játék testi eszközökkel közölt tapasztalatainak az elmozdulása, aszinkronitása az alapja és folytonosan újra teremtdő vonása a színházi előadások világának.

Abban, hogy Merleau-Ponty (töredékben maradt) gondolatmenete végén visszatér (vagy odatér) a nyelvhez, abban nem a test-problematikától való eltávolodást és a filozófiai főáramba való visszafordulást kell látnunk, hanem annak a viszonyítási kényszernek a tudomásuk vételét, amelyet könyve kezdetén még egy más összefüggésben úgy fogalmaz meg, hogy „ahhoz, hogy hamisnak nevezhessünk valamit, szükséges, hogy legyen tapasztalatunk az igazról”.⁷² Az önmagában való megítélhetetlenség lehetetlensége, a „mihez képest” viszonyítási premisszája minden elemzés, teoretizálás sajátja, test és nyelv kapcsolatának éppúgy, mint a teatralitás és a nem színházi jellegű megnyilatkozások összehasonlításának.

Bár Emmanuel Lévinas nem tekinthető a test filozófusának, életművében mégis vannak olyan gondolatok, amelyek érintik a test kérdését, annak összefüggéseit, s amelyek indokolják, hogy ebben az áttekintésben ő is helyet kapjon. Lévinas elsősorban etikai összefüggésben és a Másikhoz való relációban foglalkozik a test problematikájával. A test,

⁷⁰ MERLEAU-PONTY, i. m. 154.

⁷¹ VERMES Katalin, i. m. 170.

⁷² MERLEAU-PONTY, i. m. 17.

nézete szerint, lényegét tekintve tematizálhatatlan, ami a magában a testben meglévő ambivalencia következménye. Ez az autonómiából és alávetettségéből képződő ambivalencia azt jelenti, hogy „[t]estnek lenni egyfelől annyi, mint önmagától függeni, önmaga urának lenni, másfelől a földön tartózkodni, a másban lenni, és ennél fogva a testben eltorlaszolódni.”⁷³ Ez a kettősség azonban nem egymásra következő módon, hanem egyidejűleg van jelen, s ily módon maga ez a kétértelműség alkotja a testet. Ebből az eredeti kétértelműségből (uralom és alávetettség) azután egy további kettősség következik, a test fölötti (ön)uralom kialakítása, vagy a testből származó vágyaknak való alávetettség. Ebben a kettősség már a tudat kontrollja is megjelenik, s ezzel összefüggésben Lévinas kijelenti, hogy a „test kétértelműsége – ez a *tudat*”.⁷⁴ A tudat ebben az értelemben a test testiségének zárójelbe tétele, felfüggesztése, a „test testiségének elnapolása azonban maga is testi élmény, nem absztrakció”.⁷⁵

Lévinas a test egyik részének, az arcnak kitüntetett jelentőséget tulajdonít, amely nála önállóan, néhol a testtel szembeállítva jelenik meg. Kijelenti, hogy az „arc nem igényel magyarázatot, mivel minden magyarázat belőle indul ki”, illetve az arc és az ész kapcsán úgy fogalmaz, hogy az „arc az a nyilvánvalóság, amely, mint a karteziánus racionalizmust alátámasztó isteni bizonyosság, magát az evidenciát teszi lehetővé”.⁷⁶ Az arcon tehát a szellem sugárzik át, rajta keresztül fejeződik ki az ész – amivel Lévinas voltaképpen ismét csak elválasztja a testet a fejtől –, és az arc (a Másik arca) olyan tapasztalati mezőt nyit meg, amely minden más tapasztalattól eltér, és amely összemérhetetlen az egyéb észlelésekkel, mert ez az arc a végtelenre nyílik (amiben megint csak a szellem behatárolhatatlanságának nézete ismerhető fel). Az arc kiemelése természetesen nemcsak a filozófiai hagyomány szempontjából jelentős, hanem a teatralitás összefüggésében is, hiszen a test egészéhez viszonyítva a teátrális megnyilatkozások kiemelkedő részterülete az arc illetve az arcmás, vagyis az ember képe, fizimiskája, amely a legárnyaltabb és legdifferenciáltabb átváltozásokra képes. A maszk nemcsak az arc elé tett tárgy, hanem a szociálisan kialakult, kulturálisan elsajátított arckifejezések garmadája is, amelyek ugyancsak nem a test belső folyamatait közvetítik, hanem a társas helyzetek által kialakított és diktált mimikai normákat prezentálják.

⁷³ LÉVINAS, Emmanuel, *Teljesség és végtelen*, ford. Tarnay László, Pécs, Jelenkor, 1999, 135. (Az eredetiben kiemelésekkel.)

⁷⁴ LÉVINAS, i. m. 136.

⁷⁵ VERMES Katalin, i. m. 114.

⁷⁶ LÉVINAS, i. m. 223. és 170.

Lévinas később – a *Nyelv és közelségben* – a testi érintést is elemzi, amelyet a látással és hallással egyenértékűnek tekint, mint írja, az „ember úgy lát és úgy hall, ahogy érint”.⁷⁷ Itt kísérlet történik arra, hogy a nyugati hagyományban domináns látás mellé a tapintás mint észlelés odakerüljön. A tapintás mindenre kiterjed, „a dolgokat érintő kézre, a létezők által tiport helyekre, a kézben tartott dolgokra, e dolgok képeire, töredékeire, a töredékeket egésszé olvasztó kontextusokra, a hanghordozásokra és a bennük artikulálódó szavakra, a nyelv mindig érzéki jeleire, a kanyarított betűkre, a nyomokra és a relikviákra; az ismeret visszatér a közelséghez, a tiszta érzékihez”.⁷⁸ A tapintás nem kétosztatú. A látástól és a hallástól eltérően nem állítja szembe a látót és a látványt, a hallót és a hangot, hanem olyan irányulás és tárgy nélküli alaptapasztalatot jelent, amely minden megértést megelőz, s amely a legkevésbé válhat absztrakció alapjává. Az érintés, a test érzékisége mindenekelőtt az emberek kölcsönviszonyában kap jelentőséget, abban, hogy az én mindig ki van téve a Másiknak. „E kitettség nem választott. Rám nehezedik, anélkül, hogy módom lenne dönteni róla. E túszállapot a testiségben lokalizálódik. A test érzékisége, sebezhetősége nem hagy elszigetelődni a Másától. (...) A Másik megszólítása nem valamely elbeszélte téma fölül körvonalazódik, hanem *közelség, érzékiség*”.⁷⁹ A látványként felfogott színház – amely a közönség számára a nézés, a szemlélés terepe – mellett különböző színház típusokban megjelenik a testi érzékiségnek, az intimitásnak, az összelélegeztetésnek az előtérbe állítása (nem függetlenül a testről mindenkor meglévő uralkodó társadalmi felfogástól, és a színházi működésnek a testtel kapcsolatos gyakorlatától). A tapintás, érintés persze sohasem válhat a teatralitás alapjává, mert a teatralitás közege mindenekelőtt a látásban van, és a teatralitást a nézők és játszóik testi kontaktusában (vagy abból) valószínűleg nem lehet létrehozni.

A test kérdésének a filozófiai gondolkodásba történő visszatér(ít)ése ezzel nem ér véget, de a folyamat nem egyirányú, és nem kizárólagos. Az 1970-es évektől kibontakozó és megerősödő posztstrukturalista, posztmodern filozófiák egyik részében a testnek a cselekvő, társadalmilag beágyazott volta kerül előtérbe. Mint Deleuze és Guattari írja, „addig semmit nem tudunk a testről, amíg nem tudjuk, hogy mire képes, másszóval, hogy melyek az affektusai, ezek miként tudnak, vagy nem tudnak más affektusokkal – egy másik testével – összekapcsolódni, vagy hogy elpusztítsák, vagy hogy el legyenek elpusztítva. Vagy azért, hogy akciókat és pozíciókat cseréljenek egymással, vagy pedig, hogy

⁷⁷ LÉVINAS, Emmanuel, *Nyelv és teljesség*, ford. Tarnay László, Pécs, Jelenkor – Tanulmány Kiadó, 1997, 124.

⁷⁸ LÉVINAS, i. m. 124.

⁷⁹ VERMES Katalin, i. m. 142 – kiemelés az eredetiben.

egyesüljenek egy még erősebb test(ület) létrehozása érdekében”.⁸⁰ A posztmodern filozófiák dominánsabb része számára viszont ismét csak a nyelviség válik a kutatás célpontjává, gondoljunk csak Lyotard kijelentésére, mely szerint „a jövő társadalma sokkal inkább a nyelv elemi részeinek pragmatikáját, s nem annyira egy newtoniánus antropológiát (mint amilyen a strukturalizmus vagy a rendszerelmélet) helyez előtérbe”,⁸¹ vagy Jacques Derrida teljes munkásságára. Ez utóbbi tendencia súlya azt mutatja, hogy a testre irányuló figyelmet és reflexiót továbbra is jellemzi a bevezetőben említett ambivalens viszony.

⁸⁰ DELEUZE, Gilles – Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. By Brian MASSUMI, Minneapolis, U of Minnesota P, 1987, 257.

⁸¹ LYOTARD, Jean-François, A posztmodern állapot, ford. Bujalos István és Orosz László, in *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*, Bp., Századvég, 1993, 8.

3. Határsértés és szétszóródás: Foucault a test börtönéről

„A lélek egy politikai anatómia hatása
és eszköze; a lélek a test börtöne.”
Michel Foucault⁸²

A szerteágazó Foucault-i életműnek a színházzal való kapcsolatáról is könnyen kijelenthető volna az, ami Foucault-nak a szerző funkcióról alkotott fogalmáról határozottan megállapítható, miszerint „az önmagában érvényes elméleti koncepciónak poétikai konzekvenciái nincsenek”.⁸³ Ezt a nézetet az is erősíthetné, hogy a francia filozófus írásai nem foglalkoznak közvetlen módon a színházzal, nem tematizálják ezt a művészeti ágat. Ugyanez nem mondható el viszont a test kérdéséről, amely az életműben mindvégig előkerül, kezdetben érintőlegesen, hogy aztán az utolsó alkotói korszak egyik jelentős témájává váljon. Az életmű tüzetesebb áttekintése alapján azonban azt kell mondanunk, hogy Foucault szemléletében igen is jelen vannak színházi vonatkozások, amelyek ugyan többnyire áttételes, rejtett módon jelennek meg, de néha egészen explicit formában, a megfogalmazás szintjén is megmutatkoznak, mint például akkor, amikor arról a történelmi váltásról, amely a büntetés célpontjaként a test helyett a lelket jelöli meg, a következőképpen ír: „Fontos pillanat ez. A büntetés kérkedő ünnepének öreg partnerei, a test és a vér, visszavonulnak. Új szereplő lép a színre, maszkban. Befejeződik egy tragédia; komédia kezdődik, árnyékfigurákkal, arc nélküli hangokkal, kitapinthatatlan entitásokkal. A büntető igazságszolgáltatás apparátusának a testetlen valóságon kell megtapadnia”.⁸⁴ Test és teatralitás kapcsolatának vizsgálatában azonban nem az adja meg Foucault jelentőségét, hogy használja-e időnként a színházi metaforát, vagy hogy belesző-e színházra utaló megjegyzéseket gondolatfutamaiba, hanem az a szemlélet(váltás), amely a szubjektumról és a testről alkotott nézetek megújításaként, felforgatásaként értelmezhető, s amely oly nagymértékben hatott az 1970-es évek utáni posztmodern gondolkodásra, a társadalomtudományokban és a művészetekben egyaránt.

Az egyik leggyakrabban idézett szöveghely, amelyben Foucault a testről ír, a következő: „A test – és minden, ami a testhez tartozik: táplálkozás, éghajlat, szülőföld – a származás (*Herkunft*) központja. A testen találjuk meg az elmúlt események sebhelyeit, nyomait, ahogy belőle születnek a vágyak, ingadozások, tévedések; mindezek a testben

⁸² FOUCAULT, Michel, *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, ford. Fázsy Anikó és Csűrös Klára, Bp., Gondolat, 1990, 43.

⁸³ THOMKA Beáta, *Prózai archívum. Szövegek közti műveletek*, Bp., Kijárat Kiadó, 2007, 126.

⁸⁴ FOUCAULT, Michel, i.m. 26.

alkotnak szövevényt, itt fejeződnek ki, majd hirtelen felbomlanak, küzdenek egymással, kioltják egymást, szakadatlanul folytatva élethalálharcukat. A test: az események lenyomatának felszíne (jöllehet a nyelv rögzíti és az eszmék feloldják ezeket az eseményeket); a test a szubsztanciális egységként tételezett Én felbomlásának központi helye; a test a folytonosan szétforgácsolódo entitás”.⁸⁵ Ez a Nietzsche filozófiáját (főként *A vidám tudományt*) elemző írás rámutat arra, hogy a test – attribútumaival együtt – nem állandó, nem a stabilitás, hanem a decentral(ód)ás helye, a szakadatlan (át)változás médiuma. A testnek mint folytonosan változó (átmeneti) entitásnak a koncepciója arra a nézetre épül, amely a testet történeti vonatkozásaiban szemléli. Ugyanakkor ez a történelmi szemlélet radikálisan különbözik a korábbi történelmi látásmódtól, mivel „semminemű szilárd elemre nem támaszkodik: az emberben semmi – még a teste sem – elég biztos pont ahhoz, hogy általa megértsük a többi embert és felismerjük benne önmagunkat”. A Foucault képviselte történelem „bevezeti a megszakítottságot, még tulajdon létünkbe is. Ez a történelem megosztja majd az érzelmeinket; dramatizálja ösztöneinket; megsokszorozza testünket, szembefordítva önmagával”.⁸⁶

Amikor Foucault a testet historizálja, ezzel egyúttal szembefordul a fenomenológia testfelfogásával is, tagadva, hogy létezne általában vett test, és általában vett, egységes, ahistorikus világfenomén. Annak ellenére azonban, hogy szinte túlzó mértékben hangsúlyozza távolságát Merleau-Ponty-tól,⁸⁷ Foucault életműve mégis leginkább a fenomenológiai hagyományba ágyazódik – „nem mintha bármiképpen is fenomenológiát művelt volna, hanem mert mindig is ambivalens viszonyban állt vele, elvi értelemben kritikusa volt, ugyanakkor rendkívül termékeny ihletforrásként szolgáltak számára”⁸⁸ a fenomenológia klasszikusai. Ezt tanúsítja *A szavak és a dolgok* azon fejezete is, amelyben az empirikus és a transzcendentális fogalmát és viszonyát elemezve elismeri, hogy Merleau-Ponty fenomenológiája „a test terét valóban összekapcsolja a kultúra idejével, a természet meghatározottságait a történetiség súlyával, föltéve, hogy a test és rajta keresztül a természet egy redukálatlan térbeliség tapasztalatában adottak, és a történetet hordozó kultúra a leülepedett jelentések közvetlenségében érezhető”.⁸⁹ Később pedig az embernek mint újkori találmánynak a felfedezésében és kikutatásában játszott úttörő szerepet

⁸⁵ FOUCAULT, Michel, „Nietzsche, a genealógia és a történelem”, in *A fantasztikus könyvtár*, ford. Romhányi Török Gábor, Bp., Pallas Stúdió – Attraktor Kft, 1998, 80.

⁸⁶ FOUCAULT, i. m. 84.

⁸⁷ COHEN, Richard A., „Merleau-Ponty, The Flesh and Foucault”, *Philosophy Today*, 28, 4 (Winter, 1984), 334.

⁸⁸ SUTYÁK Tibor, *Michel Foucault gondolkodása*, Máriabesnyő – Gödöllő, Attraktor, 2007, 6.

⁸⁹ FOUCAULT, Michel, *A szavak és a dolgok*, ford. Romhányi Török Gábor, Bp., Osiris, 2000, 359.

tulajdonít ennek a filozófiai irányzatnak, amikor kijelenti, hogy a fenomenológia nem a régi nyugati racionális hagyomány továbbvitele, hanem a modern episztémében bekövetkezett szakadás egyik új alakzata.⁹⁰ Mindezt azért érdemes hangsúlyozni, hogy lássuk, az előző fejezetben érintett kérdések és a Foucault-i életműhöz kapcsolódó felvetések között érdemi kapcsolat van.

Mint említettük, Merleau-Ponty szerint a test ugyanabból az anyagból (húsból) van, mint az őt körülvevő világ. A testiség megélésének nem reflexív eszköze a látás, amelyben az észlelt világ a közvetlen cselekvések közege lesz. A cselekvő test nem önmagától elkülönítettnek, tárgyak heterogén halmazának látja a világot, hanem mint a kínálkozó cselekvési lehetőségeknek, végrehajtható tetteknek a körét. Ebben a felfogásban a tett és a látás inherens viszonyba kerülnek egymással. Ahogy Merleau-Ponty kitüntetett szerepet tulajdonít a testtel összefüggésben a látásnak, úgy a tekintet Foucault számára is meghatározó tényező a testiség szempontjából. Foucault azonban mindenekelőtt a (diagnosztizáló) tekintetnek a modern orvoslásban kialakuló szerepéről ír, arról, hogy ez a tekintet miként teszi transzparenssé a testet az anatómiai feloszthatóságra és feldarabolhatóságra irányuló aspektusából.

A diszciplínák rendjében Foucault-t gyakran történészként szokták emlegetni. Ezzel a besorolással és a történeti anyaghoz való viszonyával kapcsolatban azonban a következőket mondja: „Nem vagyok igazi történész. És regényíró sem vagyok. Egyfajta történeti fikciót működtetek”, illetve: „akár úgy is jellemezhetném magam, hogy soha nem írtam mást, mint fikciót”.⁹¹ Bár a distanciaterepítés eszközeként saját tevékenységét általában nem nevezi filozófiának, élete vége felé mégis így fogalmaz: „mi más a mai filozófia – akarom mondani, filozófiai tevékenység –, ha nem magának a gondolkodásnak a kritikai munkája, s ha nem arra tör, hogy – a már ismert törvényesítése helyett – kijelölje, hogyan és honnantól lehetséges a másként gondolkodás?”.⁹² Ebben a keresésben nemcsak a kutatási területnek és a gondolatmenetnek az új területekre és módszerekre történő kiterjesztése van jelen, hanem a szubjektum újszerű szemlélete, amely a tárgyiasítást önelőtüntetésnek fogja fel, s azt nem az megmutatkozás, hanem az elrejtőzés eszközének tekinti. Ahogyan a sokat idézett sorokban áll: „Kétségkívül sokan vagyunk, akik mint én, azért írnak, hogy többé ne legyen arcuk. Ne kérdezzék, ki vagyok, és ne mondják nekem, hogy maradjak ugyanaz: ez az anyakönyvek morálja; ez készíti hivatalos papírjainkat.

⁹⁰ FOUCAULT, i. m. 364.

⁹¹ Idézi SUTYÁK Tibor i. m. 35.

⁹² FOUCAULT, Michel, *A szexualitás története II. A gyönyörök gyakorlása*, ford. és szerk. Albert Sándor, Szántó István, Somlyó Bálint, Bp., Atlantisz, 1999, 13.

Hagyjon bennünket békén ez a morál, ha írni kezdünk”.⁹³ Talán nem tűnik erőltetettnek a párhuzam, ha az önazonosságtól való megszabadulásnak ebben a módjában, szemléletében egy olyanfajta – a színházban is fellelhető – rejtőzködő hagyományt látunk (és a rejtőzködés hagyományát látjuk), amely azért fordul a nyilvánossághoz, hogy az abban működő szerepkényszereket kihasználva *másnak* mutakozhasson. Másnak nem a szerepjátszás, nem a szerepformálás értelmében, hanem a szétszóródó, fragmentálódó szubjektum tapasztalatát kifejezve. Foucault egész munkássága felfűzhető a „mássá lenni” programjára,⁹⁴ amely nemcsak a személyre irányul, hanem az elméletalkotásra és a társadalmi gyakorlatra is. Ehelyütt azonban csak a testtel (annak másságával) kapcsolatos Foucault-i nézetekre összpontosítunk, s arra, milyen relevanciája van mindennek a teatralitás szempontjából.

Azzal, hogy Foucault megfordítja Platón kijelentését – amelyben egykor a görög bölcselő azt fogalmazta meg, hogy a test a lélek börtöne (s ezzel a lélek került a kiszabadításra váró, nagyobb figyelmet érdemlő tényező szerepébe) –, és azt mondja, a lélek a test börtöne, a hangsúlyt a test kérdésére (a test kiszabadítására) helyezi. Ez a fókuszáthelyezés főként a *Felügyelet és büntetés* gondolatmenetét, valamint *A szexualitás története* bizonyos helyeit jellemzi – azokat a műveit, amelyek pályája utolsó korszakában keletkeztek, s amelyekről rövidesen részletesebben szólunk. A test problematikája ugyanakkor – ha nem is központi helyen, de – már korai műveiben is többször előkerül, amelyeket érdemes röviden érintenünk. Az 1954-es (és 1962-ben átírt) *Elmebetegség és pszichológia* a saját test tapasztalatának kérdésében már „szétforgácsolódásról”, „nyugtalanító rendezetlenségről”, „fenyegetettségéről” ír,⁹⁵ illetve arról a szindrómáról, amelyben „a tudat már nem képes fölismerni a maga testét; az egyén már csak hullának érzi magát, vagy tehetetlen gépnek, amelynek minden impulziója egy titokzatos külső jelenségtől származik”.⁹⁶ Ami a korai értekezésben még tipologizálható tünetként kerül elő, arról a klinikumról szóló kötetben már történeti összefüggésben szól, kiemelve, hogy a „betegség >>testének<< és a beteg ember testének pontos egybeesése feltehetően csak történeti és átmeneti tény”. Amit azzal hoz összefüggésbe, hogy ez az egybeesés akkor jön létre, amikor a felvilágosodással megszületik a tekintet uralma, és ennek következtében „ugyanabban az észlelési mezőben... a tapasztalat egyszerre olvassa le a szervezet látható

⁹³ FOUCAULT, Michel, *A tudás archeológiája*, ford. Perczel István, Bp., Atlantisz, 2001, 27.

⁹⁴ MARCELLI, Miroslav, *Michel Foucault avagy mássá lenni*, ford. Németh István, Pozsony, Kalligram, 2006.

⁹⁵ FOUCAULT, Michel, *Elmebetegség és pszichológia – A klinika orvoslás születése*, ford. Romhányi Török Gábor, Bp., Corvina, 2000, 27.

⁹⁶ FOUCAULT, i. m. 58.

sérüléseit és a kóros formák összefüggését; a kór pontosan illeszkedik a testre, és logikai megosztása eleve anatómiai tömegek alapján történik”.⁹⁷ Ugyanebben az időszakban nyeri el meghatározó szerepét az orvostudományban a kórbonctan, amely a megelőző századokban többnyire titkos vagy szűk körben művelt gyakorlat volt, ekkortól azonban „reflektorfénybe” kerül, s vele együtt a (halott) emberi testre is az orvosi érdeklődés kitüntető figyelme irányul. „A tetem csodálatos átváltozásának vagyunk itt tanúi: régen makacs tisztelet kárhoztatta rothadásra, odahagyva a pusztulás sötét művének. Most a merész gesztusban, amely kegyeletet nem sért, hanem napvilágra hoz csupán, a hulla az igazság alakzatainak legtisztább mozzanata lesz. A tudás oda lopakodik, ahol a féreg utat rágott magának”.⁹⁸ Noha explicit módon nem említi, ennek a holttestet színre vivő fordultnak a híres történeti példái az anatómiai teátrumok, a nyilvános boncolások, amelyek a 17. századtól, a felvilágosodással terjednek el (bár az előzmények a 14. századra nyúlnak vissza).

A szétforgácsolódó, átváltozó (felboncolt vagy felbomló) test képe áll e korai Foucault-művek test-paragrafusainak előterében, az a test, amely szökésben van a lélek börtönéből, akár az (elme)betegsége, akár a pusztuláson keresztül. Ez a test nem a betagozódó, konformizmusban létező test, de nem is a szertelen, normákat semmibe vevő test, hanem az, amelyik a határsértés, a határátlépés stádiumában van, s ily módon e transzgresszióban saját szétszóródása (szétszórátása) és megragadhatatlansága is kifejezésre jut. A határsértés gesztusáról Foucault azt írja, hogy az a határra irányul, „a határsértés újra meg újra nekiveselkedik, hogy áthágjon egy vonalat, amely azonmód összezárul mögötte, emlékéét is alig őrizve az elbizonytalanodásnak, s amely újra visszavonul, egészen az áthághatatlanság horizontjáig. Csakhogy ez a játék jóval többet eredményez az elemek egyszerű mozgatásánál; olyan bizonytalanságba, olyan azonnal fejtetőre álló bizonyosságokba sodorja bele ezeket az elemeket, amelyekben a gondolkodás tüstént összezavarodik, ha meg akarja ragadni őket”.⁹⁹ A határsértés során a szubjektum szétszóródik a határ két oldalán, mindkét „helyen” ott van – ahogy a teatralitás közegében is a játészó egyidejűleg van kinn és benn, itt és ott, a játékon kívül és belül. Ez a határ nem az a hely, amelyen a Victor Turner-féle liminalitás fázisában a rituális folyamat résztvevője keresztül halad, amely határátlépés során a rítusz alanya a közösségi lét egyik oldaláról egy

⁹⁷ FOUCAULT, i. m. 103-104.

⁹⁸ FOUCAULT, i. m. 239.

⁹⁹ FOUCAULT, Michel, „Előszó a határsértéshez”, in *Nyelv a végtelenhez*, ford. Sutyák Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 74.

másik területre, másik szintre jut át (közösségi rituális cselekvéssorok végrehajtása nyomán és során), hanem a határsértés közege olyan terület, amely uralhatatlan, de áthágható.

Az 1962-ben kiadott *A bolondság története* című kötetében Foucault az örület előtörténetét kutatja, azt a folyamatot, ahogyan a korábban a leprás testeknek a közösségből történő fizikai elszigetelését és szellemi visszaillesztésének helyét elfoglalja az örültség mint betegség konstrukciója, az örültek megbélyegzése, elszigetelése és kirekesztése, s ezzel együtt egy új intézmény – az elmeorvóintézet – megszületése. „Az elzárás pusztá megvalósulása révén a nem-értelem kiszabadul: kiszabadul azokból a régiókból, ahol mindenütt jelen volt”,¹⁰⁰ és ezáltal lokalizáltan, konkrét megragadhatóságában jelenik meg. Az ebbe az új intézménybe bezárt testek idegenekké, nem emberekké válnak, olyanokká, akiket mutogatni és borzongással vegyes csodálattal bámulni lehet, létrehozván ezzel azt a spektákulumot, amelynek szereplői saját létükben (nem szerepjátszás révén) nyerik el a kíváncsi közönség kitüntetett figyelmét. Az elmeorvóintézetek „vezetősége sétákat szervez, amelyek során az érdeklődő nagyközönség megtekintheti az elzárt örültek különös csapatát. Vezető kalauzolja őket, végignézheti etetésüket, elidőznek egy-egy érdekesebb eset láttán, némelyik ör apró produkciókkal lepi meg közönségét, a tébolyodottak világa egy színelőadás kulisszáivá változik át – Charentonban Sade darabjai csak betetőzései lesznek ennek a folyamatnak”.¹⁰¹ Miként a vásári képmutogatók a pingált tablókra, úgy mutogatnak örök, ápolók és orvosok azokra az elzárt, keret(ek)be illesztett testekre, amelyekben a radikálisan mást, másikat vélik megpillantani. Egyfajta tablósínház ez – még ha Foucault ezzel a vonatkozással nem is foglalkozik. Mint műve végén írja, az „ember igazsága csak eltűnése pillanatában hangzik el: csak akkor mutatkozik meg, amikor már mássá lett, mint önmaga”.¹⁰² S ebben a mássá levés során megmutatkozó igazságban ott sejthetjük nemcsak Foucault „programját”, nemcsak azt a választást, amely a rácsok mögött szemlélt örültek (mások) és a szemlélő közönség kapcsolatában a „másikat” preferálja, hanem azt a lehetőséget is, amely a szerepet igazabbnak tekinti a személynél (akkor is, ha a szerep nem önként vállalt, hanem társadalmi, hatalmi konstrukció nyomán jön létre).

Ennek az eltűnő embernek a képében nem nehéz felismerni *A szavak és a dolgok* nyitó- és záró gondolatát, amely az embert (az 1960-as évek időszakát alapul véve) csak kétszáz éves találmánynak tekinti,¹⁰³ aki talán rövidesen el is tűnik, ha létrejötte nek

¹⁰⁰ FOUCAULT, Michel, *A bolondság története*, ford. Sujtó László, Bp., Atlantisz, 2004, 150.

¹⁰¹ SUTYÁK Tibor, i. m. 54.

¹⁰² FOUCAULT, i. m. 721.

¹⁰³ FOUCAULT, Michel, *A szavak és a dolgok*, ford. Romhányi Török Gábor, Bp., Osiris, 2000, 17.

diszpozíciói megváltoznak,¹⁰⁴ s aki „olyan létmód, hogy egyszer s mindenkorra benne alapozódik meg az a mindig nyitott, sohasem végképp lehatárolt, de a végtelenségig bejárt dimenzió, amely egyfelől önmagából indul ki – nem tükröződik egy cogitóban – ama gondolkodási aktusban, amely által megragadja e dimenziót; és amely – megfordítva – e tiszta megragadástól tart az empirikus torlasz felé, amely a tartalmak rendezetlen felhalmozódásával, az önmagukat megragadni nem képes tapasztalatok hatására magasodik föl, mindannak a hallgatag horizontja felé, ami az el-nem-gondolt, homok borította területen található. Mivel az embert empirikus-transzcendentális kettősség, a félreismerés helye is...”¹⁰⁵ Ez a fel- és megtalált ember nemcsak az embertudományok létrejöttének feltétele, hanem annak a fordulatnak is meghatározó eleme, amelynek során a test kitüntetett figyelemben részesül a hatalmi intézmények által. Ilyen volt már az elmebetegek elzárása is, és ilyen az a büntetések és igazságszolgáltatási mechanizmusok területén megmutatkozó gyakorlat és nézetrendszer, amely a testre történő összpontosítás különös példáját képviseli, s amelyet a hatalom működése hív életre, amely működés Foucault elemzéseiben gyakran színházi köntösben jelenik meg. „Bizonyos értelemben a darab, amelyet ebben a seholsincs színházban játszanak, mindig ugyanaz: az elnyomók és elnyomottak által szakadatlanul ismételt színelőadás. Arról szól, hogy egyes emberek uralkodnak más embereken és így születik meg az értékek differenciálódása... Szabályok valóságos univerzuma ez a színmű, de ez az univerzum nem arra született, hogy csillapítsa az erőszakot, hanem hogy kielégítse”.¹⁰⁶ A Genet-drámák világát idézi a megfogalmazás, amikor erőszakról beszél, amivel egyszerre utal a testtel szembeni kegyetlenségre és a lélek elnyomására. Ennek a testre összpontosító hatalmi működésnek a részletes elemzését nyújtja a *Felügyelet és büntetés*ben, amely szerteágazó összefüggésekben foglalkozik – egyebek mellett – olyan kérdésekkel, mint a közszemlére tett, látványossággá emelt test, s ugyanakkor azzal a másik jelenséggel, amely a testet folytonos átváltozásban, a határsértés stádiumában mutatja.

Ezek köré a fő kérdések köré – a szemlére tett és átalakított test, a mássá váló test, a társadalmi nem konstrukciójának problémája köré – épülnek az életmű utolsó évtizedének művei, amelyek ezeken a pontokon releváns módon kapcsolódnak a teatralitás kérdéséhez. A *Felügyelet és büntetés* kiindulópontja az, hogy a 19. század elejére eltűnik a test mint a megtorlás fő céltáblája, és megszűnik a büntetés látványossága, eltörlik a megkövezés, pellengérre állítás, a nyilvános kínzások és csonkítások gyakorlatát. A közvetlenül a testre

¹⁰⁴ FOUCAULT, i. m. 432.

¹⁰⁵ FOUCAULT, i. m. 360-361.

¹⁰⁶ FOUCAULT, Michel, „Nietzsche, a genealógia és a történelem”, in *A fantasztikus könyvtár*, ford. Romhányi Török Gábor, Bp., Pallas Stúdió – Attraktor Kft, 1998, 82.

irányuló fizikai kínzás korábban egy olyan nyilvános rituálé része, amelynek során a bűnöst megbélyegezik, illetve a gondosan kiszámított és adagolt kínzással egy próbatételnek vetik alá, amely a bűnösség és ártatlanság kérdésében elvisz az igazsághoz. A kínhalál „az elítélt testét az uralkodói bosszú terévé alakítja át”,¹⁰⁷ amely bosszúnak szüksége van a nyilvánosságra, mivel „a nép a főszereplő a kínhalál szertartásában, beteljesedéséhez kíváncsi állandó és közvetlen jelenléte”.¹⁰⁸ Ebben a nyilvános mézárszékben, amelyben az elítélt testét úgy transzírozzák föl módszeresen, mint a levágásra és feldolgozásra ítélt marháét, a test látványa a teátrális elem, amelyhez a publikum saját létlehetőségeinek fenyegetettségében viszonyul. Színház ez is, de a rettegés színháza, amelyben „ambivalens a nép szerepe. Nézőnek hívják oda: azért idézik meg, hogy részt vegyen a pellengérre állításban, a nyilvános megkövezésben; köztereken vagy az út mentén állítják fel a pellengért, a bitófát, a vérpadot; előfordul, hogy több napra kiteszik a megkínzottak holttestét közszemlére, annak a helynek a közelében, ahol elkövették a büntettet. Az embereknek nemcsak tudniuk, hanem látniuk is kell, a saját szemükkel. Hogy féljenek, meg azért is, hogy tanúk legyenek, mintegy a büntetés jótállói, s egy bizonyos fokig nekik is ki kell belőle venniük a részüket”.¹⁰⁹ Ez a színház tűnik el és adja át a helyét egy másfajta intézménynek, a börtönnek, amely létrejöttkor látszólag szakít az imént jellemzett, testi kínzásra és a közterek nyilvánosságára épülő büntetési gyakorlattal. Úgy tűnik, a büntetés immár nem a testre, hanem a lélekre irányul, s az elzárás (fizikai izolálás) kiiktatja a bűnösöket a társadalom látóteréből. Amiről azonban kezdetben úgy tűnik, hogy a büntetés fordulata, arról rövidesen kiderül, hogy valójában egy új testpolitika kezdete, egy olyan – máig tartó – korszaké, amely a test aprólékos ellenőrzésére, dresszírozására, kényszer alá rendelésére épül.

A test immár nem a büntetés, hanem a fegyelmezés célpontjává válik, amelynek során a cél „nemcsak az ügyesség növelése, s nem még mélyebb alávetettség, hanem egy olyan viszony kialakítása, amely ugyanabban a mechanizmusban annál engedelmesebbé teszi a testet, minél hasznosabb, és fordítva. Ekkor alakul ki a kényszerítések politikája, amelyek célja a test megmunkálása, elemeinek, gesztusainak, viselkedésének kiszámított manipulálása”.¹¹⁰ E testpolitika felosztja az emberi testeket a térben (kaszárnyák, kollégiumok stb.), mindenki kijelölt és lehatárolt helyet kap az intézményben, és a funkcionális elhelyezés révén mindenki a folyamatos ellenőrizhetőség helyzetébe kerül.

¹⁰⁷ FOUCAULT, Michel, *Felügyelet és büntetés*, ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára, Bp., Gondolat, 1990, 74.

¹⁰⁸ FOUCAULT, i. m. 77.

¹⁰⁹ FOUCAULT, i. m. 77-78.

¹¹⁰ FOUCAULT, i. m. 188.

Nemcsak a teret osztják fel, hanem az időt is (szigorú napirend formájában), rögzítésre és betanításra (idomításra) kerülnek meghatározott mozdulatsorok (pl. a katonai alaki szabályozás formájában, amely a lépéseket, gesztusokat koreografálja), előírják a testnek és tárgyakkal a kapcsolódási formáit. A test fegyelmezésének folyamatában alakul ki a gyakorlás technikája, amely feladatokat kényszerít rá a testre.

Ahhoz, hogy a bezárt, fegyelmezés alatt álló testek folyamatosan ellenőrizhetőek legyenek, a közszemlére tétel korábbi korszakától eltérően mostantól egy másfajta nézőpont és térbeli elhelyezés kialakítására van szükség. „Foucault a fegyelmező intézmény térbeli megvalósításának tökéletes elképzelését Bentham Panoptikumában találta meg”.¹¹¹ Ez a panoptikum nem a viaszbabokat kiállító látványosság, hanem a pán optika, azaz a mindent láthatóvá tevő térstruktúra. „A *panoptikum* egy gyűrű alakú építmény, mely egy udvart zár körül. Az udvar közepén egy torony áll. A gyűrű kis méretű cellákra oszlik, ezeknek kifelé és befelé is nyílik ablakuk. Mindegyik cellában egy személy tartózkodik, aki az intézmény céljától függően lehet írni tanuló gyerek, dolgozó munkás, jó útra térítendő fegyenc vagy tébolyától megszállt őrült. A középponti toronyban egy felügyelő foglal helyet. Mivel a cellákban kifelé és befelé egyaránt néznek ablakok, a felügyelők az összes fülkét láthatják”.¹¹² Foucault a fegyelmező hatalom kialakulása nyomán létrejövő újraképződő látványban – Jeremy Bentham térszervező utópiájában – olyan jelentős fejleményt lát, amelynek alkotójáról úgy nyilatkozik, hogy „társadalmunk szempontjából Bentham fontossága még Kantét és Hegelét is felülmúlja”.¹¹³ Foucault szerint ez a panoptizmus nem maradt utópia, hanem a (jelen) társadalom valóságává vált, amelyben a látvány uralma nem a szemlélődés, hanem a szemmel tartás formájában van jelen. „Nem grádicsokon állunk, s nem is színpadon, de panoptikus gépben vagyunk, a hatalom erőitől átítatva, s mi magunk is működtetjük ezt a gépet, hiszen mi vagyunk az egyik fogaskereke”.¹¹⁴ A hatalom mindent behálózó és megfigyelés tárgyává tevő tekintete már a korai *Klinikai orvoslás* kötetben is megfogalmazódott, de ott (és a *Felügyelet és büntetés* első fejezeteiben) még csak egyirányú – a felügyelőtől a felügyeltre irányuló – tekintetként szerepelt,¹¹⁵ hogy aztán ez utóbbi kötet végére már valóban a panoptizmus „körkörös” megfigyelésévé váljon. A tekintet erejének és irányultságának ezzel a megváltozásával Foucault egy olyan jelenségre

¹¹¹ MARCELLI, Miroslav, i.m. 152.

¹¹² FOUCAULT, Michel, *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák*, ford. Sutyák Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 1998, 73.

¹¹³ FOUCAULT, uo.

¹¹⁴ FOUCAULT, Michel, *Felügyelet és büntetés*, ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára, Bp., Gondolat, 1990, 295.

¹¹⁵ JAY, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, Berkeley – Los Angeles – London, U of California P, 1994, 381-416.

mutat rá, amely a lét teatralizálódásához vezet. Azzal, hogy az emberi testek a folytonos és folyamatos szemrevételezés, megfigyeltség (és ezzel a megítélés és minősítés) helyzetében vannak, minden megnyilatkozásuk önkéntelenül is látványként (is) funkcionál, és a létezés, mozgás, megnyilatkozás spontaneitását felváltja a szemmel tartott ember viselkedésének kimódoltsága és igazodási kényszere.

Ez a mesterkélttség egyszerre jelenik meg a test mint objektum sajátosságaként és a testek megnyilatkozásaiban. Az új test ugyanis fabrikált test, a fegyelmezés, trenírozás, dresszúra eredményeként létrejövő képződmény, amely a kialakítása majd működése során is ki van téve a folytonos megfigyelés helyzetének, s amely ennek következtében szakadatlanul méri(cskéli) önmagát, és az önmegfigyelés állapotában van. Mindezt azonban Foucault nem minősíti negatívan, nézete szerint az átalakított, korrigált, kibontakoztatott engedelmes test látványa és tapasztalata nem csak a test korlátozását jelenti, hanem új érzéki élmények és élvezetek létrejöttét is. Azaz „látni élvezet, és látottnak lenni is az”.¹¹⁶ Az élvezet tapasztalatának, a testi érzékiség szubjektum-teremtő kérdésének gondolata átvezet az életmű utolsó nagy – befejezetlenül maradt – projektjéhez, a szexualitás története megírásának tervéhez.

Az 1976-ban megjelenő első kötet, melynek alcíme *A tudás akarása*, a következő öt könyv megjelenését ígéri: *A hús és a test*; *A gyermekek keresztsháborúja*; *A nő, az anya és a hisztérika*; *A perverzok*; *Népesség és faj*. Ezek a tervezett művek azonban nem készültek el, helyettük nyolc év kutatás után Foucault halálának évében jelent meg két további kötet *A gyönyörök gyakorlása* és a *Törődni önmagunkkal* címmel, amelyekben az antikvitás ilyen tárgyú nézeteit és gyakorlatát dolgozza föl. Mindazonáltal az első kötet testfilozófiája az eddigiekhez képest tartogat új megállapításokat. Foucault cáfolja a modern szexuális elnyomásról szóló közkeletű diskurzust, és művében a testet mint az élvezetek forrását és terepét vizsgálja.¹¹⁷ Öt lazán kapcsolódó tanulmányban járja körül a szexualitás eklektikus egységét, itt is érvényre juttatva a genealógiai szemléletet, rámutatva, hogy a nyugati ember szexualitása adott történelmi feltételek között megjelenő és kibontakozó találmány. A test szexualizálásának folyamatában négy stratégiai egységet különböztet meg, a női test (szexuális indíttatású) hiszterizálását, a gyerekek nemi szervének pedagogizálását (és háborút az önkielégítés ellen), a házaspárok fajfenntartó magatartásformáinak szocializálását, és a nemi normákon kívül eső szexuális gyakorlatok perverznek minősítését

¹¹⁶ SUTYÁK Tibor, i. m. 147.

¹¹⁷ LINGIS, Alphonso, „The subjectification of the body”, in Donn Welton, ed., *The Body. Classic and Contemporary Readings*, Oxford, Blackwell, 1999, 296.

és pszichiatrizálását. „A szexualitás iránti rendkívül heves érdeklődésben, amely egyetlen pillanatra sem lankad a XIX. század során, négy emberalak sejlik fel, a tudás négy kiváltságos tárgya, célpontja és tartóoszlopa: nevezetesen a hisztérikus nő, a maszturbáló gyermek, a malthusiánus házaspár és a perverz felnőtt – mindegyikük egy-egy stratégia korrelátuma, amely – a maga sajátos módján – teljesen átjárja és felhasználja a gyermekek, a nők és a férfiak nemiségét.”¹¹⁸ Ebben a stratégiában mindinkább a család kerül a középpontba, a családtagok közötti kötelékek pszichologizálódnak, és új alakok, típusok jönnek létre, mint például „az ideges asszony, a frigid feleség, a nemtörődöm vagy gyilkos rögeszmével küszködő anya, az impotens, szadista, perverz férj, a hisztérikus vagy neuraszténia lány, a koraérett és máris koravén gyermek, a homoszexuális fiatalember, aki vagy hallani sem akar házasságról, vagy elhanyagolja a feleségét”.¹¹⁹ Ebben a felsorolásban és tipológiában a modern dráma tipikus szereplőinek listája köszön vissza. A testi tünetekkel és nemi orientációtípusokkal azonosított emberalakok fogják benépesíteni a századforduló és a rákövetkező évtizedek európai színpadait, akiknek színpadi megjelenítésében és irodalmi megalkotottságában kulcsszerepe lesz a teatralizálódó test tapasztalatának.

Ezek a figurák mind testi tünet együttesek hordozói is egyben, akiknek kezelése, orvoslása a 19. század második felében nem egyszer teátrális keretek között folyik. A kor leghíresebb orvosa, Jean-Martin Charcot kórházában olyan gyakorlatot alakít ki, amelynek alapja egy óriási megfigyelő mechanizmus, kihallgatásokkal, kísérletekkel, amelyek mellett jelen van „a beszédre-bujtogatás gépezete is, nyilvános bemutatóival, teátrális előadásaival, az éter vagy amilnitrát segítségével gondosan előkészített, szertartásos rosszulletekkel”.¹²⁰ Ebben a demonstrációra épülő pszichiátriai gyakorlatban egyszerre van jelen a (tünehordozó és erre manipulált)¹²¹ test medikalizálása és hatalmi birtokba vétele, amelynek során miközben a hatalom a „hatáskörébe vonja a szexualitást, úgy érzi, kötelessége megérinteni a testet; simogatja is tekintetével, felértékeli egyes övezeteit; felvillanyozza felületét; dramatizálja nyugtalan pillanatait”.¹²² A szexualitás (és egyben ennek patologizálása) tehát nem az intimitás közegében vagy szemtől szembeni helyzetben lesz jelen, hanem a nyilvánosság terében igazolódik, egyben intézményesül mint patológikus szindrómák együttese, hiszen „mihelyt betagozódik az orvostudományba,

¹¹⁸ FOUCAULT, Michel *A szexualitás története I. A tudás akarása*, ford. Ádám Péter, Bp., Atlantisz, 1999, 105.

¹¹⁹ FOUCAULT, i. m. 110-111.

¹²⁰ FOUCAULT, i. m. 56.

¹²¹ Vö. WEBSTER, Richard, *Miben tévedett Freud?*, ford. Greskovits Endre, Bp., Európa, 2002, 112-115.

¹²² FOUCAULT, i. m. 47.

rögtön sérüléssé, diszfunkcióvá, tünetté válik”.¹²³ A szexualitás így a patológusnak minősített formákkal, gyakorlatokkal lesz körülbástyázva, amelyeket a hatalmi működés izolál és megszilárdít, aminek következtében pedig a test szexuális magatartása folytonosan a határsértés, a normaszegés helyzetébe kerül.

Foucault szerint a 18. század során válik állami ügyé a nemiség, mely a pedagógia, az orvostudomány és a demográfia keretei között igyekszik kontrollt gyakorolni a test szexualitása fölött. Aztán a 19. század során a polgárság ráébred saját nemiségének értékére, és kutatni kezdi annak titkát. Amikor „a polgárság a hatalom és a tudás technológiájával kapcsolta össze saját szexualitását, valójában csak azt fejezte ki ezzel, milyen óriási politikai értéket tulajdonít testének, érzékeinek, élvezetformáinak, egészségének, túlélésének... A polgárság a nemi szervvel azonosította vagy még inkább neki rendelte alá a testét, mivel úgy vélte, hogy az valamiféle titokzatos és meghatározatlan hatalommal rendelkezik a teste felett; a nemi szervtől tette függővé az életét meg a halálát”.¹²⁴ A polgárság számára a nemi szerv tölti be azt a szerepet, amit a nemességnél a „vér”. Ily módon a test (és a nemiség) hallatlanul felértékelődik (ellentmondva a testellenesség gyakori hangoztatásának), kifejlődik és kifinomul a testről történő gondoskodás, annak ápolása, „karbantartása”, és az idealizált testek közszemlére tétele. Ebben a folyamatban „a nyugat-európai ember lassanként megtanulja, mit jelent, hogy eleven faj az eleven világban, hogy van teste”.¹²⁵ Ennek a folyamatnak a része az a mechanizmus, amely állandó diskurzus tárgyává teszi a szexualitást, s amely e jelenség történelmen átnyúló állandóságának látszatát kelti. „Csakis e stratégia folytán jelenhetett meg a nemiség és a szexuális élvezet igazságaként a >>szexualitás<< nevű valami”¹²⁶ – mondja Foucault, rámutatva a társadalmi nem konstruált voltára, amelyet bizonyos diszkurzív eljárások, a nemiségről szóló, hatalmi intézmények gyakorolta közlések hoztak/hoznak létre. Eszerint „a szexualitás nem egyéb, mint a diskurzusok >>ökonómiája<<”.¹²⁷ A diskurzusok révén megkonstruált társadalmi nem, a nemiség fogalma „nem csak azt tette lehetővé, hogy valamiféle egységbe foglaljon anatómiai elemeket, biológiai funkciókat, különböző viselkedésformákat, érzeteket és élvezeteket, de azt is, hogy ezt a képzeletbeli egységet okozati elvként, mindenütt jelenlévő jelentésként,

¹²³ FOUCAULT, uo.

¹²⁴ FOUCAULT, i. m. 124.

¹²⁵ FOUCAULT, i. m. 142.

¹²⁶ FOUCAULT, i. m. 70.

¹²⁷ FOUCAULT, i. m. 71.

mindenütt lappangó titokként működtesse”.¹²⁸ Mivel a biológia és a rá épített szexualitás érintkeznek, szomszédosak egymással, ezért „a biológia meg a fiziológia egyik-másik tartalmi eleme a normalitás vezérelvéül szolgálhatott az emberi szexualitás számára”.¹²⁹ Ennek a fiktív konstrukciónak azután olyan meghatározó lett az ereje, olyan eszményi (viszonyítási) ponttá vált, hogy ebből mint leglényegibb középpontból kerül(t) levezetésre az egyéni identitás.

Vagyis eszerint a szexualitás nem személyes sajátosság, hanem egy a társadalmi hatalmi működésben megképződő és folytonosan újrakeletkező kulturális kategória, amely ráíródik az egyén testére. A szubjektum nem az egyén bensejéből („lelkéből”) ered, hanem különböző hatalmi hálózatok metszéspontjában konstruálódik, és állandóan a létrejövés, a változás állapotában van. E szubjektumnak egyik – meghatározó – tényezője a szexualitása, amely ugyancsak nem mentes az e diskurzusokon keresztül történő megképződés folyamatától. Foucault szerint, ha „az emberi szexualitás diskurzusát összehasonlítjuk azzal, ahogyan a fiziológia az állatok vagy a növények szaporodását tárgyalja..., magunk is meglepődünk a különbség láttán”.¹³⁰ Ebben a különbségben is tetten érhető a társadalmi nem teremtettsége, amelyet akár kulturális fantáziának is tekinthetünk. Mivel a társadalmi nem a testre íródik rá, ezért a test kitüntetett szerepet játszik az identitásképzésben, a szubjektum megalkotásában. Ez a létrehozatal a társadalmi térben, a nyilvánosság előtt folyik, ott konstruálódnak – diskurzusokban, cselekvésekben – a testre vonatkozó normák, és ott igazolja vissza önmagát a megképződött szubjektum. Mindez magában rejti a test performativitásának gondolatát, azt a tapasztalatot, hogy a társadalmi nem oly módon létezik, hogy performatív aktusok formájában az emberek kivitelezik, végrehajtják saját társadalmi nemüket. Ugyanakkor ezek a performatív aktusok csak a test révén jut(hat)nak kifejezésre, vagyis a test az a középpont, amely magába gyűjti, és amely performálja, megjeleníti, kifejezésre juttatja az ént. A performancia kérdésével ugyan Foucault explicit módon nem foglalkozik, követői és kritikusai (például Judith Butler) azonban a társadalmi nemről kifejtett Foucault-i koncepció alapján kibontják ezt az összefüggést a konstruált (testi) identitás elemzéséből.

A tudás akarása végén – összegzésként és célkitűzésként (a tervezett kötetekre) – Foucault azt hangsúlyozza, hogy voltaképpen érdeklődése arra irányul, hogy a hatalom mechanizmusai miképpen íródnak rá a testre, hogy „mi mindennel ruházták fel azt, ami a

¹²⁸ FOUCAULT, i. m. 156.

¹²⁹ FOUCAULT, uo.

¹³⁰ FOUCAULT, i. m. 54.

leginkább anyagi, ami a legelevenebb bennünk”,¹³¹ és felveti, hogy vajon megírható-e a szexualitás története a test szintjén. A záró passzusokban pedig arról ír, hogy a szexualitás konstrukció, és a szex korlátozó szerepet játszik az élvezetekben, mivel a nemiség keretek közé szorítja a gyönyört. „Foucault a szex révén önmaga gyönyörteljes kulcsára vágyódó ember képzele helyébe az élvezetei különféleségében széthasadó létezést, a saját érzékiségével kísérletező testet helyezi”.¹³² A nemiség uralma alóli felszabadulás eszközeként a testnek és az élvezeteknek a megsokszorozódását tűzi ki célul, ez azonban sem a kötet addigi gondolatmenetébe nem ágyazódik bele, sem nem kerül elő a folytatásban. *A szexualitás története* II. és III. kötete az (antik) etika tanulmányozása felé fordul, mivel az önmaga etikai és esztétikai megalkotásán munkálkodó szubjektum jelensége – amely kérdés felé Foucault érdeklődése ekkortól irányul – a polgári társadalomban a 19. század végén csak epizodikusan (például Baudelaire vagy Oscar Wilde esetében) fordul elő. Az antik etika segítségével Foucault megalapozhatónak véli egy erkölcsi nézőpont kialakítását, amely hozzásegíthet az emberi élet megkomponálásához, a létezés esztétizálásához. Pályája utolsó éveiben „Foucault magáénak vallja azt a célt, hogy az élet műalkotás legyen; ebben látja az etikának azt az alapkövét, amely nem a transzcendencia által szavatolt egyetemes érvényű elvek szerint akar építkezni. Az élet mint műalkotás”¹³³ – ez lesz, ez lenne a program. Az antikvitás etikájából kiindulva Foucault a szubjektum önformálásának lehetőségét kutatja, az önmagunkkal való törődés formáit keresi, és leglényegesebb feladatnak az ember önnön lényének elsajátítását, önmaga tulajdonba vételét tekinti, ami együtt jár a létezés esztétikájának és esztétizálhatóságának a gondolatával. Ez az önmagát kereső és teremtő szubjektum azonban nem valamiféle izolált belső világból kiindulva fog hozzá léte megkomponálásához, esztétizálásához, mert az „önélmény vagy önaffekció megint csak nem létezik a maga eredendő mezítelenségében, öntapasztalás itt is csak szervezett, szabályos, rendezett műveletek által bontakozhat ki – a szubjektíváció műveletei által”.¹³⁴ A szubjektum megalkotottságának alapelve tehát nem változik, de a kutatói figyelem a hatalmi diskurzusok egyénre irányuló manőverei és mechanizmusai helyett immár az egyén önteremtésének lehetőségeire összpontosul.

Foucault-nak a diskurzus, a hatalom, a szubjektum sajátosságait kutató korszakai eltérő mértékben foglalkoznak a test kérdésével, és sokszor csak áttételesen kapcsolódnak (kapcsolhatók) a teatralitás problematikájához. Ugyanakkor mindazok az explicit vagy

¹³¹ FOUCAULT, i. m. 153.

¹³² SUTYÁK Tibor, i. m. 166.

¹³³ MARCELLI, i. m. 164.

¹³⁴ SUTYÁK Tibor, i. m. 188.

beleértett kijelentések, amelyekben ezek a vonatkozások jelen vannak, hatásukban és következményükben kitüntetett helyet biztosítanak számára a test és teatralitás kapcsolatának vizsgálatában és történetében. A műveiben kifejtett test-, szexualitás- és szubjektumelmélet, továbbá a társadalmi nem performatív jellegének felvetése és az élet műalkotássá tételének gondolata mind hozzákapcsolható a teatralitás kérdéseihez. A leggyümölcsözőbb felvetések közé tartozik a társadalmi nem megalkotottságának, konstruáltságának tétele, amely a test performativitásával összefüggésben rámutat arra, hogy a test – nemcsak genealógiai értelemben (ahogyan azt a bevezetőben idéztük), hanem – megnyilatkozásai, működése során is folytonos átváltozáson megy keresztül. A stabilnak látszó korpusz a társadalmi nyilvánosság terében olyan metamorfózisok ütközőpontja és felülete, mint amilyen megragadhatatlanul tűnékeny alakváltozásokon megy át a színjátékos teste a teatralitás ideiglenes keretében. A társadalmi nem konstruált volta Foucault-nál alapvetően a hatalmi viszonyok összjátékának eredőjeként fogalmazódik meg, de a teatralitás közegében a folyamat fordított utat jár be, a szerep létrehozása a teátrális összjáték során valósul meg, amely két irányban működik: egyrészt a test által érvényre juttatott karakter koherenciájának látszatát teremtve, másrészt bepillantást engedve abba a heterogenitásba, amely a test társadalmi „alkalmazásával” együtt jár. A test performativitásának kiemelésével egyben azt a határt feszegeti – vagy sérti meg, hágja át –, amelynek meglétét hagyományosan az „élet” és a színház között szokás feltételezni. Ugyanilyen áthágás, határsértés sejlik fel az élet esztétikai megformálásának gondolatában (gyakorlatában), amely a szubjektumból mint alkotóból kiindulva egy olyan efemer „alkotást” teremt, amely nem objektumokban tárgyasul, hanem a megmutatkozás gesztusaiban és az életvitel választásaiban manifesztálódik, s amely ugyancsak rokonítható a teatralitás komponált de egyben efemer jellegével, és amelyben ugyancsak felsejlik a színház és nem-színház közötti határ eltörlésének, de legalábbis áthágásának lehetősége, tapasztalata.

4. Performativitás és felforgatás: Butler a konstruált nemekről

„A beszélő test
megbotránkoztatja a metafizikát.”
Judith Butler¹³⁵

A feminista elmélet klasszikusaként számon tartott Judith Butler filozófiai nézetrendszere szorosan kapcsolódik a fenomenológiához és Michel Foucault munkásságához, kiinduló- és hivatkozási pontként viszonyulva hozzájuk, de egyben kritikailag tekintve a testtel kapcsolatos nézeteikre. Butlernek a testre vonatkozó megállapításai mindenekelőtt a szex és gender (a meghonosodó magyar fordításban: biológiai nem és társadalmi nem) kapcsolatára, létrejövésére összpontosítanak, illetve azokra az esetekre, példákra, amelyek felforgatják, kibillentik a hagyományos kétosztatú (heteroszexuális) felosztást. De írásaiban nemcsak ezek a kérdések vannak jelen, hanem olyanok is, amelyek általában a test illetve a teatralitás problematikájához kapcsolódnak, az életmű kibontakozásával egyre jelentősebbnek mutatva a kettő közötti kapcsolatot. Butler nem foglalkozik közvetlen módon a színház és a teatralitás kérdéseivel, viszont a testtel kapcsolatos felfogásának jelentős színházi relevanciái vannak, mindenekelőtt a test performativitásával összefüggésben.

Átvéve és elfogadva azt a Foucault-hoz köthető gondolatot, miszerint a test társadalmi konstrukció, egyik korai – a francia filozófus test-koncepcióját elemző és dekonstruáló – írásában Butler felveti, hogy ha a test olyan felület, amelyre a diskurzusok és a hatalom rávésődnek, akkor ez a megfogalmazás azt sejteti, mintha létezne a testnek egy olyan stádiuma, amely megelőzi ezt a jelölési folyamatot. Felteszi a kérdést, hogy mi van a bevésés(ek) előtt. Rámutat, hogy Foucault (és Nietzsche) bizonyos értelemben úgy tekinti, hogy „a kulturális értékek a testre történő rávésődés következményei, ahol a testet egy olyan különös médiumnak, voltaképpen tiszta lapnak – mindenestre igen szokatlan fajtának – fogják fel, amely vérzik és szenved a ráíró eszköz (el)nyomása alatt”.¹³⁶ A kulturális bevésést Foucault „egyetlen drámának” nevezi, amely a test felszínén játszódik, ugyanakkor ezt a testet (értelemszerűen a felületével együtt) instabilnak állítja be, amivel egymásnak ellentmondó kijelentéseket tesz. Butler szerint Foucault testfelfogásának másik

¹³⁵ BUTLER, Judith, „Afterword”, in Shoshana FELMAN, *The Scandal of the Speaking Body. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Stanford, CA, Stanford UP, 2003, 122.

¹³⁶ BUTLER, Judith, „Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions”, *The Journal of Philosophy*, 86 (November, 1989), 603. A tanulmány részleteiben beépül a *Gender Trouble (Problémás nem)* utolsó fejezetébe.

ellentmondása, hogy a testnek olyan anyagságot tulajdonít, amely megelőzi a test jelölését és formáját. Másutt Foucault „a testi erők prediskurzív sokaságáról beszél, amely áttör a test felszínén, és széttöri a hatalmi rendszer által a testre kényszerített kulturális koherencia uralkodó gyakorlatát”.¹³⁷ Itt viszont mintha a test „erői” lépnének fel kezdeményezőként a hatalmi rendszerrel szemben, ami ellentmond a korábbi „tiszta lap” koncepciónak illetve Foucault meghirdetett programjának. Butler a test instabilitásának és konstruált voltának elismerése mellett írását azzal összegzi, hogy a bevésés nem olyan aktus, amelyet egy megszemélyesített történelem hajt végre, s nem is olyan, amelyet egy történész általi valósít meg, hogy történelmet ír. „A kulturálisan konstruált test a társadalmi mező általi diffúz és aktív strukturálás eredménye lenne, amelynek nincsen sem mágikus, sem ontoteologikus eredete, strukturalista megkülönböztetése, vagy olyan test-fikciója, amely felforgató vagy más módon ontológiailag intakt volna a törvény előtt”.¹³⁸ Ezzel a Foucaultból kiinduló, de őt átértelmező test-koncepcióval Butler olyan irányba indul el, amellyel felforgatja a test társadalmi (és biológiai) mibenlétéről kialakult elképzeléseket.

Ebben a folyamatban már igen korán előkerül a performancia és a társadalmi nem kapcsolatának kérdése. 1988-ban a *Theatre Journal* számára írott elemzésében fenomenológiai alapokon vizsgálja meg, hogy milyen módokon jön létre a társadalmi nem. Esszéjét azzal kezdi, hogy „a filozófusok ritkán gondolnak a cselekvésre [acting] színházi értelemben, de rendelkeznek a >>cselekvések<< diskurzusával, amely asszociatív szemantikai kapcsolatot tart fenn a performansznak és a színjátszásnak [acting] az elméleteivel”.¹³⁹ A társadalmi nem megalkotásában kiemelkedő szerepet tulajdonít meghatározott cselekvések ismétlésének, amelyekbe beletartoznak (általa közelebből meg nem határozott) gesztusok, mozdulatok, amelyek révén egy stabil identitás meglétének az illúziója kialakul. A cselekedeteknek ez az ismétlődő (ebből következően megszakított) jellege nem különbözik attól a módtól, ahogyan a színészek a színpadi jelenlét fragmentumaiból megteremtik egy meghatározott identitás látszatát. Ugyanakkor Butler a színházi és fenomenológiai modellekkel szemben, amelyek szerint az én már előbb létezik, mint a cselekedetei, arra az álláspontra helyezkedik, hogy az identitáskonstrukció nemcsak a színész identitásának megteremtését jelenti, hanem azt is, hogy ezt az identitást mint

¹³⁷ BUTLER, Judith, *Problémás nem*, ford. Berán Eszter, Vándor Judit, Bp., Balassi, 2006, 224.

¹³⁸ BUTLER, Judith, „Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions”, *The Journal of Philosophy*, 86 (November, 1989), 607.

¹³⁹ BUTLER, Judith, „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, *Theatre Journal* 40.4 (December 1988), 519-531. Újraközölve: *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*, edited by Sue-Ellen CASE, Baltimore and London, The Johns Hopkins University Press, 1990, 270-282. A továbbiakban a kötetbeli közlésre hivatkozom: BUTLER, i. m. 270.

kényszerű illúziót hozza létre. A társadalmi nemet megkonstruáló cselekedetek és a színházi kontextusban végrehajtott performatív aktusok között hasonlóság mutatkozik. Ennek a hasonlóságnak egyik eleme az, hogy a test nem valami önazonos, tárgyszerű anyagság, hanem – miként azt már Merleau-Ponty hangsúlyozta – különféle lehetőségek folytonos, szünni nem akaró megvalósítása, olyan működés, amely alapvetően drámai (nem a tragikum, hanem a performancia értelmében). A megtestesülés alapvető struktúrái a cselekvés, a színrevitel, a reprodukció, amelyek sohasem teljesen egyéniek. A társadalmi nem színrevitele esetében a performatív jellegnek kettős jelentése van, dramatikusat és nem referenciálisat egyaránt jelent. A test minden esetben valamely (társadalmi) nemhez tartozó, csak ekként képes megmutatkozni, és a nemhez való tartozás megújított, javított, megszilárdított cselekedetek sorozatán keresztül jut érvényre.

A biológiai és társadalmi nem kapcsolatára Foucault alapján úgy tekint, hogy az utóbbinak az előbbihez történő kötése kulturális konstrukció. Ennek a konstrukciós folyamatnak a megértéséhez a fenomenológia megfelelő alapot kínál, rámutatva arra, hogy kulturálisan motivált és meghatározott cselekedeteken keresztül a testekből hogyan formálódik meg a társadalmi nem. „Ha erre a megformálódásra úgy tekintünk mint arra a módra, ahogyan a lehetőségek dramatizálásra vagy eljátszásra kerülnek, ez lehetőséget kínál arra, hogy megértsük, miként testesülnek meg és játszódnak el a kulturális konvenciók”.¹⁴⁰ A cselekvés/színjátszás színházi fogalma kapcsán Butler kiemeli, hogy az megosztott (együttes) tapasztalatot (élményt) és közös cselekvést jelent – ami alkalmassá teszi arra, hogy vele a társadalmi nem konstrukciójának az egyénen túllépő jellegét kiemeljük. Hiszen noha az egyén cselekedeteit egyedi aktusoknak szokás tekinteni, ezek a cselekvések már azt megelőzően folytak, mielőtt az egyén színre lépett volna. Ennélfogva a társadalmi nem formálása olyan cselekvés, amelyet „már elkezdtek próbálni”. Ennek a folytonos és újra előadott cselekvésnek a kapcsán Butler Victor Turner antropológiájára hivatkozik, aki a rituális folyamat elemzése kapcsán hangsúlyozza a társadalmi nyilvánosságnak és a megismételt cselekvéseknek a jelentőségét. Ezzel összefüggésben Butler arra utal, hogy ahogyan a színpad és a színész is kölcsönösen meghatározzák egymást, épp úgy a társadalmi nemmel felruházott test is egy kulturálisan körülhatárolt és korporális térben tölti be a szerepét. A színházi párhuzammal (metaforával) ugyanakkor csínján kell bánni, mert szerinte a társadalmi nem színházon kívüli keretekben történő megjelenítése sokkal erősebb szabályok, konvenciók, korláto(záso)k között történik, mint a színházi előadáson belül. Ami

¹⁴⁰ BUTLER, Judith, i. m. 276.

ez utóbbiban „csak” játék és belül marad a fiktív karakter tetteinek körén, az az előbbiben könnyen mutatkozhat fenyegetésnek vagy felforgatásnak.

A társadalmi nem Butler szerint csak annyiban valóságos, amennyiben megjelenítődik, performálódik. A megjelenítést meg kell különböztetni a kifejezéstől, expressziótól, mert a test performatív módon mutatja meg a maga kulturális jelentését, és nincs egy előzetesen létező identitás, amelyet kifejezne. Ennek nyomán kijelenthető tehát, hogy „a test léte mindig performatív, mivel nincsen előzetes léte a saját – egyedi cselekedetekben és gondolatokban történő – feltárulása / valamivé válása előtt”.¹⁴¹ Az ilyen aktusok révén létrejövő társadalmi nemet nem lehet szociológiai (vagy színházi) értelemben vett szerepként felfogni. Butler szerint nincs olyan belső én, amely megelőzné a társadalmi nyilvánosság terében ismétléseken keresztül a társadalmi nemet konstruáló cselekvést, hanem ez az én nemcsak, hogy jóvátehetetlenül „kívül” van, és a társadalmi diskurzus hozza létre, hanem ennek a belsőnek a feltételezése maga is egy „nyilvánosan szabályozott és szankcionált formája a lényeg fabrikálásának”.¹⁴² Hagyományosan egyébként az önreprezentáció eszménye (és a műértelmezésben, befogadásban igen általánosan vélelmezett hiedelme) is „azt feltételezi, hogy létezik egy én, amelyet ki lehet fejezni, és vannak eszközök, amelyekkel ez az én kifejezhető. (...) A performatív önreprezentáció lehetősége nem veszi tekintetbe egy eredeti én meglétének a premisszáját. (...) Az én az invenció, a performance, a reciprocitás és az interszubjektivitás folyamatává válik”.¹⁴³ Ha az ént ilyen performatív konstrukciónak tekintjük, akkor ennek ki kell fejeződnie az én egyik lényeges jegyeként felfogott társadalmi nem mibenlétének és sajátosságainak a meghatározására is. A testek anyagiságának illetően dekonstrukciójával kapcsolatban azt írja, hogy az „nem teszi használhatatlanná vagy nem fosztja meg jelentésétől magát a kifejezést (...). A nemiség kategóriája itt egyszerre működik az alkotás és a szabályozás elveként: a test formáló elveként ábrázolt erőszak oka a szexualitás”.¹⁴⁴ A testek, a biológiai és a társadalmi nemek kapcsolatát tekintve azt hangsúlyozza, hogy a társadalmi nem nem egy passzív testre íródik rá, hanem performatív aktusok ismétlése során jön létre.

Ez a performativitásra vonatkozó gondolat a továbbiakban Butler állandó nézetévé válik, ezt képviseli a *Problémás nem* és a *Jelentős testek* tanulmányaiban, és ezt

¹⁴¹ DEL RIO, Elena, *Deleuze and the Cinemas of Performance. Powers of Affection*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2008, 9.

¹⁴² BUTLER, Judith, i. m. 279.

¹⁴³ WESTLEY, Hannah, *The Body as Medium and Metaphor*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2008, 10.

¹⁴⁴ BUTLER, Judith, *Esetleges alapok: a feminizmus és a „posztmodern” kérdés*, ford., Örlösy Dorottya, in: CSABAI Márta – ERŐS Ferenc, szerk., *Freud titokzatos tárgya. Pszichoanalízis és női szexualitás*, Bp., Új Mandátum, 1997, 270, 272.

hangsúlyozza az elmúlt években publikált köteteiben is. A fogalom kapcsán szükséges kitérni a performativitás gondolatának eredetére, arra, hogy Butler miként érti és értelmezi ezt a fogalmat. A *Problémás nem* 1999-es újabb kiadásának előszavában azt írja, hogy „az elméletem ingadozik a között, hogy a performativitást nyelvinek és színpadiasnak állítsam be. Arra jutottam, hogy e kettő mindig összekapcsolódik, kereszteződve, és a beszéd aktusának a hatalom eseteként való újragondolása minden esetben felhívja a figyelmet teátrális és nyelvi dimenzióira”.¹⁴⁵ A nyelvi aktusok performatív jellegére J. L. Austin hívta fel a figyelmet,¹⁴⁶ aki a megnyilatkozásoknak azt a típusát, amelyben a beszéden keresztül, a beszéd által cselekvést hajtunk végre, performatívumnak nevezte el. Az erre a típusra felhozott példáiban a házasságkötés, a névadás, a végrendelet és a fogadás eseteit említi, s azt, hogy ezekben az esetekben a kimondás „maga a csinálás”.¹⁴⁷ Austinnak ezek a beszédaktusokkal kapcsolatos példái olyan helyzeteket implikálnak, amelyek meghatározott körülményeket feltételeznek, amelyek keretében „az is szükséges, hogy maga a beszélő vagy valaki más még *egyéb* cselekvéseket is elvégezzen, legyenek azok fizikai vagy >>szellemi<< aktusok, vagy akár további szavak kimondásai”.¹⁴⁸ Bár Austin itt kapcsolatot teremt beszédaktus és egyéb cselekvések között, és említett példái mindig közönség (tanúk) jelenlétéhez kötöttek, továbbá a közösség életében rendszeresen ismétlődnek, Austin mégis fenntartja egyrészt a karteziánus hasítást, amellyel a beszédaktusról leválasztja a testet, másrészt a szubjektum akarátának tulajdonítja az adott jelenség életre hívását. Elmélete tehát egyfelől éppen arról nem hajlandó tudomást venni, hogy „nincs beszédaktus test nélkül”, vagyis hogy „a test nem a beszédaktuson >>kívül<< helyezkedik el”,¹⁴⁹ és hogy a test az ami/aki beszél.¹⁵⁰ Másfelől azt hagyja figyelmen kívül, hogy nem lehet „a performatív kijelentés sikeres, ha megformálása nem ismételi meg egy >>kódolt<< vagy iterábilis kijelentést... az intenció... nem irányíthatja a kijelentés teljes színterét és rendszerét”.¹⁵¹

¹⁴⁵ BUTLER, Judith, *Problémás nem*, ford. Berán Eszter, Vándor Judit, Bp., Balassi, 2006, 28.

¹⁴⁶ AUSTIN, J. L., *How to do things with words. The William James Lectures delivered at Harvard University in 1955*, edited by J. O. URMSOON and Marina SBISÀ, Oxford, Oxford UP, 1978. Magyarul: AUSTIN, John L., *Tetten ért szavak. A Harvard Egyetemen 1955-ben tartott William James előadások*, szerk. J. O. URMSOON, ford. és bev. tanulmány PLÉH Csaba, Bp., Akadémiai, 1990.

¹⁴⁷ AUSTIN, John L., *Tetten ért szavak*, i.m. 33.

¹⁴⁸ AUSTIN, John L., i. m. 35.

¹⁴⁹ BUTLER, Judith, „Afterword”, in Shoshana FELMAN, *The Scandal of the Speaking Body. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Stanford, CA, Stanford University Press, 2003, 115.

¹⁵⁰ BUTLER, Judith, i. m. 122.

¹⁵¹ DERRIDA, Jacques, „Signature, Event, Context”, [*Limited Inc.*], Evanston, Northwestern UP, 1988, 18. Idézi Judith BUTLER, *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*, ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea, Bp., Új Mandátum Kiadó, 2005, 26.

Butler e dekonstruált Austini performativitás fogalommal dolgozik, amellyel láthatóvá teszi, hogy a konstans tényezőnek mutakozó test éppúgy állandó változásban van, mint a nyelv, mivel konstruált volta révén a stabilitása csak látszólagos. A nyelvhez hasonló módon a testek társadalmi térben való jelenlétének is elidegeníthetetlen velejárója a performatív jelleg.

A performativitás – akár színházi, akár színházon kívüli – ismétlődésre épülő és közönséget feltételező sajátossága miatt mindenkor magában hordozza a teatralitás – látens vagy manifest – jelenlétét, illetve annak a lehetőségét. Butler szerint „a performativitást nem egyetlen és szándékos >>cselekedetként<< kell elgondolni, hanem egyfajta ismétlődő és felidézhető gyakorlatként”.¹⁵²

Butler nem foglalkozik közvetlen módon a színházzal, a performativitást a színházinál tágabb jelenségnek tekinti, ebből adódóan viszont nem is állítja őket szembe egymással. Ez annak kapcsán érdemel figyelmet, hogy a beszédaktusok performatív jellegét kiemelő Austin viszont erőfeszítéseket tesz arra, hogy a színházban és a színházon kívül elhangzó performatív beszédaktusokat megkülönböztesse egymástól. Azt mondja, hogy „egy performatív megnyilatkozás *sajátos módon* lesz üres vagy érvénytelen, ha például egy színész mondja ki a színpadon... Ilyen esetekben a nyelvet, érthető módon, egyfajta komolytalansággal használják, mint ami *élősködik* a normális használaton – oly módon, ami már kimeríti a nyelv *kilúgozásának* fogalmát”.¹⁵³ E megfogalmazásból nyilvánvaló, hogy Austin tartózkodik a „komolytalan” performatívumoktól. Ugyanakkor épp az általa adott ismérvekből következik, hogy a komoly és a komolytalan performatívum között nem lehet érdemi különbséget tenni. „A >>komoly<< performatív megnyilatkozás is, hasonlóan a színházban mondott szöveghez, a maga idejében és helyén rituálisan ismétlődik. Hiszen elsősorban nem az adja a performatívum erejét, hogy komolyan gondolja valaki a beszédettet (ezt nem tudjuk ellenőrizni, mondja maga Austin is), hanem hogy *megfelelő* kontextusban hangzik el a *megfelelő* (rituális) beszédett”.¹⁵⁴ Vagyis mindkét performatívum egy legitimáló közösség jelenlétét feltételezi, s ebből következően a „komoly” performatívumot is egy teatrális kontextus teszi lehetővé, akárcsak a színházi keretben végrehajtottat. A performativitás szempontjából tehát nem lehet különbséget tenni a színházi kontextusban és az azon kívül, a társadalmi térben megnyilvánuló test között.

¹⁵² BUTLER, Judith, i. m. 16.

¹⁵³ AUSTIN, John L., i. m. 45.

¹⁵⁴ MÜLLNER András, A „puszta élet” fikciója. Performatívumok működés módja magyar neoavantgárd művekben, *Theatron* 6.1-2 (2007. tavasz – nyár), 91-99. Itt: 95.

Butlernél egy másik eredetű performativitás is felbukkan, a Victor Turner rituális antropológiájában szereplő fogalom, amelyre többször – a fentiekben már említetteken kívül is – hivatkozik. A *Problémás nem* végén – Turnerre és Geertzre utalva – azt emeli ki, hogy a társadalmi nem abban az értelemben cselekvés, hogy mint „a többi rituális társadalmi dráma, a társadalmi nem tevékenysége is olyan előadást kíván, ami megismételhető. Ez az ismétlés a társadalmilag már megszilárdult jelentéssorozatok újrajátszása és újratapasztalása; ez a legitimáció hétköznapi és ritualizált formája”.¹⁵⁵ Turner antropológiájában az ismétlésen és a közösség nyilvánossága előtti rituális cselekvésen kívül az is érdekes összefüggés számunkra, hogy Turner egyfelől az előadásként/performanciaként felfogott élet metaforáit alkalmazta a hagyományos közösségek társadalmi gyakorlatának leírására, másfelől – anélkül, hogy ezt külön hangsúlyozta volna – az átmenet rítusainak ismertetése és elemzése kapcsán mindig kitért a folyamat során bekövetkező testi átváltozásokra, járjanak azok a test visszafordíthatatlan módosításaival, vagy annak – színezéssel, öltözéssel, maszkkal stb. végbevitt – ideiglenes metamorfózisával.¹⁵⁶ (Victor Turner nézeteivel a következő fejezet részletesebben is foglalkozik.) Az antropológia kapcsán megkerülhetetlen Wolfgang Iser koncepciója a performativitásról, aki Butlerrel egy időben – de esztétikai összefüggésben, ám ugyancsak Victor Turnerre hivatkozva – az irodalmi antropológiáról írott elemzésének összegzésében, epilógusában arra a következtetésre jut, hogy a performativitás, a színrevitel az ember antropológiai sajátossága, amelynek fő forrása az ember meghatározhatatlansága. „A színrevitel... mindig tartalmazza annak jelzését, hogy amiről képet ad, az pusztán bepillantás az elérhetetlenbe”.¹⁵⁷ Iser hangsúlyozza, hogy a színre vitt elérhetetlenség „véget nem érő játszáshoz vezet, mivel a színrevitel megengedi azt, ami egyébként lehetetlen: hogy az ember megtapasztalja önmaga önmaga általi birtokolhatatlanságát”.¹⁵⁸ Mindez szoros hasonlóságot mutat Butlernek a társadalmi nem performatív aktusok ismétlésein keresztül történő folytonos megteremtéséről vallott nézetével. Iser azt is mondja, hogy „az ember a kora gyerekkortól kezdve önmaga változó alakjait tapasztalja meg, amelyek sohasem csapnak át létének végleges meghatározottságába. A színrevitel iránti igény arról is tanúskodik, hogy ezek az átalakulások, amelyeken az ember átmegy, egyben ösztönöznek is önmagunk fölforgatására, amelyet önnön másságunknak a

¹⁵⁵ BUTLER, Judith, *Problémás nem*, ford. Berán Eszter, Vándor Judit, Bp., Balassi, 2006, 238.

¹⁵⁶ PI. TURNER, Victor, *A rituális folyamat*, ford. Orosz István, Bp., Osiris, 2002; *Drama, Fields and Metaphors*, Ithaca, Cornell UP, 1974.

¹⁵⁷ ISER, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. Molnár Gábor Tamás, Bp., Osiris, 2001, 360.

¹⁵⁸ ISER, Wolfgang, i. m. 359.

lehetőségeink tükrében való kidomborításával érünk el. Az esztétikai élvezet végső soron éppen ebből adódik. A színrevitel révén fáradhatatlanul szembesítjük önmagunkat önmagunkkal, ami csakis önmagunk eljátszásával lehetséges”.¹⁵⁹ Az esztétikai térben és a társadalmi térben egyaránt jelenlevő performativitás, folytonos ismétlődés, átváltozás és felforgatás ezen a ponton párhuzamba állítja Butler és Iser koncepcióját, de amíg az előbbi a társadalmi térben megképződő folyamatokra, addig az utóbbi az esztétikai-irodalmi vonatkozásokra összpontosít. A megmutatkozó kapcsolat ugyanakkor a későbbiek során abból a szempontból lesz jelentős számunkra, hogy lehet-e érdemi különbséget tenni a test teátrális színrevitelének életbeli és színházi fajtái között.

Noha Butler – az általános társadalomtudományi szemlélettel egyezően – a performativitást a színházinál tágabb fogalomnak tekinti, a performatív elméletek egyik eredője általában éppen a színház. A feminista-, leszbikus-, meleg-, performansz-elméletek, kulturális teórák számos fogalmat vesznek kölcsön a színháztudománytól, hogy igazolják „a szubjektivitás konstruált természetét, hangsúlyozva, hogy a társadalmi alanyok a társadalmi konvencióknak azzal a korlátozó közegével való egyeztetésben adják elő [perform] önmagukat, amelyben egyébként mozognak”.¹⁶⁰ A két terület (színháztudomány és performansz-elmélet) kölcsönhatása, egymásra vonatkoztatottsága folyamatosan jelenlévő vonása a két elmélet bármelyikének.

Visszatérve Butler nézeteire, ő tehát azt veti fel, hogy „amennyiben a társadalmi nem kategóriája nem a testhez hozzárendelt merev konstrukció, hanem performatív aktusok konstituálják, egy kellőképpen szubverzív korporális stílus felforgathatja a társadalmi nemek / testek / vágyak diszkurzív rendjét”.¹⁶¹ Ennek a felforgatásnak az intézményesült terepe a színház, amelyben – többnyire reflektálatlan, de – magától értetődő tapasztalat az, amit Butler a társadalmi szcénáról ír, miszerint „a társadalmi nem mindenképpen kulturálisan van megalkotva: ennél fogva a társadalmi nem nem a biológiai nem oki következménye”.¹⁶² A társadalmi nemet cserélő, abbéli identitásukban átváltozó színpadi szereplők a színháztörténet állandó tényezői, ami már jóval azelőtt szembesítette a mindenkori közösséget a társadalmi nem megalkotott – és a biológiai nemtől független, attól elszakított – voltának élményével, amikor ennek elméleti reflexiója még fel sem vetődött. A társadalmi nem konvención alapuló volta a legnyilvánvalóbb és magától

¹⁵⁹ ISER, Wolfgang, i. m. 366.

¹⁶⁰ DOLAN, Jill, „Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the 'Performative'”, *Theatre Journal* 45.4 (December 1993), 419.

¹⁶¹ SCHULLER Gabriella, *Tükörképrombolók. A tekintet eltérítése a poszt/feminista színházban és performanszokban*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006, 12.

¹⁶² BUTLER, Judith, *Problémás nem*, ford. Berán Eszter, Vándor Judit, Bp., Balassi, 2006, 47.

értetődőbb módon éppen a színház kontextusában mutatkozik meg. Ez a társadalmi nem ugyanakkor nem alkotható meg a test nélkül, amelyet korábban passzív közegként, pusztá felületként gondoltak el, amelyre ráíródnak, rávésődnek a kulturális jelentések. Butler szerint viszont a test „maga egy konstrukció, akárcsak az a számtalan >>test<<, amely a társadalmi nemmel bíró alanyokat alkotja. A testekről nem mondható el, hogy jelölhető módon léteznének társadalmi nemük jelölése előtt”.¹⁶³ Az előbbi színháztörténeti vonatkozással összefüggésben tehát megkockáztatható az a kijelentés, hogy a társadalmi nem valóságosabban, felismerhetőbben, jelöltebb módon létezik a színházi kontextusban, mint azon kívül.

A társadalmi nem konstruált voltának ismételten hangoztatott vonása Butlernél a test színrevitelének ismétlésekben megvalósuló gyakorlata. „A társadalmi nem a test ismételt stilizációja, egy sor ismétlődő cselekedet egy merev szabályozókereten belül, amely az idő múlásával megdermed egy természetes jellegű lényben, hogy a szubsztancia látszatát keltse”.¹⁶⁴ Az ismétlés azonban nem a szubjektum szándékának megvalósulásaként értelmezendő, mivel „nincs olyan szubjektumként leképezhető hatalom, amely végrehajt bizonyos cselekvést, hanem egy többszörösen megismételt cselekvésről van szó, ami *maga* a hatalom, a maga állandóságával és instabilitásával”.¹⁶⁵ Ez az ismétlésekből összetevődő cselekvéssor színházi nézőpontot érvényesítő megfogalmazással úgy hangzik, hogy a performativitás „a normáknak az előadót megelőző, kényszerítő és meghaladó megismétléséből áll, s ebben az értelemben nem lehet rá az előadó >>akaratának<< vagy >>választásának<< eredményeként tekinteni”.¹⁶⁶ Ugyanakkor Butler az ismétlődésben nem az állandóságot, a mechanikus repetíciót, hanem a változást hangsúlyozza, azt hogy „a társadalmi nem önmagában nem más, mint a valamilyenné válás folyamata vagy tevékenysége, és a társadalmi nemet nem főnévként kell felfogni, vagy szubsztanciális dologként, vagy statikus kulturális jelzőként, hanem soha véget nem érő, és folytonosan ismétlődő tevékenységként”.¹⁶⁷ Ebből az is következik, hogy ennek a valamilyenné válás folyamatának a hordozója az önmagában is szakadatlanul változó test, amely noha gyakran teremti meg – az észlelésben – az állandóság látszatát, lényegét tekintve mégsem más, mint egy működésben és átalakulásban lévő szervezet.

¹⁶³ BUTLER, Judith, i. m. 51.

¹⁶⁴ BUTLER, Judith, i. m. 88.

¹⁶⁵ BUTLER, Judith, *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*, ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea, Bp., Új Mandátum Kiadó, 2005, 213.

¹⁶⁶ BUTLER, Judith, i. m. 221.

¹⁶⁷ BUTLER, Judith, *Problémás nem*, ford. Berán Eszter, Vándor Judit, Bp., Balassi, 2006, 196.

A nem alapját alkotó testet Butler nem valamilyen fizikai tényezőnek tekinti, nem biológiai adottságként fogja fel, hanem azt hangsúlyozza, hogy a test „mindig is kulturális jel volt”.¹⁶⁸ Ebből az is következik, hogy nem lehet a testre csak mint biológiai-fizikai objektumra tekinteni (még a természettudományos vizsgálódásokban sem), a testen és a tekintetben ott van a társadalmi, kulturális vonatkozás. A társadalmi nemről mondottaknál még radikálisabb álláspontot képvisel Butler a biológiai nem tekintetében, amikor azt hangsúlyozza, hogy „a biológiai nem kategóriája és a heteroszexualitás naturalizált intézménye *konstrukció*, társadalmilag intézményesített és társadalmilag szabályozott fantázia vagy >>fétis<<, nem *természetes* kategória, hanem *politikai*”.¹⁶⁹ A biológiai nem konstruált volta – tehetjük hozzá – a legnyilvánvalóbb módon éppen a színház közegében mutatkozik meg, ahol a biológiai nem meghatározott konvenciók között indifferens, a játékos saját biológiai és társadalmi neme nem determinálja a játszott szerep nemét, és a színpadi konvencióban lényegét tekintve csak a társadalmi nem van jelen, a biológiai nem pedig zárójelbe kerül. Ennek bizonyítékát kell látnunk abban a színháztörténeti hagyományban, amely bizonyos korszakokban, kultúrákban, műfajokban csak férfiakat léptet a teatralitás színpadi terébe mindkét nem képviselőjében, s ami azzal (is) magyarázható, hogy „az egyetemest a férfiak mindig, mindenkor, minden pillanatban, folytonosan kisajátítják”.¹⁷⁰ A történelmileg változó konvenció kényszerítő ereje természetesen az észlelést is megváltoztatja, és amiben az antikvitás vagy az Erzsébet-kor magától értetődő színházi gyakorlatot látott, abban ennek az egynemű szereposztásnak a mai közönsége óhatatlanul is homoerotikus tartalmakat vél felfedezni. Ugyanakkor épp a mai észlelés ezen vonása nyújt lehetőséget arra, hogy erre a nem cserére épüljenek, ezzel játszanak bizonyos teatrális műfajok (így például a nők öltözött férfiak, a másik nem öltözkédését viselő szereplők játékára épülő „drag”), amelyek még élesebben teszik érzékelhetővé ezt a problematikát. „Amit a dragben >>előadnak<< performatív módon, az természetesen a nemiség *jele*, egy jel, ami nem egyezik meg az általa ábrázolt testtel, de amelyet ugyanakkor nem lehet nélküle olvasni”.¹⁷¹ Nem megtevesztésről van tehát szó, hanem egy ebben a viszonyban – a nemiség jele és az ábrázolt test között – kialakuló lebegésről, oszcillációról, amely élményszerűen teszi átélhetővé a társadalmi nem és a test viszonylagos, változékony és ellentmondásos voltát.

¹⁶⁸ BUTLER, Judith, i. m. 142.

¹⁶⁹ BUTLER, Judith, i. m. 218.

¹⁷⁰ BUTLER, Judith, i. m. 203.

¹⁷¹ BUTLER, Judith, *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*, ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea, Bp., Új Mandátum Kiadó, 2005, 224.

Ennek a viszonylagosságnak a tapasztalata egyszerre lehet üdítő vagy fenyegető, mivel azzal a helyzettel szembesít, hogy a teátrális formában és közegben felmutatott szabadság látszólagos, a társadalmi színteret szigorú normák uralják. „Mivel a heteroszexuális nemi normák megközelíthetetlen ideálokat hoznak létre, a heteroszexualitásról elmondható, hogy a >>férfi<< és a >>női<< hiperbolikus verziójának szabályozott megalkotásán keresztül tartja fenn működését. Ezek nagyrészt kötelező performanszok: egyikünk sem választja őket, de kénytelenek vagyunk egyeztetéseket végezni velük kapcsolatban, mert hozzájuk képest jelölődik ki a helyünk”.¹⁷² Butler szerint viszont éppen a határesetek, a társadalmi nem „sikertelen”, összezavarodó megnyilvánulásai teszik láthatóvá, hogy nem esszencialitástól, hanem konvencióról van szó. Ebből a szempontból kiemeli a drag műfaját, amely „szó szerintiségében és színpadiasságában hatékony kulturális modellt kínál azoknak az általánosan elterjedt feltételezéseknek a dekonstrukciójára, amelyek egyes társadalmi nemeket és szexualitásokat úgy privilegizálnak, hogy >>természetesnek<< és >>eredetinek<< tartják őket”.¹⁷³ Ebben a teátrális műfajban, amely a ruhacserére épülő nem csere látszatával játszik, megmutatkozik a test társadalmi jelenlétének és működésének összetettsége és bonyolultsága, mivel a cserék révén láthatóvá válnak és reflektálódnak a társadalmi nem rejtett összefüggései. A határeset, a kivétel ez esetben abban segít, hogy jobban érzékelhetővé tegye a testre vonatkozó merev, korlátozó normák szakadatlan jelenlétét. Butler megállapítja, hogy a drag műfajában „a transzvesztita előadása, az előadó anatómiája és társadalmi neme – amit eljátszik – közti különbségre épül. Valójában azonban a lényeges testiség három szorosan összefüggő dimenziója van előttünk: az anatómiai nem, a társadalmi nemi identitás és a társadalmi nemi előadás. Amennyiben az előadó anatómiája már különbözik az előadó társadalmi nemiségétől, és ez a kettő különbözik az előadás társadalmi nemétől, akkor az előadás nemcsak a biológiai és a társadalmi nem közötti disszonanciát sugallja, hanem a biológiai nem és a társadalmi nem közötti disszonanciát, és a társadalmi nem és az előadás közötti disszonanciát is”.¹⁷⁴ Az előadott társadalmi nem (a „nő” képe vagy ennek paródiája) ezekben a játékokban többnyire homogén és sztereotip, de ez nem fedi el azt a komplexitást, amely az előadó és a szerep közötti kapcsolatrendszer meghatározza. Ennek a műfajnak épp az – ebben az összefüggésben – a lényege, hogy „a társadalmi nem imitációjával a transzvesztita hallgatólagosan felfedi magának a társadalmi nemnek imitáló

¹⁷² BUTLER, Judith, i. m. 224.

¹⁷³ JAGOSE, Annamarie, *Bevezetés a queer-elméletbe*, ford. Sándor Bea, Bp., Új Mandátum, 2003, 86.

¹⁷⁴ BUTLER, Judith, *Problémás nem*, ford. Berán Eszter, Vándor Judit, Bp., Balassi, 2006, 234.

szerkezetét – és esetlegességét is”.¹⁷⁵ Ahhoz ugyanis, hogy a műfaj működjön, elengedhetetlen, hogy a különbség, a divergencia látható legyen, ami - mármint az eltérés – a társadalmi szintén esetleg éppen elfedett. Az ebben a keretben színre vitt eltérés a játszó és a játszott neme között láthatóvá teszi azt a nem feltétlenül disszonáns módon működő domináns társadalmi gyakorlatot, amely sohasem tudja teljes fedésbe hozni az eszményi társadalmi nemet és azt, amely a performanciák során megvalósul. Az ezzel való szembesülés a drag-ben nem feltétlenül fenyegető, lehet felszabadító is, amely esetben „az élvezet egy része, maga a hebehurgyaság, éppen abból adódik, hogy felismerjük, a biológiai nem és a társadalmi nem közti viszony radikálisan esetleges szemben [az] okozati egységnek azzal a kulturális alakzatával, amelyet egyébként rendszerint természetesnek és szükségszerűnek tartanak”.¹⁷⁶ Butler ezt a műfajt a társadalmi nem paródiájának tekinti, de hangsúlyozza, hogy nincs mögötte valamilyen „eredeti” identitást, amelyet a műfaj parodizálna, hanem önmagában a paródia az, ami eredeti. A drag hasznossága a testpolitika szempontjából abban is áll, hogy nyilvánvalóvá teszi azokat a performatív gyakorlatokat, amelyeken keresztül a heteroszexuálissá formált társadalmi nemek kialakítják önmagukat.

A dragtól és a nemek performativitásának tételétől jut el Butler a többszörös nemi identitás, a queer elméletéig, amelynek kapcsán azt hangsúlyozza, hogy „lehetetlen volna a mai queer-politikában szétválasztani a teátrális és a politikus elemeket”, illetve, hogy „írhatnánk akár olyan történelmi áttekintést is, mely szerint a teatralitás egyre erősebb *átpolitizálása* központi szerepet játszik a queer-mozgalomban”.¹⁷⁷ A megsokszorozódott nemi identitást színre vivő közegben megjelenő teatralitással kapcsolatban azonban azt hangsúlyozza, hogy ezt a „teatralitást nem szabad összekeverni az önmegmutatással és az én önteremtésével”.¹⁷⁸ A queer jelensége és mozgalma – amelynek részleteivel itt nem foglalkozunk – az identifikációs kategóriák határainak kitolásával és a nem-normatív szubjektumpozíció képviselésével egységbe terel sokféle marginalizált nemi identitású csoportot, amivel viszont segít a testre vonatkozó társadalmi norma, gyakorlat és politika feltérképezésében, és annak újragondolásában, hogy miféle szabályozási mechanizmusok alapján működik a társadalmi nemek performativitása. Ezek között a mechanizmusok között meghatározó szerepet töltenek be a testek használatára, színrevitelére vonatkozó tiltások. Ezeknek a testre vonatkozó tilalmaknak az újragondolása Judith Butler szerint „a

¹⁷⁵ BUTLER, Judith, i. m. 234. – az eredetiben végig kiemelve.

¹⁷⁶ BUTLER, Judith, i. m. 234.

¹⁷⁷ BUTLER, Judith, *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*, ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea, Bp., Új Mandátum, 2005, 220.

¹⁷⁸ BUTLER, Judith, i. m. 220.

testi felületek körvonalazódásának és teatralizációjának variálható módjainak lehetőségét ígéri. Eszerint ezek a test olyan >>ideái<<, melyek nélkül nem létezhet semmiféle én, s a tapasztalatok ideiglenes elrendezése sem lehetséges. [...] De éppen azért, mert a tiltások nem mindig >>működnek<<, azaz nem mindig hozzák létre a társadalmi ideálhoz teljesen alkalmazkodó engedelmes testet, olyan testi felszíneket körvonalazhatnak, melyek nem a hagyományos heteroszexuális pólusokat jelölik. Ezek a variálható testi felszínek vagy testi ének ennek következtében olyan tulajdonságok átvitelének színterei lehetnek aztán, melyek többé már nem tartoznak szigorúan véve semmilyen anatómiához sem”.¹⁷⁹ A tiltások, a tilalmak megszegése, az identitás felforgatása központi jelentőségű a test megalkotásában és működtetésében. A felforgatás során láthatóvá válnak a társadalmi nemi identitáskonstrukciós eljárások és gyakorlatok. Butler szerint ez a szubverzió nem valahonnan „kívülről”, „máshonnan” ered, hanem „ha lehetséges a felforgatás, akkor ez a törvényen belülről érkező felforgatás, amely azokon a lehetőségeken keresztül valósul meg, amely lehetőségek akkor jelennek meg, amikor a törvény önmaga ellen fordul és váratlan permutációkat mutat. A kulturálisan létrehozott test ekkor felszabadul, de nem >>természetes<< múltjától vagy eredeti élvezeteitől szabadul meg, hanem a kulturális lehetőségek nyitott jövője felé szabadul ki”.¹⁸⁰ A felforgatás tehát nem meglévő gyakorlatokat és működési mechanizmusokat tagad meg, hanem rámutat új performativitások lehetőségére, amelyek viszont nem érvénytelenítik a meglévő, domináns, kanonizált gyakorlatot.

Az 1990-ben még némi utópisztikus felhanggal fogalmazó Butler a jövő felé kiszabaduló testi lehetőségekről, kötete 1999-es előszavában már óvatosabbnak bizonyul, amikor kijelenti: „fontosnak érzem, hogy elismerjem, a társadalmi nem felforgatásának performansa semmilyen következménnyel nem jár a szexualitásra vagy a szexuális gyakorlatra nézve. A társadalmi nemet a nélkül is átláthatatlanná tehetjük, hogy egyáltalán megzavarnánk, vagy újraorientálnánk a normatív szexualitást”.¹⁸¹ Ebből persze nem következik az, hogy ne kerül(het)ne sor különböző formákban, színtereken és műfajokban a testtel kapcsolatos konvenciók és normatívák megkérdőjelezésére, ezek a folyamatok azonban a szembesítés szerepén túl további hatással, következménnyel nem járnak a társadalmi nem folytonos újrakonstruálásának gyakorlatára. Valószínűleg ugyanez a helyzet a színház kontextusában megjelenő, a társadalmi nemet felforgató jelenségekkel is, amelyek

¹⁷⁹ BUTLER, Judith, i. m. 71.

¹⁸⁰ BUTLER, Judith, *Problémás nem*, ford. Berán Eszter, Vándor Judit, Bp., Balassi, 2006, 171.

¹⁸¹ BUTLER, Judith, i. m. 15.

belül maradnak a társadalmi normarendszeren, és amelyek hatásukban nem vezetnek el a nézői társadalmi nemi identitás megváltoz(tat)ásához. A teatralitás legfeljebb bepillantást enged abba részbe, amely a folytonosan ismétlődő és változó társadalmi nemet konstruáló cselekvéssorok, és a viszonyítási pontként, elérendő normaként kínálkozó mindenkori, társadalmilag szabályozott fantáziák között húzódik.

A performativitás és Austin beszédaktus-elmélete kapcsán korábban már hivatkoztam Butler azon nézetére, mely szerint nincs beszédaktus test nélkül, és a test nem a beszédaktuson „kívül” helyezkedik el. Az előbbieken a test társadalmi vonatkozásainak kiemelése során ez az összefüggés háttérbe került, de az amerikai filozófus nézeteinek összegzésekor érdemes visszatérni erre a kérdésre. Butler a beszélő testet a metafizikát megbotránkoztató ténynek és jelenségnek tekinti. A test ittlétét és ennek a feltételnek a hatását helyezte a 2002 tavaszán Amszterdamban tartott Spinoza-előadásainak előterébe. Ennek az előadás-sorozatnak a keretében, az ember önmagáról történő megnyilatkozásának kapcsán a következőket mondta: „van itt egy testi referencia, önmagamnak egy olyan kondíciója, amelyre rá tudok mutatni, de amelyet nem tudok pontosan elbeszélni, noha kétségtelenül vannak történetek arról, hogy a testem hova ment, mit tett és mit nem tett. A történetek azonban nem ragadják meg a testet, amelyre hivatkoznak. Még ennek a testnek a históriája sem teljesen elbeszélhető. Testnek lenni bizonyos értelemben azt jelenti, hogy meg vagyunk fosztva a saját életünkre való teljes visszaemlékezés lehetőségétől. A testemnek van egy olyan históriája, amelyre nem emlékezhetem vissza”.¹⁸² A testből valóság együtt jár az elbeszélhetetlenség, a visszaemlékezhetetlenség tapasztalatával, azzal, hogy a test mindig több és más annál, mint amiről az elbeszélés vagy a visszaemlékezés beszámolni képes. Ez a tapasztalat önmagában felforgató, de még inkább azzá válik, ha ezt a maradéktalanul nem kommunikálható testet a szakadatlan társadalmi performatív aktusok (nyelviek és fizikaiak) színterében vizsgáljuk.

¹⁸² BUTLER, Judith, *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham UP, 2005, 38.

II. rész

Társas lények teste

A XX. század második fele nyugati filozófiai gondolkodásának egy – az előzőekben elemzett – részével párhuzamosan a társadalomtudományokban is megjelentek, bizonyos területeken előtérbe kerültek a testre irányuló kutatások, mindenekelőtt az antropológiában és a szociológiában. A testszociológiai kutatásokat részben a filozófia inspirálta, amellyel kapcsolatban általános az a vélekedés, hogy az 1980-as évek ezen a téren kikristályosodó és fellendülő kutatásainak folytatói Michel Foucault köpönyegéből bújtak elő. A diszciplináris hagyományok mindazonáltal az antropológiában és a szociológiában is korábbi előzményekre nyúlnak vissza, ezek léte és jelentősége azonban csak az ezredvég közelében kibontakozó testkutatások nyomán vált érzékelhetővé, illetve nyilvánvalóvá.

Miként a filozófiai fejezetben, úgy a mostaniban is a társadalomtudományi testkutatásoknak a teatralitásra vonatkoztatható, azzal kapcsolatba hozható összefüggései az érdekesek a számunkra. Az antropológiai terepmunkában és a szociológiai megfigyelés bizonyos típusaiban a kutatás kerete és a kutatónak a tárgyhöz fűződő kapcsolata magában rejtje a viszonyok teatralizálódásának a lehetőségét. Azzal, hogy a kutató nem részesülőként, hanem megfigyelőként pozicionálja önmagát, egyúttal nézővé (közönséggé) válik, és e folyamat komplementer elemeként a tevékenykedő megfigyelték szereplőkké (is) válnak. Szereplőkké nem a megírt és fikcionalizált karakterek, viszonyok értelmében, hanem annak a hétköznapi tapasztalatnak megfelelően, hogy ha valaki tudja, érzi, hogy nézik (figyelik), másképpen viselkedik, mint egyébként, mint e nélkül a tudat nélkül. Ez a „másképp” nem feltétlenül a magatartás, a cselekvés megváltozását jelenti, mint inkább a cselekvőnek a saját cselekvéséhez való viszonyában létrejövő eltérést. Az antropológiai terepmunkától függetlenül megjegyzendő, hogy a társadalmi lét növekvő teatralizálódása összefüggésben állhat az általános és kölcsönös megfigyelésnek, szemrevételezésnek mint a humán környezethez való viszonnak az elterjedésével.

Az antropológiában, ezen belül a kulturális antropológiában is több kutató munkáságában fellelhetők olyan vonatkozások, amelyek a test vizsgálata iránti – látható vagy rejtett – érdeklődésről tanúskodnak. Felbukkan, illetve megmutatkozik a testtel kapcsolatos érzékenység – többek között – Arnold van Gennep, Bronislaw Malinowski,

Claude Lévi-Strauss, Clifford Geertz és mások munkásságában is. De egy tudománytörténeti, diszciplináris áttekintésnél célravezetőbbnek tűnik ezen a helyen egy reprezentatív alkotó ilyen irányú nézeteinek előtérbe állítása, s annak vizsgálata, hogy milyen testi vonatkozásokat hangsúlyoz, emel ki egy, a terület egyik legkiválóbb képviselőjeként számon tartott antropológus, akinek munkássága idején a szakterület jelentős változásokon ment keresztül. Victor W. Turner kiválasztása mellett szól az a – szempontunkból nem mellékes – tény is, hogy gyermekként a színház iránti affinitást – közhellyel szólva – az anyatejjel szívta magába, mivel anyja színésznő lévén ő maga voltaképpen színházi környezetben, a színház világában nevelkedett. Ebből természetesen nem szükségképpen következik az általa elvégzett elemzésekben a színházi szempontok érvényesítése, és mindez nem feltétlenül jelenti azt, hogy az általa adott antropológiai elemzésekben megfogalmazott színházi utalások, vonatkozások szaktudományosan (teatrológiailag) megalapozottak és helytállóak, de munkássága második szakaszában explicit módon fordult a rituális folyamatok elemzésének színházi alkalmazhatósága felé.

5. Átmenetek és határok megmutatkozása a rítusokba vont testen

„A liminális helyzet egyik fontos összetevője az, hogy (...) a kultúra rovására erősen hangsúlyozza a természetet”.
Victor Turner¹⁸³

A performativitás kapcsán az előző fejezetben már történt utalás Victor Turner antropológiai munkásságára. Az általa képviselt tudományterületről egyébként egy másik Turner, a szociológus Bryan Turner azt írja, hogy „az emberi test az antropológiában – ellentétben a szociológiával – a 19. század óta központi szerepet kapott”.¹⁸⁴ A XX. század második felének antropológusai közül a test teátrális vonatkozásainak szempontjából Victor Turner munkásságának van a legnagyobb jelentősége. A kulturális antropológia színházi vonatkozásaival pályája második felében önálló munkákban is foglalkozott,¹⁸⁵ és ez irányú okfejtései az 1980-as, 90-es évekre kialakuló performance tanulmányok (performance studies) gyakori hivatkozásait jelentik, valamint az európai színháztörténetet az identitásváltások történeteként és a színházat a kulturális performance műfajának tekintő megközelítésnek is kiindulópontját adják.¹⁸⁶ Victor Turner írásaiban nem kapcsolja össze test és teatralitás kérdését, és antropológiai munkáiban a testről szólva annak elsősorban kulturális meghatározottságát helyezi előtérbe. Színházzal, teatralitással kapcsolatos nézetei kezdetben nem annyira elméleti megalapozottságból, mint inkább a szocializálódás tapasztalatából, és a színházzal kapcsolatos közkeletű nézetekből eredtek. Később – az 1970-es évektől haláláig – együtt működött Richard Schechnerrel, és közvetlen tapasztalatot szerzett a színház és antropológia, a performance-művészet kortárs sajátosságainak és a rítusok liminális vonásainak a kapcsolatáról. Épp ezért, érdemes feltárni azt a test- és teatralitásképet, amely Turner gondolkodásában jelen van.

Victor Turner mottóként kiemelt megállapításának relevanciáját a jelen gondolatmenetben az adja, hogy a liminalitásban fókuszba kerülő emberi természet egyik,

¹⁸³ TURNER, Victor W., Átmenetek, határok és szegénység: a communitas vallási szimbólumai, in Paul BOHANAN, Mark GLAZER, szerk., *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*, Bp., Panem – McGraw – Hill, 2006, 674-710. Itt: 693.

¹⁸⁴ TURNER, Bryan S., A test elméletének újabb fejlődése, ford. Erdei Pálma, in Mike FEATHERSTONE, Mike HEPWORTH, Bryan S. TURNER, *A test. Társadalmi fejlődés, kulturális teória*, Bp., Józsoveg Könyvek, 1997, 7.

¹⁸⁵ TURNER, Victor, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, New York, Cornell University Press, 1974.; *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications, 1982; *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1986.

¹⁸⁶ FISCHER-LICHTE, Erika, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001, 7-18; SCHECHNER, Richard, *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről*, ford. Regös János, Bp., Múzsák, 1984, főként 91-138.

ha nem a legfontosabb vonatkozása a testen és testtel megtörténő változásokban van. Annak ellenére, hogy Turner munkásságában sehol sem összpontosít kifejezett és kizárólagos módon a rituális folyamatban jelenlévő testre, elemzéseiből mégis feltárható a testnek egy az átmeneti helyzetekben és a határok átlépése során megmutatkozó képe. 1969-es fő művében, *A rituális folyamat* című könyvében¹⁸⁷ elsősorban afrikai törzsek rituáléit elemzi, olyan közösségeket, amelyek az írásbeliség előtti társadalmi állapotot mutatják, illetve arról tudósítanak. E társadalmakról egyetértően idézi Monica Wilson megállapítását, miszerint „a rituálék az értékeket azok legmélyebb szintjén tárják fel... az emberek azt fejezik ki a rituálékban, ami a leginkább mozgatja őket, és mivel a kifejezés formája konvencionizált és kötelező, ezért ilyenkor a csoportértékek tárulnak fel. A rituálék tanulmányozásában látom a kulcsot az emberi társadalmak lényegi felépítésének megértéséhez”.¹⁸⁸ Annak ellenére azonban, hogy Turner mindenekelőtt a közösséget (a társadalmat) kutatja, megfigyeléseiben és leírásaiban gyakran tesz említést a rituálék során az egyén testével kapcsolatos változásokról, a test megjelöléséről, megbélyegzéséről, elszigeteléséről stb. A rituálékban megmutatkozó legmélyebb értékek előtt vannak a fogalmiságnak és az írásbeliségnek, és nagyon gyakran a test használatában, gesztusaiban kifejezésre jutó érzelmi-ösztönös csoportnormákról tudósítanak. Ezek a normák, értékek testi megnyilvánulásokon (nem feltétlenül beszéden) keresztül jutnak kifejezésre. Ezzel összefüggésben Turner megállapításaiban, amelyek nem az individuumként felfogott egyénre, hanem a közösség tagjára vonatkoznak, ott találjuk az egyén testének, e test természeti és kulturális vonatkozásainak a hangsúlyozását.

Számos művében újra és újra ismerteti, és kiindulópontként használja Arnold van Gennepnek az átmenet rítusairól (*rites de passage*) adott elemzését,¹⁸⁹ amely a rituális folyamat három szakaszát különbözteti meg, az elkülönülést (elkülönítést), a marginalitást (liminalitást) és az egyesülést (visszafogadást). Ennek a három szakaszú folyamatnak mindegyik fázisában – a szimbolikus cselekvésekkel együtt – az átmenetben résztvevő egyén testén, testével is történnek változások. A liminalitás kapcsán írja Turner (csupa testre is vonatkoztatható sajátosságot említve), hogy azt „gyakran kapcsolják össze a halállal, az anyaméhbeli állapottal, a láthatatlansággal, a sötétséggel, a biszexualitással”, és a liminális személyeket „szörnynek maszkírozzák..., csak egy kis darab ruhát viselnek vagy

¹⁸⁷ TURNER, Victor, *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*, ford. Orosz István, Bp., Osiris, 2002.

¹⁸⁸ WILSON, Monica, „Nyakusa ritual and symbolism”, *American Anthropologist*, 56.2 (1954), 241; idézi Victor TURNER i.m. 22.

¹⁸⁹ GENNEP, Arnold van, *The rites of passage*, London, Routledge and Kegan Paul, 1909.

egyenesen mezítelenek”.¹⁹⁰ Továbbá megemlíti, hogy a „hosszú elkülönítési szakasszal bíró beavatásokban – mint amilyenek sok törzsi társadalom körülméletési, illetve a titkos társaságokba történő beavatás rítusai – gyakran a liminális szimbólumok gazdag tárházát találjuk”,¹⁹¹ amelyek – tehetjük hozzá – ugyancsak a testen végrehajtott fizikai beavatkozások, illetve a test megbélyegzésével, megkülönböztető megjelöléseivel járnak együtt. A beavatási rítusokban nagyon gyakran a próbatételek durva testi bántalmazásokkal járnak együtt. E folyamatok során „a jelöltnek meg kell tanulnia, hogy önmagában csupán agyag és por, pusztá anyag, amelynek formáját a társadalom adja meg”.¹⁹²

Az átmenet rítusainak középpontba állítása Turner gondolatmeneteiben egy olyan társas (társadalmi) helyzetre irányítja a figyelmet, amelynek során a folyamat alanyaként megjelenő egyén testi átváltozásokon megy keresztül (amelyek együtt járnak helyzetének kulturális, szimbolikus átváltozásával is). Az elkülönítés, határszakasz, beilleszkedés hármas fázisán keresztülmenő egyén egy olyan metamorfózis szereplője, amelynek során mássá, másvalakivé válik. Ez a mássá válás csak a közösség (közönség) által szabályozott, jóváhagyott módon folyhat le, az átmenet rítusának alanya mások tekintetének kereszttüzeiben ad tanúbizonyságot az egyik társadalmi státuszból a másikba történő átlépéséről. Ahhoz, hogy ez az átváltozás ne csupán spirituális és ne csak szimbolikus legyen, látható jeleknek kell kísérnie, azaz az átváltozásnak meg kell mutatkoznia a testen.

Ez a megmutatkozás történhet a test fizikai felületén, a bőrön, de történhet a testet borító anyagokban is. Az átmenet rítusai nagyon gyakran egyben beavatási szertartások is, amelyek során a résztvevőket kivetkőztetik megszokott öltözkükből.¹⁹³ A beavatandók „megfosztatnak nevüktől és ruházatuktól, közönséges sárral kenik be a testüket, hogy ne lehessen őket megkülönböztetni az állatoktól. Olyan általános ellentétekkel hozzák őket kapcsolatba egyidejűleg, mint élet és halál, férfi és nő, étel és ürülék, hiszen egyrészt a korábbi státusuk és életük számára haldoklók illetve halottak, de ugyanakkor egy újban születnek és nevelődnek újjá”,¹⁹⁴ – írja az egyik törzsi rituálé sajátosságainak általánosítása során. A beavatandók egyéni attribútumaiktól történő megfosztottsága megjelenhet az egyen öltözékek viseletében is. A nemi identitást is elfedő, elrejtő uniformis is csak az

¹⁹⁰ TURNER, Victor, *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*, ford. Orosz István, Bp., Osiris, 2002, 108.

¹⁹¹ TURNER, Victor, i.m. 109.

¹⁹² TURNER, Victor, *Liminalitás és communitas*, ford. Nagy László, in ZENTAI Violetta szerk., *Politikai antropológia*, Bp., Osiris – Láthatatlan Kollégium, 1997, 51-63. Itt: 54.

¹⁹³ Vö. i. m. 121.

¹⁹⁴ TURNER, Victor, *A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban*, ford. Matuska Ágnes és Oroszlán Anikó, in *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban*, Bp., Kijárat, 2003, 17.

egyik jele „az egyformaság, a strukturális láthatatlanság valamint a névtelenség állapotához”¹⁹⁵ való közel kerülésnek. Ebben a fázisban a testi integritásnak egyébként meglévő tisztelete átmenetileg felfüggesztésre kerül, az egyén teste a közösségi rituálé célpontjává válik.

A Turner által vizsgált rituálékban és törzsi szokásokban a testnek mint az átmenet médiumának sokféle konkrét alkalmazása jelenik meg. Említi a nyugat-afrikai Dogon törzset, amely „bizonyos ásványokat testrészeknek feleltet meg”,¹⁹⁶ a Zambia észak-nyugati részén élő ndembu törzset, amelynek isoma elnevezésű rítusa kapcsán többféle testi vonatkozásra tér ki, így a beteg testnek a beavatandóval való analógiájára, a meztelenség jelenlétére, a testi megkettőződésre, a körülmetélés szerepére és törzsi értelmezésére, valamint a test álcázásának módozataira.¹⁹⁷ E határhelyzeti, átmeneti testalkalmazás sajátosságát, a helyzetben összekapcsolódó heterogén tényezők jelentőségét abban látja, hogy – mint egy példa kapcsán írja – „a szörnyjelmezben például egyrészt emberi, állati és növényi attribútumok >>természetellenes<< módon keveredhetnek, miközben ugyanezen jellemzők másképpen, de szintén >>természetellenes<< módon kombinálódhatnak egy képen vagy egy történetben. (...) a liminalitásban az emberek az ismerős elemekkel >>játszanak<<, és ezen elemeket idegenné teszik. Az újdonság az ismerős elemek addig példátlan kombinációjából születik”.¹⁹⁸ Ez az általánosító megfogalmazás már rámutat Turner antropológiai munkásságának arra a sajátosságára, hogy terepmunkáinak, törzsi rituálékat feldolgozó kutatásainak eredményeit saját kortárs (nyugati, amerikai) társadalmára, annak bizonyos időszakú sajátosságaira alkalmazza. Ez az applikációs jelleg magyarázza Turner részbeni színház felé fordulását, illetve eredményeinek színháztudományi alkalmazását is.

Bár elemzéseiben ezt az összefüggést nem említi, a jelen gondolatmenet szempontjából a legfontosabb kérdés az, hogy vajon teatralizálódik-e a test a liminalitás folyamatában, illetve azokat a változásokat, amelyek a testtel ebben a folyamatban történnek, összefüggésbe lehet-e hozni a test és a teatralitás kapcsolatával. A Turner által említett konkrét példákban azt látjuk, hogy a liminalitás – például a beavatás – helyzetébe került egyén *átmenetileg* a közösség számára mássá válik. Megváltozik a közösség hozzá

¹⁹⁵ TURNER, Victor, i.m. 18.

¹⁹⁶ TURNER, Victor, i.m. 21.

¹⁹⁷ Vö.: TURNER, Victor, *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*, ford. Orosz István, Bp., Osiris, 2002.

¹⁹⁸ TURNER, Victor, *A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban*, ford. Matuska Ágnes és Oroszlán Anikó, in *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban*, Bp., Kijárat, 2003, 19.

való viszonya, figyelem összpontosul rá, elkülönítik a közösség tagjaitól és hétköznapi működéseitől. Ezek a sajátosságok – erős megszorításokkal – felfoghatók teátrális mozzanatoknak, azonban ezekben a rituálékban a részvétel nem önkéntes, hanem a hagyomány és a közösség által kikényszerített. A liminalitás alanyai nem eljátszanak egy szerepet (mássá válásuk tehát nem fogható fel alakításként), hanem átélőként részesülnek egy közösségi eseménysorból; továbbá ez a határhelyzeti eseménysor mindig másokkal, újabb és újabb személyekkel történik meg, az ismétlődés a struktúrában és nem a „szereplőkben” van.

A teatralitás tehát nem annyira megvalósulásként, mint inkább lehetőségként van jelen ezekben a folyamatokban. Lehetőségként azokra az időkre, amelyekben a rituálék már elkorcsosulnak, s a helyükre lépő társadalmi cselekvéssorok, intézmények csökevényes formában továbbvisznek néhány elemet a valamikori liminális helyzetekből, de az ezekben való részvételben már megjelenik az önkéntesség, a társadalmi kényszer meggyengül, és mód nyílik az egyén számára ugyanannak a liminális folyamatnak a többszöri megismétlésére is.

Turner egyébként folytonosságot lát az általa vizsgált rituálék és a teatralitás intézményesült módjai között, mint írja, „a >>hivatásos<< vagy >>klasszikus<< színházi formák (ld. a görög tragédia vagy a japán no-színház) történelmileg folytatásai a rituáléknak, és hordoznak valamit azok szakrális komolyságából, sőt, még elődeiknek az >>átmenet rítusához<< hasonló szerkezetét is”.¹⁹⁹ Ugyanakkor lényeges eltéréseket, változásokat említ a különböző korok közösségeiben, társadalmaiban a liminalitás által betöltött szerepről. Míg a törzsi társadalmakban a liminalitást funkcionálisnak (a működés biztosítása érdekében jelenlévő aktivitásnak) tekinti, addig Turner szerint az „ipari társadalomban (...) a naptári rendbe épített és/vagy a születés vagy halál organikus folyamatát modellező >>átmeneti rítus<<-forma (...) már nem kielégítő. A szabadidő biztosít teret sokféle szabadon választható liminoid műfajnak, mint az irodalom, a színház, a sport...”.²⁰⁰ A modern társadalmakban pedig az egész jelenségekör individualizálódik, és a kezdeményezés megfordul: a művész hozza létre a liminoid jelenségeket, és „a közösség *megtapasztalja* a kollektív liminális szimbólumokat”.²⁰¹

Ez a gondolatmenet is mutatja azt a már említett tényt, hogy az 1960-as évek végétől Turner túllép a terepmunkák során feltárt adatok értelmezésén, és végső soron kortárs

¹⁹⁹ TURNER, Victor, i.m. 33.

²⁰⁰ TURNER, Victor, i.m. 45-46. A liminális és a liminoid megkülönböztetésekor Turner az előbbit a kötelesség, az utóbbit a választás sajátosságával jellemzi. (Vö.: i. m. 35.)

²⁰¹ TURNER, Victor, i.m. 46. – kiemelés az eredetiben.

jelenségek magyarázatára is vállalkozik. *A rituális folyamat* című kötete (a Rochesteri Egyetemen tartott előadássorozat) közepétől kezdődően olyan társadalmi elemzést ad, amely általánosan és egyetemlegesen tesz különbséget liminalitás és communitas között (ez utóbbi tartalmáról lásd alább). Bár az elemzés kiindulópontját ezúttal is a törzsi megfigyelések adják, a gondolatmenet egyetemesebb távlatokra tekint. Az alkalmazásba bevont kortárs jelenség együttesbe beletartoznak az 1960-as évek nyugati (amerikai) társadalmának aktuális fejleményei, a hippy mozgalom, a beat nemzedék, a rockzene, az alternatív kultúrák megjelenése. De kitér korábbi korok liminális jelenségeire is, a ferences rend működésének sajátosságaira, a millenáris mozgalmakra, vagy – a communitas vallási szimbólumait elemző esszéjében – irodalmi példákra is, amikor a beavatási szertartások sajátosságai kapcsán arról ír, hogy a beavatandóknak képessé kell válniuk az elfogadott sémák szétzúzására és életképes új sémák kialakítására, amelyre – mint írja – Rabelais és Genet írásaiban találhatunk példát.²⁰²

Ez a kiterjesztés, az antropológiai megfigyelések univerzalizálása túllép az általunk vizsgálni kívánt jelenségeken, és olyan „minden történelmi korra és kulturális helyzetben alkalmazható társadalmi modellt ígér, amelyet a drámaesztétika területéről kölcsönöz”.²⁰³ Ugyanakkor e kiterjesztéstől függetlenül (azt zárójelbe téve) a rituálék sajátosságairól írottak olyan mozzanatokat tartalmaznak, amelyek túlmutatnak a konkrét törzs, népcsoport szokásain, hagyományain. Az átmenet rítusai kapcsán Turner azt hangsúlyozza, hogy e rituálék „részvevői *más*, elkülönített tér-időbe kerülnek, *más* szabályok szerint vagy még inkább *szabadon* cselekszenek, és a rítus átmeneti (vagyis időleges) szakaszában a neofiták kreatív (művészi) tevékenységet (is) folytatnak”.²⁰⁴ Ebben az átmeneti helyzetben, amelynek mássága, ideiglenessége, a résztvevők („szereplők”) rendkívülivé válása (elkülönítése, megbélyegzése stb.) olyan sajátosságok, amelyek könnyen arra csábíthatnak bennünket, hogy gondolati ívet húzzunk e törzsi-agrár társadalmaktól akár a posztdramatikus színházig is.²⁰⁵ Ehelyett a gesztus helyett azonban fontosabb számunkra

²⁰² TURNER, Victor W., Átmenetek, határok és szegénység: a communitas vallási szimbólumai, in Paul BOHANAN, Mark GLAZER, szerk., *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*, Bp., Panem – McGraw – Hill, 2006, 697.

²⁰³ P. BALOGH Andrea, Szabad az átjárás. Színház, dráma, társadalomkép Victor Turner kultúra-értelmezésében, in *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban*, Bp., Kijárat, 2003, 70.

²⁰⁴ DEMCSÁK Katalin, Határművészet. Színészek és nézők a színjáték közösségében, in *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban*, Bp., Kijárat, 2003, 81.

²⁰⁵ Ha az ív megrajzolása nem is, de a hivatkozás megjelenik Hans-Thies Lehmann könyvében, aki Turner „social drama” fogalmára utal (mely a társadalmi szintéren lezajló összeütközésekre, ott működő dinamizmusokra utal, s amelyet Turner megkülönböztet az esztétikai drámától, vagyis a műalkotástól). Vö.

annak hangsúlyozása, hogy a rítusokba vont testen úgy mutatkoznak meg az átmenetek és a határok, hogy ezzel magukban rejtik – de nem feltétlenül manifesztálják – a teatralizálódás lehetőségét. A rituálékba vont testek esetében a hiány, a láthatatlanná válás, a vákuum, a potencialitás mutat a teatralizálódás lehetősége, majdani realizálódása felé, valamint a testeknek a megszokottól, a hétköznapiól eltérő kezelése, szemlélete.

Addig azonban, amíg a teátrális cselekvés nem vezet valahonnan valahová, kiindulópontja és végpontja nem redukálható a valóság „tükrözésére” és a „változtasd meg életed” mentálhigiénés vagy propagandisztikus funkciójára és üzenetére, addig a liminalitás „két pozíció közötti átmenet középpontját jelenti egy státussorozatban, a *kívülállóság* olyan cselekedetekre és kapcsolatokra utal, amelyek nem az elismert társadalmi státusból erednek, hanem egy azon kívüli körből”.²⁰⁶ A felforgatás, amely itt jelen van, s amelynek kapcsán Turner – közvetve – Bahtyinnak a karnevalizációval kapcsolatos nézeteiből is merít, strukturális jellegű, és a társadalmi-közösségi működés egészére kihat, még akkor is, ha a határhelyzetbe jutás csak meghatározott számú egyént érint. A teatralitás jelenléte és hatása ennél jóval korlátozottabb, és létrejötte nem feltétlenül származtatható közösségi cselekvési kényszerekből, hatása pedig – ritka kivételektől eltekintve – nem terjed ki jelentősebb számú társadalmi csoportokra, közösségekre. Turner úgy látja, hogy a komplex társadalmak liminoid formái elsősorban a művészethez, szórakozáshoz, alternatív kultúrákhoz tartoznak, és ezek gyakran felforgatják, kibillentik a társadalomban uralkodó értékeket. Míg az átmeneti rítusok a törzsi rend fenntartását szolgálják, a modern társadalmak liminoid jelenségei sokkal inkább individualizáltak.

A színház olyan kulturális közeg, amely hasonlatos a liminalitáshoz, eltávolít a hétköznapi tapasztalattól, szimbolikus átalakításokat teremt, felforgatja a társadalmi érintkezésben kiosztott szerepeket. „A színházi formák integrálják és felnagyítják az egyes kultúrák tipikus konfliktusait és értékelképzeléseit (...). A társadalmi drámákhoz hasonlóan megtörik a normális élet menetét, és a közösség tagjait saját alapvető értékeikkel és elképzeléseikkel, saját kultúrspecifikus szimbólumaikkal szembesítik”.²⁰⁷ Ebben a közegben meghatározó jelentősége van a test szemlélése és megtapasztalása révén szereshető tudásnak. Ez a sajátos közeg – akár színházról, akár rítusról van szó – testi

Hans-Thies LEHMANN, *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Jürs-Munby, London and New York, Routledge, 2006, 37 és 182.

²⁰⁶ TURNER, Victor W., Átmenetek, határok és szegénység: a communitas vallási szimbólumai, in Paul BOHANAN, Mark GLAZER, szerk., *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*, Bp., Panem – McGraw – Hill, 2006, 678.

²⁰⁷ KOVÁCS Tímea, N., *Helyek, kultúrák, szövegek: a kulturális idegenség reprezentációjáról*, Debrecen, Csokonai, 2007, 80.

cselekvéseken alapul, amelyek saját (szimbolikus) valóságot hoznak létre, (át)változást idéznek elő, intenzív hatással vannak a résztvevőkre.

Turner egyébként – épp a rituáléból származtatott és azokra alapozott liminalitás érvényességének kiterjesztése érdekében – bevezeti a *communitas* fogalmát, amely mindig a mosté, a jelené (ennyiben összekapcsolható a színház jelenidejűségével), és amely szembe állítható a struktúrának és a liminalitásnak a hagyományból eredő jellegével. Martin Buberre hivatkozva a *communitas* spontán, közvetlen és konkrét természetét emeli ki, és azt hangsúlyozza, hogy a *communitas* „csak a társadalmi struktúrával való szembenállása vagy azzal való keveredése révén válik nyilvánvalóvá vagy megközelíthetővé”.²⁰⁸ A *communitas* illékony jelenségnek tekinti (ismét egy színházias vonás), olyannak, amely betör a struktúra közbülső részeibe.

A lehetőségesség aspektusát hordozó *communitas* a liminalitással összekapcsolva Turner arról ír, hogy a határhelyzetben való megjelenés, a határátlépés élménye és tapasztalata nemcsak konvenciók diktálta kényszer, hanem önként keresett és vállalt állapot is, amely mintegy kiszabadítja a résztvevőket életük hagyományos kötelékeiből. Szerinte „az embereknek valóban szükségük van arra (...), hogy időről időre felöltsék a státus maszkját, köpönyegét, viseletét és jeleit, már csak azért is, hogy a liminális maszkabál felszabadító maszkjait magukra ölthessék. Ezt azonban önként teszik”.²⁰⁹ Ilyen felszabadító – választáson alapuló – határhelyzetnek tekinti a karnevált, amely „a rituálétól abban is különbözik, hogy tetszés szerint látogatható vagy elkerülhető, részt lehet benne venni akár szereplőként, akár nézőként. Ez szabad kikapcsolódási műfaj, nem pedig kötelező rituálé”.²¹⁰ A karnevál teátrális vonatkozásaihoz nyilvánvalóan nem fér kétség, még akkor sem, ha a nyugati világban elterjedt és uralkodó intézményesült színházi formákhoz képest számos deficittel rendelkezik, mind a térbeli, mind az időbeli lehatároltságát (annak a színházénál jóval nagyobb tágasságát) tekintve, mind a résztvevők-szereplők-nézők megkülönböztethetőségének a színházétól jóval homályosabb jellegét illetően.

Mindazonáltal a Victor Turner által adott kulturális antropológiai elemzések és ezeknek a modern, posztmodern társadalmak bizonyos területeire történő kiterjesztése nem véletlenül vált színházi elméletek és performance teóriák hivatkozási pontjává. Noha

²⁰⁸ TURNER, Victor, *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*, Bp., Osiris, 2002, 140.

²⁰⁹ TURNER, Victor W., Átmenetek, határok és szegénység: a *communitas* vallási szimbólumai, in Paul BOHANAN, Mark GLAZER, szerk., *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*, Bp., Panem – McGraw – Hill, 2006, 685.

²¹⁰ TURNER, Victor, A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban, in *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúranropológiai írásaiban*, Bp., Kijárat, 2003, 35.

explicit módon nem reflektál a testnek a liminalitás és a *communitas* helyzeteiben megmutatkozó sajátosságaira, a színházi vonatkozások iránti érdeklődése és affinitása visszahatóan is jelentőssé teszi mindazt, amit a rituálék, közösségi folyamatok elemzése kapcsán a testről mondott. A „színészi képességeket is felcsillantó előadásaiban” ő is „az előadásként fölfogott élet metaforáit (...) hívta segítségül,”²¹¹ és e tudományos performance-ok írásos rögzítéseiben is rámutatott arra, hogy az ember antropológiai sajátossága a megjelenítés, a felidézés, a performancia, amely – tehetjük hozzá – minden esetben testi aktivitás, s amelynek teátrális lehetőségei és vonatkozásai a közösségi határhelyzetekben mutatkoznak meg (talán) a legnyilvánvalóbban. De legalább is azokban a határhelyzetekben – immanens módon, lehetőségként – jelen vannak. Turner tehát a színházi kategóriák alkalmazásával olyan kultúráképet dolgozott ki, amely hangsúlyozza a cselekvést (tevőt és tettet egyaránt), s hogy a test végrehajtotta cselekedetek teremtik meg a cselekvőket, a cselekvés terét, és az ehhez a tethez és teréhez való viszonyokat.

²¹¹ ABRAHAMAS, Roger D., Előszó, in TURNER, Victor, *A rituális folyamat. Struktúra és antistruktúra*, Bp., Osiris, 2002, 9, 11.

6. Viselkedés, szabályozás, nyilvánosság: társadalmi nyomok a testen

„A test materiális szerv,
de ugyanakkor metafora is”.
Bryan S. Turner²¹²

A szociológiai kutatások számára a test az 1980-as évekig jószerivel csupán metaforákat kínált különböző társadalmi jelenségek leírására, és saját jogán nem vált vizsgálatok tárgyává, egészen addig, míg 1984-ben Bryan Turner *Test és társadalom*²¹³ című irányadó munkája meg nem jelent. A kötet után egy évtizeddel (1995-ben) – a könyvvel azonos címmel – folyóirat is indult. Az azóta eltelt időszak alatt a test kiemelkedő jelentőségű témává vált a társadalomtudományok, a szubjektumelméletek számára is. A testre vonatkozó kérdésfeltevések három irányt szabnak a kutatásoknak: (a) a test mint objektum – a test, amellyel rendelkezünk; (b) a test mint szubjektum – a test, akik vagyunk; (c) a test mint folyamat, mint megjelenítés – a test, amivé/akivé válunk.

Korábban a szociológiai elméletek számára a test elsősorban a biológiai meghatározottsága miatt tűnt idegen területnek, mivel a testet ez a vonása szembeállította a társadalom fogalmával, és mivel az egyedi és természeti adottságok determinálta létezést hangsúlyozta a társas létezéssel és a kulturális vonatkozásokkal szemben. A kutatások azonban azt mutatják, hogy maga ez a szembeállítás az egyén fizikai teste és a társadalom között is a társadalmi összetettség egyik sajátossága és az egyén fölötti társadalmi kontroll egyik eszköze.²¹⁴ A nyugati hagyományban igen erős az a képzet, mely szerint a test társadalomellenes vágyak helye, amelyek a társadalmi rendet fenyegetik, de ez a feltevés ugyancsak nem más, mint kulturális konstrukció, amely a hatalom eszköze az egyének féken tartására. Ugyanakkor Elizabeth Grosz felhívja a figyelmet arra, hogy van egy másik hagyomány is, amelyet Spinozától eredeztethetünk, „amely a vágyat elsősorban produktumnak és nem hiánynak tekinti. A vágy nem azzal azonos, aminek a megszerzése kielégüléssel jár, hanem olyan folyamatokkal, amelyek létrehozhatnak valamit”.²¹⁵

Bár a testtel kapcsolatos szociológiai kutatások alapvetően nem érintik testnek és teatralitásnak a kapcsolatát, a színházi metafora gyakran van jelen a társas helyzetek és

²¹² TURNER, Bryan S., *The Body and Society: Explorations in Social Theory*, Oxford, Blackwell, 1984, 7.

²¹³ TURNER, Bryan S., i.m.

²¹⁴ DOUGLAS, Mary, „The two bodies”, in *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, London and New York, Routledge, 1996. Idézi: Mariam FRASER and Monica GRECO, eds., *The Body*, London and New York, Routledge, 2005, 10.

²¹⁵ GROSZ, Elizabeth, *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, London – New York, Routledge, 1995, 179.

folyamatok leírásában, értelmezésében. Mint Richard Sennett némi malíciával erről a hagyományról írja: „a szerepkutatásnak a nyugati gondolkodásban hosszú múltra visszatekintő (bár a szociológusok által el nem ismert) története van. Az emberi társadalomról alkotott egyik legősibb nyugati elképzelés az, hogy magát a társadalmat színházként fogja fel. Ez a *theatrum mundi* hagyománya”.²¹⁶ E megállapítást követően pár sorban említést tesz Platón és Petronius ilyen nézeteiről, a kereszténység és a 18. századi polgárosodás erre vonatkozó szemléletéről, valamint pár 20. századi szerzőről. A társadalomtudományi tradícióban azonban érdekes módon úgy van jelen a *theatrum mundi* hagyománya, hogy az nem kapcsolódik össze az emberi testtel, és fordítva, a testre vonatkozó társadalomtudományi kutatások nem teremtenek kapcsolatot a test és a teatralitás között.

Ugyanakkor a testtel kapcsolatos szociológiai elemzések több területen is bevonhatók a teatralitás kérdésének vizsgálatába, mivel több olyan összefüggést, vonatkozást tematizálnak és problematizálnak, amelyek kapcsolatba hozhatók a test használatának és szemléletének a teatralitáshoz köthető területeivel. Az egyik ilyen kérdés a test és az identitás kapcsolata, vagyis hogy miképpen jelöli a test az identitást, és mindaz, ami a testből látható, hogyan függ össze annak nem látható külső (elfedett) és belső (lelki) részeivel. Vajon a testi jelek, testsémák változása együtt jár-e az identitás megváltozásával, és fordítva, a belső (lelki) átalakulásnak vannak-e testi jegyei? Egy másik fontos kérdés a testnek mint normának a kérdése, annak vizsgálata, hogy miként válnak szabályozottá és előírttá bizonyos testi sajátosságok (s ezek a – nyílt vagy hallgatólagos – előírások miként épülnek be az oktatásba, egészségügybe, szállítmányozásba stb.), vagyis mi módon állítható elő, hozható létre, formálható meg a „normális” test. Betegség és test (a néma szervek problematikája), az informatika, kibernetika és a test kérdései a jelen gondolatmenetben kevésbé relevánsak, de a kortárs fogyasztói társadalom testre gyakorolt hatása annál jelentősebb. Mint Michel Maffesoli megállapítja, korunkban a test értéként van megjelenítve, és „a test még legintimebb vonatkozásaiban is annak érdekében van megalkotva, hogy látni lehessen; a test a legnagyobb mértékben teatralizált. A reklámban, divatban, táncban a test azért van felékesítve, hogy látványossággá váljon”.²¹⁷

Arra a kérdésre, hogy milyen a test, minden bizonnyal könnyebb válaszokat adni, mint arra, hogy mi is maga a test. Ahogy Bryan Turner említett irányadó kötetében megfogalmazta, „e testről szóló tanulmány írása során egyre kevésbé lettem biztos abban,

²¹⁶ SENNETT, Richard, *A közéleti ember bukása*, ford. Boross Anna, Bp., Helikon, 1998, 46.

²¹⁷ MAFFESOLI, Michel, „The ethic of aesthetics”, *Theory, Culture and Society* 8 (1991), 7-20. Itt: 19.

hogy mi is a test. Paradoxonok illusztrálják ezt az ellentmondást. A test materiális szerv, de ugyanakkor metafora is; ez a törzs, amelyhez a fej és a végtagok kapcsolódnak, de ugyanakkor ez a személy is...²¹⁸ Ezekből az ellentmondásokból is látszik, hogy a testet csak viszonyok rendszerében tudjuk vizsgálni, és hogy a test (az egyének teste) csak összehasonlítások révén válik társadalmilag láthatóvá, érzékelhetővé. Ebben az összevetésben a fizikai test sohasem észlelhető a maga közvetlenségében, mindig kulturális fogalmak, kategóriák közvetítésével válik számunkra hozzáférhetővé, az ember fizikai teste mindig társadalmiként jelenik meg. Ez még az anatómiai testképek esetében is így van, mint azt az 1980-as években nekilendülő társadalmi nemre vonatkozó kutatások bebizonyították.²¹⁹ Az 1990-es évek „testi fordulatának” velejárója pedig az volt, hogy a test közvetlen témából „projekciók, kulturális bevések területévé, a jelentésadás médiumává és elsődleges anyagává [*materia prima*] vált”.²²⁰

Az 1980-as években kiteljesedő és divatos témává váló testre vonatkozó kutatások forrásul szolgáló előzményei az 1930-as évekre nyúlnak vissza, amikor jelentős történeti, antropológiai, irodalomtörténeti művek születtek – többek között – Marcel Mauss, Norbert Elias, Margaret Mead, Mihail Bahtyin és mások kutatásainak eredményeként. Ezek a szerzők folytonosan megújuló forrását jelentik a testtel kapcsolatos társadalomtudományi vizsgálódásoknak. Az említett „előfutárok” közül Marcel Mauss már az 1930-as években hangsúlyozta a testnek mint elsődleges eszköznek a jelentőségét az emberi társadalomban. A test instrumentális voltára korábban vak antropológiai megközelítések csak fizikai eszközök megléte esetében feltételezték a technika jelenlétét egy közösségben, holott – mint azt a francia szociológus és antropológus megállapította – „a test az ember legelső és legtermészetesebb szerszáma. Vagy pontosabban, hogy ne szerszámokról beszéljünk, az ember legelső és legtermészetesebb technikai tárgya, és ugyanakkor technikai eszköze a saját teste”.²²¹ Mindez abból a szempontból (is) érdekes számunkra, hogy a test technikai eszköz (instrumentum) mivolta magyarázatot ad arra, hogy miért elegendő a teatralitás megjelenéséhez, megmutatkozásához a pusztá test, és miért nincs szükség tárgyi eszközökre, kellékekre, technikai apparátusra ahhoz, hogy a test bizonyos megnyilvánulási

²¹⁸ TURNER, Bryan S., i. m. 7.

²¹⁹ Például Thomas LAQUEUR, *A testet öltött nem. Test és nemiség a görögöktől Freudig*, ford. Szabó Valéria, Tóth László, Barát Erzsébet, Sándor Bea, Bp., Új Mandátum, 2002.

²²⁰ BONNET, Anne-Marie, “Between Presence and Representation: Contemporary Portrait Photography”, in SIELKE, Sabine – Elizabeth SCHÄFER-WÜNSCHE, eds., *The Body as Interface. Dialogues between the Disciplines*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2007, 51-68. Itt: 67.

²²¹ MAUSS, Marcel, „Techniques of the body”, in Mariam FRASER and Monica GRECO, eds., *The Body*, London and New York, Routledge, 2005, 75.

módjaiból, ezek percepciójából és a hozzárendelődő kontextusokból létrejöjjenek a teatralitás példái, esetei, helyzetei, folyamatai.

A testnek ez a kéznél levősége, ottléte azonban nem jelenti azt, hogy a testtel bármikor bármi megcselekedhető volna. Mary Douglas már említett tanulmányában hangsúlyozza, hogy a test mindenkor fizikai megjelenését társadalmi kategóriák befolyásolják, s a test képe a társadalomról alkotott kép kifejezője. Ebből a társadalommal való kölcsönhatásból pedig az következik, hogy „a test a kifejezésnek erősen korlátozott közege”.²²² Ennek a korlátozásnak a terepe a társadalmi mező (Bourdieu), a nyilvánosság (Habermas), a társas interakció (Goffman), amely szabályokat, normákat, előírásokat tartalmaz a test használatával és megmutathatóságának mikéntjével kapcsolatban. Ezek a szabályok nem feltétlenül osztársadalmi eredetűek, Goffman kutatásai szerint minden közösségnek, sőt munkahelynek megvannak a maga sajátos kommunikációs – és az ezzel járó – testhasználati szabályai.²²³ A közösségek mellett az alkalmaknak, helyzeteknek is velejárói a kötött testhasználati módozatok, így például az arckifejezések kapcsán Goffman a társasági összejövetelen, a temetésen „felöltött” arcokat említi. A kisközösségeknél és társasági helyzeteknél átfogóbb és kiterjedtebb szerepű a testhasználat a hatalmi reprezentációban vagy az ahhoz kapcsolódó színreviteli esetekben. „A nagy közösségi ceremóniák színrevitelére fordított figyelem nem csupán a csoport ünnepélyes reprezentációjának az érdekében történik (...) A szimbolikus hatalom részben az emberek teste fölött gyakorolt ellenőrzés révén működik...”²²⁴ – írja Bourdieu.

A test használatának szabályozásáról, a test felett nem egyszer rejtett, illendőségként előírt normák formájában gyakorolt hatalomról a legalapvetőbb elemzést Norbert Elias adta *A civilizáció folyamata* című munkájában. Elias történeti elemzésében a nyugat-európai ember viselkedésmódjainak kialakulásával foglalkozik, és bemutatja, hogy a társadalmi és a hatalmi szerkezet megváltozása miként vonja magával a viselkedési normák és a lelki magatartások átalakulását. Az abszolutista hatalom létrejötte és megszilárdulása először az udvari elit köreiben hozott létre sajátos viselkedésszabályokat, etikettet, majd ezek a normák „leszivárogtak” a társadalom alsóbb rétegeinek körébe is, behatoltak a hétköznapi életbe, és meghatározóivá váltak a test használatának (pl. a testnedvek kezelésének), az étkezési formáknak, a társas érintkezéseknek is. E folyamat következtében bizonyos testi megnyilvánulások illetlenné, tiltottá, tabuvá váltak, mások a szabályok hatálya alá kerültek

²²² DOUGLAS, Mary, i. m. 78.

²²³ GOFFMAN, Erving, *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*, The Free Press of Glencoe, Collier-Macmillan, 1963.

²²⁴ BOURDIEU, Pierre, „Belief and the body”, in Mariam FRASER and Monica GRECO, eds., i.m. 88-89.

és átalakultak: szalonképessé lettek. E változások nyomán megváltozott az egyénnek a saját testéhez való viszonya (például spontán testi folyamatokat kontroll alá kellett vonnia, eszközöket kellett használnia korábban közvetlen testi kontaktusban végrehajtott cselekvésekhez), és ezzel együtt a másokhoz, mások testéhez való viszonya is átalakult. Korábban természetes és nyilvánosság előtt zajló dolgok rejtetté, elfedetté, elhallgatottá váltak.

Ennek a reneszánsztól induló folyamatnak a részeként a 18. századra a korábban külső kényszerként, az egyénre ráerőltetett szokásokként létezett viselkedésformák belsővé váltak, a normák beépültek a szubjektumba, s ott lelkiismeretként öröködnék a társadalmi-, viselkedési normák érvényesülése felett. A belsővé vált, lelkivé formált normák létrejötté határt vont a test immanens világa és a külvilág között, és egyre jobban eltávolította egymástól – a nyugati világban – az emberi testeket. Ennek a folyamatnak a következtében a test „demarkációs felületté vált, amely a testi megnyilvánulások és rítusok, a testi kapcsolatok, illetve a test igényeinek a kielégítése során minden korábbinál jobban elhatárolta az egyént a többi embertől, az egyes testet a többi testtől”.²²⁵ Ez a változás vezetett el ahhoz az öntapasztalathoz és emberképhez, amely élesen elválasztja egymástól az ember belső világát és külvilágát, és amely reflektálatlanul, adottságként tekint erre a megosztottságra. Elias azonban feltárja ennek az emberképnek a történeti képződmény voltát, azt, hogy a „tokba bújít énré” vonatkozó Descartes-i elképzelések, Leibniz monaszai, Kant szubjektum fogalma stb. mind ennek a civilizálódási folyamatnak a teoretikus következményei. A tokba záródás élménye tulajdonképpen nem más, mint a társadalmi korlátozások, szabályozások testi élményként, testtapasztalatként történő észlelése. A reguláció olyan önkényszerítéshez vezet, amely meggátolja, „hogy az ember bármely spontán impulzusát közvetlenül, a kontrollmechanizmusok közbelépése nélkül, motorikusan, cselekvésekben élje ki”.²²⁶ És ez a korlátozás eredményezi aztán a szubjektum/objektum, én/mások, egyén/társadalom kettéhasadását, és annak a látszatnak a megszületését, mintha a gátlás alá vont testi készletésekben a mindenki elől rejtve maradó „igazi én”, az egyéniség magva jelenne meg. Elias szerint azonban „annak az érzésnek, hogy valamiféle fal választja el az ember >>belsejét<< a >>külvilágtól<< (...), semmi olyasmi nem felel meg az emberben, amit valóságos falnak tekinthetnénk”.²²⁷

²²⁵ LAFFERTON Emese, A test „bizonyosságai”, in Thomas LAQUEUR, *A testet öltött nem. Test és nemiség a görögöktől Freudig*, Bp., Új Mandátum, 2002, 11.

²²⁶ ELIAS, Norbert, *A civilizáció folyamata*, ford. Berényi Gábor, Bp., Gondolat, 2004 (második, javított kiadás), 46-47.

²²⁷ ELIAS, Norbert, i. m. 47.

Az illemkódexek, erkölcsi útmutatók, viselkedéstanok, parainesisek, uralkodói levelezések, szépirodalmi művek stb. lapjairól bőséges, terjedelmes idézetek felvonultató Elias gondolatmenetében nem kap kitüntetett helyet a színház, de mégis, műve elején, az I. rész bevezetésének 11. pontjában már ott szerepel egy hosszú idézet Nagy Frigyesről, amely ehhez a témánkhoz kapcsolódik. „Hogy meggyőződjenek róla, milyen alantas ízlés uralkodik mind a mai napig Németországban, csupán a nyilvános színházakba kell elmenniük. Shakespeare borzalmas darabjait láthatják ott, lefordítva a mi nyelvünkre, s az egész publikum odavan a gyönyörűségtől, hogy hallhatja e nevetséges bohózatokat, melyek inkább a kanadai vademberekhez méltóak. Azért nevezem őket ilyennek, mert vétenek a színház összes szabálya ellen. S ezek a szabályok egyáltalán nem önkényesek”.²²⁸ Az itt tovább nem idézett részletben aztán a Shakespeare-darabok konkrét borzalmainak ecsetelése következik. Bár Elias számára a Frigyes által képviselt francia ízlésnek a német kultúrára történő kivetítése az érdekes, az idézet átvett részletében azt is láthatjuk, hogy Frigyes a színházat mint az alantas ízlés közegét aposztrofálja, s a közönség magatartását, viselkedését – nota bene, testi reakcióit – civilizálatlannak minősíti. Az általa leírt színház természetesen egy másfajta színházzal szemben ilyen, s ebben a hallgatólagos szembeállításban a színházzal szembeni ambivalencia is kifejeződik. Bár a részletből nem derül ki, eléggé nyilvánvaló, hogy a Frigyes által preferált ízlés és nézői magatartás tartózkodik a szélsőséges testi és érzelmi megnyilvánulásoktól, s belül marad a színpadi és a nézőtéri megnyilvánulásokkal, testi reakciókkal szembeni – civilizáltnak tekintett – normákon. Azok a szabályok, amelyeket Frigyes „egyáltalán nem önkényesnek” minősít, természetesen abban az értelemben feltétlenül önkényesek, hogy nem azok a leírásban szereplő részvevők hozták létre ezeket a szabályokat, akikre ezeket a vélelmezett normákat az uralkodó most vonatkoztatja, hanem Frigyes egy másik közegből emeli át a civilizáltnak tekintett elvárásokat.

Frigyes nézete a színházban tapasztalható ízlésről test és teatralitás kapcsolatának arra az összefüggésére is rámutat, hogy a viselkedéssel, a testhasználattal kapcsolatos szabályok, elvárások, előírások nem tesznek feltétlenül különbséget a test hétköznapi és színpadi használata között. A normák változása kölcsönösen érinti az intézményesült (színpadi) keretekben és a mindennapi életben megnyilvánuló testhasználatot. Elias e változásoknak a hétköznapi életben megjelenő példáival, eseteivel foglalkozik, de egy színháztörténeti kutatásban valószínűleg hasznosíthatók volnának az általa megfigyelt

²²⁸ Idézi ELIAS, Norbert, i. m. 72.

átalakulások, azoknak a színpadi magatartásokkal kapcsolatos relevanciái. Vagyis az Elias által leírt folyamat érvényesnek tekinthető a színházi testhasználat közegében is, ennek feltárása azonban egy másik kutatás feladata lehet.

Elias elemzésében a legrészletesebben és leghosszabban Rotterdami Erasmus 1530-ban megjelent kis írását, a *De civilitate morum puerilium* (A gyermekek illedelmes viselkedéséről) című művét tárgyalja, amely – többek között – a külső viselkedés illendőségével, a másokra irányuló pillantással, a helyénvaló testtartással, a testnedvekkel kapcsolatban elvárt magatartással, az étkezésnél tanúsítandó viselkedéssel foglalkozik. A normákat megszabó munkák (gyakran szépirodalmi művek) a korábbi korokban természetesnek tekintett viselkedésmódokat egyre inkább a büntudat érzésével igyekeznek összekapcsolni. Amit „a középkorban a legcsekélyebb módon sem éreztek kínosnak, egyre inkább rossz érzések öveznek. A feszélyezettségmérce az idevágó társadalmi tilalmakban fejeződik ki. Amennyiben látható, ezek a tabuk nem egyebek, mint ritualizálódott vagy intézményesült rossz, feszélyezettség-, undor-, félelem- vagy szégyenérzések, melyek társadalmilag egészen meghatározott körülmények között jöttek létre, hogy azután újból és újból újratermelődjenek, nem kizárólag, ám mégis elsősorban azért, mert meghatározott rituálékban, meghatározott érintkezési formákban rögzültek”.²²⁹ Ha ezek a szabályok csak a nyilvánosság előtt tanúsított magatartásokra vonatkoznának, nem vezetnének el a testen belüli „tokba zárt én” kialakulásához. Ehhez az kell, hogy a normák mindig, minden helyzetben jelen legyenek, akár társaságban van jelen az egyén, akár egyedül van. „Jól nevelt ember sohasem adhatja arra a fejét, hogy szükségtelenül felfedje azon tagjait, melyekkel a természet a szégyen érzését kapcsolta össze. Ha a szükség erre készíti, illendően és tartózkodóan kell ezt tennie, még akkor is, ha nincs tanúja. *Az angyalok ugyanis mindig jelen vannak*”.²³⁰ A meztelenséget tabuvá tevő kép olyan helyzetet fest, mintha az ember állandóan megfigyelés alatt állna, mintha folyamatosan néznék, mintha legintimebb pillanataiban is közönség („az angyalok kara”) venné körül. Mindez azt sugallja, hogy a lelkiismeret kialakulásában, a szubjektum létrejöttében a „nézve levés”, a megfigyeltség állapotának tudata, egy a teatralitás körébe vonható tapasztalat is szerepet játszott.

A meztelenség és ennek tiltása egyébként jelentős tényezője a civilizálódási folyamatnak. Mint De La Salle 1729-ben írja, „illemből és szeméremből mindenkinek el

²²⁹ ELIAS, Norbert, i. m. 175.

²³⁰ Rotterdami Erasmus *De civilitate morum puerilium* című művéhez fűzött korabeli magyarázat, idézi ELIAS, i. m. 178 – kiemelés tőlem.

kell takarnia teste összes részét a fej és a kezek kivételével”.²³¹ Ez az előírás először a rangban feljebb állók és az azonos rangúak előtt volt érvényben, majd az egyenlősödés eredményeképpen általános normává vált, és általános elterjedtsége következtében elfelejtődött a tiltás társadalmi, közösségi eredete. „Éppen mivel a társadalmi parancs, hogy ne mutatkozzunk lemeztelenítve vagy természetes szükségünket végezve, immár minden emberrel szemben érvényes, és ebben a formában ivódik bele a gyermekbe, véli úgy a felnőtt, hogy belső parancsról van szó, mely többé-kevésbé teljeskörűen érvényesülő és automatikusan ható önkényszerítés formáját ölti”.²³² Ez az egyetemesnek hitt, mindenkitől egyöntetűen megkövetelt szabálykövetés határozza meg azután a normát, azt hogy ki (milyen magatartással és testi megnyilvánulásokkal) számít civilizáltnak, normálisnak. A testre épülő, a testet színre vivő színház azonban folytonosan kihívásokat (is) intéz ezek ellen a normák ellen, mivel nemcsak a közterek közegében láttatja az előadások szereplőit, hanem az intimszférájukban is. De azért a 18-19. század során jó ideig a színpadoknak az utcáival közös normái korlátozzák a testnek az illendőség korlátaiba vont közszemlére tételét.

A normák belsővé válásának és az ösztönök megrendszabályozásának példájaként Elias a fürdési szokásokat hozza fel. Mint írja, „elképzелhetetlen, hogy a 19. században egy nő nyilvánosan viselhetett volna anélkül, hogy társadalmilag ki ne közösiítsék a ma [1930-as évek! – PMP] szélteben-hosszában hordott fürdőruhák bármelyikét. De ennek az egész változásnak s vele a férfi- és női sportok elterjedésének az ösztönmegkötöttségek igen magas szintje az előfeltétele. Csak egy olyan társadalomban, melyben a nagyfokú önmérséklet magától értetődővé vált, s amelyben a nők és a férfiak is tökéletesen biztosak abban, hogy az erős belső kényszerek és a szigorú érintkezési illemszabályok mindenkit féken tartanak, csak itt terjedhetnek el ilyen fürdési és sportszokások, és bontakozhat ki az előző szakaszokhoz képest ekkora szabadság. Olyan lazulás ez, amely teljesen meghatározott >>civilizált<< normaviselkedés keretein, vagyis az affektusok nagyfokú automatikus, szokássá nevelt kötöttségének és átalakításának keretein belül marad”.²³³ A 20. századi európai színház megújulásában a társalgásról, a retorikáról, a pózolásról stb. a testi eszközökkel kifejezett lelki folyamatokra (Sztanyiszlavszkij), illetve a test biomechanikájára (Mejerhold), érzelmi testkultúrájára (Artaud), a Gestusra (Brecht) stb. áthelyeződő hangsúly is belül marad ezeken a társadalmi, civilizatórikus kötöttségeken,

²³¹ Idézi ELIAS, i. m. 180.

²³² ELIAS, Norbert, i. m. 187-188.

²³³ ELIAS, Norbert, i. m. 233.

amelyek csak bizonyos határig engedik meg a test eltérő használatát, teatralizálásának alternatív módozatait. A teatralitás legkülönbözőbb jelenségei éppúgy a társadalmi kötöttségek mezőjében helyezkednek el, mint a többi emberi cselekvéssel, magatartással kapcsolatos normák, előírások.

A nyilvánosság közegehez kötődő színháznak és a nyilvánosságot feltételező teatralitásnak a helyzete, lehetőségei szempontjából ez az Elias által leírt civilizációs folyamat sajátos feltételeket teremt. Ennek a folyamatnak ugyanis az a kimenetele, hogy „valamennyi testi funkció egyre erőteljesebben és teljesebben az intimitás szférájába kerül át, meghatározott enklávéba záródik”, és az ember nyilvános és titkos részekre szakad. Ez a meghasadtság „annál erősebben nyilvánul meg, minél élesebb választóvonalat húznak az emberi élet nyilvánosan, vagyis az emberek társas érintkezésében megmutatható, illetve a meg nem mutatható, tehát >>intimnek<< vagy >>titkosnak<< tekintendő oldalai közé”.²³⁴ Az az ambivalencia tehát, amelyet a színház és a hozzá való viszony egyik legfőbb sajátosságaként határoztunk meg, azzal is összefügg, hogy ez a nyilvánosságra épülő intézmény egyrészt maga is közvetíti, képviseli ezeket a civilizációs normákat, másrészt viszont folytonosan át is hágja a társadalom és a maga szabta előírásokat. Hiszen hiába válik élesen ketté a társadalom színterein a nyilvános és az intim, a színpadon az is közönség elé kerül(het), ami a titkosnak minősülő közegbe száműzetett. A realista-naturalista színjátszással például, éppen olyan testi megnyilvánulások jutnak a közönség színe elé, amelyeket egyébként a társadalom egyéb területein a szemérem jótékony (vagy kártékony) fátyla borít.

Bár a civilizáció folyamata egy meghatározott irányt mutat, Elias munkája összegzésében hangsúlyozza, hogy „a folyamat egésze tervszerűtlenül zajlik; ám mégsem valamiféle sajátos rend nélkül”.²³⁵ Az egyes emberek cselekedeteinek összeszövődése, egymásra hatása, a kapcsolati hálók összjátéka, immanens dinamikája, az emberi együttélés alakuló, differenciálódó játékszabályai idézik elő a változásokat, amelyek nem elhatározásokon, célkitűzéseken, döntéseken alapulnak, hanem amelyek révén a civilizáció „vakon indul útjára és vakon halad előre”.²³⁶ Ez a haladási irány, a civilizálódás folyamata leírható azzal a vonással, hogy az egyén számára a társadalom egyre markánsabban és egyre korábbi életkortól kezdődően írja elő, követeli meg a visszafogottságot és a megfontoltságot. Az egyén „viselkedésének és ösztönháztartásának szabályozását kiskorától

²³⁴ ELIAS, Norbert, i. m. 235.

²³⁵ ELIAS, Norbert, i. m. 465.

²³⁶ ELIAS, Norbert, i. m. 467.

fogva annyira szokásává teszik, hogy mintegy a társadalmi mércék reléállomásaként kialakul az ösztönöknek a mindenkor társadalmilag szokásos sémák és modellek jegyében történő automatikus önfelügyelete, valamiféle >>ész<<, egy differenciált és stabil >>felettes én<<, s a visszafogott ösztönrezdülések és hajlamok egy része az ember tudatában közvetlenül már egyáltalán nem is jelentkezik”.²³⁷ Ez a folyamat az európai (nyugati) kultúrában a viselkedés racionalizálódásával jár együtt, az intellektusnak a test felett megerősödő uralmával, és az ösztönháztartásnak egy olyan átalakulásával, amely bizonyos – akár önkéntelen – magatartásformákkal, megnyilvánulásokkal kapcsolatban a szégyenérzetnek, a feszélyezettség érzésének a megjelenését hívja elő. Ennek az önkontrollnak a kialakulását követően a „társas-társadalmi érintkezés már nem amiatt veszélyzóna, hogy az étkezés, a tánc és a zajos öröm hirtelen és gyakran vált át dühöngésbe, verekedésbe és pusztításba, hanem amiatt, hogy az egyén esetleg nem fogja vissza magát eléggé, s érzékeny helyeket sért: átlépi a saját szégyenhatárát vagy mások feszélyezettségküszöbét”.²³⁸

Az önkontroll természetesen együtt jár egymás kölcsönös megfigyelésével, a normák betartásának kölcsönös ellenőrzésével. Ennek egyik eszköze pedig összefügg a racionalitás előtérbe kerülésével, s azzal, hogy az észlelési módok közül kitüntetett szerepűvé válik a látás. Az emberek immár olyan magatartásbeli különbségekre is érzékenyekké válnak, amelyeket korábban nem is érzékeltek. „Ahogy most a természet a korábbinál nagyobb mértékben válik a szem által közvetített élvezet forrásává, úgy válnak egymás számára az emberek is inkább a szem élvezetének vagy ellenkezőleg, a szem által közvetített rossz érzés forrásává, különböző fokú feszélyezettségérzések kiváltóivá. Csökkent a közvetlen félelem, amelyet az egyik ember a másikból kivált, s ezzel arányosan növekszik a szem és a felettes én által közvetített, belső félelem”.²³⁹

Az egymás szemléléséből eredő jó- és rossz érzések a látás kontextusában fogannak. A test, a viselkedés megfigyelése lesz a társadalmi közlekedés egyik alapvető működtetője. Ebből a vizualitást előtérbe állító észlelési viszonyból lépnek ki és térnek ide vissza az emberek, akár a társas érintkezésben, akár a teatralitás intézményesült keretei között vesznek részt a kölcsönös szemrevételezés gyakorlatában. A szilárdnak tűnő racionalitás uralma alól történő kitorés kísérletei idézik elő és erősítik meg a transzparensnek és semlegesnek tekintett testre irányuló figyelmet, annak vizsgálatát, hogy a természetinek (és

²³⁷ ELIAS, Norbert, i. m. 476.

²³⁸ ELIAS, Norbert, i. m. 525.

²³⁹ Uo.

természetesnek) tekintett testi megnyilvánulások és magatartásformák miként és milyen összefüggésben konstruálódnak a társas együttélés során. Ebben a folyamatban olyan megszokások és hagyományok válnak problematikussá, amelyek évszázadokon át természeti adottságoknak látszottak. A 20. század során megerősödő mobilitás, a másfajta emberekkel, kultúrákkal való találkozás tapasztalata egyúttal az önreflexió lehetőségét is megteremti, annak vizsgálatát, hogy miért eltérőek a különböző országokban élő emberek viselkedési formái, érintkezési szokásai. Ennek a belefeledkező és reflektálatlan helyzetnek a megváltozása, átalakulása rávilágít arra a tényre, hogy amit a felnövekvő nemzedékek természeti adottságként, örök emberi sajátosságként érzékeltek/éreznek, azok a viselkedési sémák valójában történeti képződmények, amelyek változnak és változhatnak. Együtt az emberi testről alkotott képzetek változásával, és együtt a teatralitás mibenlétének, sajátosságainak változásával.

Ez utóbbi területről – mint az előbbieken szó esett róla – Norbert Elias munkájában nem történik említés, viszont ez az egyik forrása és példatára Richard Sennett *A közéleti ember bukása* című kötetének, amelynek szerzője ugyan egyetlen egyszer sem hivatkozik Eliasra illetve a civilizáció folyamatára, elemzésének szemlélete mégis mélyen rokon a német szociológuséval. Sennett a közéleti kifejezésmód 18-19. századi változásaival foglalkozik, azt vizsgálja, hogy a nyilvános viselkedés, a beszéd, az öltözködés és a hit területén milyen átalakulások mutatkoznak a társas kapcsolatokban, s összeveti a közéleti és a személyes kapcsolatokban észlelhető különbségeket. Sennett az általa vizsgált időszakot kontinuos folyamatoknak látja, illetve feltételezi, de nem néz szembe az épp ezekben az évszázadokban a nyilvánosság szerkezetében bekövetkező gyökeres változással. Mint Jürgen Habermas ennek kapcsán írja, Sennett téves modellre épít, mivel „a reprezentatív nyilvánosság vonásait beviszi a klasszikus polgári nyilvánosságba”.²⁴⁰ Sennett a közéleti (nyilvános) kultúra végét hirdeti, részben azzal összefüggésben, hogy az esztétikai szerepjátékok a tárgyalt időszakban hanyatlásnak indultak. „Csakhogy – figyelmeztet Habermas – az álarcos megjelenés, mely a privát érzelmeket, egyáltalán azt, ami szubjektív, elrejt a nyilvános tekintet elől, egy olyan reprezentatív nyilvánosság magas fokon stilizált keretéhez tartozik, amelynek a konvenciói már a XVIII. században széttörnek, amikor a polgári magánemberek közönséggé s ezzel a nyilvánosság egy új típusának hordozóivá

²⁴⁰ HABERMAS, Jürgen, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*, ford. Endreffy Zoltán, Bp., Századvég – Gondolat, 1993, 13. Az „Előszó az új kiadáshoz (1990)” című részt (7-45. old.) fordította Glavina Zsuzsa.

alakulnak”.²⁴¹ Annak érdekében, hogy a Habermas által Sennett-nél bírált kategóriakiterjesztést elkerüljük, vizsgáljuk meg a reprezentatív és a polgári nyilvánosság főbb különbségeit. Ebben Habermas említett munkája lesz a segítségünkre.

Habermas ugyan sem a test, sem a teatralitás kérdését nem exponálja az 1950-es években írott munkájában, a műve középpontjába állított nyilvánosság kategóriája azonban e két tényező összekapcsolódása szempontjából tartogat tanulságokat. Álláspontja szerint a késő feudalizmusban a magánélettől elválasztott nyilvánosság szociológiailag, intézményi sajátosságok alapján nem kimutatható, ekkor a hatalom státus-ismertetőjelként, az uralom nyilvános reprezentációjaként jelenik meg. Amíg az uralkodó, az arisztokrácia és a rendek jelentik az országot, addig ők nem a népet reprezentálják, hanem a nép előtt reprezentálják önnön hatalmukat. Ebből következően „a reprezentatív nyilvánosság kifejtése a személy jelképeihez van kötve: hatalmi jelvényekhez (fegyverek, jelvények), habitushoz (öltözet, hajviselet), taglejtéshez (köszöntési forma, mozdulat) és retorikához (a megszólítás formája, általában a formászerű beszéd”.²⁴² A viselkedést szigorú normák szabályozzák, amelyek nem kötődnek meghatározott helyekhez és alkalmakhoz, hanem mindig és mindenhol jelen vannak, ahol az uralmukat a hatalom birtokosai gyakorolják. Ez a mindenütt jelenvaló, bármikor mozgósítható reprezentáció a barokkban azután kezd keretek köré szorulni, „a torna, a tánc és a színház a közterekről a parkok létesítményeibe, az utcákról a kastély termeibe húzódik vissza”.²⁴³ A körvonalazódó alkalmak és helyszínek kikristályosítják a reprezentáció környezetét, amelyben a nagyság, a kiválóság hatalmi jegyei még markánsabban mutatkozhatnak meg. Azután a 18. század végére a feudális hatalmak, a rendek felbomlanak, és végül „az egyik oldalon magán-, a másikon nyilvános elemekre esnek szét”,²⁴⁴ azaz megteremtődik az alapja a polgári nyilvánosság létrejöttének. A reprezentatív nyilvánosság korában a fentiek alapján nem beszélhetünk teatralitásról, a test a jelvényeivel és retorikájával együtt az, aki, és ez mindig és mindenhol jellemzi a reprezentációt gyakorló személyt. Nem alakul ki vele szemben reflexiós viszony.

A két nyilvánosságtípus közötti átmenetet ragadja meg Goethe a *Wilhelm Meister tanulóéveiben*, amikor Wilhelm azzal a dilemmával szembesül, hogy ő polgárként „nem adhat semmit a személyiségével”,²⁴⁵ míg a nemesembernek a személye a nyilvánosság elé tartozik. Neki „szabad, sőt kell látszania; emennek [a polgárnak] csak lennie kell, s aminek

²⁴¹ Uo.

²⁴² HABERMAS, i. m. 58.

²⁴³ HABERMAS, i. m. 61.

²⁴⁴ HABERMAS, i. m. 63.

²⁴⁵ GOETHE, Johann Wolfgang, *Wilhelm Meister tanulóévei*, ford. Benedek Marcell, Bp., Európa, 1983, 329.

látszani akar, az nevetséges és ízléstelen”.²⁴⁶ Wilhelm Meister a hozzáférhetetlenné váló, eltűnő reprezentatív nyilvánosság pótlékaként a színházban találja meg személye nyilvánosság elé vitelének lehetőségét, abban a közegben, amelyben – mint magáról írja – „kedvem szerint mozoghatok és művelhetem magamat”,²⁴⁷ ám nem méri fel törekvése és választása paradoxonát, azt hogy az önreprezentáció terepéül egy olyan intézményt választ, amelyben az önmegmutatás és önfeltárás is szerepnek, szerepjátéknak, mimikrinek mutatkozik. Emellett ez a színpad – a regényben megjelenő típusában – lemarad a saját kora társadalmi-politikai változásairól, és egy olyan formát konzervál, amely a múlt zárványa lesz.

A polgári nyilvánosság ideáltípusát Habermas a 18. század folyamán és a 19. század elején az angol, francia, német társadalmi átalakulás összefüggéseiből tárja fel, amelyben meghatározó szerepe van a francia szalonoknak, az angol kávéházaknak, önkéntes társulásoknak és a német tudós asztaltársaságoknak, művelődési egyleteknek. Ezek a társas színterek közös intézményi sajátosságokkal rendelkeznek, a formális státuszegyenlőtlenségeket e csoportokon belül az érvelés informális tekintélye váltja fel, e körökben korábban problémamentes területek megkérdőjeleződnek, és a közösségek határai felnyílnak, lezár(hat)atlanná válnak. Ezek az egyenlőségen alapuló, demokratikus elvek szerint működő „sejtek” mint a polgári nyilvánosság jellemző és meghatározó tényezői azonban az állam és a gazdaság átalakulásával fokozatosan viaszszorúlnak, és a 20. század elejére el is tűnnek. Mint egy akkor született elemzés írja: „a férfitársaságok és egyesülések kihaltak, az asztaltársaságok felbomlottak, a klubok kipusztultak”.²⁴⁸ Ezzel együtt pedig megkezdődött az a folyamat, amelyet Habermas a polgári nyilvánosság szétesésének nevez. Itt természetesen az említett ideáltípus megszűnéséről van szó, amely átadja a helyét a tömegkommunikáció uralta nyilvánosságnak, amely magába építi a reklám funkcióit, amely bulvárosodik, amelyben a média fölébe kerül a közvetített tartalmaknak, amely kialakítja az *infotainment* jelenségét, s amely a közönségből tömeget formál.

A reprezentatív és a polgári nyilvánosságot szembeállító elemzés egyik tanulsága számunkra az, hogy míg a reprezentatív nyilvánosság koráról azt állapíthatjuk meg, hogy hiányzik belőle a teatralitás (vagy csak későbbi korokból visszavetítve tűnik e sajátosság ott is jelenlévőnek), addig a polgári nyilvánosság korába és közegébe átkerülő, a reprezentatív nyilvánosságból eredő, azt tovább vivő magatartások, cselekvések, szertartások, események

²⁴⁶ GOETHE, i. m. 330.

²⁴⁷ Uo.

²⁴⁸ SCHÜCKING, L. L., *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, München, 1923, 60, idézi HABERMAS, i. m. 243.

a polgári társadalom kontextusában nem egyszer teátrálisnak mutatkoznak. Habermas – még a 20. század elejéről – az angol felsőház, a porosz vezérkar, a francia akadémia és a Vatikán zárványokként megőrződött reprezentatív nyilvánosságát említi. Ezek az intézmények a megváltozó társadalmi-politikai környezettel, a polgári nyilvánosság dinamikusan változó sajátosságaival összevetve nemegyszer teátrálisnak, az őket kívülről szemlélők számára színpadiasan megformált látványosságnak mutatkoztak (az arcukat még ma is őrzők – mint a Vatikán – most is azok).

A nyilvánosságról illetve típusainak különbségéről Richard Sennett-nél vajmi kevés szó esik. Az ő gondolatmenete onnan indul, ahol Wilhelm Meister önmegmutatásra irányuló törekvése tévútra jut. Sennett kiindulópontként azt hangsúlyozza, hogy a 19. század során felerősödött a személyiség kérdései iránti érdeklődés, megnövekedett a vágy a saját személyiségnek a társadalom előtti feltárására, amely vágy „arra irányul, hogy személyes tulajdonságaink kimutatásán keresztül hitelesítsük önmagunkat mint társadalmi szereplőt”.²⁴⁹ Ezt az igyekezetet és ennek módosulásait nyomon lehet követni a testtel kapcsolat képzeteknek, a testhasználatnak a korszak során bekövetkező változásaiban. Az emberek saját testükről alkotott képe Sennett szerint egyre kevésbé metaforikus, és egyre inkább természeti adottságként, abszolút létállapotként jelenik meg. E folyamat során eltűnik a társadalomból és a test nyilvános megmutatásából az esztétikum. Hipotézise szerint „a színpadiasság valamiféle sajátosan ellenséges viszonyban áll a bensőségességgel, ugyanakkor sajátosan barátságos viszonyban áll az erőteljes közélettel”.²⁵⁰ Vagyis azt hangsúlyozza, hogy a teatralitás együtt jár a nyilvánossággal. Ennek a kapcsolatnak, teatralitás és közélet viszonyának a terepeként Sennett a nagyvárost jelöli meg. Ez lesz az a helyszín, ahol a színpad és az utca közötti megfelelés megjelenik és kimutatható.

Testek mindenütt megjelennek, de nem mindenütt viselkednek teátrálisan – tehetjük hozzá. Az olyan lakóközösségekben (kistelepüléseken, falvakban, telepeken), ahol a tagok ismerik egymást, a megmutatkozásnak és érintkezésnek van egy bizonyos állandósága, amely a partnerek kölcsönös ismeretségére épül. Ezzel szemben ahol az emberek ismeretlenek tömegeivel találkoznak (nagyvárosokban, közlekedési csomópontokban), az egymás iránt tanúsított magatartás nemegyszer mutatkozhat teátrálisnak. Mint Sennett írja, „a városban az idegenek előtti hiteles megjelenésnek olyan szabályai alakulhatnak ki, amelyeknek valamiféle tartalmi kontinuitásuk van azokkal a szabályokkal, amelyek az adott

²⁴⁹ SENNETT, Richard, *A közéleti ember bukása*, ford. Boross Anna, Bp., Helikon, 1998, 21.

²⁵⁰ SENNETT, i. m. 49.

korszakban a színpadi eseményekre való reagálást meghatározzák”.²⁵¹ Ő ezt a megfelelést, kontinuitást a közönség azonosságában látja, abban, hogy a színházban és az utcán is ugyanazok a nézők. Az azonban nem teljesen magától értetődő számunkra, hogy a nézők mindkét helyszínen ugyanúgy is viselkednének, illetve, hogy ennek a két helyszínnek a befogadói köre akár nagyobb részben is fedné egymást. Mindenesre Sennett azt hangsúlyozza, hogy „az egymással kapcsolatba kerülő idegenek alkotta környezetben a közönségnek egy olyan jellegű problémája merül fel, amilyennel a színész találkozik a színházban”.²⁵² Idegeneknek játszani – ez volna a közös alap: ismeretlenként elhithetni egy másik ismeretlennel, hogy kik is vagyunk, és színészként elhithetni az ismeretlen nézőkkel, hogy kit is alakítunk. Ez az analógia azonban téves, hiszen a színházi szerepjáték esetében a néző tudja, hogy fikciót lát, míg a társas érintkezésben többnyire eldönthetetlen marad, hogy a hitelesnek vélt magatartás tényleg olyan személyiséghez kötődik-e, amilyennek a másikat megismerni véltük. Nincs általánosan érvényes válasz arra, hogy a kifejeződő és a kifejező én megfelelnek-e egymásnak, illetve, hogy ennek a vélt megfelelésnek a hitelessége megkérdőjeleződik-e vagy sem.

Kiindulópontként Sennett is Habermashoz hasonló időszakot és helyszíneket választ, az amerikai szociológus is a 18. századi Párizs és London társadalmi sajátosságait veszi alapul. Az ott bekövetkező változások egyik meghatározó eleme a városokba beáramló nagyszámú egyedülálló idegen, akiknek jelenléte hatással volt a terek átalakítására és használatára, valamint a nyilvános érintkezési formákra, a személytelen üdvözlési és kapcsolattartási klisék kialakulására. A színház és az utca közötti „híd” két pillére a test és a beszéd volt, „a testet próbabábuként kezelték, a beszédet pedig inkább jelzésként, mint szimbólumként”.²⁵³ A test a viselet megmutatásának eszközévé vált, díszítendő tárgy lett, amely hozzájárult az utcakép szabályozásához. Az öltözködésben a 18. század közepére szétvált az utcai és az otthoni viselet. Az otthoni ruha a testet, annak kényelmét szolgálta, az olyan ruhákat, amelyek látni engedték a testet, csak otthon viselték. A nyilvános öltözködés viszont a köztereken megjelenő polgártársak számára adott jelzéseket a viselőjéről. Ez az öltözködésbeli differenciálódás egyben a közéleti és a magánszféra különválását is jelezte. A viselet függetlenné vált a testtől és a személytől, s a ruházatból már nem lehetett pontosan kikövetkeztetni viselőjének a társadalmi státuszát és kilétét. E hasadás folyományaként a testről alkotott kép elvált a testtől. A díszítendő tárgyként kezelt

²⁵¹ SENNETT, i. m. 50. – az eredetiben kiemeléssel.

²⁵² SENNETT, i. m. 51.

²⁵³ SENNETT, i. m. 77.

emberi test Sennett szerint „hidat képezett a színpad és az utca világa között”, amely kapcsolat manifeszt része „a két szféra öltözékeinek kölcsönös másolásában mutatkozott meg”, latens része pedig abban, „ahogyan a jelmeztervezők az allegorikus vagy fantasztikus alakokat továbbra is a próbabábunak tekintett emberi test elve alapján próbálták megjeleníteni”.²⁵⁴ A próbabábuként kezelt emberi test egyaránt jellemezte az utcát és a színpadot, a köztereken az öltözékeket jelmezekként viselték.

Ebben a jelenségben a korábban a reprezentatív nyilvánosságban megvolt szigorú kötöttségekből kiszabaduló polgároknak az új nyilvánosságban a reprezentáció elemeivel folytatott játékát is láthatjuk, amely azonban nem alapvető és nem meghatározó sajátossága az új korszaknak – ahogyan ezt Habermas elemzése bizonyította. A próbabábuként értelmezett test Sennett leírta felfogásában maga a test és annak megnyilvánulásai háttérbe szorulnak, a szerepjátszás analógiája, a *theatrum mundi* metaforája (amelynek jelenlétét Fielding *Tom Jones*-ával, Diderot és Rousseau nézeteivel illusztrálja) semleges felületté, mellékes tényezővé fokozza le a testet. A teátrálisnak tekinthető megnyilatkozásokat, magatartást ugyanis nem a testből eredezteti. Ebben a felfogásban a teatralitás olyan dekorum, ornamentika, amely ráakódik a neutrális testre.

A testről alkotott képben a 19. század közepén következik be újabb jelentős változás, amikor az utcai megjelenést már nem „maszkabálnak” tekintették, hanem úgy vélték, hogy a külsőből következtetni lehet a jellemre. E változás létrejöttékor azonban – paradox módon – az öltözködés uniformizálódott, ami megnehezítette az egyedítést. Ekkor már az emberek a köztereken, a nyilvánosság előtt nem akartak kitűnni, inkább igyekeztek beolvadni a tömegbe, épp ezért a másik ember ruházatának „*egyres részleteiben* keresték a nyomra vezető jeleket”.²⁵⁵ A testnek ez a mind teljesebb (és semlegesebb jellegű) beborítása egybevág a Norbert Elias által leírt folyamattal, amelyben a test és a testi megnyilvánulások fegyelmezése zajlik, s amelynek egyik eszköze az öltözködés szabályozása. E „bezáródás” során az utca és a színpad közötti megfelelés aztán egyre jobban eltűnik. A rejtőzködésnek, a nyilvánosság előtt zajló élet neutralizálásának másik paradoxonja az, hogy míg az emberek önmagukat igyekeztek megvédeni a fürkésző tekintetektől, addig ők maguk „intenzíven fürkésztek a többiek külső megjelenését”.²⁵⁶ Mivel az a nézet terjedt el, hogy a külső megjelenés a személyiség feltárulása, s hogy a jellemvonások a test felszínén akaratlanul is láthatóvá válnak, a század második felére – ez

²⁵⁴ SENNETT, i. m. 84.

²⁵⁵ SENNETT, i. m. 177. – kiemelés az eredetiben.

²⁵⁶ SENNETT, i. m. 180.

a viktoriánus kor – általánossá vált a rejtőzködés, a test elleplezése, „a fény, az utca és a testrészek láthatósága elleni védekezés”.²⁵⁷ A 19. század során az emberek a nyilvánosság előtt a testüket elhallgattatták, az érzéseiket elfojtották. Ennek az elhallgattatásnak az eszköze volt a test deformálása is (fűzőkkel, csatokkal stb.), melynek következtében a természetes formájától megfosztott test elnémul, és „a többiek már kevésbé tudják megsebezni”.²⁵⁸ (A századfordulóra azonban az öltözködés összetettebb lett, az elnémított test – például a megjelenő kozmetikumot révén – újra megszólalt.) Ebben a helyzetben a színház vált olyan közeggé, amelyben még bizonyossághoz lehetett jutni, ahol a hiteles élet képzete megjelenhetett. Az utca és a színház között szakadék keletkezett, a színpadnak nagyobb szabadsága lett, mint a köztereknek. Nemcsak abban, hogy „a közönség a színpadi jelmezekben olyan korlátlan szabadságra talált, amit saját utcai ruházatában nem lelhetett meg”,²⁵⁹ hanem abban is, hogy a színészen ismerték fel azt a személyt, aki a nyilvánosság előtt kifejezheti magát, aki szabadon viselkedhet. Ez a művészi szabadság természetesen ugyanazzal a megszorítással érvényes, amelyet korábban említettünk, vagyis hogy ez a szabadság a színpadi szerepek keretei és korlátai között érvényes.

Az öltözködés és a testi megnyilvánulások fegyelmezése, korlátozása az utca mellett a nézőtérre is jellemzővé vált, a művészi eseményeken tanúsított spontán érzelmi reakciók a 19. század közepétől egyre inkább szalonképtelenné váltak. A közönség kezdte elfojtani az érzelmeit, hallgatásba burkolózott, a test már nem vagy csak kontrolláltan reagálhatott a színpadról jövő hatásokra, s aki mégis önkéntelen reakciót mutatott, azt primitívnek, civilizálatlannak tekintették. Az érzések elrejtése, a hallgatás „összefüggésbe hozható a viselkedéstan 19. századi kialakulásával” – írja Sennett.²⁶⁰ Ez a hallgatás a magánszféra kialakítását is szolgálta, és ebben a hallgatásban egyszerre volt jelen a láthatóság és az elszigetelődés. Ahogy az Elias által leírt testi önkorlátozások a testi folyamatok kontrolljához, a testnedvek visszatartásához, a reakciók elfojtásához vezettek, úgy zárult magába a 19. század végére, a századfordulóra az emberi test.

A civilizálódás folyamatával, a nyilvánosság szerkezetváltozásával, a társas kapcsolatok „magánosodásával” leírt társadalomtörténeti folyamatoknak az áttekintése azt mutatja, hogy az ezekben az elemzésekben feltárt alakulástörténet nem kerülheti meg az emberi test kérdését, még ha nem is állítja azt feltétlenül előtérbe. Elias, Habermas, Sennett eltérő gondolatmenetében hol nyíltabb, hol rejtettebb módon, de jelen van annak a

²⁵⁷ SENNETT, i. m. 183.

²⁵⁸ SENNETT, i. m. 190.

²⁵⁹ SENNETT, i. m. 208.

²⁶⁰ SENNETT, i. m. 228.

folyamatnak a bemutatása, amely a nyugat-európai polgári társadalomban bekövetkező változásokat összekapcsolja az emberi test használatában, megjelenésében, képében megjelenő változásokkal. Ezek az elemzések így módon az 1980-as években meginduló test-szociológiai kutatások előfutárainak is tekinthetők.

A 18-19. század társadalmi, szociológiai változásaira összpontosító klasszikus munkákban több közös vagy egymáshoz kapcsolódó megállapítás fogalmazódik meg. Ezek egyike a látásnak mint észlelési módnak az előtérbe kerülése. Mind Elias, mind Sennett hangsúlyozza a látás szerepének megnövekedését, azt, hogy az emberek egymás számára a szem által közvetített érzések forrásává válnak (Elias), és elkezdik intenzíven fürkészni egymás külső megjelenését (Sennett). A látás pedig mind a test, mind a teatralitás tekintetében döntő tényező. Többek között azért, mert korunkra az emberi testek mindenekelőtt és túlnyomórészt látványként kínálóznak, s mert a teatralitás elsődlegesen a nézői észlelésben van jelen. A Habermas által leírt nyilvánosságtípusok meghatározó szervezőeleme a láthatóság, a reprezentatív nyilvánosság esetében a hatalom önfelmutatása, a klasszikus polgáriiban a szalonok, kávéházak közegében folyó érintkezésekben, eszmecserékben a látás és látszás kölcsönössége, a késő- és utó-modern nyilvánosságban pedig a képiség (ezen belül is a testekről mutatott képözön) burjánzása. Az itt tárgyalt szociológusok – testre is vonatkoztatható – racionális elméleteit követően a testnek az ezredvéghez közeli újrafelfedezése már másfajta tapasztalatra és szemléletre épül, a test újra apokaliptikussá válik.²⁶¹

A testnek és a test képének a különválása, a vizualitás előtérbe kerülése indokolttá teszi, hogy test és teatralitás kapcsán a következőkben a test képi megjelenítésében megmutatkozó sajátosságokat és változásokat érintsük. Illetve, hogy a test képi reprezentációjának mediális változásai során újra meg újra felbukkanó teatralitás jelenségét elemezzük.

²⁶¹ TURNER, Bryan S., A test elméletének újabb fejlődése, in Mike FEATHERSTONE, Mike HEPWORTH, Bryan S. TURNER, *A test. Társadalmi fejlődés, kulturális teória*, ford. Erdei Pálma, Bp., Jászöveg Könyvek, 1997, 37.

7. A tekintet által formálódó test: a nézés teatralitása

„A test maga is egy kép,
még mielőtt újraalkotnák a képben”.
Hans Belting²⁶²

Testnek, tekintetnek és teatralitásnak a kapcsolata az antik görög kultúrából eredeztethető. A látásra épülő kifejezésformák tökéletességének eszménye a görögöknek a színház iránti rajongásában is megmutatkozott. Ismert és gyakran említett tény, hogy a teátrum és a teória szavak egy töről fakadnak, a közös tö pedig azt jelenti, hogy figyelmesen nézni, szemügyre venni valamit. „A színház szó görög eredetije, a *theatron*, e művészet egy már-már feledésbe merült, mégis alapvető jellegzetességére mutat rá. Ezen a helyen a közönség olyan cselekmény szemtanúja, amely valahol máshol játszódik. Valójában a színház nem más, mint valamely esemény sajátos nézőpontból való bemutatása: a tekintetből, a látószögből és optikai sugarakból áll össze”.²⁶³ Annak, hogy a görög kultúrában jelentős szerepet kapott a látás, annak – egyebek mellett – klimatikus okai is voltak, a városállamok lakóinak többsége, „kihasználva a mediterrán éghajlat enyheségét, a szabadban töltötte idejét”,²⁶⁴ olyan nyilvános tereken, ahol mindenki mindenkit jól láthatott. Ennek a képi hozzáférhetőségnek a bizonyosságát adják a kor művészeti alkotásai, köztük az irodalmiak is. Mint a monográfiáját az *Odüsszeia* elemzésével kezdő Auerbach írja: „Emberek és dolgok jól körvonalazottan, tisztán és egyöntetűen megvilágítva állnak vagy mozognak az áttekinthető térben: s az érzelmek és gondolatok sem kevésbé tisztán, maradéktalanul fejeződnek ki, a felindultság is rendezetten”.²⁶⁵ A színházi előadásokat ugyanezek a – természet által adott – fényviszonyok jellemezték, amelyek tiszta, jól látható körülményeket teremtettek a „látás művészetének” befogadására, arra, hogy a közönség figyelmesen nézze a taglejtés művészeit a játéktéren. Bár az elterjedt felfogás szerint az egész napos előadás-sorozatok hajnalban kezdődtek, a közelmúltban folytatott rekonstrukciós vizsgálatok feltárták, hogy a hajnali kezdésnek ellentmond az az architektúrális sajátosság, hogy az amfiteátrumok meghatározó részében a nézőtér – vagy annak nem jelentéktelen szektora – keleti tájolású, amelynek következtében az első órá(k)ban „a közönségnek közvetlenül a

²⁶² BELTING, Hans, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. Kelemen Pál, Bp., Kijárat, 2003, 104.

²⁶³ PAVIS, Patrice, *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsi Enikő, Rideg Zsófia, Bp., L'Harmattan, 2006, 435.

²⁶⁴ KALLISZTOV, Dmitrij, *Az antik színház*, ford. Bárány György, Bp., Gondolat, 1983, 25.

²⁶⁵ AUERBACH, Erich, *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*, ford. Kardos Péter, Bp., Gondolat, 1985, 5-6.

felkelő napba kellett volna néznie”.²⁶⁶ Valószínűbb tehát, hogy az előadásokat (tetralógiákat) teljes nappali világosságban, a jól láthatóság feltételei között mutatták be. A testek nézése az antik színházban természetesen egészen mást jelentett, mint amit a modern és posztmodern korszakokban jelent, de nem mellőzhető szempont, hogy a tekinteteknek kitett testek képezték (még ha maszkban, koturnusban, deformált-megváltoztatott alakban is) a színházi eseménysor alapját.

Testek nézése természetesen nemcsak a színházi előadások esetében történik, a testek mindig és mindenkor ki vannak téve annak, hogy tekintetek irányul(ja)nak rájuk, ezért is mondhatja azt Hans Belting, hogy „a test maga is egy kép, még mielőtt újraalkotnák a képben”.²⁶⁷ A test képisége, és képként illetve képeken való megjelenése a millennium és a kora 21. század kedvelt témája, sok közhellyel és felszínességgel övezve. A képek vagy a vizualitás korának kikiáltott mediatisztált, digitalizált ezredvég-ezredforduló valóban azt a látszatot kelti, mintha ezt a kort a képek uralnák, de éppen a testnek a társadalomtudományokban előtérbe kerülő tematizálódása és problematizálódása árnyalja és finomítja ezeket a képekkel kapcsolatos közkeletű nézeteket. William Mitchell a képi, a vizuális kultúra vélt uralmával kapcsolatban azt hangsúlyozza, hogy „vizuális médium nem létezik. Minden médium kevert médium, amelyben az érzékek és a jeltípusok aránya változik”.²⁶⁸ Hasonló nézet fogalmazódik meg Mieke Bal elemzésében is, aki magáról a vizuális észlelésről állapítja meg annak kevert jellegét, és kiemeli a már a nézésben jelenlevő képi konstruáltságot. Mint írja, „a nézés aktusa alapvetően >>tisztátalan<<, kevert természetű. Először is, jóllehet érzékek vezérlik és ebből fakadóan biológiailag meghatározott (de nem jobban, mint minden emberi cselekvés), a látás eredendően megszerkesztett és konstruáló, vagyis *framing* természetű, valamint interpretáló, érzelmekkel terhelt, kognitív és intellektuális”.²⁶⁹ A test észlelését, jelenlétét tehát nem redukálhatjuk kizárólag a vizualításra, ugyanakkor a test képének és képi ábrázolásának a változása összefügg a test mibenlétéről és szerepéről kialakult mindenkori különböző nézetekkel, elgondolásokkal. Az alábbiakban tehát redukált, korlátozó módon összpontosítunk a vizualításra, annak a test ábrázolásában és a testtapasztalatban játszott

²⁶⁶ ASHBY, Clifford, „Did The Greeks Really Get to the Theatre before Dawn—Three Days Running?”, *Theatre Research International*, 17.1 (1995), 1-9. Itt: 3.

²⁶⁷ BELTING, Hans, i.m. 104.

²⁶⁸ MITCHELL, W. J. T., A látást megmutatni. A vizuális kultúra kritikája, ford. Beck András, *Enigma* 41 (2005), 17-30. Itt: 23.

²⁶⁹ BAL, Mieke, Vizuális esszencializmus és a vizuális kultúra tárgya, ford. Csáky Marianne, *Enigma* 41 (2005), 86-116. Itt: 92.

szerepére, és a változó tekintet révén formálódó (és bizonyos esetekben és módokon teatralizálódó) emberi testre.

„Mivel a képtapasztalat változása a testtapasztalat változását is kifejezi, a kép kultúrtörténete a test analóg kultúrtörténetében tükröződik. Annak a médiumnak, amelyben az emberi testek a képekkel kommunikálnak, kulcsfontosságú szerep jut”.²⁷⁰ A test képi ábrázolásának történetében bekövetkező technikai változások átalakítják a látást és a testről tárgyiasított vagy eszmei formában kialakuló képeket. Ugyanakkor ezek a technikai médiumok bár „megváltoztatják az észlelést, de az azért továbbra is a testhez kötődik. Csak a képekben történő helyettesítés útján szabadulunk meg a testünktől, amelytől pillantásunk távolít el”.²⁷¹

A képeken megjelenő test illetve a testnek mint látványnak (látnivalónak) a képe korszakspecifikus sajátosság, „az emberi *test* ábrázolása és ábrázolhatósága egy-egy korszak sajátos viszonyát mutatja meg az *eleven* emberi testhez”, és „egy kor művészete a legtöbbet talán akkor árulja el önmagáról, amikor a *testhez* való viszonyát >>közszemlére<< teszi”.²⁷² Egyáltalán, az észlelés különféle módozatai is korhoz kötöttek, hiszen „annak, ahogyan akaratlagosan odafigyelünk, odanézőnk vagy összpontosítunk valamire, mélyen történelmi jellege van”.²⁷³ Az említett közszemlére tétel történhet a testek megmutatkozása által, de történhet a testek képének színrevitelével, a testek ábrázolása révén is. A test képi ábrázolásában és a látás történetében van néhány meghatározó jelentőségű fordulat, amely hatással volt a testről alkotott kép(zet)ekre, amikor a test a megváltozó – mediatizált – tekintet révén átformálódott. E fordulatok közül elsőként a reneszánszban (újra) felfedezett perspektíva érdemel figyelmet, amely lehetővé tette háromdimenziós tereknek és testeknek a vászon kétdimenziós síkjában történő ábrázolását. A latin kifejezés, a perspektíva a *perspicere* szóból ered, melynek jelentése tisztán látni, megvizsgálni, kideríteni valamit. A perspektíva egy képzelt vizuális kúpot vagy piramist jelent, amelynek csúcsa a kép középpontjában (a kép „mélyén”) helyezkedik el, ennek a képzelt piramisnak a tükörképe pedig a képen kívül található, alapját maga a kép, csúcsát a néző szeme jelenti. A képet néző egyetlen szem (nem pedig szempár) és a kép mélyén pontba sűrűsödő végtelen között középütt helyezkedik el – Leon Battista Alberti 15. századi megfogalmazásában – a törhetetlen üvegű ablak: a kép (a festmény).

²⁷⁰ BELTING, Hans, i. m. 26.

²⁷¹ BELTING, Hans, i. m. 27.

²⁷² BACSÓ Béla, „Képtest – testkép”, in Uő., *Kiállni a zavart. Filozófiai és művészetelméleti írások*, Bp., Kijárat, 2004, 181. – kiemelések az eredetiben.

²⁷³ CRARY, Jonathan, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, MA – London, MIT Press, 1999, 1.

Ez a technika, ez az ábrázolásmód két testet tüntetett el: a festőét és a nézőét, és feloldotta őket a képben. A perspektíva a konvenció szerint „mindent a néző szemébe összpontosít. Olyan ezt, mint egy világítótorony fénykévéje, csak itt nem a fény halad kifelé, hanem a látvány halad befelé. Ezt a látványt nevezte a konvenció *valóságnak*”.²⁷⁴ Ennek az ábrázolás- és szemléletmódnak aztán az lesz az ára, hogy „a festőnek a képet megalapozó tekintete foglyul ejti a folyamatszerű jelenségeket, és a vizuális mezőt az idő múlásán kívülre helyezett, örökkévaló és időtlen jelennek a helyzetéből szemléli”.²⁷⁵ Ennek következtében a test (mint mozgó és örökké változó dolog) jelentősége elhalványul, a tekintet uralta kép pedig testetlen eszmévé, pusztá másolattá válik.

A perspektívának mint ábrázolási módnak és szemléletnek az az alapfeltevése, hogy a látás során észlelt vizuális mező egy olyan egységes és rendezett tér, amelybe mint mértani koordinátahálózatba helyezhetők el a szabályosan illeszkedő és összefüggő tárgyi elemek. E kompozíciós nézet eredménye egy teatralizált, scenografikus tér. Teatralizált annyiban, amennyiben kimódolt, konstruált, és hangsúlyozottan a kívülről rátekintő szem felől (illetve annak irányába, pozíciója felé) megszerkesztett. Ez a teatrálissá tett tér nemcsak a festészetben, hanem a reneszánsz illuzionista színházban is jelen volt, amikor a megfelelő távolságra és magasságba elhelyezett királyi páholy a perspektíva szempontjából tökéletes nézőpont helyét foglalta el.²⁷⁶ A reneszánszban megkezdődő perspektivikus színpadi térredukció nyomán alakult ki aztán a francia és a német klasszicizmusban az a színpadi térszerkezet, amely a perspektíva kizárólagosságát hirdette és képviselte, s amelyet doboz- vagy kukucsáló-színpadnak szokás nevezni. Ebben a formában fedezte fel Peter Szondi azt a színpadképi struktúrát, amely szerinte „az egyedüli, amely adekvát a dráma abszolút voltával, és minden tulajdonságával erről tanúskodik. Éppoly kevésbé ismeri a nézőtér felé vezető hidat (vagy lépcsőt), mint ahogy a dráma sem lépcsőzetesen válik el a nézőtől”.²⁷⁷ A háromdimenziós tér felszámolása a legnyilvánvalóbban a barokk színházban mutatkozik meg, amelyben a mélységet csupán a háttérként betölt perspektivikus tereket mutató kulisszák érzékeltetik, s a színen lévő szereplők a színpad síkjában mint ablakkeretben deklamálnak és pózolnak.

Amikor Szondi a doboz-színpad kizárólagosságát hirdeti, akkor ebben az abszolutizálásban téved, ugyanakkor megállapítása azt az érvelést támasztja alá, amely a

²⁷⁴ BERGER, John, *Ways of Seeing*, London, Pelican, 1972, 16.

²⁷⁵ BRYSON, Norman, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, London, Macmillan, 1983, 94.

²⁷⁶ Vö. JAY, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, U of California P, 1994, 57, 118f.

²⁷⁷ SZONDI, Peter, *A modern dráma elmélete*, ford. Almási Miklós, Bp., Osiris, 2002, 17.

modernitás kultúrájában a testetlen látás dominanciáját hangsúlyozza. A képi és színpadi látásformálódás alakulásában a perspektivikus ábrázolásmód (egyed)uralkodóvá válásának a története a látvány racionalizálásának folyamataként is leírható, amely változásnak az egyik mozgatórugója a Norbert Elias által feltárt civilizációs folyamat révén elterjedő formalizált és távolságtartóvá alakuló társadalmi érintkezés, a térközsabályozás módosulása, amely kölcsönhatásban van a testhasználatnak és a testről alkotott képnek (és ábrázolásnak) a változásaival is.

A geometrikussá formált tér és a mechanikussá alakított test ugyanakkor nem nélkülözi a belső (lelki-érzelmi) tartalmak megjelenítésének, ábrázolásának szándékát. Alberti *A festészetről* című munkájában²⁷⁸ részletesen foglalkozott az emberi benső látható, illetve vizualizálható megnyilvánulásaival. Azt írja, hogy „a lelkiállapotokat a test mozgásából lehet megismerni”, majd hozzáteszi, hogy „mi, festők, azonban, akik a végtagok mozgásaival a lelkiállapotokat akarjuk megmutatni, csak a helyváltoztató mozgással foglalkozunk”.²⁷⁹ Leonardo is igen nagy jelentőséget tulajdonított a testmozdulatok képi ábrázolásának. A (megfelelő) gesztusok megtalálásának helyeként a süketnémák és a szónokok kézmozdulatainak megfigyelésére és rögzítésére utalta a festőket. A korban a rétorok számára nemcsak a beszédnek, hanem a taglejtésnek a szabályait is előírták. És mivel a festő „ugyanazt a témát és ugyanazon a helyen dolgozta fel, mint a prédikátor, festményein teret adott a prédikátor stilizált érzelmi kifejezésmódjának”.²⁸⁰ A stilizált érzelmek stilizált gesztusokként jelentek meg a tekintetre épülő ábrázolásformákban, a képzőművészetben és a színházi előadásokban, és az itáliai reneszánsz vallásos színjátékai gyakran idézték a festményeken látható témákat, helyzeteket, testképeket. Bár a látványosság foka és a játék dinamizmusa elválasztotta egymástól a festményt és a színpadot, a testről alkotott nézetek és a testek megjelenítés módja közel hozta egymáshoz a kettőt. Bizonyos tablószerű színpadi műfajok közelebb álltak a képzőművészethez, a dinamikusabb dramatikus akciók viszont csak korlátozott mértékben voltak ábrázolhatók a statikus, párszereplős képeken. Ami a színjátékokban „közös volt a festészettel, az, paradox módon, nem a realizmusuk volt, hanem éppen a drámától idegennek mondható konvenciók”.²⁸¹ Ezek olyan mozzanatok, amelyeket a teatralitás körébe kell utalnunk – mint például a közönség (a néző) és a megjelenített

²⁷⁸ ALBERTI, Leon Battista, *A festészetről. Della pittura, 1436*, ford. Hajnóczi Gábor, Bp., Balassi, 1997.

²⁷⁹ ALBERTI, Leon Battista, i. m. 119, 123.

²⁸⁰ BAXANDALL, Michael, *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet*, ford. Falvay Mihály, Bp., Corvina, 1986, 73.

²⁸¹ BAXANDALL, Michael, i. m. 81.

történet (a helyzet) között közvetítő alak jelenléte (színpadon és festményen egyaránt). Amelyről Alberti is azt írja, hogy „helyesnek tartom (...), ha van valaki a [megfestett – PMP] történetben, aki figyelmeztet, és felhívja a figyelmünket arra, amit benne véghezvisznek, vagy kezével hív a látvány megtekintésére (...), vagy arra hív, hogy sírjunk vagy nevéssünk vele együtt”.²⁸² Vagy éppígy a teatralitás megmutatkozásának tekinthető az az eset (amely az előzővel ellentétben inkább a festmény színpadon való megjelenéseként fogható fel), amikor az előadás során az összes szereplő mindvégig a színen tartózkodott; ha jelenetük volt, előre jöttek, és a háttérbe húzódtak, ha nem.

A testeknek ez a közszemlére tétele a perspektíva jelenléte ellenére (amely háromdimenziósnak mutatja a sík felületet) nem adott a – képen vagy a színpadon megjelenő – szereplőknek mélységet, hanem a síkgeometria alakzataiként ábrázolta őket. A belső tartalmak pedig mechanikusan, formalizált gesztuskódokkal kapcsolódtak a test látható felületéhez. Ez a vonás azonban nemcsak az alkotók szemléletét jellemezte, hanem a nézőkét is: „a közönség is ezzel a geometriai készséggel felruházva nézte a festményeket: a geometria közegében gondolkodott, úgy ítélte meg a képeket, s ezt a festők is tudták”.²⁸³ A korban az emberre és képére irányuló tekintet geometriai alakzatokként látta a teste(ke)t, mértani alakzatokat észlelt a csoportok és a gesztusok elrendezésében. A látványként szemlélt testet síkidomokból összeszerkesztett formának látta. Ez a test tehát voltaképpen felület, belseje annyiban van, amennyiben annak nincs kiterjedése (ez a lélek). E felület megtörésére és a test felnyitására majd egy speciális közegben kerül sor, a boncszínházakban, amelyekkel egy későbbi fejezetben foglalkozunk.

A testkép, a képen megjelenő test ezt a geometrikusságot azonban elleplezi, többek között az érzelmeket, lelki tartalmakat jelölő gesztusokkal. A kecses, elegáns mozdulatok képi megjelenítésének szabályait Leonardo a következőképpen fogalmazta meg: „A végtagok s a test gráciával illeszkedjenek össze abba a hatásba, amelyet a Figura cselekvésével ki akarsz fejezni, és ha könnyed Figurát szeretnél festeni, akkor (1) finom és vékony végtagokat fess, s (2) az izmok csak kevésbé mutatkozzanak; (2a) azt a keveset pedig, ami célod elérését segíti, puhán, lágyan fessd, azaz ne élesen kirajzolódónak; és ne legyen rajta fekete árnyék; (3) a végtagokat, különösen a karokat kötetlenül mozgassd, (3a) vagyis úgy, hogy egyik tag se kerüljön mereven egy irányba a hozzá kapcsolódóval”.²⁸⁴ A vékonyság, vastagság, a végtagok mozdulat közbeni ábrázolása, a test aurával történő

²⁸² ALBERTI, Leon Battista, i. m. 121.

²⁸³ BAXANDALL, Michael, i. m. 96.

²⁸⁴ Idézi BAXANDALL, Michael, i. m. 139-140.

övezésének szándéka sem fedheti el azonban azt a tényt, hogy a szerkezet, a kompozíció mechanikus, mértani alapokon áll. A festmény „testekből van komponálva, a test testrészekből, a testrészek sík felületekből: a síkok testrészekké, a testrészek testekké, a testek festménnyé állnak össze”.²⁸⁵ És az egész, perspektívára alapuló képalkotást az jellemzi, hogy a teret statikus tényezőnek veszi, elemeit egyetlen nézőpont köré szervezi, vagyis kétdimenziós módon viszonyul a háromdimenziós térhez. Ami egykor a görögöknél jól körvonalazott, tiszta és áttekinthető volt, az a perspektíva technikai követelményei diktálta keretben a kép „mélysége” felé haladva egyre elmosódottabb, felismerhetetlenebb, és mindenekelőtt kisebb. Hiszen ezt kívánja meg az ember és a tér között teremtett matematikai viszony.

A látás racionalizálásának folyamata természetesen nem egyenes vonalú és nem kizárólagos. A fent leírtak pontosításaként, árnyalásaként megemlítendő, hogy már a reneszánszban is voltak festők (például Leonardo vagy Tintoretto), akik finomítottak a lineáris perspektíván, lágyítva a kontúrokat és tágasabb – a néző képzelete által kiegészíthető – tereket alkotva. A kor képi-és látáskultúráját vizuális szubkultúrák együttélésével lehetne árnyalt módon jellemezni. Arra a tényre pedig, hogy a perspektíva nem kizárólag mértani és geometrikus alapokon áll, Erwin Panofsky mutatott rá a perspektívát mint konvencionális szimbolikus formát tárgyaló elemzésében.²⁸⁶ A barokkban azután egy dinamikusabb, összetettebb, többsíkú térszemlélet is megjelent a festészetben. Ugyanakkor a testre vonatkoztatottan itt az a folyamat érdekes számunkra, amely a reneszánszban uralkodó perspektivikus ábrázolás- és látásmódtól a kartéziánus tekintetig vezet.

Descartes-nak meghatározó szerepe volt a modern látásközpontúság kialakulásában és elterjedésében. Filozófiájának magja vizuális bölcsélet, amelynek kiinduló- és nézőpontja megegyezik a perspektivikus festőével. Sokan őt tartják a modern vizuális paradigma megalapozójának. Richard Rorty például megállapítja, hogy „a kartéziánus modellben az ész a retinán megjelenő képeken megmutatkozó entitásokat *szemléli* (...), Descartes felfogásában a tudatban *reprezentációk* vannak jelen”.²⁸⁷ Hogy a festészettel vont párhuzam nem pusztán analógia, hanem meghatározó szemléletmód, az abból is kiderül, hogy módszertani értekezését Descartes úgy vezeti be, hogy gondolatmenetét egy kép

²⁸⁵ BAXANDALL, Michael, i. m. 145.

²⁸⁶ PANOFSKY, Erwin, Die Perspektive als „symbolische Form”, in *Vorträge der Bibliothek Warburg* 4 (1924-1925), 258-331. Magyarul: A perspektíva mint „szimbolikus forma”, in Erwin PANOFSKY, *A jelentés a vizuális művészetekben*, ford. Tellér Gyula, Bp., Gondolat, 1984, 170-248.

²⁸⁷ RORTY, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton UP, 1979, 45.

megalkotásához hasonlítja. Mint írja, „örömet mutatok rá ebben az értekezésemben azokra az utakra, amelyeken jártam; *mint egy képben rajzolom meg benne életemet*”.²⁸⁸ Filozófiai dualizmusának eredményeként a látás területén megjelenik a testetlen szem, amelyet sokkal inkább a merev, pislantásmentes tekintet jellemez, mint a pásztázó pillantás.²⁸⁹ Ez a felfogás a szellemet sötétkamrává alakítja, amelybe egy ponton – a szemén – át jut be a világ képe. A többi érzékszerv alárendelődik a tekintetnek, és az egész filozófiai mozgalom a látást tűzi a zászlajára, amikor önmagát a felvilágosodás irányzataként nevezi meg. Ennek a sötétkamrának a központja az agy, amely Descartes felfogásában miniatűr színházként funkcionál, ahonnan az én megfigyeli a valóságot, és mérlegeli, hogy miként bánjon vele, mielőtt megfelelő üzeneteket továbbítana a test hidraulikus rendszerének.²⁹⁰ E descartes-i nézet szerint a testekre „úgy tekinthetünk, mint egy csontokból, izmokból és idegekből álló gépezetre, amely ugyan természetként funkcionál, csak éppen az emberről nem árul el semmit”.²⁹¹ A koponyából kipillantó láthatatlan én úgy szemléli a világot, mint a zsöllye sötétjéből a színházi néző a színpadon zajló előadást. Ebben a szemlélt világban a tér halott tényező, és az idő az, ami eleven, ami változékony.

Úgy tűnik, mintha a későbbi évszázadok fénytechnikai és látványrögzítési felfedezései egészen a 20. század első évtizedeiig belül maradtak volna a kartéziánus szemléletmódon, és talán még az is felvethető, hogy ezeknek a technikai újításoknak a Descartes-i filozófiához való kapcsolása nem csak e nézetrendszer magyarázataként, hanem annak *látványtechnikai alkalmazásaként* is felfogható. Ezek közül a technikai felfedezések közül az első a fényképezés (technikatörténeti részleteivel itt nem foglalkozom), amely máig ható szerepet játszott a testről alkotott képek sajátosságainak meghatározásában, és a látás történetében.

A fénykép médium, amely test és kép kontextusát egymáshoz kapcsolja. Mint Hans Belting kiemeli, „a *modern fotográfia története* (...) a *test modern történetét* ismétli meg egyedülálló módon”.²⁹² Bár a fényképezés mint rögzítési és ábrázolási technika viszonylag rövid időt tesz ki a képek történetében, jelentősége felmérhetetlen, mert alapvetően megváltoztatta azt a módot, ahogyan az ember a világra és önmagára, a világban lévő testekre és önmaga testére tekint. A fotográfia egyszerre formálta át a tekintetet és a testet.

²⁸⁸ DESCARTES, René, Értekezés az ész helyes vezetésének és a tudományos igazság kutatásának módszeréről, ford. Szemere Samu, in Uő., *A módszerről*, Bukarest, Kriterion, 1977, 50. – kiemelés tőlem.

²⁸⁹ JAY, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, U of California P, 1994, 81.

²⁹⁰ Vö. DENNETT, Daniel C., *Consciousness Explained*, Harmondsworth, Penguin, 1993, 107-108.

²⁹¹ BELTING, Hans, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. Kelemen Pál, Bp., Kijárat, 2003, 119.

²⁹² BELTING, Hans, i. m. 122.

Létrejöttében pedig egyszerre volt jelen a festészet és a színház. Az 1830-as évek képrögzítési technikával kísérletező feltalálói közül Jacques-Mandé Daguerre vált először ismertté és népszerűvé, az általa kifejlesztett technika nyomán egyenesen Daguerreotípmánia kialakulásáról beszélhetünk (mint azt egy 1840-es litográfia címe mondja).²⁹³ Azzal kapcsolatban, hogy vajon a fotográfián megjelenő kép a valóságban látható képek rögzítésének technikai eszköze-e, avagy ezen eszköz révén korábban nem látott (látható) képek létrehozója, nem árt emlékeztetnünk arra, hogy a feltaláló, Daguerre már jóval e technikai felfedezése előtt „festőként, panorámaképek illuzionista hatásainak feltalálójaként már nagyfokú elismeréssel rendelkezett, és 1816-tól a Párizsi Opera színpadi díszleteinek tervezője volt. Szinte egy időben azzal, hogy feltalálta a diorámát, a kora 19. század szórakoztatásának legnépszerűbb szemfényvesztését (*trompe l'oeil*), Daguerre a fotografikus eljárással kezdett kísérletezni”.²⁹⁴ A fényképezés mint képalkotási technika létrejöttében tehát jelen van a látványosság, elkápráztatás teátrálisnak tekinthető mozzanata. Ezt a színházzal rokonítható eredetet hangsúlyozza Roland Barthes is, amikor azt mondja, hogy „a Fotográfia nem a Festészetten, hanem a Színházon keresztül érintkezik a művészettel”, illetve amikor kiemeli, hogy a „*camera obscurá*-nak köszönheti létét a perspektivikus kép, a Fotográfia és a Dioráma, mindhárom szcenikus művészet”.²⁹⁵ A fényképezésről kialakult és hosszú ideig hangoztatott dokumentáló, valóságrögzítő jelleggel szemben tehát nem árt emlékeztetni arra, hogy a technika kialakulása után alig pár évvel (már az 1840-es években) a fotográfusok rájöttek arra, hogy a felvételeket retusálni tudják, és hogy nemcsak másolni lehet a valóságot, hanem manipulálni és – a portréfotók esetében és gyakorlatában pedig – megszépíteni is. A testről alkotott képnek ebben a „felstilizálási” gyakorlatában ugyancsak ott van a színházi maszknak, a színész „megszépítésének”, attraktívvá és látványossá tételének a hagyománya.

Susan Sontag egyenesen azt hangsúlyozza a retusálás kapcsán, hogy „a fényképnek sokkal inkább a lényegét érinti a hazugság, mint a festménynek; (...) A hamis festmény (amelyet nem az készített, akinek tulajdonítják) a művészettörténetet hamisítja meg; a hamis fénykép (a retusált, manipulált, a hamis képaláírással közölt fotó) a valóságot”.²⁹⁶ A fényképezés a tekintet kapcsán egy paradoxont hoz működésbe, a technika által lehetővé tett kettős törekvés a látás intenzívvé tételére készlet. Ez a kettősség pedig a

²⁹³ JAY, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*, Berkeley, U of California P, 1994, 125.

²⁹⁴ SCHARF, Aaron, *Art and Photography*, London, Penguin, 1983, 24.

²⁹⁵ BARTHES, Roland, *Világoskamra*, ford. Ferch Magda, Bp., Európa, 1985, 38-39.

²⁹⁶ SONTAG, Susan, *A fényképezésről*, ford. Nemes Anna, Bp., Európa, 1981, 102.

dokumentálásnak (az, aminek látszik) és a kalotípiának (a megszépítésnek – amely néven Talbot az eljárást szabadalmaztatta) a konfliktusa, amely folyamatos kihívást intéz a képen látható tárgyakat és testeket vizslató tekintettel szemben. A fényképezés dokumentumszerűségének gyakran hangoztatott vonása egyébként megfigyelhető a fotográfiáknak arról a közel egy évszázadon át egyeduralkodó tulajdonságáról, hogy ezek a képek olyan látványt nyújtottak, amelyet a szem a valóságban sohasem tapasztalhatott, hiszen a képen megjelenő dolgok fekete-fehér színben látszottak. Ezzel a technikai adottságával a fotó óhatatlanul és szükségképpen stilizált, elvonatkoztatott, s a(z emberi) testeket is másnak mutatta a képen, mint amilyenek azon kívül látni lehetett őket. Az 1950-es években (már a színes technika megjelenését követően) Henri Cartier-Bresson úgy vélekedett, hogy a fényképezés és a festészet közötti munka- és területmegosztás alapja az, hogy a szín a festészet tulajdona.²⁹⁷

A fotográfián megjelenő test és a színházban megjelenő test közötti kapcsolatnak egyik meghatározó eleme a modernségben a póz. A fényképezés kezdetén, „az első portrék elkészítéséhez (1840 táján) az alanyt tűző napfényben fürdő üvegtető alatti hosszú pózolásra kellett kényszeríteni”,²⁹⁸ és ez a pózkényszer csak a fotótechnika későbbi egyszerűsödésével kisebbedett illetve szűnt meg. A pózolást illetve a pózt egyébként Roland Barthes e médium lényegének tartja, mint írja, „a Fotográfia természetét a szándékos vagy szándéktalan póz, a beállítás adja meg. Mindegy, hogy meddig tart, lehet akár egyetlen ezredmásodperc...”, de distinkciót tesz a céltáblahelyzet, a testtartás és az „olvasati intenció” között: „amikor egy fotót nézek, tekintetemmel elkerülhetetlenül befogadom azt a (bármily futó) pillanatot, amikor egy valóságos dolog a lencse előtt mozdulatlanra dermedt”.²⁹⁹ A póz azonban testek esetében nemcsak a tekintetben, hanem a testtartásban is gyakran jelen van a fényképezés aktusában. A „nézve levés”, és annak a tudata, hogy az egyén arca vagy teste rögzítésre kerül, a tapasztalatok szerint a képek alanyát magatartása, testtartása és arckifejezése megváltoztatására, az objektívvel (és a fényképpésszel) való kontaktus megteremtésére készíti.

A testet formáló fotó és színház kapcsolata megjelenhet a képek tematikájában, amikor a fénykép a színházat tárgyaúl választja, ha a képen színész, egyéb színházi alkotó, színházi előadás jelenete, tablója, színházépület látható. Ebben az esetben a tárgyválasztás létrehoz egy külön műfajt, a színházi fotót, mely tematikus műfajként épp olyan, mint a

²⁹⁷ Vö. SONTAG, Susan, i. m. 148.

²⁹⁸ BARTHES, Roland, i. m. 18-19.

²⁹⁹ BARTHES, Roland, i. m. 89-90.

sportfotó, vagy a természetfotó. Fotónak és színháznak a történeti kapcsolata két fő korszakra osztható. Az elsőben a színész kereste fel a fotográfust, a színház ment el a műterembe. Ez a korszak körülbelül a 20. század közepéig tartott. Ekkor a színházi fotó nem a színházban készült, hanem fotográfiai műteremben. A színész hosszú beállítás nyomán felvette szerepe jellegzetes pózát, gesztusát; a társulat beállt a színdarab egy látványos jelenetébe, állóképet hozott létre az előadás valamely részletéből. E kapcsolat alapját döntően a technika körülményessége és lassúsága határozta meg. Magnézium fénnel nem lehetett éppen zajló előadásról pillanatképet készíteni.

Fotó és színház történeti kapcsolatának második korszakában a fotográfus ment (és megy) el a színházba, hogy a helyszínen, az élő előadás közben készítsen színházi felvételeket. E változásnak technikai és szemléleti feltételei egyaránt voltak. Ekkor vált fontossá a sűrített pillanatoknak, a produkció lényegét megragadó mozzanatoknak a rögzítése, „elkapása”. Míg a korábbi korszakot a képek statikussága, szoborszerűsége jellemezte, az újabb periódusban a fotó dinamikusságra törekszik, a képeken megjelenő testek többnyire mozgásban vannak. A változásnak bár technikai előfeltételei (is) vannak, lényegét mégis a tekintet sajátosságainak megváltozása adja. Az első korszakban a tekintet számára merevedett szoborrá a test, a fixáló pillantás számára helyezte magát pózokba, kis- és nagycsoportos tablókba. Ahogy a dinamikus test/képek korszakában is a tekintet dinamizálódása játssza a meghatározó szerepet.

Megemlíthető, hogy a tárgyválasztásban természetesen nem csak a fotó választhatja a színházat, hanem a színház is a fotót. Ibsennél *A vadkacsában* Gina és Hedvig fényképek retusálásával igyekeznek a család megélhetését biztosítani, s a darab szimbolikájában: a vakság, látás, realitás és illúzió körében döntő szerepe van a retusálásnak mint megszépítő manipulációnak. Cocteau *Az Eiffel-torony násznépe* című darabjában a tornyon fényképezkedő násznép egyszer csak annak lesz tanúja, hogy a fotográfus gépéből az „itt röpül a kismadár” mondatra egy strucc kerül elő, a darab hátralévő részében pedig ezt a madarat igyekeznek a masinába visszaterelni. Nádas Péter életművében fotó és színház kitüntetett módon és formában kapcsolódik össze. E kapcsolat legmarkánsabb és legmélyebb megjelenése a *Takarítás* zárata, ahol egy fénykép (az azon látható alak) megelevenedése a mű befejezésének dramaturgiai fordulata és teátrális gesztusa. E gesztusban egyidejűleg van jelen a kép elevensége, a színpadon ágáló vagy holtan heverő szereplők léttelen mivolta, vagyis a fénykép, a színház és a halál közötti, Roland Barthes által hangsúlyozott összefüggés.

A fotográfia 19. század közepi megjelenését és elterjedését kezdetben a kartéziánus perspektíva kontextusának és szemléletmódjának az uralma jellemezte, de a fénytechnikai találmánnyal közel egy időben megkezdődött az a folyamat, amelyben a tudományos érdeklődés az optika geometrikus törvényeinek és a fény mechanikus átvitelének a kérdéseitől az emberi látásnak a vizsgálata felé fordul. Ebben a folyamatban „a látható dolgok kiszabadulnak a camera obscura időtlen rendjéből, és letelepsznek egy másik készülékben, az emberi test instabil fiziológiájában és ideiglenességében”.³⁰⁰ Ebből következően a test nélküli és időn kívüli absztrakt szemről a figyelem fokozatosan átkerült a pillantásra és a látás időbeliségére. A temporalitás tanulmányozása pedig tudatosította azt az észlelési sajátosságot, hogy „csak mozgó szemmel vagyunk képesek látni, és az állóképek (...) felületét is így tapogatjuk le”.³⁰¹ Amikor tehát a kartéziánus perspektíva, a fix és statikus, monokuláris nézőpont eszméje összeomlott, a látás dinamizálódott és az aktívvá váló tekintet erőteljesebb hatást gyakorolt az immár nem szoborszerűnek, hanem változékonynak látott emberi testre. Ez a folyamat beágyazódik abba az átalakulásba, ahogyan az észleléssel és figyelemmel kapcsolatos nézetek a 19. végére megváltoznak, „párhuzamosan a látványosság, a közszemlére tétel, a vetítés, az elkápráztatás és a rögzítés új technológiai formáinak az elterjedésével”.³⁰² A fotográfiában persze a testek képe továbbra is mozdulatlan maradt. De a film megjelenésével az is nyilvánvalóvá vált, hogy „a mozgó és mozdulatlan képek sémája csak a mediális technika kívülről történő meghatározásával szolgál, amivel viszont kép és szemlélő (...) tényleges interakciója csak részlegesen ragadható meg”.³⁰³ Az új képrögzítő és közvetítő technikák szoros kapcsolatban állnak a mesterséges fénnel, nemcsak a képek rögzítése során alkalmazott világítási technikákkal, hanem a befogadáshoz szükséges mesterséges fényforrásokkal is. Ezeknek a hatására a vizualitás több vonatkozása is módosult, amely „nem csupán a térábrázolás új felfogásához vezetett, hanem hozzájárult ahhoz, hogy a vizuális tapasztalat és érzékelés kibővüljön és új irányba forduljon, s ezáltal az ember vizuális érzékenysége is gyökeresen újra-alkalmazkodjon”.³⁰⁴ A festmények és fényképek befogadásától eltérően a filmvetítés megtekintése másfajta fény- és világítási viszonyok között zajlik.

³⁰⁰ CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA, MIT Press, 1990, 70. Magyarul: CRARY, Jonathan, *A megfigyelő módszerei: Látás és modernitás a 19. században*, ford. Lukács Ágnes, Bp., Osiris, 1999, 87.

³⁰¹ BELTING, Hans, i. m. 47.

³⁰² CRARY, Jonathan, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, MA – London, MIT Press, 1999, 2.

³⁰³ BELTING, Hans, uo.

³⁰⁴ KEPES György, *A látás nyelve*, ford. Horváth Katalin, Bp., Gondolat, 1979, 169.

A filmnek, azaz a mozgóképek megjelenése ugyanakkor változtatott a látás gyakorlatán, és a testről alkotott képen is. Egyrészt segítette a realista paradigma fenntartásában, annak a képzetnek a továbbélésében, hogy a tekintet mint valami rajta kívül lévőre néz rá a világra (nem pedig úgy tekint a világra, mint amelynek maga is része), másrészt hozzájárult a test felszabadításához is. E művészeti ág száz éve azonban éppúgy nem tekinthető homogénnek, mint más művészeti ágak története, és „a” filmről tett kijelentések többnyire mindig egy-egy korszak vagy egy-egy filmtípus sajátosságait fogalmazzák meg. A filmnek a korábbi (festett vagy fotografált) képekhez viszonyított legfontosabb újdonsága, hogy – noha mozdulatlan elemekkel, másodpercenként 24 fotogrammal dolgozik – közvetlenül képes a mozgást megjeleníteni. Ez a mozgás már nem az antikvitásnak a szellemi természetű elemekre visszavezethető mozgása, amely bizonyos kiemelt pillanatok szekvenciájaként jelenik meg, hanem olyan, amely a mozgást „véletlenszerű, tetszőleges pillanatokra vezeti vissza”.³⁰⁵ A kezdetben fix helyzetű kamera megmozdításával a pillanatok tetszőlegessége nemcsak a látottnak a mozgásban levését, hanem a látónak a folytonosan változó pozícióját is az emberi vizuális észlelés sajátosságaihoz közelíti. Míg a korai filmről, a némafilm gesztus- és mimikarendszeréről elmondható, hogy ott a lelki folyamatokat kifejező magatartás és testmozgás a hétköznapiétól eltér, és alapvonás „a filmszínészek mozdulatainak természetellenes, túlzott volta”,³⁰⁶ (vagyis stilizált, teátrális jellege), addig a későbbiekben, a filmben kiemelt „pillanatoknak már semmi közük a pózokhoz”.³⁰⁷ A film mozgás-képe éppúgy hatással volt a képek helyzetére és sajátosságaira, mint a testekére és a mozgására. Mint Deleuze írja, a film „magával sodorta a művészeteket, és még a festészetben is megváltoztatta a mozgás státusát. Legelsősorban a tánc, a balett és a pantomim hagyta el a figurákat és a pózokat, hogy létrehozza a nem beállított, nem sűrített formákat, amelyek a mozgást a véletlenszerű pillanatokból vezetik le”.³⁰⁸ Ez a pillanatokban és véletlenekben való feloldódás, a pillanatok mellett a mozgásfolyamatok és időtartamok észlelhetővé tétele a testképek és a testképzetek megváltozását eredményezték. Ezek között a test feldarabolódása, megsokszorozódása, felnyitása, átváltozási folyamatainak felgyorsulása tartozik a fontosabbak közé. Ezek a változások olyanok, amelyeket eleven emberi testekkel operáló közegében a színház nem képes követni, legfeljebb imitálni. Deleuze-nek az a testfelfogása, amely „a testet olyan erők vagy affektusok gyűjtőhelyének tekinti, amely más erők vagy affektusok sokaságával

³⁰⁵ DELEUZE, Gilles, *A mozgás-kép*, ford. Kovács András Bálint, Bp., Osiris, 2001, 11.

³⁰⁶ ARNHEIM, Rudolf, *A film mint művészet*, ford. Boris János, Bp., Gondolat, 1985, 120-121.

³⁰⁷ DELEUZE, Gilles, i. m. 12.

³⁰⁸ DELEUZE, Gilles, i. m. 14.

lép kölcsönhatásba, visszaadja a testnek az intenzitásnak azt a dimenzióját, amely a reprezentációs paradigmában elveszett”.³⁰⁹

Már a festmény és a fénykép kapcsán is ki lehetett volna térni a keret problémájára – amely Peter Szondi fentebb idézett színpadeszményében is jelen van –, de a film teszi a keretezés, a keretbe foglalás jelenségét igazán izgalmassá. A festmény, a fénykép és a „kukucsáló-színpad” statikus keretet alkot a benne megjelenő tárgyak és testek számára. A korai állókamerás felvételeket követően azonban a filmi keret dinamikussá válik, és képes szakadatlanul váltogatni a megmutatott és a sejtetett/kihagyott tárgyiasságok körét. Vagyis a keret alkotta határok „vagy függetlenül léteznek a testektől, amelyeknek a lényegét megragadják, vagy pedig követik a létező test mozgatóerejét”.³¹⁰ A keretek egy, a képen kívüli teret is kijelölnek, amely a látható képhez hozzáértettként (de nem láthatóként) van jelen. Az az analógia, amely a filmszínház és a színház nézői pozíciójában megmutatkozik, éppen a keretezés révén különül el egymástól. Míg a színházban a nézői pozíció a dobozszínpaddal szakító térkialakításokban változtathatóvá válhat (de túlnyomórészt rögzített marad), addig a moziban székehez kötött néző tekintetét a kamera által kijelölt, kaleidoszkópszerűen változó keretek szabadítják fel. Ez a tekintet azonban valójában már nem is a nézőé, és nem is a filmen látható szereplőké. Ennek a tekintetnek az objektivációja az objektív, „a kamera, amely hol emberi, hol nem emberi, illetve emberfeletti”.³¹¹ A film e változ(tathat)ó keretezéssel a szépirodalomból régről ismert nézőponttechnikát és kompozíciós eljárást³¹² alkalmazza, de míg az irodalomban a nyelv imaginációs terében, addig a vásznon a film által mediatizált térben jelennek meg ezek a nézőpontok. A mozgó kamera, a változó (kép)keret az észlelés-cselekvés összetartozó és egymást feltételező voltát is kifejezi. A percepció alkotja az egyik, a cselekvés a másik oldalt. S mint Bergson nyomán Deleuze írja, „a percepcióból észrevétlenül cselekvésbe megyünk át. A szóban forgó művelet már nem a megszüntetés, a válogatás vagy a keretezés, hanem a világ meggömböritése, ami egyrészt a dolgok ránk gyakorolt virtuális hatását, másrészt a dolgokra irányuló potenciális tevékenységünket eredményezi. (...) Ahogy a percepció a mozgást >>testekre<< vezeti vissza (...), az akció a mozgást a >>cselekvésre<< vezeti vissza (...)”.³¹³ A filmi tekintet tehát benne van a filmbeli világban, és nem kívülről tekint rá egy tőle elkülönült másik közeg testeire és tárgyiasságaira. Ennek a pozícionáltságnak a

³⁰⁹ DEL RIO, Elena, *Deleuze and the Cinemas of Performance. Powers of Affection*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2008, 3.

³¹⁰ DELEUZE, Gilles, i. m. 23.

³¹¹ DELEUZE, Gilles, i. m. 32.

³¹² Vö. USZPENSZKIJ, Borisz, *A kompozíció poétikája*, ford. Molnár István, Bp., Európa, 1984.

³¹³ DELEUZE, Gilles, i. m. 91-92.

következtében pedig a filmbeli test – akár tárgy, akár alany – képlékennyé, formálhatóvá válik. Megszűnik a korábbi keretezések által nyújtott rögzített testkép egyeduralma és kényszere.

A film médiuma természetesen az elmúlt évszázad során sokféle műfajra differenciálódott, és ezeknek a műfajoknak némelyike nem illeszthető be a filmről tett általános kijelentések közé. A kamera és a nézői tekintet nyilvánvalóan eltérő módon működik például a dokumentumfilm vagy a pornográf film esetében. Míg az előbbiben a láthatatlan kamera fikciója alapozza meg a nézést, az a hallgatólagos feltételezés, hogy a néző mintegy észrevétlen szemtanúja a filmben rögzített történéseknek, addig a pornográfia a néző jelenlétére, és a szereplők testi aktusainak a kamera képviselte leskelődő tekintet számára történő demonstrálásra épül. Míg az előbbi a kamera semlegességére épül, az utóbbiban a kamera determinálja és alakítja a helyzeteket.

A filmnek és nézésnek a kapcsolatát érintő könyvtárnyi szakirodalomból a továbbiakban egy olyan írást emelik ki, amely állításaival jelentős vitát gerjesztett, és amely a színháztudományra is érzékelhető hatást gyakorolt. Abban a folyamatban, amelyben a látás előbb elsőrendű észlelési móddá vált, aztán racionalizálódott, majd pedig társadalmi nemet öltött, meghatározó szerep jutott a filmnek, a folyamat értelmezésében pedig a filmelméletnek és a feminista kritikának. 1975-ben jelent meg a maszkulin tekintetet a filmnézés vizuális élvezetének alapvonásaként meghatározó Laura Mulvey tanulmánya,³¹⁴ amely több évtizeden át tartó vitát indított el.³¹⁵ Az esszé a pszichoanalízisnek a filmi vizualításban történő alkalmazására vállalkozik, Freud és Lacan nézeteinek a „szemlélés” sajátosságaival kapcsolatos megállapításait felhasználva és adaptálva. A cikk tézise szerint „a szexuális egyenlőtlenség világában a szemlélés élvezete kettévált: aktív/férfi és a passzív/női oldalra. A meghatározó férfitekintet kivetíti fantáziáit a női alakra”.³¹⁶ Filmek narratív szerkezetét elemezve pedig arra a következtetésre jut, hogy a férfi uralja a nézést, „ő a néző tekintetének hordozója”,³¹⁷ amely tekintet a tökéletessé formált, középpontba állított női testre irányul. A filmet – annak a technikai lehetőségnek az alapján, hogy a film alkalmas a nézőpont változtatására – elhatárolja más műfajoktól, mert szerinte ez a változtathatóság „teszi a film voyeurisztikus lehetőségeit oly annyira különbözővé attól, amire például a sztriptíz, a színház, a revü képes”. Műfaji különösségeként végül a filmnek

³¹⁴ MULVEY, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16.3 (Autumn 1975), 6-18. Magyarul: Laura MULVEY, A vizuális élvezet és az elbeszélő film, ford. Juhász Vera, *Metropolis* 2000, 4, 12-23.

³¹⁵ Ebből a vitából 1994-ig Martin Jay kéttucat hozzászólót említ. Vö. Martin Jay, i. m. 490.

³¹⁶ MULVEY, Laura, A vizuális élvezet és az elbeszélő film, ford. Juhász Vera, *Metropolis* 2000, 4, 15.

³¹⁷ MULVEY, Laura, i. m. 17.

azt a vonását hangsúlyozza, mely szerint „a mozi arra is rávezet, hogyan kell a nőt nézni, hogy látvánnyá váljon”.³¹⁸ Nézettnek és nézőnek ezzel a nemek szerinti dichotómiájával Mulvey azt állítja, hogy a tekintet által formált test női(es), mivel a formáló tekintet férfi(as).

Ez a redukció azonban számos testtel és tekintettel kapcsolatos összefüggést figyelmen kívül hagy. Mulvey-nak a „látványos pillanatról alkotott fogalma azt a fetisiztikus redukción tükrözi, amelyet ő maga a filmes apparátus patriarchális mechanizmusának tulajdonít. A látvány tisztán vizuális, statikus formaként való felfogásával Mulvey nemcsak a képhez kapcsolódó más érzéki összetevőkön siklik át, hanem annak időbeli mozgásán és inherens önátalakító képességén is”.³¹⁹ Mulvey egyedül a nőiséget értelmezi konstrukcióként, és megfélemez (vagy hallgat) arról, hogy a filmi maszkulinitás (ahogy a színházi és egyáltalán a társadalmi) is konstruált, s hogy a férfi éppúgy mások tekintete által teremődik meg, mint a nő. Kaja Silverman a Fassbinder-filmek marginalizált, deviáns, stigmatizált férfialakjainak elemzése során mutatja ki a tekintet rájuk vonatkozó teremtő, formáló voltát. Emellett felhívja a figyelmet arra – ami különösen a színházi nézés szempontjából fontos, hogy – „mivel a tekintet mindig a látómezőn belül nyilvánul meg számunkra, és mi magunk folyamatosan fénykép(e)ződünk általa még akkor is, amikor nézünk, a néző és a látvány bármiféle kettéválasztása misztifikálja a bennünket magában foglaló szkopikus viszonyokat”.³²⁰ Nem helytálló tehát az a tézis, hogy vannak kitüntetett (férfi) tekintetek, amelyek (női) testeket formálnak, hiszen a társadalmi térben – beleértve a teatralitás intézményes vagy spontán tereit – a tekintetek kölcsönössége és a hatás interaktív jellege a meghatározó. Ez egybevág azzal a Merleau-Pontyánus megállapítással, hogy „a létezés testtapasztalata – vagyis hogy egyszerre vagyunk nézők és nézettek, megtapintók és megtapintottak – az ontológiai előfeltétele a másság belsővé tételének, amely alapjául szolgál az emberi interszubjektivitásnak”.³²¹ A nézőpont változtatásának Mulvey által történő filmhez kötése pedig megfélemez az észlelésben folytonosan jelenlevő nézőpont változtatásról, arról, hogy például a színházban hagyományosan fix helyhez kötött nézőt (aki persze bizonyos

³¹⁸ MULVEY, Laura, i. m. 23.

³¹⁹ DEL RIO, Elena, *Deleuze and the Cinemas of Performance. Powers of Affection*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2008, 32.

³²⁰ SILVERMAN, Kaja, „Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look and Image”, in Kaja SILVERMAN, *Male Subjectivity at the Margins*, New York, Routledge, 1992, 125-156, itt: 150. Magyarul: Kaja SILVERMAN, Fassbinder és Lacan. A tekintet, a nézés és a képmás újragondolása, ford. Kiss Anna, *Enigma* 41 (2004), 61-85, itt: 80.

³²¹ JAY, Martin, i. m. 311.

színháztípusokban vándorolhat is) semmi sem akadályozza abban, hogy a színpad különböző pontjai között váltogassa a tekintetét, fókuszálásának tárgyát, mélységét.

A tekintet maszkulinitását fetisizáló Mulvey egyik legvitathatóbb megállapítása a női és a színészi diskurzusattitűd közötti megfelelés tételezése.³²² Ebből a vélt megfelelésből az a feltételezés adódik, hogy a színházi néző tekintetének kitett színész teste női (feminin) test, hogy „a női Test specifikumai a színészi Test specifikumaival egyeztethetők”.³²³ Ha a film kialakította nézés analóg lenne a színházi néző színpadhoz való – képi – viszonyával (ahogy a színházban meglévő egyidejűség és az interakció jelenléte miatt nyilvánvalóan nem az), ez akkor sem magyarázná, hogy miért maszkulinizálna a film által kialakított nézés a színházban is. Nehéz belátni, hogy Claudius, Woyczek vagy Liliom – illetve e szerepek színpadi megformálója – feminizálna amiatt (az adott darabok valamennyi szereplőjével egyetemben), hogy nézői tekintetek irányulnak rá. A közönség soraiban helyet foglaló nők tekintetének kérdéséről nem is beszélve. A filmi nézésre és ennek a teatralitással összeköthető meghatározó sajátosságára sokkal inkább jellemzőnek tartom a hibriditást, a nézőpontok változékonyságát, a tekintet által formáló és formált testek tranzitórius jellegét.

A film a montázzsal, a vágással, a mozg(athat)ó kamerával döntő lépést jelent a fix nézőpont és az egységes vizuális mező felszámolásának folyamatában. A látás nyelvében ennek következtében bekövetkező módosulások természetesen visszahatnak a testek képére és a nézés gyakorlatára. Ebben a folyamatban a legutóbbi jelentős változást a digitális médiumok által lehetővé tett virtuális világok, terek, és az azokat benépesítő virtuális testek jelentik.

Ezek a technikák két ponton hoznak meghatározó változást a korábbi testképekhez viszonyítva: egyrészt a látott virtuális világok fluiditása és töredezettsége, másrészt a befogadó interaktív jelenléte, a képekbe, testekbe beavatkozó gyakorlata (vagy annak lehetősége) alapján. A virtuális testek észlelésének tapasztalata visszavezethető azokra a monoszenzoros korai technológiákra, amelyek vagy az auditív vagy a vizuális médiára épültek. Ezekben az esetekben például a telefonáló csak hallható, de nem látható, a némafilmben a beszélő csak látható, de nem hallható.³²⁴ Később a médiumok audiovizuálissá válásával a befogadónak ez a kiegészítő szerepe módosult. Ami viszont

³²² KISS Gabriella, *A kockázat színháza. Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006, 36.

³²³ JÁKFALVI Magdolna, A színész teste női test, in Uő., *Avantgárd – színház – politika*, Bp., Balassi, 2006, 86-95. Itt: 95.

³²⁴ IHDE, Don, „Bodies, Virtual Bodies and Technology”, in Don WELTON, ed., *Body and Flesh. A Philosophical Reader*, Oxford, Blackwell, 1998, 349-357. Itt: 352.

nem változott, az a néző pozicionálása a teremtet, a virtuális világokhoz viszonyítva. Ez a helyzet a tekintetet illetően alapvetően ugyanaz a fix pont, mint a színházban vagy a moziban, legyen szó számítógépről, szimulátorról, videó-játékról stb. Csak ezúttal klaviatúrák, joystick-ok, egerek, távkapcsolók alkalmazásával lehetővé válik a képernyőn, a kijelzőn látott virtuális terekkel és testekkel való manipulálás, a virtuális világ tevékeny átalakítása. (A digitális technika jelenléte miatt mind a „manipulálás”, mind a „tevékeny” szavakkal kifejezett átalakítás csak áttételesen, közvetett módon érthető és értendő.) Tehát itt már nem a tekintet formálja a virtuális térben megmutatkozó virtuális testeket, hanem a formálás elindítója a néző ujjja. A virtuális realitás (vagy inkább virtuREalitás) bármennyire is közelítsen a megélt valósághoz, képi- és színvilága, felvonultatott embertestei modulációt képeznek a virtuREalitásba betekintő néző számára. Erről a világról a jelenséget elemző Don Ihde az állapítja meg, hogy az alapvetően teátrális.³²⁵ Hiszen színei élesebbek, színei fényesebbek, testei vékonyabbak és eszményítettebbek, és nem tudják elleplezni az egésznek a művi mivoltát. Ez a műviség jelenik meg – a filmre és abban a virtuális világok jelenlétére visszautalva – a protéziseket és gépi technológiákat magukba foglaló hibrid mozi-hősökön és hősökben is, mint amilyen a *Robotzsaru*, a *Teminátor* vagy a *Bionic Man*.

A digitális média elterjedésével egyébként megnő a testek, testképek jelenléte: a képernyők testek képeiben tobzódnak. Ezek a (virtuális) testek interaktív játékba vonják a nézőt, és megváltoztatják a kép mibenlétéről alkotott korábbi elgondolásokat. Ennek következtében „az illuzórikus kép többé már nem olyasmi, amire egy szubjektum egyszerűen csak ránéz (...). Az új médiában megjelenő látványba a felhasználó aktívan *belép*, egyes részletekre ráközelít vagy rákattint azzal az előfeltevéssel, hogy azok hiperlinkeket tartalmaznak”.³²⁶ A kép és a képen megjelenő test tehát nem egy (kép)alkotói folyamat végeredményeként, hanem egy aktív közreműködésre épülő befogadói folyamat kezdeteként jelenik meg. Ez hatással van az új médiában megjelenő testekre, testképekre, és az új médiával kapcsolatba kerülő befogadói magatartásra és tekintetre. A korábbi, fotográfián megjelenő látványhoz képest annak digitális hasonmása nélkülözi azokat a kritériumokat, amelyek alapján a hagyományos fényképek megítélhetők voltak, és ez a digitális kép „felforgatja a képzeletbeli és a valóságos közötti ontológiai különbségtevésünket”.³²⁷ Ezzel együtt – bizonyos nézetek szerint – maga a látás is átrendeződik, újra konfigurálódik, és a digitális média gépies látványvilága az emberi

³²⁵ IHDE, Don, i. m. 355.

³²⁶ MANOVICH, Lev, *The Language of the New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001, 183.

³²⁷ MITCHELL, W. J. T., *The Reconfigured Eye: Visual Truths in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1992, 225.

tekintet is gépiesíti.³²⁸ Vagyis az új média elterjedésének nemcsak a látvány megváltozására vonatkozó, hanem a testre visszaható következményei is vannak. Megváltozik az észlelés, a látvány-előállító technikák olyan sebességgel sorjázó képözönt termelnek, amelyet az emberi szem nem tud nyomon követni, vagyis gyakorlatilag képtelenné válik felfogni azt, amit lát – abban az értelemben, ahogyan a korábbi évszázadokban a festményeket, fotográfiákat a befogadó akkurátusan szemrevételezhette. A tekintet gépiesedésében a vizuális észlelést kanalizáló számítógép nem a testen kívüli technikai eszköz szerepét tölti be, hanem úgy funkcionál, mint egy „testprotézis, mint a testi önátalakítás katalizátora”.³²⁹

A digitális technika következtében az új médiában megjelenő testképek akkor is virtualizálódnak, ha egyébként e képek nem színlelt, hanem ténylegesen létező emberi testeket mutatnak, azokról készültek. E virtuálissá válás egyik markáns területe a digitális arcképcsarnok, ahol *csak* manipulált arcképek jelennek meg, függetlenül a szimulációra vagy kopírozásra épülő eredetüktől. Az (arc) képpel való találkozásban az affektivitás hozzá működésbe a képben lévő potenciált, amely virtualizálja a testet, és a kép és a test közötti dinamikus kölcsönhatást helyezi előtérbe.³³⁰ Az új média virtuREalitása kiiktatja a fizikai testet, helyére a test képét állítja, s az éteri virtuális testet egy olyan virtuális térbe helyezi, amely eszményi és tiszta, mint egy platonikus tér, és „amely mentes a szellentésektől, a kosztól és a tisztátalan testnedvektől”. A virtuális realitásban a test mindent látó, mindent uraló szemre, és a látásnak alávetett testre válik szét. Ebben a hasításban „a testet tagadó, és a testetlen szellemet idealizáló nyugati racionalista álom folytatását láthatjuk”.³³¹ A nézői beavatkozás lehetősége és gyakorlata ellenére a test- és arcképekben tobzódó új média lényegét tekintve spektakulum, vizuális attrakció, szemkápráztató látványosság, amelyben a követhetetlen képtörmelékek és képfolyamok is a nézés uralmát szolgálják. Ebben a képi illékonyágban megjelenik az az efemer jelleg, amely a teatralitás sajátja, amely a pillanatnyiségben és a létrejövással együtt járó azonnali elenyészésben kapja meg a maga műfaji különösségét. A virtuREalitás egy dráma nélküli realitás, amelyben a testek, testképek a feltartóztathatatlan és végeláthatatlan átváltozás, felbomlás, újrendeződés, megsokszorozódás, behelyettesítődés állapotában, a szimuláció és a mimikri teátrális közegében mutatkoznak. Ez a tobzódó, túlcorduló áradat sokszínűségében szórakoztató, semmisségében pedig riasztó. A monitor fényébe meredő felhasználó az új média

³²⁸ HANSEN, Mark B. N., *New Philosophy for New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2004, 100.

³²⁹ HANSEN, Mark B. N., i. m. 120.

³³⁰ HANSEN, Mark B. N., i. m. 130.

³³¹ Simon Penny ausztrál médiaművész véleményét idézi Mark B. N. HANSEN, i. m. 165.

látványvilágába pillantva továbbra is azt a testtel kapcsolatos ambivalens viszonyt tapasztalja és éli át, amely a nyugati hagyományt évezredek óta jellemzi és meghatározza.

Az új média jelenléte a nyugati világban összekapcsolódik a fogyasztói társadalom uralmával, amely már évtizedekkel ezelőtt megkezdődött, és amely a testekben és a testekről alkotott képekben is a fogyasztás logikáját működteti. Ez már a fényképezés elterjedésével, tömegessé válásával, a családi-, és a hobbifotózás általánossá válásával megjelent. Mint Susan Sontag írja, „a végső ok, amiért mindent le kell fényképezni, magának a fogyasztásnak a logikájában rejlik. (...) Azzal, hogy képeket készítünk és elfogyasztjuk őket, mind több és több képet igénylünk. Csakhogy a kép nem olyasféle kincs, amelyért tűvé kell tenni a világot; a kép éppenséggel az, amibe mindenütt belebotlunk, amerre csak járunk. A fényképezőgép birtoklása olyasféle érzelmeket képes felszítani, amilyen a testi vágy. S mint a testi vágy minden elképzelhető formája, ez is kielégíthetetlen”.³³² És ez a kielégíthetetlen vágy ott munkál az újabb és újabb médiatechnikai eszközök fogyasztói elterjedésében, (el)használatában, folytonos cseréjében, és abban a módban, ahogyan a testhez is csak instrumentális és haszonelvű viszony tapasztalható, s a tekintet a testet immár jórészt csak a fogy(aszt)ás tárgyává formálja. Az átváltozás immár nem esztétikai, hanem – többek között – plasztikai kérdés. A teatralitás (és teatREALitás) pedig a színpadi előfordulásnál nagyobb mértékben van jelen a virtuális térben, a virtuREALításban. E változások és az eleven test szűkülő jelenléte nyomán a testnek a művészetben való közvetlen(ebb) használatában többé már „nem a test színrevitele (*mise en scène*) érvényesül, hanem az eltűnése elleni küzdelem”.³³³

³³² SONTAG, Susan, i. m. 201.

³³³ BONNET, Anne-Marie, “Between Presence and Representation: Contemporary Portrait Photography”, in SIELKE, Sabine – Elizabeth SCHÄFER-WÜNSCHE, eds., *The Body as Interface. Dialogues between the Disciplines*, Heidelberg, Univeristätsverlag Winter, 2007, 51-68. Itt: 67.

III. rész

Színjátszók teste

Testnek a teatralitással való legnyilvánvalóbb (de egyben speciális) kapcsolatát a színészek és a színház esetében tapasztalhatjuk. A teatralitás fogalma eleve „a színházból vonatkoztatható el, és aztán az emberi élet valamennyi összefüggésére alkalmazható”.³³⁴ A színészi játék mibenléte szakadatlanul megújuló kérdése a színháztudománynak, de a diszciplína önállósodása előtt érdemben foglalkozott vele a filozófia, az esztétika, majd – a szerepfogalom elterjedését követően – a szociológia, a lélektan, és más társadalomtudományok is. Annak, hogy a kérdés folytonosan újrafogalmazódik, részbeni oka az emberkép folytonos változása, mivel a színészi alakítás, szerepformálás mindig mély és elszakíthatatlan kapcsolatban áll azokkal a nézetekkel és vélelmekkel, amelyek egy adott korban az ember mibenlétéről, értékeiről, sajátosságairól, kapcsolatairól, egyéni és társas létlehetőségeiről kialakulnak. A testével dolgozó színész mindenekelőtt ezt a saját testet használja arra, hogy általa a színházi helyzetet, a teatralitás médiumát megteremtse. A test a színész tevékenysége, művészete nyomán a teatralitás forrása és felülete. Az a hely, amelyből a teatralitás kiindul, és amelyen megjelenik. Intézményként pedig a színház „ma is – és mindig is – az a hely, amely bemutatja, hogy mi az emberi test, mit csinál és mire képes. (...) A színház olyan praxis, amelyben a társadalmak arról vitáznak, hogy micsoda a test és mit jelent”.³³⁵ A teatralitás színészi megteremtésének sajátosságaival a legközvetlenebb módon azok az alkotók foglalkoztak (és foglalkoznak), akik a színésszel, az ő testével és eszközrendszerével dolgoznak. A modern színházművészetet megújító rendezők majd’ mindegyike reflektált a színész testének problematikájára, és igyekezett feltárni a test teatralitásának vagy teátrálissá tételének újabb lehetőségeit. E törekvéseiket pedig többen nemcsak a művészi gyakorlatban, hanem elméleti igényű írásokban is rögzítették.

A teatralitás jelensége ugyanakkor a színház körén túl is tapasztalható, számos történelmi korszaknak, társadalmi helyzetnek, folyamatnak vannak a teatralitás körébe utalható sajátosságai. Ezeknek a teatralitást különböző korok és társadalmi jelenségek

³³⁴ POSTLEWAIT, Thomas and Tracy C. DAVIS, “Theatricality: an introduction”, in DAVIS, Tracy C. – Thomas POSTLEWAIT, eds., *Theatricality*, Cambridge, Cambridge UP, 2003, 1-39. Itt: 1.

³³⁵ SHEPHERD, Simon, *Theatre, Body and Pleasure*, London – New York, Routledge, 2006, 1.

kapcsán felszínre hozó elemzéseknek időnként a testről is van érdemi mondanivalójuk. Arról, hogy mondjuk az ókori Rómában, vagy a francia forradalomban a megfigyelhető teátrális jelenségek miképpen viszik színre az emberi testet, milyen testképek és testhasználati módok szolgálják a teatralitás megjelenését, megszilárdulását. Hogy miként bántak a barokk a testtel a teatralitásban, vagy hogyan jelenik meg ez a tapasztalat az 1970-es évek rock kultúrájában. Az ezredvég, ezredforduló társadalomelméleteiben és teatrológiájában a teatralitás mibenléte kardinális kérdés, amelyet észlelési módként, viselkedési sajátosságként, speciális viszonyként is meg lehet határozni. Korunkban a teatralitás egyre meghatározóbb szerepet játszik a tapasztalatok elsajátításában, az események strukturálásában, a mindennapi élet viszonylataiban. A teatralitás e kortárs jelenlétére adott elméleti reflexiók többnyire lényegi szerepet tulajdonítanak ebben az észlelési módban és reprezentációs formában az emberi testnek.

Arról, hogy a test egy önálló művészeti ág médiuma volna, meglehetősen későn fogalmazódott meg tudományos igényű elemzés. Míg a különböző társadalomtudományok sokféle szempontból helyezték előtérbe az elmúlt évtizedekben a testet, a színháztudomány kifejezetten művészetteremtő aspektusból többnyire csak érintőlegesen foglalkozott a test kérdésével. Úttörőnek és meghatározó jelentőségűnek tekinthető ebben a vonatkozásban Bécsy Tamás színjátékelmélete, amely kimondja, hogy a színházművészet mediális alapja a színész teste, s hogy ez a művészeti ág voltaképpen és lényegét tekintve a testre épül. Ennek a résznek a harmadik fejezetében azt vizsgáljuk, hogy milyen előfeltevések és fogalmi háttér alapján jut Bécsy Tamás erre a következtetésre, és mennyiben megengedő illetve korlátozó a testtel kapcsolatban az a színjátékelmélet, amely mindvégig a dráma vonzáskörében marad.

8. Teatralitás a test(b)en

„Testet öltetni, testileg létezni:
ez a színészek számára nem nyújt biztonságot,
inkább veszélyeztetettséget jelent.”
Jerzy Grotowski³³⁶

A modern színész és színészet kialakulása a 18. századra tehető, amikor a korábban a retorikához kapcsolt kifejezési forma leválik a szóról, saját eszközkészletet és technikai rendszert kezd kialakítani, azaz amikor a teatralitás önálló testi kifejezésformává kezd válni. Mind az Erzsébet-kori hivatásos színjátszásban, mind a francia klasszicizmus időszakának udvari színházában a színészetet a retorikai kifejezőeszközök és készségek uralták, és mivel a színjátszás nem különült el az ékesszólástól, ezért a szabályait és elméletét sem kellett abban az időben külön megfogalmazni. Mindaz, amit a retorika elmélete tartalmazott, érvényes volt a színjátszásra is. Az önálló színjátszáselmélet kialakulásában meghatározó szerepet játszott David Garrick angol színész, akinek új stílusú és módszerű szerepformálása a 18. század közepén gyökeresen megváltoztatta a színészetet és az arról kialakított elméleti igényű felfogásokat. Az egyik legdöntőbb inspirációt Garrick játéka Diderot-ra gyakorolta, aki a *Színészparadoxon*ban egyrészt többször is hivatkozik az angol színészre, másrészt először elemzi – a színész példái, szerepei által is inspirálva – a színjátszás és a szerep viszonyát. Ezzel Diderot az európai színházi gondolkodásban olyan hagyományt teremt, amely problematizálja a szerep és a színész kapcsolatát, tematizálja a színészi hatás kérdését, amely kérdésekkel valamennyi későbbi jelentős színházi alkotó (többek között Sztanyiszlavszkij, Brecht, Artaud), és valamennyi mérvadó színházelmélet szembenéz.

A 17. század alanyai – köztük a színész és a néző is – még kartéziánus szubjektumok, akiknek az énje még akkor is egységesnek és koherensnek mutatkozik, ha a testi tapasztalataik ennek némiképp ellent is mondanak. Ez az egységesség Descartes-nál egy belső dichotómián alapul, illetve annak meglétét feltételezi. A lélek szenvedélyeiről értekezve Descartes a következő példákat hozza fel erre a belső kettősségre. „Amikor egy férj a halott feleségét siratja, akinek feltámadása (mint ahogyan az időnként történik) felbosszantaná: megtörténik, hogy a szívét fojtogatja a Bánat, amit a gyászszertartás kelt benne, és annak a személynek a hiánya, akinek a társalgásához hozzászokott; s megtörténhetik, hogy a képzeletében megjelenő szeretet vagy bánat néhány maradványa

³³⁶ GROTOWSKI, Jerzy, *Színház és rituálé*, ford. Pályi András, Pozsony, Kalligram, 1999, 94.

valódi könnyeket csal a szemébe, annak ellenére, hogy eközben a lelke mélyén titkos Örömet érez; amely indulatnak akkora hatalma van, hogy a Bánat és az őt kísérő könnyek semmit sem vehetnek el az erejéből. Amikor különös kalandokról olvasunk egy könyvben vagy színpadon látjuk őket előadva, akkor ez néha a Bánatot, néha az Örömet, néha a Szeretetet vagy a Gyűlöletet, s általában az összes Szenvedélyt felkelti bennünk, a képzeletünknek kínálkozó tárgyak különfélesége szerint; ám eközben örömet szerez nekünk, hogy felkeltve érezzük őket magunkban, ez az öröm pedig intellektuális Öröm, mely éppúgy születhet a Bánatból, mint az összes többi Szenvedélyből”.³³⁷ A kívül könnyező de belül örömet érző férfiözvegy ambivalens magatartásának, vagy az érzelmi hullámvasúton utazó ám döntően mégis örömet érző nézőnek a példáiban az egymásnak ellentmondó érzelmek és a velük járó testi reakciók akkor vonhatók közös nevezőre, ha van egy ezeket meghatározó magasabb erő, ez pedig Descartes rendszerében az ész. Ez képezi az érzelmek fölötti kontrollt, és ez készteti a férjet az elvárt magatartás külsőségeinek „eljátszására”, a második – színházi – példában pedig ez az intellektuális viszony határozza meg a nézőnek a színpaddal való kapcsolatát, és azt a képességét, hogy különbséget tegyen a színpadon látott fiktív világ által keltett érzelmek, valamint a színészi alakítás szakmai minősége között. Ennek a kettősségnek a feltételezésével Descartes voltaképpen megelőlegezi a Diderot-i színészparadoxonban feltárt ambiguitást.

A 18. században kialakuló színészetelméletre – benne Diderot-éra is – a legnagyobb hatást David Garrick színésze gyakorolta, aki radikális változást hozott az addigi színészi játékban, s aki – Edmund Burke megfogalmazása szerint – „saját hivatását a szabad művészetek rangjára emelte”.³³⁸ Garrick „váltotta fel a durván eltúlzott, dagályos játékmódot lélektani-realista ábrázolással, mégpedig nemcsak a kortársi darabokban, hanem Shakespeare műveiben is”.³³⁹ Egyáltalán nem tekinthető véletlennek, hogy a színészettel kapcsolatos írások között az ő idejében jelennek meg az első elméleti és gyakorlati munkák, köztük az ő saját színészeti értekezése is. Ebben kifejti, hogy színész nyersanyaga az emberi természet, ezt kell a színésznek alaposan megfigyelnie, de sohasem elég egyszerűen leutánozni azt, mivel minden személy másképpen fejezi ki a szenvedélyeit. A megfigyelt magatartásokat a színésznek önmagán át kell szűrnie, fel kell dolgoznia, sajátjává kell tennie és precízen meg kell formálnia.³⁴⁰ Garrick tényleges jelentősége azonban nem

³³⁷ DESCARTES, René, *A lélek szenvedélyei*, ford. Dékány András, h.n., Ictus Kiadó, 1994, 128.

³³⁸ Edmund Burke megállapítását idézi Phyllis HARTNOLL, ed., *The Oxford Companion to Theatre*, London, Oxford UP, 1967, 362.

³³⁹ SIMHANDL, Peter, *Színháztörténet*, ford. Szántó Judit, Bp., Helikon, 1998, 134.

³⁴⁰ Vö. CARLSON, Marvin, *Theories of the Theatre*, Ithaca and London, Cornell UP, 1993, 138-139.

pusztán egy új technika kialakítása, hanem egy új színészi (és színházi) paradigma megteremtése volt. A színészet retorikus paradigmáját felváltotta a testre épülő paradigmával, s ezzel egy poszt-kartéziánus szubjektum megteremtésének elindítójává vált.³⁴¹ Ezzel egy időben ő volt az, aki száműzte a nézőket a színpadról, és aki bevezette a színpadi világítás forrásainak a közönség előli elrejtését, amivel döntő lépést tett abba az irányba, hogy a színház ténylegesen azzá a hellyé váljon, „*ahol nézzük, mi történik*, és nem hallgatjuk, amit mondanak”,³⁴² azaz ahol a látványnak, a testi jelenlétnek és megnyilatkozásnak a szemrevételezése történik.

A barokk színészet az általános szenvedélyek retorikai kifejezésére épült. A szerepek szerepkörökből, színpadi klisékből és sémákból álltak, amelyek nem az egyénítést, hanem a sztereotip megformálást és kifejezést alkalmazták. Ebből adódóan a színpadi alakok Garrick előtt nem voltak karakterek, jellemek. Az ő újfajta színészete révén jött létre az a koherens és egységes színpadi alak, aki nem volt azonos sem a színésszel, sem az íróval, sem bármely valóságos emberrel. Az ő játéka eredménye egy fikatív de lehetséges karakter, egy egyedi jellem megteremtése volt. „Ezt az újfajta színészetet a bírálói és a méltatói is egyfajta mimikriként jellemezték”.³⁴³ Garrick a színészetéről írott munkájában elfogadta ezt a jellemzést. Játéka célja és iránya egy realiztikus színészi eszköztár kialakítása volt, amelyben döntő szerepet kapott a testi megjelenítés minél árnyaltabb és teljesebb körű kidolgozása.

Garrick kortársa, Henry Fielding a *Tom Jones*-ban, „A színpad és a világ hasonlóságáról” szóló fejezetben megemlíti, hogy Garrick az, akit „minden idők legnagyobb tragikus színészének” tart,³⁴⁴ majd pár könyvvel később külön lábjegyzetben emeli ki Garrick és két ünnepezt színésznő kapcsán, hogy „ők nem elődeiket utánozták, hanem művészetüket pusztán a való élet tanulmányozásával fejlesztették ki. Így múlhatták felül annyival mindazokat, akik előttük jártak, és így jutottak el a tökéletességnek arra a fokára, ahová az utánpótlás szolgálékú nyája sohasem juthat”.³⁴⁵ A regénynek abban az epizódjában pedig, amelyben Tom a falusi nevelő, Partridge kíséretében megnézi a *Hamletet* (amelyben a címszerepet Garrick játssza), fogalmat alkothatunk a régi és az új színjátszás különbségéről. Jones-nak arra kérdésére, hogy „melyik színész tetszett a

³⁴¹ Vö. BURNS, Edward, *Character: Acting and Being on the Pre-Modern Stage*, London, Macmillan, 1990, 185.

³⁴² Abbé D'AUBIGNAC, *La Pratique du Théâtre*, rééd. Hélène Baby, Paris, Champion, 2001, 35. Idézi: JÁKFALVI Magdolna, Hangképzés – nyelvtérítés – beszéd, in MESTYÁN Ádám, HORVÁTH Eszter, szerk., *Látvány/színház. Performativitás, műfaj, test*, Bp., L'Harmattan, 2006, 21-28. Itt: 21.

³⁴³ BURNS, Edward, i. m. 186.

³⁴⁴ FIELDING, Henry, *Tom Jones*, ford. Julow Viktor, Bp., Európa, 1958, I. köt. 332.

³⁴⁵ FIELDING, i.m. I. köt. 507, lábjegyzet.

legjobban”, Partridge a királyt nevezi meg, mert „olyan tisztán ejti ki minden szavát és kétszer olyan hangosan beszél, mint a másik. Láthatja mindenki, hogy az színész!” A londoni közönség viszont egyöntetűen Garrick-et tartja a legjobbnak, „a Hamletet alakító színész a legnagyobb, aki valaha színpadon játszott” – mondja a Jones-ék társaságában lévő Millerné. Partridge azonban vitatkozik ezzel a közvélekedéssel, és érveiben közvetett módon lefesti Garrick színészi játékának különlegességét. Ezeket mondja: „úgy én is tudnék játszani. Annyi biztos, ha szellemet látnék, én is épp úgy viselkednék, éppolyan arcot vágnék, mint ő”. Hamletnek az anyjával való jelenetéről pedig azt mondja, hogy „hát van ember, már tudniillik jó érzésű ember, aki nem pontosan ugyanezt csinálná, ha ilyen lenne az anyja?”.³⁴⁶ Garrick színpadi játéka tehát a Partridge képviselte naiv néző szemében nem válik külön a hétköznapi életben tanúsított emberi magatartásoktól. A nevelő nem a színészt látja, hanem a megteremtett alakot, aki oly mértékben valószínű számára, hogy nem is tekinti a figurát színészi alakításnak. A városi közönség viszont épp azt látja különlegesnek, hogy Garrick képes a testi, fizikai jelenlétnek egy olyan árnyalt és kifinomult megfogalmazására, amely önálló individuumként érzékelteti a játszott alakot. Azaz színészként olyan testi megnyilatkozásokat tesz, amelyek a nézői élményben nem különülnek el azoktól az embertársakétól, akikkel a néző a mindennapi életben találkozik. A korabeli közönség számára a revelatív újdonság abban az élményben vált átélhetővé, hogy a színészi játék nem egy szerep- és eszközkészlet kelléktárának reprodukálására szorítkozik, hanem alkalmas az egyediség, az individuális karakter művészi megteremtésére.

Garrick három helyen kerül elő Diderot *Színészparadoxon*ában (az elején, a közepén és a végén), és színészete mintául szolgál a francia gondolkodó színjátékelméletének. De már ezt az idős Diderot által 1773 körül írott művet megelőzően is megfogalmazódtak rokon nézetek a francia szerző munkásságában. Garrick színészete tehát mintegy a gyakorlat által erősítette meg Diderot-nak a színészetre vonatkozó saját elképzeléseit. 1757-es *Entretiens* című – a *Színészparadoxon*hoz hasonlóan ugyancsak – dialógusokban írott munkájában a hagyományos rímes, verses drámai párbeszéd helyett a hétköznapi életből ellesett töredezett és szabálytalan kifejezések alkalmazását hangsúlyozza. Kiemeli, hogy a színházi előadásokban legtöbbször nem a deklamációt, hanem a mozdulatokat kellene kidolgozni. Vagyis a beszéddel szemben felhívja a figyelmet a test jelentőségére. „Rámutat, hogy a hagyományos színpadi mozgás épp oly távolra került a valóságtól, mint a színpadi beszéd”,³⁴⁷ és támadja a korabeli francia színjátszást annak valószínűtlensége,

³⁴⁶ FIELDING, i. m. II. köt. 377.

³⁴⁷ CARLSON, i.m. 153.

mesterkéltsege miatt. Garrick játékában viszont épp azt a „természetességet” fedezi fel, amelyről az imént már szoltunk. Az ő színészete vezette Diderot arra az álláspontra, hogy a színésznek nem az érzelmekből kell kiindulnia, mert – mint írja – „érzésből, indulatból, hévből a színpadon legföljebb egy-két tirádára futja, többre nem”,³⁴⁸ ehelyett „a legnagyobb színész tehát az lesz, aki lehető legjobban megválasztott eszményképének *külső megnyilatkozásait* a legteljesebben ismeri, s a leghívebben adja vissza”.³⁴⁹ Bár a *Színészparadoxon* középpontjában nem valamiféle testelmélet, vagy a színész testi megnyilatkozásainak elemzése áll, sokkal inkább kétféle színészi technika és szerepfelfogás szembeállítása, illetve a színészetnek a többi művészet rangjára történő emelése („Miért is különbözne a színész munkája a költő, a festő, a szónok vagy a zenész munkájától?” – kérdezi Diderot³⁵⁰), a testre vonatkozó megállapítások meghatározó jelentőségűek. Amikor a színész színpadra lép, akkor – mint írja – „a játék nem a lelkét meríti ki – az szabad! –, hanem a testét”, mivel a színészet olyan, mint „bármely más erő kifejtés”.³⁵¹ A színésznek a szerepet, a megformált alak érzéseit testi jelekkel, külső jegyekkel kell mímelnie, s amikor a színész „akadozva szól, tagjai reszketnek, térde rogyadozik, elalél, tombol – nos, mindez merő színlelés, betanult lecke, érzelmes finton, mesteri utánzata a valónak”.³⁵² Ahhoz tehát, hogy a színész hatást érjen el, a játszott szerep külső adottságait és megnyilatkozási formáit kell megtalálnia, megalkotnia – ezek a testi jelek utalnak a szerep lelki, érzelmi tartalmaira.

A retorika közegéből kiszabaduló újfajta színészet kapcsán Diderot megjegyzi, hogy „a hangot könnyebb eltalálni, mint a gesztust, de a gesztus sokkal hatásosabb”,³⁵³ később pedig hozzáteszi, hogy a megformálandó szerepről kialakított eszmény „nemcsak a színész hangját módosítja, de még a mozdulatait, testtartását is”.³⁵⁴ A gesztus és a testtartás kiemelése, jelentőségének a beszéd melletti illetve azzal szembeni hangsúlyozása jelzi, hogy ez az a közeg, amelyben a színészi alakítás a szabad művészetek rangjára lép. Ugyanakkor művészetté azáltal válik, hogy bármennyire hasonló is az életbeli gesztusokhoz és testtartásokhoz, mégis teremtett, megkomponált testi megnyilvánulásokat alkalmaz. Diderot hangsúlyozza, hogy a színpadi játék nem lehet ugyanolyan, mint a hétköznapi életben gyakorolt viselkedés, a klasszikusok műveit nem lehet (nem szabad) úgy előadni, „ahogy otthon, a kandalló mellett szokás társalogni”, mivel az „éppoly visszatetsző lenne,

³⁴⁸ DIDEROT, Denis, *Színészparadoxon*, ford. Görög Livia, Bp., Magyar Helikon, 1966, 87.

³⁴⁹ DIDEROT, i.m. 72. – kiemelés tőlem, P. M. P.

³⁵⁰ DIDEROT, i.m. 15.

³⁵¹ DIDEROT, i.m. 19.

³⁵² DIDEROT, uo.

³⁵³ DIDEROT, i.m. 21.

³⁵⁴ DIDEROT, i.m. 25.

mint otthon, a kandalló mellett a színpadi pátosz, a tagolt beszéd”.³⁵⁵ Vagyis ami a színpadon valószerűnek látszik, az a valóságban színpadias, s ami a valóságban természetes, az a színpadon mesterkéltnek mutatkozhat.

Garrick 1764-es párizsi vendégszínháza megerősítette Diderot-nak azt a nézetét, hogy a színészetben meghatározó jelentőségű a gyakorlat, a technika, számára az angol színész példája azt tanúsította, hogy „hideg fej kell az ihlet forró lázát mérsékelni”.³⁵⁶ A színészi alakítás alapja tehát eszerint a techné, a mesterségbeli fogások elsajátítása, amelyek nem az érzelmek trenírozását, nem a spontaneitás érvényesülését, hanem a külső (testi) jelek pontos megfigyelését, kidolgozását és begyakorlását jelentik. A testi jelek mímelésének és megalkotásának gyakorlatában Diderot azt a színházon túli következményt is felismeri, hogy „mássá utánnás által leszünk; tulajdon lelkünk s a magunknak tulajdonított lélek – két különböző dolog”.³⁵⁷ Ebben a felismerésben pedig ott rejlik a performativitásnak az a korábban említett antropológiai összefüggése, amely az ember testben való létének feltételévé teszi a megmutatkozást, és ezzel a mássá válás tapasztalatát. Ennek sajátos és koncentrált eseteként „a színész mint az antropológia *exemplum*”, azt tudatosítja, hogy még a legnyilvánvalóbb *megtestesülés* esetén is van egy értelmes distancia, amit a megjelenő alakban és alakon értelmeznünk kell”.³⁵⁸ Ennek a megtestesülésnek a jelentőségét az európai színházelméletben elsőként Diderot ismerte fel.

A David Garrick és néhány kortársa által képviselt és gyakorolt új típusú, testi eszköztárat felvonultató és előtérbe állító színészet nem törölte el az addig uralkodó retorikus, deklamációra épülő, szerepsémákkal operáló színészetet, de lerakta egy, az inkább a színész testére, mint orgánumára épülő színészet alapjait, és ezzel együtt létrehozta a színpadi jellem egységének, plasztikusságának képzetét és tapasztalatát. A 19. század európai színházi gyakorlatában a különböző nemzeti kultúrákban egymás mellett élt a színészi gyakorlatnak ez a két típusa. Amikor a 20. században a rendezői színház kialakulása során alternatív nézetek fogalmazódtak meg a színészet mibenlétével, előadáson belüli szerepével, elsajátítási módjaival és eszköztárával kapcsolatban, akkor nem egy esetben a Garrick által már meghaladott – de az adott színházi kultúrában még a 19. század végén is meghatározó mértékben jelenlévő – színészi játékmód és szerepfelfogás ellenében kellett kimunkálni az új típusú színjátszás koncepcióját és gyakorlatát.

³⁵⁵ DIDEROT, i.m. 22.

³⁵⁶ DIDEROT, i.m. 15.

³⁵⁷ DIDEROT, i.m. 71.

³⁵⁸ BACSÓ Béla, Az ember mint önmaga képe, in MESTYÁN Ádám, HORVÁTH Eszter, szerk., *Látvány/színház. Performativitás, műfaj, test*, Bp., L'Harmattan, 2006, 11-19. Itt: 12.

A 20. század színházművészetének megújítása során a színházi és benne a színészi gyakorlatnak három markánsan elkülönülő elmélete és gyakorlata alakult ki, az átélésen, az elidegenítésen és a felmutatáson alapuló, amelyek kidolgozása (illetve kigondolása) Sztanyiszlavszkij, Brecht és Artaud tevékenységéhez köthető.³⁵⁹ Ám hármójuk mellett és után is voltak és vannak olyan színházi alkotók (rendezők), akik a színjátszó testével és színpadi létével kapcsolatban sajátos, és a művészeti ág szempontjából meghatározó nézetet illetve gyakorlatot képviseltek.

A színészet külső jegyeit hangsúlyozó Diderot a színészt és a színházat az irodalom függvényében látja. Mint írja, „a nagy színész is csodálatos bábú; őt a drámaköltő rángatja dróton, sorról sorra előírva, milyen újabb s újabb alakot öltson”.³⁶⁰ Vagyis eszerint a dráma uralja és determinálja a színházi előadást. Amikor a 20. század első évtizedében a rendező funkciójának és ma is érvényes színházi feladatkörének kialakítása során Edward Gordon Craig a színész szerepének újradefiniálására vállalkozik, akkor a drót végét a rendező kezébe adja. Ő – a rendező – lesz az, aki a színészt, annak minden mozdulatát, megnyilvánulását a kezében tartja, aki a színpadi előadást mozgatja. E teátrumi demiurgosz, a *mise-en-scène* megalkotója azzal a színésszel tud a leghatékonyabban bánni, aki maradéktalanul és megismételhetően képes a rendezői akaratot végrehajtani, aki egyesíti magában a színész és a báb kedvező tulajdonságait. Craig übermarionettje mindenekelőtt egy speciális test, amely az előadás egészének ritmusában, kompozíciójában tölti be szerepét, s amely nem a benne (mint emberben) keletkező vagy trenírozott érzelmekkel vagy gondolatokkal van elfoglalva. „A modern színházban, amelyben férfiak és nők saját testüket használják *anyagként*, minden, amit látunk, merőben esetleges. A színész testi cselekvései, arckifejezése, beszédének hangzása mind ki vannak szolgáltatva érzelmi széljárásának”.³⁶¹ Ez a kiszolgáltatottság és a véletlennek való kitettség annak következtében jellemzi a színészi játékot illetve színpadi jelenlétet, hogy az a pszichikumra, a lelki folyamatokra épül. Noha Craig – ellentmondásoktól nem mentes esszéjében – egyfelől kijelenti, hogy „az emberi test *természeténél* fogva alkalmatlan rá, hogy a művészet anyagául szolgáljon”, másfelől azt tűzi ki célul, hogy az új színjátszási formának „szimbolikus gesztusokból” kell állnia.³⁶² A kora színházi/színészi gyakorlatának elutasítására épülő gondolatmenet mindenekelőtt a realista-naturalista színjátszást, valamint

³⁵⁹ Vö. JÁKFALVI Magdolna, *Átélés – elidegenítés – felmutatás*, in Uő., szerk., *Színházi antológia. XX. század*, Bp., Balassi Kiadó, 2000, 9-11.

³⁶⁰ DIDEROT, i.m. 60.

³⁶¹ CRAIG, Edward Gordon, A színész és az übermarionett, ford. Szántó Judit, *Színház* 27.9 (1994. szeptember), 34-45. Itt: 35.

³⁶² CRAIG, i.m. 36.

a Sztanyiszlavszkij által kidolgozott lélektani realizmust, a polgári illúziószínházat tagadja,³⁶³ amelyekkel szemben az übermarionett „nem verseng majd az étellel, hanem túllép rajta. Eszményképe nem a hús-vér valóság lesz, hanem a révületbe esett test”.³⁶⁴ Craig nézete szerint a színpadnak nem a valóságot, a színésznek nem az embereket kell utánoznia, hanem olyan formákat és látomásokat kell létrehoznia, amelyek a világban nem léteznek. Ezért kell a korban és a színháztörténetből ismert színésznek átadnia a helyét az übermarionettnak.

Craig kifogásolja, hogy a színész a természetet akarja reprodukálni és nem új dolgokat igyekszik létrehozni, ennek eredményeként pedig a színész „utánzó csak, nem pedig művész, és maga vállalja a rokonságot a hasbeszélővel”.³⁶⁵ Az imitációnak és reprezentációnak ezzel az elutasításával Craig a test és a színház újrateatralizálása mellett foglal állást. A színpadi alak plasztikusságával, az alakítás valószerűségével szemben kijelenti, hogy „nem hiszek a személyiség varázsában, annál inkább hiszek viszont az emberi személytelenség varázsában (...) Hiszen a benne lakozó személytelenség az ember legnemesebb része, a személyiség pedig csak a második helyre szorul”.³⁶⁶ Craignak ez a teatralitás iránti vonzalma nem egy elvont eszményből, hanem saját színházi tapasztalatából származott. Ami/aki Diderot elméletében Garrick, az Craig übermarionett elképzelésében Henry Irving angol színész, akiről annak halála után 25 évvel, 1930-ban Craig kötetet publikált. A viktoriánus kor legnagyobb színésze, akit az angol színháztörténet a 20. század előtti évszázadokban Garrick és Edmund Kean mellett a harmadik legnagyobb tragikus színésznek tekint, játékmódjával – Garricktól eltérően – élesen megosztotta kora közönségét. Diderot *Színészparadoxon*ának 1883-as angol kiadásához egyébként Irving írta az előszót, élesen kifogásolva Diderot elméletét.³⁶⁷ Irving nem tagadta az érzelmeknek az alakításban betöltött szerepét, ám játékában az érzelmi megnyilvánulások is szigorúan begyakoroltak és megkomponáltak voltak. Craig leírása szerint „amikor Irving a színpadon volt, akkor minden pillanat, az első momentumtól az utolsóig, jelentőséget nyert... minden hang, minden mozdulat célzatos, élesen metszett, kimért tánc volt; semmi sem volt valóságos – minden súlyosan mesterséges”.³⁶⁸ Míg tehát a Diderot-nak mintául szolgáló Garrick az életszerűség illúziójának megteremtésében jeleskedett, addig Irving játékában

³⁶³ Vö. KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Bp., Osiris, 2007, 102-103.

³⁶⁴ CRAIG, i.m. 43.

³⁶⁵ CRAIG, i.m. 37.

³⁶⁶ CRAIG, Edward Gordon, *Über die Kunst des Theaters (On the Art of Theatre)*, idézi Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001, 577.

³⁶⁷ Vö. CARLSON, i.m. 233.

³⁶⁸ CRAIG, Edward Gordon, *Henry Irving*, J. H. Dent and Sons Ltd., London, 1930. Idézi SZÉKELY György, *Edward Gordon Craig*, Bp., Gondolat, 1975, 143-144.

folytonosan láthatóvá vált a teatralitás, a színészi játék teremtett, kreált volta. Paradox módon a jövő színházi eszményét az übermarionett elméletében megfogalmazó Craig a nézetének alapelemeit egy viktoriánus-kori színész művészetére építette (akinek társulatában egyébként saját színházi pályafutása mintegy egy évtizedes színészi szakaszának javát eltöltötte).

A példaképnek tekintett színésről írott könyvében azt írta, hogy Irving a színpadon „terv szerint cselekedett. Nem becsülte a mesterkéletlenséget”, azaz játéka került a spontaneitást és a „természetességet” (amivel Garrick színészetének szöges ellentétét valósította meg). Craig kiemelte továbbá, hogy Irving „testének legmozgékonyabb része az arca volt – a maszkja”.³⁶⁹ Az arcnak ez a maszkkal történő azonosítása (maszkként történő alkalmazása) szorosan összefügg az übermarionett-esszé egyik alapgondolatával, azzal, hogy a maszkként alkalmazott arc – és ezzel együtt a géppé váló test – módot adna arra, hogy a színpadi cselekvés reprodukálható, „a teljesítmény tetszés szerint ismételhető lenne”³⁷⁰ – amit Craig a műalkotás alapfeltételének tekintett. Irving színészi játékának mesterkéltségét Craig architektúraszerűnek nevezte. Benne látta egyébként – a távol-keleti színészi játékmód mellett – az übermarionett-elmélet másik mintáját, kijelentve, hogy Henry Irving volt az a színész, aki „a legközelebb állt ahhoz, amit übermarionettnak neveztem”.³⁷¹ Craig, aki nem a színészt és nem a színpadi játékot tekintette a színházművészet legfontosabb alkotóelemének, olyan színpadi közreműködőt tartott a maga színházeszménye számára a legmegfelelőbbnek, aki maradéktalanul képes uralni a testét. Olyat, aki nincs kiszolgáltatva a benne zajló lelki és érzelmi folyamatoknak, képes ezeket kontrollálni és kordában tartani. Mivel azonban az emberi természet maradéktalanul sohasem képes az értelem uralma alá hajtani az érzelmeket, Craignak egy gépies, reprodukív testre, egy mesterkelt – azaz teátrális – korpuszra van szüksége. Olyanra, amelyik képes önmagára, azaz a testre irányítani a közönség figyelmét. De nem öncélúan, hanem egy mélyebb szellemi tartalom kifejezése érdekében. Azért, hogy ezek a színpadon teátrálisan funkcionáló testek „az emberben rejtőző istenség közvetlen jelképeivé váljanak”.³⁷²

³⁶⁹ SZÉKELY György, i.m. 144-145.

³⁷⁰ CRAIG, Edward Gordon, A színész és az übermarionett, ford. Szántó Judit, *Színház* 27.9 (1994. szeptember), 39.

³⁷¹ CRAIG, Edward Gordon, *Henry Irving*, J. H. Dent and Sons Ltd., London, 1930, 32. Idézi: KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Bp., Osiris, 2007, 103.

³⁷² CRAIG, Edward Gordon, A színész és az übermarionett, ford. Szántó Judit, *Színház* 27.9 (1994. szeptember), 45.

A teátrális és gépies-mechanikus test képzete és gyakorlata Craiggel egy időben jelenik meg az orosz színházelméletekben a 20. század első évtizedeiben, illetve az 1920-as években a Bauhaus színházi elképzeléseiben. Noha a lélektani realizmus színpadi gyakorlata is a századelőn jön létre Sztanyiszlavszkij műhelyében (folytatva és kiteljesítve a naturalista színjátszás előtérbe kerülő gyakorlatát), mivel ennek elméleti rögzítésére csak az 1930-as években kerül sor, így azt utóbb tárgyalom.

„Ne legyünk önmagunk! – a teatralitás első jelmondata”, hangsúlyozza Jevreinov, s később hozzáteszi, hogy „az embert csak az érinti elevenen, amit teatralizálhat”.³⁷³ E nézetek kapcsán azonban nem a test teátrális vonatkozásaival, hanem a mindennapi életet teatralizáló közegekkel, intézményekkel foglalkozik, melyek sorában az egyházat, a politikát, a hadsereget, a pedagógiát említi. Figyelmet érdemel ugyanakkor, hogy a mindennapi életben zajló emberi megnyilatkozásokat nem reflektálatlan, „természetes” gesztusoknak és akcióknak tekinti, hanem olyanoknak, amelyek során – az általa is említett intézményi közegekben különösképpen – az ember *mássá válik*, az emberi magatartás teatralizálódik. Ha úgy tetszik, Jevreinov nézete szerint a teatralitás az emberi lét természetes, mindig adott közege, amelynek a színpad csak egy koncentráltabb formája. Mint írja, „a teatralitás olyan szervesen kapcsolódik az ember lényegéhez, hogy ha meg szabadul is bizonyos nyomás alól azáltal, hogy arénákat, színházakat, karneválokat és egyéb intézményeket hoz létre, ahol ez az érzés magasabb feszültséget kapva levezetődik a professzionális >>feszültséglevezetők<<, a színészek által, az ember továbbra is gyakorolja a teatralitást az életben is, amely távol áll az intézményes színháztól”.³⁷⁴

Ennek az egyetemes teatralitás-eszménynek a színészi gyakorlatba történő átültetését először Mejerhold kísérelte meg, aki ugyancsak a teatralitás univerzális eszményétől áthatva azt hangsúlyozta, hogy a Jevreinovnál professzionális feszültséglevezetőként említett „színész művészete nem más, mint a maga anyagának helyes megszervezése, azaz arra való képessége, hogy *testét mint kifejezőeszközt* helyesen használja”.³⁷⁵ A saját test művészi kifejezőeszközként történő alkalmazásának módszereként Mejerhold a biomechanika technikáját dolgozta ki, amelynek ideológia alapját és ballasztját F. W. Taylor munkahatékonysági teóriája adta. A teatralitás egyetemességének eszméje úgy jelenik meg Mejerholdnál, mint amelynek alapján a felépítendő új rendben, a dolgozók

³⁷³ JEVREINOV, Nyikolaj, Az élet teatralizálása, ford. Abonyi Réka, in *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*, szerk. TOMPA Andrea, Bp., OSZMI, 2006, 153, 155.

³⁷⁴ JEVREINOV, i.m. 151.

³⁷⁵ MEJERHOLD, Vsevolod, A jövő színésze és a biomechanika, ford. Páll Erna, in JÁKFALVI Magdolna, szerk., *Színházi antológia. XX. század*, Bp., Balassi Kiadó, 2000, 92-94. Itt: 93 – kiemelések tőlem: PMP.

társadalmában a színészet majd termelőtevékenységnek minősül, azaz egylényegűvé válik a munkával – ami egyrészt visszautal a teatralitás mindenütt jelenvaló létére, másrészt lehetővé teszi a színjátszás széleskörű elterjedését az új, gépiesedő társadalomban és az új politikai rendben. A színésznek edzenie kell a testét, el kell érnie a teste fölötti teljes önuralmat, és „a szerephez nem belülről kifelé, hanem éppen fordítva, kívülről befelé kell közelíteni”.³⁷⁶ Ez utóbbi nézetével közvetlenül is kritikát gyakorol Sztanyiszlavszkij később részletezendő lélektani realizmusa fölött. Mejerhold a lélektani ábrázolás, az illúziószínház eszköztára helyett azt kereste, hogy miként fejezhető ki testi jelekkel az emberek társadalmi kapcsolatai. Szerinte „az emberek közötti valódi kapcsolatokat a gesztus, a testtartás, a tekintet és a hallgatás határozza meg. A szavak önmagukban nem mondanak el mindent. Így hát a színpadon feltétlenül meg kell alkotni a mozdulatok struktúráját (...), amelynek segítségével [a néző – PMP] megsejtheti a szereplők lelki mozgását”.³⁷⁷ Mejerhold – William James nyomán – úgy véli, hogy a mozgás szüli az érzelmet (nem pedig fordítva), azaz a színész elsődleges feladata testi kondícióinak megteremtése, fejlesztése, megfelelő fizikai állapot kialakítása és fenntartása. Szerinte „a pszichológia tételeire alapozott színház ugyanolyan lenne, mint a homokra épített ház: elkerülhetetlenül összedőlne. A pszichikai állapotok mindegyike valamely fiziológiai folyamat következménye”.³⁷⁸

Mejerhold színészeteszményének középpontjában tehát a trenírozott, ismétlésekre alkalmas, mechanikus test áll (egyetértően hivatkozik Craig übermarionett elméletére³⁷⁹), amely mozdulatai révén képes érzelmek teátrális közvetítésére és a nézőben érzelmek felkeltésére. A színésznek mindenekelőtt testkultúrával kell rendelkeznie, amelynek kimunkálásában „a sport, az akrobatika, a tánc, a ritmikus torna, a boks, a vívás mind igen alkalmas tantárgyak”, de a legfontosabb mégis az általa kidolgozott „minden színész számára nélkülözhetetlen >>*biomechanika*<<...”.³⁸⁰ A mindenekelőtt funkcionálisan, feladatorientáltan elgondolt színészt meg kell szabadítani a ráakódott másodlagos eszközöktől, így például a sminktől és a jelmeztől, és munkaruhába kell öltöztetni. Ennek nyomán az uniformis és az arcból formált maszk közvetlenebbül teszi hozzáférhetővé a testét kifejezőeszközként használó színész művészetét. Az orosz rendező

³⁷⁶ MEJERHOLD, i.m. 94.

³⁷⁷ MEJERHOLD, Vszevolod, A színház története, a színház technikája, idézi: Peter SIMHANDL, *Színház-történet*, ford. Szántó Judit, Bp., Helikon, 1998, 414.

³⁷⁸ Uo.

³⁷⁹ MEJERHOLD, Vszevolod, Tairov Egy rendező feljegyzéseiből című könyvéről, ford. Peterdi Nagy László, in *Mejerhold műhelye*, válogatta és szerk. PETERDI NAGY László, Bp., Gondolat, 1981, 106-110.

³⁸⁰ MEJERHOLD, Vszevolod, A jövő színésze és a biomechanika, ford. Páll Erna, in JÁKFALVI Magdolna, szerk., *Színházi antológia. XX. század*, Bp., Balassi Kiadó, 2000, 94.

színházeszményének középpontjában pedig ugyancsak a mozgásban lévő test található, amely előbbre való a drámánál, az írott anyagnál. Mint mondja, „a drámaíró csak akkor adjon szót a színésznek, amikor *mozgásának vázlata* már megvan. Vajon mikor fogják felvésni a színházi kőtáblákra, hogy *a szó a színházban csak díszítés a mozgás kanavásán?*”³⁸¹ Saját, teatralitással és a színészi test szerepével kapcsolatos nézeteit egyfelől a vásári komédia teátrális hagyományával, másfelől kora néhány jelentős – színházi és/vagy film- – színészeivel hozza kapcsolatba, ez utóbbiak között megemlítve Eleonora Duse, Sarah Bernhardt, Saljapin, Giovanni Grasso és Max Dearly nevét. Őket *technikai* tudásukért dicséri, amely a testi kifejezőeszközök széles tárá, és a mozgásnak, gesztusoknak az elsőbbségét jelenti a kimondott szavak fölött. Emellett számára – mint Gordon Craig esetében – is meghatározó és követendő mintát jelent a távol-keleti színház elidegenítő, illúzió-ellenes gyakorlata.

Mejerhold nézete szerint a színész teste a teatralitás felülete, olyan eszköz, amely trenírozás és gyakorlás révén alkalmassá tehető arra, hogy a színház a saját nyelvét teremtsen meg általa, amely nem azonos sem a megtanult és elismételt szavak (a beszélő fejek) nyelvével, sem a mindennapi életben tapasztalható viselkedésformák átélésen alapuló reprodukciójával. Ez a középpontba állított test edzett és edzésben van – nem a sport, hanem a mozgáskultúra és a „színészi csodatevő technika” értelmében. Ez a test produktív, kitartó, állóképese, hatékony és egészséges, mozdulatai táncra emlékeztetnek: egyszerre stilizáltak és könnyedek. Ez a test eszményi, amely képes a teatralitás eszközeivel új dimenziókat nyitni, a színészt és (testi és tárgyi) eszközeit átlényegíteni. „A színész arcán halott maszk van, de művészete segítségével úgy tudja viselni, testét pedig olyan pózba tudja hajlítani, hogy a halott maszk meglevenedik.”³⁸²

A Bauhaus színházának középpontjában nem az emberi test áll, de Oscar Schlemmer műfigura koncepciója és Moholy-Nagy László totális színház elképzelése is tartalmaz a testre vonatkozó nézeteket, megállapításokat. Schlemmer, aki az „Ember és műfigura” című írásában³⁸³ az ideális színpadi alakot olyannak képzei el, amelyik egyesíti magában a testit és a lelkit, az emberit és a bábszerűt, előzményként Kleist marionett esszéjére, Craig übermarionett koncepciójára és Brjuszovnak a színészt bábuval helyettesítendő nézetére hivatkozik. Mejerholdhoz hasonlóan őrá is erősen hatott F. W.

³⁸¹ MEJERHOLD, Vszevolod, A vásári komédia, ford. Tompa Andrea, in *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*, szerk. TOMPA Andrea, Bp., OSZMI, 2006, 183-207. Itt: 187-188 – kiemelések az eredetiben.

³⁸² MEJERHOLD, i.m. 195.

³⁸³ SCHLEMMER, Oscar, Ember és műfigura, in *A Bauhaus színháza*, Bp., Corvina, 1978, 7-24.

Taylor mozgásemeléte, amely alapján a leghatékonyabb, legtisztább emberi gesztusok kialakításának lehetőségét látta megvalósíthatónak.³⁸⁴ Schlemmer szerint „a műfigura lehetővé tesz bármilyen mozgást, bármilyen, bármeddig tartó helyzetet, lehetővé teszi – a legnagyobb művészettörténeti korok egyik képzőművészeti eszközeként – az alakok különböző arányait: a jelentős alak lehet nagy, a jelentéktelen kicsi”.³⁸⁵ A műfigura létrehozásához az emberi test és mozgás mértani és mechanikus elemeinek kiemelésére van szükség. Az emberi test műfigurává történő átalakításának (stilizálásának) négy alaptípusa: (1) a kubisztikus térformák átvitele a testre: az eleven architektúra, (2) a testformák tipizálása: a marionett, (3) a test mozgástörvényei a térben: a technikai organizmus, (4) és a metafizikai kifejezésformáknak mint az emberi test tagjainak a szimbolizálása: eltávolodás az anyagtól.³⁸⁶ A mechanikus és az organikus test adottságait a tér sajátosságaival egyesítő szereplő a táncoló ember, aki „egyaránt követi a test törvényét és a tér törvényét; egyaránt követi önmaga átérzését és a tér átérzését”.³⁸⁷ A felsorolt testtípusok elsősorban architekturális elemként, képi összetevőként, vizuális jelenséggként kapnak szerepet Schlemmer színházelméletében, amely azonban – saját utópisztikus voltát nem tagadva – nem mond le a színház dionüszoszi eredetéről és apollói természetéről. Ez a schlemmeri testkép(zet) a matematika, a geometria, a struktúra és a mechanika sajátosságainak, törvényszerűségeinek az eleven emberi test általi megvalósítását, képviselését célozza. Olyan letisztult, szubjektivitásától és esetlegességeitől megszabadított emberi testét, amely színpadi jelenlétében képes a mechanika, geometria stb. törvényszerűségeinek alapján mozogni, megnyilvánulni.

A totalitás színházának megteremtéséért kiálló Moholy-Nagy László a „Színház, cirkusz, varieté” című írásában a dadaisták és futuristák logikai-gondolati (irodalmi) elemet kikapcsoló színházi törekvéseit méltatja. Az általuk kialakított mechanikus excentrikus játék kapcsán azonban megjegyzi, hogy az is csak a játékos „természetes testmechanizmusához kötődő mozgásra képes”, melynek hatása „lényegében abban áll, hogy a néző elámul vagy megijed a saját szervezetében rejlő lehetőségeken, amelyeket mások mutatnak be neki. Szubjektív hatás keletkezik így. Itt az emberi test a megformálás egyedüli eszköze”.³⁸⁸ Amely korlátozott eszköz, mert ki van szolgáltatva az érzelmeknek, és nem tud eléggé gépies, eléggé mechanikus lenni. Az említett írásnak „A jövő színháza: a

³⁸⁴ Vö. CARLSON, Marvin, *Theories of the Theatre*, Ithaca and London, Cornell UP, 1993, 353.

³⁸⁵ SCHLEMMER, i.m. 18.

³⁸⁶ SCHLEMMER, i.m. 16-17.

³⁸⁷ SCHLEMMER, i.m. 15.

³⁸⁸ MOHOLY-NAGY László, Színház, cirkusz, varieté, in *A Bauhaus színháza*, Bp., Corvina, 1978, 45-55. Itt: 47.

totalitás színháza” című részében Moholy-Nagy az embert (a színészt) a többi színpadi eszközzel egyenértékűnek (azoknál nem jelentősebb elemnek) írja le, aki nem egyéni vonásokat vagy emberi típusokat fejez ki, hanem akinek mint „a jövő színészének az a feladata, hogy a minden emberben *közöset* cselekedeteiben megvalósítsa”.³⁸⁹ Mindez a test szerepének elszemélytelenítését vonja magával, annak a színészi magatartásnak, testhasználatnak az előtérbe állítását, amely kiküszöböli a szubjektumot, és gesztussémákban, stilizált mimikai mozzanatokban fogalmaz. Moholy-Nagy „rendkívül korán felismerte a némafilm burleszk-technikájában, a varietében és az operettben rejlő lehetőségeket”,³⁹⁰ valamint a cirkusz jelentőségét. Az ember (a színész) szerepe és sajátossága ebben a színházban az, hogy „csak a neki organikusan megfelelő funkcionális elemek hordozójaként tevékenykedhet”.³⁹¹ Egy olyan testről van szó tehát, amely egyenrangú elemként tud beilleszkedni a szín, fény, hang, tér és színpadi gépezet együttesébe – azaz amelyiknek a testisége mindenekelőtt látványként, képzőművészeti tényezőként kap helyet a jövő totális színházában.

Azokban a század eleji évtizedekben, amikor Gordon Craig, Mejerhold és Jevreinov, valamint a Bauhaus tagjai a színészi játék teatralitásával és a test stilizált alkalmazásával, az érzelmi-lélektani esetlegességek kiküszöbölésének lehetőségével foglalkoztak, akkor alakult ki a meiningeni historizmus és a naturalizmus újjátásaira épülő lélektani realizmus, amelynek kidolgozása Konsztantyin Sztanyiszlavszkij munkásságához köthető. Ennek a munkásságnak azonban két része van, az említett évtizedekben született rendezések, és az 1930-as, 40-es évek során könyvekben megfogalmazott rendszer. Az életmű paradoxonja az, hogy Sztanyiszlavszkij „híressé vált rendezései még a Rendszer rögzítése előtt készültek, a Rendszer írásba foglalása közben viszont már egyetlen számottevő rendezése sem született”.³⁹² Ily módon, ha a gyakorlatot vesszük alapul, ezen a helyen indokolt munkásságának a tárgyalása, ha könyveiben publikált módszertanát tekintjük alapnak, akkor Artaud és Brecht után kellene következnie. Mivel azonban a lélektani realizmus gyakorlata az eddig említett teátrális testképzetekkel, a stilizált, mechanikus színészi testhasználattal párhuzamosan, azok ellenében jött létre, talán indokoltabb ezen a helyen sorra venni az orosz rendező testre vonatkozó nézeteit. Már csak azért is, mert hatása – részben a Művész Színház turnéi miatt – már az 1920-as évektől számottevőnek mondható.

³⁸⁹ MOHOLY-NAGY, i.m. 49.

³⁹⁰ JÁKFALVI Magdolna, *Avantgárd – színház – politika*, Bp., Balassi, 2006, 169.

³⁹¹ MOHOLY-NAGY, i.m. 50.

³⁹² KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Bp., Osiris, 2007, 51.

Ezek a nézetek a 19. század reflektálatlan „realizmus” és „szubjektum” fogalmán alapulnak – forrásuk a korai Művész Színházi rendezések után az 1910-es és 20-as évek stúdiómunkája –, amelyet kötetben először angolul publikált(ak), 1936-ban, és 1949-ben. Mivel itt csak a testre vonatkozó elgondolások fontosak számunkra, nem térünk ki a lélektani realizmus teljes rendszerére és módszertanára. *A színész munkája* két része – „Az átélés” és „A megformálás” – közül a test csak a második részben jelenik meg, ott ahol a színpadi szerep megformálásának technikai mozzanatai is szóba kerülnek már, s nemcsak a lelkiek, amelyek az első részt uralják. Azonban a befejezetlenül maradt, Sztanyiszlavszkij feljegyzéseiből összeállított második rész megszövegezett fejezetei is jobbra csak érintik a test vonatkozásait, noha a szerző elképzelése az volt, hogy a későbbiek során részletesen foglalkozik a testtel. „A *Testkultúra* című tervezett fejezet kéziratán a következő megjegyzés szerepel: >>A többi aztán írom meg, ha már megszereztem a szükséges anyagot.<<”.³⁹³ A megírt – akár kidolgozott, akár csak felvázolt – fejezetekben azonban így is megtaláljuk a testnek a színészi munkában Sztanyiszlavszkij által kiosztott szerepét.

A II. rész legelején célkitűzésként a testi megformáló apparátusnak és a megformálás külső technikáinak a feltárása szerepel, amely technikák célja, hogy „a színész láthatatlan alkotómunkájának eredményét láthatóvá tegyék. A külső megformálás annyiban fontos, amennyiben ez közvetíti a >>belső emberi életet<<”.³⁹⁴ Már ebből a kiindulópontból is látható, hogy a test itt a „belső élethez” képest másodlagos szerepet játszik, és lényege szerint valami nála fontosabbra, valami láthatatlan, lelki-spirituális tényezőre mutat. Ugyanitt elsődleges feladatként azt jelöli meg, hogy „a színész hangját és testét a természet adta alapokon kell kiművelni”,³⁹⁵ amelyben egyfelől a hang (a beszéd) jelentőségének a test melletti (feletti?) hangsúlyozása érdemel figyelmet, másfelől az a reflektálatlan viszony, amely a test kultiválását a természeti adottságok hatáskörébe utalja. A színinövendékeknek kiadott utasítás ezek után nem meglepő módon az, hogy „Fejlesszék hát a testüket, és rendeljék alá a természet belső alkotói parancsainak...”.³⁹⁶ E belső parancsok a lélekből mint belső természetből erednek, s így módon az utasítás paradoxonja az, hogy a test fejlesztése voltaképpen a test elnyomásával, annak a lelki tényezőknek való alárendelésével jár együtt.

„A testi kifejezőkészség fejlesztése” és „A plasztikus mozgás” című fejezetekben feltáruló testkép különös helyet biztosít Sztanyiszlavszkijnek az eddig tárgyalt színházi

³⁹³ SZTANYISZLAVSZKIJ, *A színész munkája*, ford. Morcsányi Géza, Bp., Gondolat, 1988, 350.

³⁹⁴ SZTANYISZLAVSZKIJ, i.m. 356.

³⁹⁵ SZTANYISZLAVSZKIJ, uo.

³⁹⁶ SZTANYISZLAVSZKIJ, uo.

alkotókkal és nézeteikkel szemben. Az általa képviselt gyakorlat még leginkább a 18. századi Garrick akkor forradalminak számító szerepformálási újításaihoz kapcsolódik, aki akkor a természetességgel (pontosabban annak újfajta színpadi konvenciójával) a kor teátrális színházi gyakorlatával ellentétes színészi játékot alakított ki. Sztanyiszlavszkijnál a színinövendékek a képzés során – a test kapcsán – elérkeznek ahhoz, hogy megismerkedjenek „a világ legszebb műalkotásaival”, és hozzászokjanak a szépséghez, ugyanakkor – a kontraszt kedvéért – látniuk kell a „formátlanság” elrettentő példáit is, egyebek mellett egy fotógyűjteményt „színészekről, a legsablonosabb színházi jelmezekben, maszkokban és pózokban, amelyek kerülendők a színpadon. (...) A képeket egy drapéria takarja majd, és csak kivételes esetekben mutatják meg őket a növendékeknek, pedagógiai céllal, ellenpéldaként”.³⁹⁷ A pedagógiai él látható módon – a maszkok és pózok tekintetében – a teátrálisnak nevezhető színészi megoldások ellen irányul. Nemcsak amiatt, mert ezek nem természetesek, hanem azért is, mert ezek nem szépek. A rendező azzal érvel, hogy „a színházban a színészt sok száz ember figyeli a látcsövek nagyítóüvegén keresztül. Ez arra kötelez, hogy a megmutatott testek egészségesek és szépek, mozdulataik pedig plasztikusak és harmonikusak legyenek”.³⁹⁸ Egy általános, meghatározatlan szépségeszmény jegyében, a konkrét, megformált szereptől függetlenül válik normává a test szépsége, annak alapján, hogy azt a közönség nézi. Nyilvánvaló, hogy ez – a szépnek láttatott test – is egyfajta stilizáció, és amit ez a norma természetesen állít, annak tételez, az olyan, mint a retusált fotó: manipulált. Ennek a (jó szándékú) manipulációnak, a test megszépítésének az eszköze a gimnasztika – ez teszi majd plasztikussá és harmonikussá a színész testét.

De a test művelésének/nevelésének nem mindegy, hogy milyen eszközt alkalmazza a színész. A mester kijelenti, hogy a cirkuszi erőművészek, atléták, birkózók testalkatánál nem ismer csúnyábbat, s hogy „ez a sok munkával szerzett fizikai torzság a színpadon elfogadhatatlan. Nekünk ép, erős, arányosan fejlett, jól felépített testekre van szükségünk, de rendellenes túlméretezés nélkül. A gimnasztika feladata nem a testek eltorzítása, hanem a kiigazítása”.³⁹⁹ A sportizomzattal szembeállított színészi testnek ugyanakkor nincsenek megnevezve a pontos sajátosságai. A gimnasztikai képzés célja az ideális testalkat kialakítása, a színész testi adottságainak a szépségeszményhez történő közelítése. A test képzése tehát elsősorban nem arra irányul, hogy a test képessé váljon különböző gesztusok,

³⁹⁷ SZTANYISZLAVSZKIJ, i.m. 379.

³⁹⁸ SZTANYISZLAVSZKIJ, i.m. 380.

³⁹⁹ SZTANYISZLAVSZKIJ, i.m. 381.

mozdulatok megtételére stb., hanem arra, hogy gyönyörködni lehessen benne. Az akrobatika képzésbe iktatására pedig az a magyarázat, hogy „a színésznek erre is szüksége van, mégpedig... *a legnagyobb lelki igénybevétel pillanataihoz... az alkotói ihlethez*”.⁴⁰⁰ Az akrobatikával a bátorság lelki magatartását treníroztatja Sztanyiszlavszkij a színinövendékekkel, és nem testi-fizikai képességeik fejlesztését kívánja vele elérni. Az akrobatika nem a kifejezést, a testtel történő közlést szolgálja, hanem a test kontrollját, a testi megnyilvánulások elfojtását, azt, hogy a színinövendékek „megtanuljanak úrrá lenni” az extrém lelki pillanatok testi megmutatkozásain.

A tánc – a gimnasztikához hasonlóan – kisegítő szerepet kap a képzésben, és elsősorban a helyes test- és lábtartás (balettből származó) szabályait közvetíti. A gesztusoknak nem szabad rövideknek, csonkának lenniük, mert az „nem színpadra való”. Ami a mimikát illeti, azt Sztanyiszlavszkij szerint „nem lehet tanítani (...), abból csak természetellenes grimaszolás jönne ki. A mimika az intuíció révén magától, természetesen, a belső átélésből adódik”.⁴⁰¹ Az önálló, reflektált, trenírozott mimika ezek szerint természetellenes (vagyis teátrális), és a hiteles mimika az, amely alárendelődik a lelki folyamatoknak, amelyik tulajdonképpen áttetszővé válik, semleges és áthatolható felületként közvetlenül a belső tartalmakra nyitva ablakot. Ha valaki mégis az arcizmok megismerésére áhítozik, az jól teszi, ha „holttesteket is tanulmányoz a bonctani előadóteremben”.⁴⁰² Ám hogy ebből az arckifejezések milyen készletét lehet kialakítani, arról már nem esik szó.

A feltételezett és magától értetődő tényként kezelt testi-lelki azonosság, és a testi megnyilatkozásoknak a lelki folyamatokból történő eredeztetése, levezetése sem teheti azonban megkerülhetővé azt, hogy muszáj a testtel a színpadon valamit kezdeni, annak érdekében, hogy a természetesség látszata megszülessen. Szükség van tehát a plasztikus mozgásra. Ám ez a plasztikusként leírt (elképzelt) mozgás élesen szemben áll a színészi pózokkal, amely gesztusok lehetnek ugyan „plasztikusak, de ugyanúgy üresek és értelmetlenek, mint a táncosnő karlengetései, amelyek csak külsőleg mutatósak. Nekünk nincs szükségünk sem balettfogásokra, sem színészkedő *pózokra*, sem teátrális *ágálásra*, mert ez mind csak a külső burkot, a felszínt érinti. (...) Nekünk az egyszerű, kifejező, belsőleg tartalmas mozdulatokra van szükségünk”.⁴⁰³ A táncos mozdulatait üresnek és értelmetlennek minősítő Sztanyiszlavszkij a testet felszínnek, külső buroknak látja, amelyet

⁴⁰⁰ SZTANYISZLAVSZKIJ, uo.

⁴⁰¹ SZTANYISZLAVSZKIJ, i.m. 385.

⁴⁰² SZTANYISZLAVSZKIJ, i.m. 386.

⁴⁰³ SZTANYISZLAVSZKIJ, i.m. 389.

a legszívesebben eltüntetne, hogy a burookban helyet foglaló lélek szépsége közvetlenül is láthatóvá váljon. Az ő esetében tehát egy olyan testfelfogásról van szó, amely a színészet elsődleges eszközét (a testet) másodlagos szerepbe kényszeríti, és a színész és a szerep lelki tartalmi szimbiózisának vélt és vágyott létrehozásával a legszívesebben mint nehezen formálható és a fizikai-természeti feltételek által meghatározott tényezőt ki is iktatná. Sztanyiszlavszkij „a lélek legmélyén megszülető és egy belső vonalon haladó mozgásról” beszél, s arról, hogy a mozgást – azaz a test színpadi alkalmazását, használatát – „csak a mozdulatok belső érzékelése révén lehet megtanulni”.⁴⁰⁴ Felvázolja egy „belső mozgásvonal” koncepcióját, amely szerint a színpadon megteremtendő figura életének megformálásához erre a belső mozgásvonalra van szükség, amelyhez képest a test külső mozgása (gesztusok, pózok, mimika stb.) csak másodlagos. A plasztikus mozgás sajátosságait felvázoló rész tehát konklúziójában ugyanoda érkezik, mint az eddigi fejtegetések: a lényeg a színpadi alak belső élete, a lelki folyamatok ábrázolása – amelyeknek eszköze, de nem önálló tényezője a testi megnyilatkozások kimunkálása. Sztanyiszlavszkij rendszere „lényegében a polgári individuumot alkotja újra a színpadon, miközben az alkotás nyomait, a konstrukció összetettségét igyekszik eltüntetni. A természet színpadi működését hangsúlyozza, ám nem tud mást létrehozni, mint annak szimulakrumát, a természetesség (kárhoztatott) látszatát”.⁴⁰⁵ És bár a „Zárógondolatok” címmel fennmaradt feljegyzésben az áll, hogy a színészeknek „testükből, hangjukból, arcukból a lehető legjobb ábrázoló- és megformálóapparátust kell kifejleszteniük, amely képes felülmúlni a természet alkotásainak magától értetődő szépségét is”,⁴⁰⁶ ennek az apparátusnak a feltárására és kidolgozására az előző félezer oldalon nem kerül sor.

Mindaz, amit Sztanyiszlavszkij a rendszerében a színészet kapcsán a testről ír, szorosan összefügg azzal az illúziószínházi elképzeléssel, amelyre a rendszerét alapozza. Ebben a színházban a színész nemcsak a szerep tekintetében tesz úgy, mintha (mintha a színpadi fiktív, teremtett világ valóság volna), hanem a közönség viszonylatában is úgy tesz, mintha (mintha a nézők nem volnának jelen). Vagyis viselkedését, magatartását úgy irányítja, mintha nem volna tudomása arról, hogy figyelik. Ebből következően játékmódját is úgy kell alakítania, hogy ez a „nyilvános magány” hihető legyen, amely elvezet az adresszált, teátrális megnyilatkozások elfojtásához, és a testi jelekről a lelki tartalmakra irányuló színészi játék kialakításához. Vagyis a test színészetben betöltött szerepe azért

⁴⁰⁴ SZTANYISZLAVSZKIJ, i.m. 397.

⁴⁰⁵ KÉKESI KUN Árpád, i.m. 69.

⁴⁰⁶ SZTANYISZLAVSZKIJ, i.m. 559.

válík ebben a rendszerben másodlagossá, mert az illúziószínház úgy tesz, mintha lemondana a performativitásról, arról, hogy az emberi test közszemlére van téve, és ezzel együtt értelemszerűen a teatralitást is igyekszik kiküszöbölni, hiszen az szétrombolná a meglesett valóság illúzióját. Sztanyiszlavszkijnak az élete utolsó éveiben a színészi test felé forduló érdeklődése már nem vezetett el egy új testszemlélet és színészi testhasználat kialakításához. Ebből adódóan a 20. század legnagyobb hatású (az észak-amerikai és európai gyakorlatban legelterjedtebb) színészképzési és szerepformálási nézetrendszere végső soron a test helyét (annak sajátosságainak, funkcióinak meghatározását) üresen hagyja, és a testet feloldja a megformálandó szereppel azonosuló színész belsejében zajló lelki-érzelmi folyamatokban.

„Lehetőség nyílt a Mejerhold-iskola táncias és csoportkompozíciós elemeinek átalakítására műviből művészivé, a Sztanyiszlavszkij-iskola naturalista elemeinek átalakítására realistává. A beszédművészetet a gesztus művészetével kapcsoltuk össze, a köznap beszédet és a versmondást az úgynevezett *gesztikus alapelv* szerint alakítottuk ki” – magyarázta Bertolt Brecht 1939-ben a stockholmi diákszínpad tagjainak saját, kísérleti színházi törekvéseinek ismertetése során.⁴⁰⁷ Egy évtizeddel korábbi eseményről (a *Koldusopera* 1928-as ősbemutatójáról) beszámolva Brecht a két meghatározó színjátszásmóddhoz viszonyított, azoktól eltérő színházi ábrázolásmódot vázol fel itt. Noha az 1920-as évektől az 1950-es évekig nézetei – köztük a testre vonatkozó elképzelései – sokat változtak, a nevéhez kapcsolt epikus színháznak a színészi testre vonatkoztatható sajátosságai külön figyelmet érdemelnek, részben éppen a realista-naturalista, illetve a stilizált-teátrális színházról való elhatárolódás szándéka miatt.

Brecht a nevéhez kapcsolt elidegenítő effektus megteremtésének egyik feltételeként az illúziószínház kereteivel való szakítást jelöli meg, a negyedik fal képzetének felszámolását, amely előfeltétele annak, hogy „amit meg kell a színésznek mutatnia, a megmutatás világos gesztusával tegye. (...) Ilyen körülmények között meg van elvben engedve a színésznek, hogy közvetlenül a közönséghez forduljon”.⁴⁰⁸ Ami a polgári illúziószínházban elképzelhetetlen. Brecht éppígy elutasítja a beleélésen alapuló színészi játékot is, amellyel szemben egy olyan szerepformálást kíván meg, amelyben a színész játéka alternatívákat is sejtet, aki nem azonosul maradéktalanul a megformált szereppel, és ennek nyomán „nem úgy adja elő szövegét a színész, mintha rögtönöznél, hanem mintha

⁴⁰⁷ BRECHT, Bertolt, A kísérleti színházról, ford. Walkó György, in Uő., *Színházi tanulmányok*, Bp., Magvető, 1969, 138-157. Itt: 155.

⁴⁰⁸ BRECHT, Bertolt, Az elidegenítő effektust teremtő színművészet új technikájának rövid leírása, ford. Walkó György, in Uő., *Színházi tanulmányok*, Bp., Magvető, 1969, 158-177. Itt: 158-159.

idézné”.⁴⁰⁹ Ebből adódóan a színész távolságot alakít ki és tart fenn az eljátszott alakkal. Ennek a reflexiós viszonynak a létrehozásában, a mejerholdi és sztanyiszlavszkiji színjátszástól eltérő színészet kialakításában meghatározó tényezők a gesztusok, amelyeket Brecht tágabban ért, mint a testmozdulatokat, de ez utóbbiak is beletartoznak a fogalom körébe, hiszen a színpadon – mint írja – „minden érzelmi mozzanatot *külsőségessé* kell tenni, vagyis gesztussá kell kimunkálni”.⁴¹⁰ Számára a szerep nem egyediségében érdekes, mivel álláspontja szerint individualitás nem létezik, hanem társadalmi összefüggéseiben, s ennek alapján „a színész figurája azáltal keletkezik, hogy más figurákkal lép kapcsolatba”.⁴¹¹ Ebből adódóan nála a színész nem a karakter lelki motivációiból, vélt belső egyediségéből indul ki, hanem a szereplő szövegét megalapozó gesztusokból, fizikai cselekvésekből, mozdulatokból és az alak társadalmi meghatározottságából.

„Gesztuson nemcsak gesztikulálást kell érteni; nem aláhúzó vagy magyarázó kézmozdulatokról van szó, hanem *összmagatartásokról*. Gesztikus egy beszéd, ha a gesztuson alapul, a beszélő meghatározott magatartását jelzi, amelyeket az illető más emberekkel szemben felvesz” – írja Brecht a gesztusról.⁴¹² Számára a mozdulat – és ezzel a test – nem belülről, az ember pszichéjéből meghatározott, hanem kívülről, társadalmilag. És ebből adódóan, míg a belső meghatározottság mögött viszonylag könnyen feltételezhető az egység (legalábbis a 19. század végéig), addig a külső, soktényezős meghatározottság nyilvánvalóan összetett és ellentmondásokkal terhes. „A testtartást, a hanghordozást, az arckifejezést egy társadalmi *gesztus* határozza meg: az alakok szidják egymást, bókolnak egymásnak, tanítják egymást – és így tovább” – írja Brecht a *Kis Organon*ban.⁴¹³ Mindez azt is jelenti, hogy a test, amelyről Brechtnél szó van, mindenekeelőtt *társadalmi* test, amelynek értelemszerű velejárója annak komplexitása és változékonysága. Ugyanakkor Brecht minden részlettörténés mélyén feltételezi egy ún. alapgesztus meglétét, amivel a hangsúlyt a karakterről a funkcióra helyezi, és amivel Propp morfológia-felfogásával rokon nézetet fogalmaz meg.⁴¹⁴ Maga a gesztus-fogalom is összetett és változékony az életműben, mivel „a színész egyszerű testi mozdulatában (mimika), a viselkedés egy különleges módjában (gesztualitás), két perszonázs közötti fizikai kapcsolatban, a scenikai

⁴⁰⁹ BRECHT, i.m. 161.

⁴¹⁰ BRECHT, i.m. 162.

⁴¹¹ BRECHT, Bertolt, Szereptanulmány, ford. Walkó György, in Uő., *Színházi tanulmányok*, Bp., Magvető, 1969, 193-197. Itt: 195.

⁴¹² BRECHT, Bertolt, A gesztikus zenéről, ford. Imre Katalin, in Uő., *Színházi tanulmányok*, Bp., Magvető, 1969, 234-237. Itt: 234.

⁴¹³ BRECHT, Bertolt, Kis Organon a színház számára, ford. Eörsi István, in Uő., *Színházi tanulmányok*, Bp., Magvető, 1969, 403-444. Itt: 433.

⁴¹⁴ BURNS, Edward, *Character: Acting and Being on the Pre-Modern Stage*, London, Macmillan, 1990, 207.

elrendezésben (a perszonázsok csoportja által létrehozott forma), egy csoport közös viselkedésében, a perszonázsok darabbeli együttes magatartásában, a mise en scène során a színpadról a néző felé irányuló globális közvetítő gesztusban (stb.) felváltva rejlik”.⁴¹⁵ Ez a sokértelműség és többfunkciós fogalomhasználat is azt az ellentmondásosságra, dialektikusságra való törekvést példázza, amely Brecht színházi tevékenységét, benne rendezői gyakorlatát jellemezi.⁴¹⁶ De az is nyilvánvaló, hogy az elidegenítés fogalmához képest a gesztus (*Gestus*) kapcsán Brecht sokkal kevésbé fogalmaz világosan.⁴¹⁷

Ami a gesztus konkrét, fizikai megjelenítését, kivitelezését illeti ott példaként-mintaként a kínai színjátszás stilizált és távolságtartó mozgáskultúrájára hivatkozik. A színész testi képzettsége kapcsán pedig utal az atlétikára (sokkal megengedőbben, mint Sztanyiszlavszkij), bár hangsúlyozza, hogy nem a közvetlen fizikai képességek fejlesztése a cél, hanem az, hogy a színész „megtanulja egész testére átvinni a gesztust (...). A testet szerszámmá-hangszerré képezni ki nem veszélytelen, nem szabad, hogy a művészetnek csupán tárgya legyen, alanya is kell hogy legyen. Jó gyakorlatok: ital keverése, tűzgyújtás kandallóban, evés, játszani egy gyermekkel – és így tovább”.⁴¹⁸ A fizikai cselekvések kidolgozása tehát a test társas és társadalmi vonatkozásainak felmutatására irányul, arra, hogy a magatartásformák, viselkedésformák testi jelei ne a személyt, hanem annak osztály hovatartozását, szociológiai státuszát, nézetrendszerét fejezzék ki. Ez a „művit művészivé” és a „naturálisat realistává” tevő testhasználat stilizál és általánosít, példaképe a távol-keleti színház mellett a némafilm, és különösképpen Chaplin színészete. Ez a színház úgy hozza működésbe a teatralitást, hogy a nézőt adresszálja, interakcióba vonja, kísérletet folytat vele, a színészt pedig egy ideológiai demonstráció eszközévé teszi, aki a teremtet és az ellentmondásokat őrző-kifejező gesztusokkal megmutatja, hogy az ember teste a társadalmi kontextus lenyomata.

Az átélésen és az elidegenítésen alapuló színházi-, színészeti- és testképzetek mellett a harmadik típus az Antonin Artaud tevékenységében és írásaiban megjelenő, a felmutatáson alapuló színházeszmény, amely a színház teatralizálását a rítussal és a színész testének mint hieroglifának az alkalmazásával vélte megvalósíthatónak. Artaud a fent említett alkotók közül Mejerholdhoz és Brecht-hez is kapcsolódik, annyiban, hogy az előbbi volt az egyetlen az orosz színházból, akinek előadását látta, és „Az érzelmi testkultúra”

⁴¹⁵ PAVIS, Patrice, A Gestus körüljárása, ford. Jákfalvi Magdolna, *Theatron* 1.2 (1998. tél), 56-62. Itt: 57.

⁴¹⁶ P. MÜLLER Péter, Brecht, a színházi rendező, *Pro Philosophia Füzetek* 51 (2007), 27-36.

⁴¹⁷ Vö. CARLSON, Marvin, *Theories of the Theatre*, Ithaca and London, Cornell UP, 1993, 384.

⁴¹⁸ BRECHT, Bertolt, Az atlétikai képzés, ford. Walkó György, in Uő., *Színházi tanulmányok*, Bp., Magvető, 1969, 220.

című esszéjében kifejtett nézetei párhuzamba állíthatók a biomechanikával.⁴¹⁹ Az utóbbinak pedig nem csupán szerepelt színészként a *Koldusoperából* G. W. Pabst által rendezett 1930-as, francia nyelvű filmváltozatában, hanem egyúttal „csodálójá volt Brecht munkájának”.⁴²⁰ Artaud testről kialakított nézetei egy univerzális és radikális társadalomkritikába ágyazódnak, amely a nyugati civilizáció logocentrikus, racionalista, individualista hagyományának és gyakorlatának az elutasítására irányul. Mivel itt csak a testre vonatkozó nézetekre összpontosítunk, a teljes rendszer bemutatását mellőzzük. Ugyanakkor azt fontos hangsúlyozni, hogy Artaud nézeteinek középpontjában nem a színész teste, hanem a színháznak a nézőre (annak testére is) gyakorolt hatása áll.

Már 1926-ban, az Alfred Jarry Színház első kiáltványában arról ír, hogy az általa elképzelt színházban „minden egyes előadáson *húsba vágó* játéknak kell folynia. (...) A néző, aki eljön hozzánk, tudja, hogy valóságos műtétnek veti alá magát, s ebben a műtétben korántsem csak a gondolkodása, hanem az *érzékei és a teste* is a tét. És attól fogva úgy jár majd színházba, ahogy a fogászhoz vagy a *sebészhez* szokás”.⁴²¹ Artaud sebet akar ejteni a nézőn, s az a célja, hogy a közönség felkiáltson fájdalomában. A test (képletes) felnyitása, átalakítása a teatralitást terápiás eszközként és módszerként fogja fel, és a színházat mindenekelőtt nem művészetnek, hanem egy transzállapot előidézőjének tekinti. Ugyanakkor annak érdekében, hogy a színház ezt a célt el tudja érni, újfajta teatralitásra, újfajta színpadi játékra, színházi jelenlétre van szükség, amely másfajta színészetet és másfajta testhasználatot kíván. Olyat, amelyik nem elégszik meg azzal, hogy a színész és a néző esetében is „éppen csak a fejének juthat szerep e világban”,⁴²² hanem a teste és tudattalanja kerül előtérbe. A Bali-szigeti táncszínház előadását látva saját színházi elképzeléseit vélte megvalósulni, s az előadásról szólva egyszerre fogalmazta meg a látottakat és saját színházának vízióját. „A színpadi teret teljes egészében betöltő mozdulatokból és forgásokból olyan újfajta testi nyelv bontakozik ki, amely jelekre és nem szavakra épül. E mértani alakzatú jelmezbe öltöztetett színészek életre kelt hieroglifákra emlékeztetnek. (...) a színészek pontosan meghatározott gesztusokat, kipróbált mimikai

⁴¹⁹ INNES, Christopher, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, London and New York, Routledge, 1993, 92.

⁴²⁰ ESSLIN, Martin, *Artaud*, Fontana/Collins, Glasgow, 1976, 34.

⁴²¹ ARTAUD, Antonin, Alfred Jarry Színház Első kiáltvány, in Uő., *A könyörtelen színház*, ford. Betlen János, Bp., Gondolat, 1985, 49 – kiemelések tőlem: P. M. P.

⁴²² ARTAUD, Antonin, Az alkimista színház, in Uő., *A könyörtelen színház*, ford. Betlen János, Bp., Gondolat, 1985, 106.

fogásokat alkalmaznak, (...) mindent módszeresen előre kiszámítanak, semmit sem bíznak a véletlenre, a rögtönzésre”.⁴²³

Ez a szigorúan kötött testi jelenlét szemléletében szorosan kapcsolódik Craig és Mejerhold törekvéseihez, beleértve az individuum tagadását és a távol-keleti színház felé való fordulást is. Ő is elutasítja a beleélés és a szubjektum színpadi jelentőségét, számára „a színház birodalma nem lélektani, hanem plasztikus és fizikai játéktér”, ugyanakkor nem mond le a beszéd alkalmazásáról, viszont arra törekszik, hogy „változtassuk meg a rendeltetését, s főképp csökkentsük jelentőségét”.⁴²⁴ A beszéd már nem gondolati tartalmak közlésére szolgál, sokkal fontosabbá válik az akusztikai, hangulati, ornamentális funkciója. „A beszéd nem fogja többé uralni a színpadot, de jelen lesz. (...) le kell meztelenítenünk a szó húsát, hangzóságát, intonációját, intenzitását, a kiáltást, amit a nyelv és a logika artikulációja még nem fagyasztott meg, azt, ami minden beszédben az elnyomott gesztusból megmarad”.⁴²⁵ A beszéd jelenléte azonban Artaud színházában csak másodlagos lehet, mivel nála a testi elemek lesznek túlsúlyban. Ezeknek a testi tényezőknek a kimunkálásában, a színház szolgálatába történő állításában kap meghatározó szerepet az érzelmi testkultúra, a színész „érzelmi izomzatának” kidolgozása.

„A színész a szív atlétája” – írja Artaud, akinél a test támaszkodik a lélegzetre (szemben a sportolókkal, akiknél ez fordítva van), és akinek ki kell dolgoznia, fel kell tárnia, hogy „melyik érzelmi gondolatnak a test melyik pontja felel meg”. Mivel minden érzelemnek szervi alapja van, ezért „a színésznek testében kell gyakorolnia érzelmeit, ha fel akarja duzzasztani az érzelmek feszültségét”. Ennek az érzelmi-testi technikának a kifejlesztésével pedig a színész „mágikus önkívületbe sodorhatja a nézőt”. Artaud végső céljaként azt fogalmazza meg, hogy „egyetlen lélegzetvétellel hieroglifájával akarok rátalálni a szent színház eszméjére”.⁴²⁶ Törekvéseinek legteljesebb – és egyben utolsó – gyakorlati kipróbálását és megvalósítását az 1935. májusában bemutatott *A Cenci-ház* előadás jelentette, melynek rendezője és címszereplője volt. A test hieroglifikus alkalmazása volt az előadás egyik legszembeötlőbb sajátossága. Artaud a szereplőket gépies mozgásra készítette, amellyel azt juttatta kifejezésre, hogy az emberek pantomimfigurákká, bábokká válnak, ha

⁴²³ ARTAUD, Antonin, A Bali-szigeti színházról, in Uő., *A könyörtelen színház*, ford. Betlen János, Bp., Gondolat, 1985, 112-113.

⁴²⁴ ARTAUD, Antonin, Keleti és nyugati színház, in Uő., *A könyörtelen színház*, ford. Betlen János, Bp., Gondolat, 1985, 130-131.

⁴²⁵ DERRIDA, Jacques, A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása, ford. Farkas Anikó et al., *Theatron* VI.3-4 (2007. ősz-tél), 23-37. Itt: 28.

⁴²⁶ ARTAUD, Antonin, Az érzelmi testkultúra, in Uő., *A könyörtelen színház*, ford. Betlen János, Bp., Gondolat, 1985, 189, 194, 196, 197.

az őket irányító elemi erők leküzdésére vagy megtagadására tesznek kísérletet.⁴²⁷ Rendezőként Artaud „egy óramű szigorúságával és pontosságával irányítja a párbeszéd jeleneteket: Beatrix például sakkfiguraként mozgatja és vándorló múmiákká változtatja a két gyilkológépet (IV/1); ragadozó madarak éneke hallatszik, a hipnotizőr varázslatos és szuggesztív gesztikulációját látjuk, a körben járkáló örök mozgása ingáéra hasonlít – az egész játék valami >>titkos gravitációnak<< engedelmeskedik. A fény, a zaj, a ritmus, az inkantációk, a hangfekvés egyformasága uralkodnak a szó, a logosz felett, miközben a hang a gesztust támogatja, és a gesztus a hang plasztikus meghosszabbítása kíván lenni”.⁴²⁸ A *Cenci-ház* bemutatóját (és kudarcát) követő években Artaud érdeklődése egyre inkább a test felé fordult, és a színház „fokozatosan azonossá vált számára a testtel”,⁴²⁹ (a test pedig a színházzal). A vele szemben alkalmazott embertelen „gyógymódok” következtében pedig ez a színház egyre inkább azonossá vált a saját testével, amelyről azt írta, hogy „látják jelenlegi testemet / szilánkokra hullni / és összeállni / tízezer / ismert alakban / egy új testet / amelyben soha többé / nem tudnak / elfelejteni”.⁴³⁰ Ez a test azonban nem attól színházi, hogy szerepet játszik, vagy hogy valami rajta kívül lévőre, egy másikra utal. Ez a test maga színház, a közvetlen tapasztalat, amely arra szolgál, hogy felforgassa a nézőt. Ebben az utolsó időszakban (1947) készült az *Istenítélettel végezni* című rádiós hangkompozíciója, amelyben Artaud felvetette a szervek nélküli test gondolatát, és amely rádióműsor célja „a testnek a hallgató elé állítása lett volna a hangon keresztül, mégsem közvetítve, hanem a maga közvetlenségében”.⁴³¹ Ez a szervek nélküli test megszabadult, megtisztult volna a társadalom, a civilizáció által belé kódolt társadalmi, kulturális, érzelmi, gondolati stb. tisztátalanságoktól, mindattól a negatívumtól, amely a modern testet meghatározza és jellemzi. Ez lett volna a testét fenyegető társadalomtól megvédett-megszabadított ember/színész eszményi teste. A szervek nélküli test keresése „nem ideológia, hanem a tiszta anyag problémája, fizikai, biológiai, pszichikai, szociális vagy kozmikus anyag jelensége”.⁴³² Artaud törekvéseinek paradoxonja szerint az eszményi (színészi) test valamilyen purifikáció nyomán megszabadul minden társadalmilag konstruált vonásától, és

⁴²⁷ GOODALL, Jane, „Artaud’s Revision of Shelley’s *The Cenci*: The Text and its Double”, *Comparative Drama* 21.2 (Summer, 1987), 115-126. Itt: 125.

⁴²⁸ KAPRALIK, Elena, *Antonin Artaud. Leben und Werk des Schauspielers und Regisseurs*, München, 1977, 167 sk., idézi Erika FISCHER-LICHTE, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001, 597-598.

⁴²⁹ CARLSON, Marvin, *Theories of the Theatre*, Ithaca and London, Cornell UP, 1993, 396.

⁴³⁰ ARTAUD, Antonin, *Istenítélettel végezni*, ford. Jákfalvi Magdolna, *Theatron* VI.3-4 (2007. ősz-tél), 53-71. Itt: 71.

⁴³¹ KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Bp., Osiris, 2007, 236.

⁴³² DELEUZE, Gilles – Felix GUATTARI, *Hogyan készítsünk magunknak szervek nélküli testet?*, ford. Szabó Attila, *Theatron* 6.3-4 (2007. ősz-tél), 38-49. Itt: 49.

ugyanabban a társadalomban, amelytől elhatárolódik, a többi testekre (a közönségre) a forradalmakhoz, krízisekhez mérhető radikális felforgató hatást lesz képes kiváltani. Ennek érdekében el kell törölni az individuumot, ezzel együtt az individuális testet, és a színészi testet pre-civilizációs, mágikus elemként kell alkalmazni, felforgatva a néző pre-logikus, tudatalatti belső univerzumát. Az általa feltalált kegyetlenség színházának ő maga volt a mintaadó színésze.

Miközben a színházművészet radikális megújítói a teatralitás és a test kapcsolatának újratereztésében, újrafogalmazásában keresték a művészeti ág új útjait, a lélektani realizmus, az illúziószínház és a beleélés sztanyiszlavszkiji hagyománya sem maradt folytatás nélkül. A századelőn másfél évtizeden át a moszkvai Művész Színház színészeként, művészeti vezetőjeként ténykedő Csehov unokaöcs, Mihail Csehov az 1930-as, 40-es évek során szerzett műhelytapasztalatait 1952-ben publikálta egy színészeknek szóló kézikönyvben, *A színészhez* címmel.⁴³³ A színészet kiindulópontját Csehov test és lélek harmóniájának a megteremtésében látja, abban, hogy a színész arra képezze ki a testét, hogy vele gondolatokat tudjon kifejezni. Ebben a törekvésben a test akadály, leküzdendő nehézség, amelyet bizonyos fizikai gyakorlatoknak az elsajátításával tud legyőzni a színész. A gyakorlatok célja pedig az, hogy „a színész testének fel kell szívnia a lelki tulajdonságokat, s olyannyira át kell itatódnia velük, hogy azok fokozatosan érzékeny membránná (...) alakítsák testét”.⁴³⁴ Ennek a közvetítésnek a révén a lelki tényezők kerülnek előtérbe, és a test mintegy eltűnik, áttetszővé válik ebben a folyamatban. Csehov szerint a színész testét „belülről kell formálni és újraalkotni”, azaz a lélek az elsődleges, a meghatározó, a test a lélek (ki)szolgá(ló)ja. A test mintha azáltal válna a lélek kifejezésére alkalmassá, hogy minél inkább alárendelődik a nem testi (lelki, érzelmi, szellemi) tényezőknek. E látens testellenesség következtében nem meglepő, ha a test ebben a módszertanban holmi kellékké, segédeszközzé válik, amellyel az a legfőbb probléma, hogy „a modern életben nem használjuk eleget és megfelelően a testünket, ennek eredményeként izmaink többsége legyengül, rugalmatlanná és érzéketlenné válik”.⁴³⁵ A megoldás pedig az izmok rugalmassá tétele, technikai gyakorlatok kidolgozása és begyakorlása.

Mivel azonban a színész művészetet hoz létre, s annak Csehov szerint négy ismérve van (könnyedség, forma, szépség, teljesség), „a színész testének kell műalkotássá válnia,

⁴³³ CSEHOV, Mihail, *A színészhez. A színjátszás technikájáról*, ford. Honti Katalin, Bp., Polgár Kiadó, 1997.

⁴³⁴ CSEHOV, Mihail, i.m. 18.

⁴³⁵ CSEHOV, Mihail, i.m. 21.

magában hordozva e négy tulajdonságot”.⁴³⁶ Ha azonban a színésznek a teste lenne az a mű, amelyet létrehoz, akkor tevékenysége a szobrászéval – vagy inkább a testépítőével – volna rokon, és a mű nem a színpadon, hanem a próba- és edzőtermekben jönne létre, és az eredmény közzététele inkább a kifutók műfajaival (divatbemutató, szépségverseny stb.), nem pedig a színházzal volna összeköthető. Később e testből képezett műalkotásnak ellentmondva Csehov arról ír, hogy „a színész mintegy belebújik (...) a testbe; magára ölti, mint valami ruhadarabot”,⁴³⁷ a szerepét jelmezként viseli, kölcsönadja a saját testét az eljátszott szerephez. Ebben az elgondolásban a test megint csak másodlagos szerepet játszik, és a színházat a drámai szerep, az átélt és megformált figura felől szemlélve azt fejezi ki, hogy a színész számára a test egy olyan kényszerű eszköz, amely megnehezíti a szerep lelkivilágába való beleélés folyamatát, az irodalmi hős lelki-szellemi arcának megformálását.

„Sztanyiszlavszkij igazi tanítványa Mejerhold volt. Ő nem alkalmazta skolasztikusan a >>rendszert<<. Megfogalmazta a maga választát” – írja Jerzy Grotowski a „Válasz Sztanyiszlavszkijnak” című esszéjében, amely először 1980-ban jelent meg.⁴³⁸ Grotowski mindkét említett alkotó, továbbá Artaud tanítványának is tekinthető, akiknek nézeteiből merítve ugyancsak saját válaszokat fogalmazott meg a színészet és a test (színpadi) mibenlétével, funkciójával kapcsolatban. Grotowski a színház autonómiáját képviseli, az előadásban a szöveget kiegészítő elemnek tekinti, teátrumának alapjává egy modern világi rítus megteremtését teszi, melyben a központi, meghatározó tényezőt a színész teste jelenti. Számára a színház a megváltás helyszíne, a színház pedig a színészek és a nézők között lezajló folyamat, amelynek során a színész a néző helyett cselekszik, mintegy feláldozva önmagát a néző(k) helyett. Ennek az áldozathozatalnak a legfőbb eszköze a színész testi-lelki lemeztelenedése, személyisége intim szféráinak a néző számára történő feltárása és feláldozása.

Grotowski színházában a test minden, ez az előadás médiuma, ez az az eszköz, amelyre valóban szükség van, minden másról (kellékről, eszközről, technikáról stb.) le lehet, és le kell mondani. A színháznak ez az „elszegényítése” a hatás és a testi energia intenzitását eredményezi. „A színházat – írja Grotowski – kézzelfoghatósága, testisége, mondhatnám fiziológiai mivolta miatt régóta a provokáció helyszínének éreztem, (...) ahol látásmódunk, érzéseink sztereotípiáit megtörjük, mivel az emberi szervezetben, a

⁴³⁶ CSEHOV, Mihail, i.m. 28.

⁴³⁷ CSEHOV, Mihail, i.m. 91.

⁴³⁸ GROTOWSKI, Jerzy, *Színház és rituálé*, ford. Pályi András, Pozsony, Kalligram, 1999, 133.

lélegzetben, a testben, a belső impulzusokban törjük meg; nem más ez, mint a tabu megszegése, a transzgresszió, amit csak a sokk, a maszk letépése, a teljes lemeztelenedés, lelepleződés tesz lehetővé”.⁴³⁹ Ebben a tabuszegésben és provokációban a színész testében, testén keresztül kerül sor a határátlépésre, a modern társadalom sztereotípiáinak megtörésére. A színész feladata ebben a felfogásban nem egy szerep megformálása, hanem önmaga organizmusának a megfejtése, felkutatása, amelynek során a színész új emberré változik át. Ennek az átváltozásnak az a paradoxonja, hogy „amíg a színész érzi a testét, nem tudja végrehajtani a lemeztelenedés aktusát. A testnek teljesen el kell veszítenie ellenállását, ami gyakorlatilag azt jelenti, hogy bizonyos értelemben megszűnik létezni”.⁴⁴⁰ Ez azonban egy befejezhetetlen folyamat, amelyet a színésznek mindig újra és újra előlről kell kezdenie. Ennek a megkönnyítésére kidolgozhatók technikák, plasztikai-, fizikai- és légzőgyakorlatok, de ezek a gyakorlatoknak a színész saját organizmusából kell kiindulnia, s nem valamilyen külső minta utánzására kell épülnie.

A kiindulópont Grotowskinál – Sztanyiszlavszkijtől eltérően – nem a lélek, hanem a test organikus belseje, onnan indulnak el az impulzusok, „s csak az utolsó fázisban jelenik meg a test gesztusa, ami mintegy végpont”.⁴⁴¹ Ugyanakkor a folyamat egésze nem csupán testi megnyilvánulások létrejöttéhez vezet, hanem a nyugati kultúra kettősségeinek felszámolásához is, amelynek következtében „eltűnik a gondolat és az érzés, a test és a lélek, a tudat és a tudatalatti, a tisztánlátás és az ösztön, a szex és az ész kettőssége: az aktust megvalósító színész eljutott a teljességhez”.⁴⁴² Megszületik tehát egy új, el nem idegenedett ember, aki levetkőzi a társadalmi szerepsémákat, feloldja az említett civilizatórikus kettősségeket, és megteremti egy integrált, kiteljesedett ember új típusát. Ebben a kiteljesedésben a színész „nem nyomja el, hanem egyformán éli ki emberi természetének alkotóelemeit; (...) nem ragaszkodik önnön különlegességéhez, mint ahogyan azt az >>én-központú<< újkori-polgári individuum teszi. Viszont nem adja fel énjét egy mitikus, >>én-mentes<< állapothoz való visszatérésben, hanem énjének határait tudatosan lépi át”.⁴⁴³

A színész munkáját segíthetik különféle technikák, tréningek, de ezek még nem teszik a testet szabaddá, sőt, bizonyos esetekben korlátozzák azt, mivel olyan mozzanatokra irányítják a figyelmet, amelyek megnehezítik a színész önelfogadását. Noha az

⁴³⁹ GROTOWSKI, Jerzy, i.m. 17.

⁴⁴⁰ GROTOWSKI, Jerzy, i.m. 25.

⁴⁴¹ GROTOWSKI, Jerzy, i.m. 73.

⁴⁴² GROTOWSKI, Jerzy, i.m. 75.

⁴⁴³ FISCHER-LICHTE, Erika, A test megdicsőülése”, ford. Molnár Klára, *Vulgo* 2003/3, 20-30. Itt: 25.

exhibicionizmus és nárcizmus lélektanilag viszonylag könnyen elfogadható magatartás a színész részéről, ennek a saját testre vonatkozó érvényessége alapvetően ambivalens. A színész számára „a test egyszerre valami túl értékes dologként és egyfajta intim ellenségként funkcionál. Nehézségeket teremt, nem létezik eléggé, mégis túlságosan létezik. (...) Az ember el akarja fogadni a saját testét, de közben meg is tagadja”.⁴⁴⁴ A gyakorlatok, az önfeltárás, a lemeztelenedés során a színész teste válik az átalakulás színterévé, ahol (a testen) egy új, kiteljesedett, (társas) szerepeitől megszabadult ember születik meg, miközben ez a test szakralizálódik, megdicsőül. „Itt a test már nem jelként vagy eszközként, és nem anyagiságában vagy médiumként funkcionál”.⁴⁴⁵ Ez a test egy rituálé helyszíne, amely(ben) a médiák korának embere visszatálalhat valódi emberi mivoltához, és a színház közegében átélheti a fizikai jelenlét tapasztalatára alapozott „megváltást”. Színház és rítus (rituálé) test(ben) történő integrálásának törekvésével Grotowski egy több ezer éves európai hagyományhoz is kötődik, amikor „színre vitt, performatív, testi és mások által észlelt cselekvéseket”, valamint „transzformatív cselekedeteket”⁴⁴⁶ kapcsol össze. Ugyanakkor új értelmet és funkciót ad a teatralitásnak, amely nem a megformálandó szerepre, hanem a színész szakrálissá emelt testére épül. Ennek a szegény színházi rituálénak a színészmédiuma, a laboratóriumi kísérletek eredményeit saját testével demonstráló alanya Ryszard Cieślak, akinek az *Állhatatos hercegben* való szuggesztív jelenlétének nem az a lényege, hogy „mezítelen testét kifejező erejű >>élő szoborrá<<, műalkotássá formálja, (...) de még csak nem is az akrobatika és kimerítő monológok könnyed előadása, hanem a belső sugárzás”.⁴⁴⁷

Robert Wilson színháza s abban a test szerepe akár a Grotowski képviselte szemlélet és gyakorlat ellentétéként is felfogható. Wilson – az eddig tárgyalt színházi alkotóktól eltérően – nem dolgozott ki a színész munkájával kapcsolatos gyakorlatot és elméletet, ugyanakkor az általa képviselt színház testfelfogása beleilleszkedik az eddig tárgyalt folyamatba. Az ő előadásaiban a színész nem a dionüszoszi test titokzatos átváltozásának médiuma, nála a test fizikai mivoltának hangsúlyozása nemcsak a racionalitással szembeni gyanakvásból ered, hanem abból a terápiás tapasztalatból, hogy a testi ingerek képesek

⁴⁴⁴ GROTOWSKI, Jerzy, i.m. 93-94.

⁴⁴⁵ FISCHER-LICHTE, Erika, i.m. 26.

⁴⁴⁶ FISCHER-LICHTE, Erika, Színház és rítus, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* VI. 1-2 (2007. tavasz-nyár), 3-12. Itt: 3.

⁴⁴⁷ PÁLYI András, Színház és laboratórium, in Uő., *Szuszterek és szalmabáb*, Pozsony, Kalligram, 1998, 185-198. Itt: 198.

hatással lenni a racionális folyamatokra.⁴⁴⁸ Wilson színháza a testet mindenekelőtt a maga anyagságában használja és szerepelteti, egyenrangú alkotóelemként az előadás többi képi mozzanatával. Nála „az emberek, a figurák, az anyagok, a cselekvések és a hangok párhuzamban állnak egymással, és az előadás során végig ismétlődnek (...), amely nagyon nyitott, gazdag és (szándékosan) teátrális”.⁴⁴⁹ Ez a teátrális jelleg részben a képiség előtérbe állításából ered, amely a testet nem a redukálja a beszélő fejre, hanem a maga egészében igénybe veszi, részben abból, hogy ez a színpadon megjelenő vizuális mintázat „nem reflektál: nem illusztrál, és nem magyaráz meg semmit, csupán a percepció és kogníció rendhagyó módját stimulálja”.⁴⁵⁰ Wilson színházában minden elem azonos jelentőséggel rendelkezik (nem emelkedik ki például a beszéd, de épp így a test sem), és ilyen egyforma jelentősége van a testet alkotó részeknek is. Az ő felfogásában az érzékelés nem redukálódik az egyes érzékszervekre, és ebből adódóan – megfogalmazása szerint – „a testtel hallani, a testtel beszélni – ez az én színházam alapja, amivel elkerüli, hogy a szöveget illusztrálja”. És a színészeit nem szerepek eljátszóiként használja, hanem saját fizikai-képi mivoltukban, mivel „a történet a testükben, a hangjukban, a gesztusaikban rejtőzik”.⁴⁵¹

A színésznek ez az önazonos, nem reprezentáló fizikai jelenléte állandó tényezője Wilson előadásainak, aki mindig az adott szereplők saját testi adottságaiból indul ki. Nemcsak szerepeket nem kell eljátszaniuk, hanem fizikai cselekedeteik is felettébb szűkre szabottak, és általában vagy „a színpad alapszókincsének számító mozdulatokat hajtanak végre: megjelennek, átmennek a színpadon, állnak, leülnek, ülnek, lefeksznek, fekszenek, felállnak, eltűnnek”, vagy pedig „kifejezetten szokatlan pozícióban láthatjuk őket, kötélén lógnak (...), létrán egyensúlyoznak”.⁴⁵² Ami esetleg szokatlan még (főként a korai rendezéseiben), az a tempó, a lassítva végrehajtott mozdulatok, illetve a mechanikusan ismételt, metrikus mozdulatsorok. Ezek a tempóval, fénnel teátrálissá emelt mozdulatok nem ritkán széttördelik a testet, és ahogyan a színpadi tér architektúrája is fragmentálódik, úgy válik külön a végtag a testtől, s kelnek önálló életre a test különböző rész(let)ei. A szereplők nem kommunikálnak a közönséggel, és ha darabok színrevitelekor egymáshoz szólnak is, „rendezéseiben nemigen hatnak egymásra az alakok, sem fizikálisan, sem

⁴⁴⁸ Vö. VANDEN HEUVEL, Michael, *Performing Drama / Dramatizing Performance*, Ann Arbor, U of Michigan P, 1991, 160-161. Az említett helyen a szerző C. W. E. Bigsby megállapítására hivatkozik.

⁴⁴⁹ WILSON, Robert, *Beszéd a Freud előtt*, ford. Kékesi Kun Árpád, in JÁKFALVI Magdolna, szerk., *Színházi antológia. XX. század*, Bp., Balassi, 2000, 166-169. Itt: 166.

⁴⁵⁰ KÉKESI KUN ÁRPÁD, *A rendezés színháza*, Bp., Balassi, 2007, 381.

⁴⁵¹ WILSON, Robert, *Testtel hallani, testtel beszélni*, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* 1.2 (1998. tél), 69-70. Itt: 69.

⁴⁵² FISCHER-LICHTE, Erika, *A test megdicsőülése*, ford. Molnár Klára, *Vulgo* 2003/3, 27-28.

máshogy, a mozgást többnyire a magára maradt testek paralel vonulása jellemzi”.⁴⁵³ Mindezekből az eljárásokból és mozzanatokból következően Wilson színpadának szereplői közszemlére tett testekként jelennek meg, a maguk egyéni fizikai sajátosságainak hangsúlyozásával, és ebben a képi kontextusban ők maguk, „a színészek mozgó és nyugvó teste válik műalkotássá”,⁴⁵⁴ mert Wilson akként, azaz műalkotásként állítja ki őket. Korai műveiben nála is megtalálhatók azok a színpadi közreműködők (színészek), akikre színházának testfelfogása épül, az autistának minősített Christopher Knowles, a süketnéma Raymond Andrews, és Sheryl Sutton, afro-amerikai színésznő, akinek színpadi jelenléte magyar irodalmi művet is inspirált, amelyben a szerző – Pilinszky János – azt írta, hogy „Wilson megtalálta azt, amit a lázbetegek látnak, és a depressziósok is el tudnak viselni”.⁴⁵⁵ Wilson lassú színháza, a testet a maga képszerűségében színre vivő performansa „az emberi test színváltozását a színész testének műalkotássá emelésével mutatja meg”.⁴⁵⁶

Ugyanakkor ez a testkép és testfelfogás nem előzmények nélkül való, kapcsolódik a korábbiakban érintett teátrális hagyományokhoz, így például Oscar Schlemmer mechanikus műfiguráihoz, amely nemcsak Wilson építési képzettségével és Sibyl Moholy Nagy rá gyakorolt hatásával⁴⁵⁷ függ össze, hanem a szöveg- és logocentrikus színház meghaladására irányuló törekvésével, és az emberi test radikális újrapozicionálásának kísérletével,⁴⁵⁸ amelynek történetében előzményként ott van – többek között – Edward Gordon Craig, Vszevolod Mejerhold és Antonin Artaud.

⁴⁵³ KÉKESI KUN Árpád, i.m. 432.

⁴⁵⁴ FISCHER-LICHTE, Erika, i.m. 28.

⁴⁵⁵ PILINSZKY János, Beszélgetések Sheryl Suttonnal. Egy párbeszéd regénye, in Uő., *Széppróza*, Bp., Osiris, 1996, 113-178. Itt: 142.

⁴⁵⁶ FISCHER-LICHTE, Erika, i.m. 29.

⁴⁵⁷ WILSON, Robert, i.m. 69.

⁴⁵⁸ BIRRINGER, Johannes, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington and Indianapolis, Indiana UP, 1993, 223-224.

9. Test a teatralitásban

„Csakis a test megszabadításán keresztül
valósulhat meg a nyugati kultúra
eszménye, hiszen beteljesedésének
keresett színhelye éppen az emberi test.”
Erika Fischer-Lichte⁴⁵⁹

Míg az előző fejezetben színházi alkotóknak (főként rendezőknek) a színészi testtel kapcsolatos nézeteiről esett szó, addig ebben a fejezetben a teatralitással kapcsolatos elméletek és történeti elemzések körében azt vizsgálom, hogy milyen szerepet, értelmezést kap az emberi test a teatralitás kontextusában. Ez a kontextus nagyon gyakran nem szorosan a színház közegéhez kapcsolódik, hanem társadalmi-történelmi vonatkozásokkal rendelkezik. Ide tartoznak a különböző (európai) történelmi korszakok társadalmi akcióinak színházi jellegét firtató elemzések, amelyek nem egyszer kitérnek az ebben a közegben a testtel bekövetkező történésekre is. Ezek a vizsgálatok általában (de nem minden esetben) megpróbálnak túllépni a kötet bevezetőjében Clifford Geertz által bírált színházi metaforán, a teatralitás egyszerű analógiáján, és igyekeznek részleteiben vizsgálni egy-egy időszak társadalmi megnyilvánulásainak azon körét, amelyek kapcsolatot, párhuzamot mutatnak a színházi prezentációval, a test színrevitelével.

A teatralitás történelmi korszakokban való jelenlétének vizsgálata az antikvitástól napjainkig arra a következtetésre jut, hogy a színházi jelleg – különböző módokon, formákban, de gyakorlatilag – mindig felbukkan, jelen van a társadalmi nyilvánosság közegében. Az alábbi rövid áttekintés szerint (amely nem öleli fel a teljes európai történelmet), a teatralitás felismerhető sajátosságai kimutathatók – többek között – az antik Róma, a középkor, az Erzsébet-kor, a barokk, a francia forradalom, a viktoriánus korszak és az 1970-es, 80-as évek rock zenéjének időszakaiban is. Ezek a teatralitás társadalmi jelenlétére irányuló vizsgálatok ugyanakkor nem minden esetben teremtenek kapcsolatot a test mindenkori képével, az adott kor testfelfogásával, és a teatralitás fogalmát nem az adott kor önmegértésének részeként értelmezik, hanem a vizsgálat jelenidejéből kiindulva. Ebből következően a teatralitás egy gyakorlatilag mindig és mindenhol kimutatható jelenséggé válik, amely azonban nem mindig kapja meg azt az értelmezést, amely e jelenség változékonyságát és viszonylagosságát, és a test változó képének és képzetének vele való összefüggését is figyelembe venné. A teatralitás önálló fogalomává válása egyébként a 19.

⁴⁵⁹ FISCHER-LICHTE, Erika, A test megdicsőülése. A médiakor színháza, ford. Molnár Klára, *Vulgo* 5.3 (2003), 20-30. Itt: 30.

század végén, a századforduló időszakában következett be, „a teatralitás kifejezés a Viktoriánus kor elején kerül be a szótárba. Az *OED* első idézete 1837-ből (...) való”.⁴⁶⁰

Az életnek a színházi metaforával való párhuzamba állítása, a *Totus mundus facit histrionem* nézet csak a 16. században terjedt el (nem utolsó sorban a színlelés, tettetés, mimikri abban az időszakban általánossá váló gyakorlata nyomán), amely korszak fontos vonása volt, hogy lényeges változások következtek be az emberi magatartásban, az emberi természetben. Ugyanakkor kétségtelen, hogy ez a színházi analógiákkal operáló nézet korábbi és későbbi korokra is alkalmazható. „Azzal, hogy az életről mint szerepjátszásról beszélünk, csak új módon fejezünk ki egy régi tapasztalatot”⁴⁶¹ – mondja ennek kapcsán Eric Bentley. Ez a tapasztalat valóban a „színház az egész világ” képletnél jóval régebben, már az antikvitásban is megjelent. A kérdés az antikvitás polgárai számára még nem világmetaforaként működött, de szorosan összefüggött azzal a dilemmával, hogy a látható test milyen viszonyban van a láthatatlan bensővel, valamint azzal, hogy mi a kapcsolat a színész által eljátszott szerep és a színész saját karaktere között.

Az utóbbi esetben az ókori nézők kétféle feltételezéssel éltek a színész és szerepe kapcsolatáról. Egyfelől azt vélelmezték, hogy egy szerepet játszó színész jelleme eredendően hasonló ahhoz, akit megformál (eszerint a szolgálélekűek szolgálát, a faragatlanok katonákat, a fortélyosak gazfickókat alakítanak stb.), vagyis a színész mintegy önmagát viszi színre a szerepben. Másfelől azonban megjelent a színészetnek mint egy technikával, készségekkel operáló tevékenységnek a képe, amely a színészt ily módon mesterembernek tekintette, aki járatos abban, hogy miképpen kell egy fiktív alakot megformálni.⁴⁶² Ennek a kétfajta nézetnek a mélyén (amelyek voltaképpen színészetelméletként is felfoghatók) ott húzódott a testnek és az identitásnak, és a kettő kapcsolatának a kérdése. A fiziognómia antik tudománya épp arra a feltételezésre épült, hogy a test szemrevételezése, vizsgálata alapján következtetni lehet az egyén lelki tartalmaira, karakterére, habitusára. Ez a feltételezés, és a test transzparens voltába vetett hit azonban csapákat rejtett, hiszen a külső-belső megfelelésének, azonosságának a vélelme nem egyszer ellentmondott annak a tapasztalatnak, amely már az *Iliászban* is felbukkan, vagyis, hogy a test hazugságra is képes. Párisról mondja Hektor, hogy „bizonyára

⁴⁶⁰ DAVIS, Tracy C., „Theatricality and civil society”, in DAVIS, Tracy C., Thomas POSTLEWAIT, eds, *Theatricality*, Cambridge, CUP, 2004, 127-155. Itt: 130. *OED* = Oxford English Dictionary.

⁴⁶¹ BENTLEY, Eric, „Theatre and Therapy”, *New American Review*, VIII (1970), 131-152. Itt: 134.

⁴⁶² Vö. DUNCAN, Anne, *Performance and Identity in the Classical World*, Cambridge, CUP, 2006, 12-13.

nevetnek rajtad a fűrtös akhájok, / kik jó harcosnak hittek, mert annyira szép vagy / arcra, de lelkedben nem akad sem erő, se merészség”.⁴⁶³

A római birodalom életében, működésében számos olyan mozzanat található, amely direkt módon vagy áttételesen kapcsolódik a teatralitáshoz. Ezek közé tartoznak – többek között – a kor népszerű pantomimeseinek a produkciói, akik szólistaként adtak elő többszereplős jelenetek ismert színdarabokból (e fregoli-játékkal demonstrálva a színészet technikai virtuozításában való jártasságukat). Színházias elemek tarkították a nyilvános kivégzéseket, amelyekben az elítélteket ismert drámák vagy mítoszok meghaló hőseinek jelmezébe és maszkjába öltöztették. És e kor teátrális megnyilatkozásainak egyik leghíresebb és legismertebb példája Néró császár, aki színészként is közreműködött előadásokban, amelyekben saját életének eseményeit mitológiai hősök alakjában játszotta el, egy az arcára helyezett, ugyanazt az arcot formáló maszkban.⁴⁶⁴

Valós események teatralizálása zajlott az említett nyilvános, látványossággá emelt kivégzéseken. Épp így a gladiátorok viadalain, amelyek helyszíne gyakran megegyezett a színházi produkciók helyszínével, s amely viadalokon a bajvívók jelmez és szerepet kaptak, és élet-halál harcuk valamely drámai helyzet színrevitelére épült. Ugyancsak ekkor jelent meg szárazföldi és tengeri ütközetek újrajátszása, „megismétlése”, elsőként i.e. 46-ban, amikor Julius Caesar négyezer evezőssel és kétezer katonával eljátszatott egy korábban megtörtént tengeri csatát. A „játék” gyakran oly annyira valóságos volt, hogy az ellenfelek tényleg lemészárolták egymást, a hajókat valóban elsüllyesztették. „Mai ismereteink szerint egyik ilyen nagyméretű, kegyetlen újrajátszás sem a római történelem híres csatájára épült”,⁴⁶⁵ de későbbi uralkodók – például Claudius – „színre vittek” általuk végrehajtott, irányított eseményeket, Claudius például a britek meghódítását. Az antikvitásban megjelenő teatralitást elemző Anne Duncan arra a következtetésre jut, hogy a színházon kívülre, nyilvános terekre vitt drámai látványosságok teatralizálták a hétköznapi életet és a köztereket.⁴⁶⁶

A test szerepe ebben a kontextusban mindenekelőtt a hivatásos pantomimesek, mimesek esetében nyert sajátos értelmezést. A férfi színészeket a római társadalom puhánynak, femininnek, homoszexuálisnak tekintette, a színésznőket pedig szajhának. A színház tehát egy olyan transzgressziós terepnek minősült, amelynek (hivatásos) szereplői

⁴⁶³ HOMÉROSZ, *Iliász*, ford. Devecseri Gábor, Bp., Magyar Helikon, 1960, 51. (III. 43-45.)

⁴⁶⁴ Vö. DUNCAN, Anne, i.m. 24.

⁴⁶⁵ DUNCAN, Anne, i.m. 214-215. A történelmi eseményeknek ez a „statisztériával” történő újrajátszása a 20. században ismét megjelenik. Ennek néhány példáját a zárófejezetben említem meg.

⁴⁶⁶ DUNCAN, Anne, i.m. 215.

nemcsak az identitás határait tették játékkal átjárhatóvá, hanem a testiségnek és a társadalmi nemi hovatartozásnak az általában rögzült elemeit is. A rabszolgák, elítéltek kényszerű „színháza” pedig a testet tárgyi mivoltában, eszközként alkalmazta.

A középkor és a reneszánsz testfelfogásáról a legeredetibb és leghíresebb elemzést Bahtyin adta Rabelais-könyvében, melynek a groteszk testábrázolásról szóló fejezete a testtel foglalkozó szöveggyűjtemények állandó darabja. Bahtyin mindenekelőtt a groteszk testábrázolás és testfelfogás sajátosságait, egy plebejus kultúra meghatározó vonásait keresi, amelyek a kartéziánus testképet megelőző szemléletről tanúskodnak. A középkori groteszk ábrázolásmódban a test nyitott, legfontosabb részei egyrészt a kidudorodásai, másrészt a nyílásai; a test egyedisége másodlagos. (Ez még a test bezáródása és individuálissá válása előtti szemlélet.) A test színrevitelének két markáns közege volt, egyrészt az ünnepek, másrészt a misztériumjátékok színpada. Az előbbit a karneválok, felvonulások, bolondünnepek stb. képviselték, az utóbbi pedig a diablerie-k, amelyek „testábrázolása groteszk. Gyakori bennük *a test darabokra szaggatása, fölfalása, megégetése, lenyelése*”.⁴⁶⁷ Bahtyin megállapítása szerint szoros kapcsolat áll fenn a kor testképe és a színpadnak a megjelenési formája között. Mint írja, „a misztériumjátékok színpadképének topográfiája tehát éppen a legfontosabb részében groteszk testi topográfia volt”.⁴⁶⁸ Ennek példájaként a színpadon megjelenő hierarchikus világelrendezésre hivatkozik, a föld, menny, pokol struktúrára, másrészt a (tátott) szájra, amely a pokol kapuját jelképezte, s amelynek színpadi megoldásáról Bahtyin egy 15. századi instrukciót idéz, mely szerint a misztériumjáték színpadán „a poklot úgy kell megcsinálni, hogy óriási száját mintázza, amit szükség szerint lehet kinyitni és becsukni”.⁴⁶⁹ A megnyíló test képe, amely nyíláson át más világszintekre lehet átlépni, azt mutatja, hogy a középkori testfelfogás a világtér hierarchikus elrendezését nemcsak szellemi-spirituális, hanem konkrét testi értelemben is szemlélte. Ugyanakkor ennek a testszemléletnek kitüntetett közege volt a kor színpada.

A játéktér struktúrájának tagolása tovább él az Erzsébet-kori angol színpadon, ahol a testnek és teatralitásnak a kapcsolatában – módosult formában – visszatér a római korban a színészek (nemi) identitására vonatkozó előítélet és fenntartás. Ennek a reneszánsz színház-ellenességnek a mélyén az a feltételezés rejlett, hogy a férfi színész testét és (nemi) identitását a felöltött női ruha és szerep megváltoztatja. Úgy vélték, hogy a színház elnőiesíti a szellemet, hogy a női ruhában fellépő fiúszínészek meghamisítják a férfi nemet.

⁴⁶⁷ BAHTYIN, Mihail M., *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba, Bp., Európa, 1982, 430.

⁴⁶⁸ BAHTYIN, Mihail M., i.m. 432.

⁴⁶⁹ BAHTYIN, Mihail M., i.m. 431.

William Prynne pedig *Histriomastix* (1632) című ezer oldalas pamfletjében odáig ment, hogy egy női ruhát öltő férfiről azt írta, hogy az illető nővé „degenerálódott”.⁴⁷⁰ A színházellenesség egyik eredője az a 16. századi felismerés és tapasztalat, hogy „az emberi identitás kialakítása manipulálható, mesterséges folyamat”,⁴⁷¹ és nem organikus, magától értetődő, spontán megteremtődés. Az én mibenlétére, az identitás létrejöttére történő reflexió, az énben rejlő belső ellentmondások tapasztalata vezetett el – egyebek mellett – a színházellenesség megjelenéséhez. A színházellenességben implicit módon jelenlévő én-modell azonban alapvetően ellentmondásos, mivel ez a nézet az ént egyszerre tekinti félelmetesnek és ugyanakkor semminek. „Ennek az ellentmondásnak a feloldása érdekében az ezt a nézetet vallóknak az elképzelésüket ki kellett vetíteniük valaki másra. Ebből a nézőpontból a színész eszményi tárháza lett ennek a nézetnek, mivel úgy tűnt, hogy a női ruhába öltözött férfi színésznek nincs saját neme. Ez pedig félelmetessé tette őt”.⁴⁷² Úgy tűnt, mintha a teatralitás átjárhatóvá tenné a testi identitás határait, és a nőt játszó férfi színész nemcsak mímelné a másikat, hanem azzá is válna.

Mindez beletartozott abba a társadalmi folyamatba, amely egyre erőteljesebben vetette fel az őszinteségnek és a hitelességnek a kérdését. A tettetés, színlelés, társadalmi szerepjátszás elterjedése során mind erőteljesebbé vált az önreprezentáció mibenlétének és hitelességének a problémája. A barokk testfelfogása egymást kizáró dualizmusokra épül, amelynek elemei az aszketizmus és az erotizmus, illetve az abszolutizmus és a miszticizmus. „A barokk mentalitás konstruált környezetnek látta a világot (...), a barokk a hatáskeltés kultúrája”.⁴⁷³ A konstruáltság és a hatáskeltés igyekezete magában foglalja a teatralitás szemléletét és törekvését, a nyilvánosság előtti megjelenésben a megtévesztés szándékát és lehetőségét. A kor testfelfogása és a reprezentáció jellege szempontjából tanulságos Michel Foucault *Don Quijote* értelmezése, aki megállapítja, hogy Cervantes alakja „nem különlegesen merész hős, hanem inkább zarándok, aki aprólékos figyelemmel időzik el a hasonlóság minden ismertetőjegyénél. Az Ugyanaz hőse ő. (...) Hosszú, sovány rajz, akár egy betű, amely valami sebtében fölcsapott könyvből szökött meg. Egész lényé nyelv csupán, szöveg, nyomtatott lap, átírt történelem. (...) *Don Quijote* a reneszánsz világának negatívját rajzolja ki; (...) a hasonlóságok csálnak, vízióvá, félrebeszéléssé

⁴⁷⁰ Vö. LEVINE, Laura, *Men in Women's Clothing: Anti-theatricality and Effeminization, 1579-1642*, Cambridge, CUP, 1994, 10.

⁴⁷¹ GREENBLATT, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago, U of Chicago P, 1980, 2.

⁴⁷² LEVINE, Laura, i.m. 12.

⁴⁷³ TURNER, Bryan S., A test elméletének újabb fejlődése, in FEATHERSTONE, Mike, Mike HEPWORTH, Bryan S. TURNER, *A test. Társadalmi fejlődés és kulturális teória*, ford. Erdei Pálma, Bp., Jászöveg Könyvek, 1997, 7-51. Itt: 41, 42.

változnak; a dolgok makacsul megmaradnak a maguk ironikus azonosságában”.⁴⁷⁴ A hős lovag aszkétikus, betűre emlékeztető teste mellett ugyanez a kor az, amelyben Caravaggio, Rubens és más festők „hullámzó, lágy, tapintható hússá”⁴⁷⁵ alakítják az emberi testet.

Ezek a szikárságuk vagy elomló, puha voltak mellett is zárt, jól körülhatárolt testek a Tridenti Zsinat által előírt gyónás következtében kénytelenek megnyílni, verbálisan feltárulkozni, és megmutatni azt, hogy „milyen is volt ez a test, amikor még nem fedte el magát”.⁴⁷⁶ A gyónás a testiség tematizálására készíti és kényszeríti a híveket, így amit a nyilvánosság előtt elfednek és bezárnak, azt a gyóntatószék közegében verbálisan fel kell tárniuk. Az a testkép, amely a barokk teatralitásban jelen van, szoros kapcsolatot mutat a Bahtyin által a groteszk testfelfogásról adott leírással. Az önmagába zárt test ugyanis folytonosan felnyílik, a falánkságban, bujaságban feltárulnak a testnyílások, amelyekről aztán a beszélő száj ad vallomást. Ebből az ellentmondásosságból következően a barokk kor embere „sem önnön szellemének, sem testének határait nem képes megrajzolni. Gozzinál, vagy Goldoninál a testek csak beleképzelik magukat bizonyos felületekbe, illetve mélységekbe. (...) amikor az önmagukat mint kezelhetetlen felületeket eljátszó testek nyüzögnek a korabeli színpadon, amelynek befogadói legalább ugyanennyire kivetközték természetes emberi határaikat, helyette a körbecicomázott elzárttság éles körvonalú maszkját öltötték magukra”.⁴⁷⁷

A 17. század utolsó harmadában a teatralitásnak és a testnek sajátos és egyedi példája jelenik meg a reprezentatív nyilvánosság közegében, a francia királyi udvarban, ahol XIV. Lajos, a Napkirály egy színházi műfajnak hódol, amikor rendszeresen (balett) táncol az udvar közönsége előtt.⁴⁷⁸ Ekkorra már az európai uralkodói udvarok „egyre több rokonságot mutattak a színházi előadással”.⁴⁷⁹ A kor szemlélete szerint a (testi) megjelenés, a külső jelent mindent, egy személyt úgy kell tekinteni, mint egyetlen egységet, mint egy képet. A személyből sugárzik saját minősége, belső tartalma, varázsa, ennek megfelelően a királyt az is felismeri, aki először látja, mivel őt nem a rangja, hanem a személyiségének varázsa emeli ki a többi ember közül. A fizikai megjelenés (a testi megmutatkozás) mint művészet, és a művészet mint a fizikai megjelenítést formája mélyen áthatotta a 17. század második felének előkelő osztályait. Ennek a testi reprezentációnak volt a kitüntetett formája

⁴⁷⁴ FOUCAULT, Michel, *A szavak és a dolgok*, ford. Romhányi Török Gábor, Bp., Osiris, 2000, 65, 67.

⁴⁷⁵ TURNER, Bryan S., i.m. 43.

⁴⁷⁶ KIRÁLY Kinga Júlia, A test az olasz barokk színházban, in *Színterkép. Tanulmányok a színházról*, Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 2001, 63-119. Itt: 78.

⁴⁷⁷ KIRÁLY Kinga Júlia, i.m. 117.

⁴⁷⁸ Erről a történelmi tényről (is) szól a *Le roi danse* című belga – francia – német játékfilm, amelyet 2000-ben mutattak be, rendezője Gérard Corbiau, főszereplője Benoît Magimel.

⁴⁷⁹ FISCHER-LICHTE, Erika, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001, 169.

a Napkirály udvarában kifejlődött balett, a természetes kellem megmutatkozásának eszményi formája.

A balettre – többek között – úgy tekintettek, mint amely kijavítja a test esetleges hibáit, és segít a belső értékek láthatóvá és átélhetővé tételében. Az udvar balettelőadásai nem történetekre épültek, hanem valamilyen téma köré szerveződtek, és szerkezetük általában entréek sorozatából állt, melyekben az uralkodó, családjának tagjai és az udvari nemesség lépett fel, mitológiai, történelmi, allegorikus alakok szerepében. A mozdulatsorok többnyire geometrikus alakzatokat, a konfigurációk írásjeleket vagy más ikonszerű jeleket formáztak. A balettből és a napkirályi önreprezentációból kirajzolódó testkép szerint a testet integrált, organikus műalkotásnak tekintették. A XIV. Lajosról fennmaradt sokféle rajz szerint a király sokoldalú táncos volt, komplex mozdulatok végrehajtására volt képes. Írásban ugyanakkor ritkán tettek említést a király táncáról, mert azt összehasonlíthatatlannak (s így mintegy megnevezhetetlennek) tartották. Ugyanakkor az udvarban egy idő után létrehozott táncakadémia azt a képzetet keltette, hogy az arisztokrácia „természetes gráciája” megtanítható az ügyes köznépnek, amely így alkalmassá válhat arra, hogy az udvar tagjait helyettesítse.⁴⁸⁰ Így lett például magának a Napkirálynak a helyettesítője a zeneakadémia balettmestere. Ő és táncosai az udvari táncot és az udvar tagjait utánozták a publikum számára. Ez a helyettesítés, a valódi szereplők pótlása előfutára lett azoknak a 17-18. század fordulóján elterjedt maskarádéknak, amelyekben a közreműködők nemek közötti ruhacserével, álarcban jelentek meg, elrejtve önnön karakterüket. (A karakter fogalma ez a kor már ismerte, és összekapcsolta azt az emberi testtel.) Ez az álcázás, maszkabálosdi aztán ahhoz vezetett, hogy nem lehetett megmondani, ki kicsoda.⁴⁸¹ A test öltözékkel és maszkkal történő elfedése eltitkolta a testben lakozó karaktert, amely a teatralitásban saját konstruált vonatkozásaival űzött kifinomult játékot.

Diderot a *Rameau unokaöccse* című, 1761-74 között írott és posztumusz publikált regényében rögzíti azt a 18. századi tapasztalatot, hogy az individuális én és a társadalmi én kettévált. A francia szerző arról ír, hogy a társadalmi/társasági lény nem más, mint színészi reprezentáció a társaság, a közönség előtt, és minden ember a társadalom diktálta koreográfia szerint ölti magára a megfelelő szerepet vagy szerepeket.⁴⁸² Ez a tapasztalat

⁴⁸⁰ Vö. COHEN, Sarah R., *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancien Regime*, Cambridge, CUP, 2000, 134.

⁴⁸¹ Philippe d'Orléans második – Madame-ként ismert – feleségének megállapítását idézi COHEN, Sarah R., i.m. 160.

⁴⁸² Vö. TRILLING, Lionel, *Sincerety and Authenticity*, London, Oxford UP, 1972, 30-31.

kikezdi a hitelességre és az autentikusságba vetett bizalmat, megkérdőjelezi, hogy a társadalom számára felmutatott én fedésben van-e a belső énnel, és megerősíti azt a feltételezést, hogy minden publikus megnyilatkozás és jelenlét voltaképpen színlelés, szerepjáték, mimikri, amely a valódi énnel az eltitkolására szolgál.

A burjánzó szerepek, a polgári életforma és élettapasztalat elterjedésével a francia forradalom kataklizmájában azután paradox módon – és Rousseau harminc évvel korábbi fenntartásaival és színházellenességével szemben – nem a teatralitás háttérbe szorulása következett be, hanem annak ellenkezője. A 18. század utolsó évtizedére, a forradalom idejére Európában mindenütt jelen voltak a francia nyelvű darabok, társulatok. Magában a forradalomban a teatralitás jelenléte kiemelkedő mértékű és szerepű – mint ezt a kérdést monografikusan feldolgozó Paul Friedland megállapítja. Nemcsak abban az intézményi tekintetben, hogy a forradalom első éveiben a színházak száma megháromszorozódik, hanem abban is, hogy a színház és a politika korábban soha sem látott módon összefonódik egymással. Színészek kerültek fontos politikai és katonai posztokra, a politikusok pedig leckéket vettek színészetből, a korábban színházi közegben alkalmazott klakörök, fizetett tapsoncok pedig megjelentek a politikai küzdelmekben. A teatralitás kifejezést egyébként Thomas Carlyle a francia forradalomról szóló művében, a forradalomra való hivatkozás során használja először (s az innen kerül majd be a szótárba).⁴⁸³

A testfelfogásban bekövetkezett egyik legfontosabb változás a középkori teológiából eredő misztikus testnek, a *corpus mysticum*nak az eltűnése, amely szemlélet korábban jelen volt a politikában és a színészetben is, de amelyet a forradalom elsöpört, és a misztikus test képzetét a hiedelmek szférájába utalta. A forradalom előtt a színészi játékokban az érzelmek valódiságának meglétét hangsúlyozták, de az új – hatáskeltésre alapuló – felfogásban már az elhíttetés került a középpontba, az hogy a közönség higgye el a színész érzelmeinek valódiságát (amit azonban ő nem ténylegesen él át, hanem csupán színlel). A színészetnek ez az áthangolása a reprezentáció új felfogásához vezetett, és kialakult a modern néző. Ehhez az is kellett, hogy a korábban egymásba folyó, karneválszerűen keveredő néző-színjátékos közeg markánsan elkülönüljön, és a közönség ne önmagával legyen elfoglalva, hanem saját jelenlétét mintegy elfojtva, a színészek játékára összpontosítson.

Színháznak és (forradalmi) politikának a keveredése nem csupán azt jelentette, hogy e két közeg résztvevői átjártak a másik szférába, felhasználták egymás eszközeit, hanem azt is, hogy a két intézmény funkciója megváltozott, bizonyos sajátosságaik helyet cseréltek: a

⁴⁸³ Vö. DAVIS, Tracy C., „Theatricality and civil society”, in Tracy C. DAVIS, Thomas POSTLEWAIT, eds, *Theatricality*, Cambridge, Cambridge UP, 2004, 127-155. Itt: 135.

politikában megjelent a szórakoztató jelleg (a nézők-választók megnyerésének szándéka), a színháznak pedig megerősödött a társadalmi-politikai jelentősége, és mindez a testek és reprezentációjuk átváltozásának a közegében következett be.⁴⁸⁴

A romantika koráról Judith Pascoe ugyancsak azt állapítja meg, hogy a teatralitásnak meghatározó szerepe van a korszakban,⁴⁸⁵ miként a viktoriánus kor egyik alapvonásának tekinti Lynn M. Voskuil a teatralitás jelenlétét.⁴⁸⁶ Mint ez utóbbi írja, a „viktoriánusok kifejlesztettek egy alakoskodási képességet, hogy felfüggeszék az iránti kétségüket, miszerint nem lehet egyszerre hitelesen és teátrálisan viselkedni. Ennek alapján a leghitelesebbnek tekintett intézményeiket és eszméiket is teatralizálták”.⁴⁸⁷ Ebben a tekintetben a viktoriánus teatralitás magán visel olyan jegyeket, amelyek a posztmodern korszaknak is sajátosságai, mint az álcázás és leleplezés kettőssége, a megtöbbszörözött szerepek, a többszörös tudatok, a túldíszítettség, a látványosság és az én közszemlére tétele.⁴⁸⁸ Ennek a korszaknak a részese és tanúja Oscar Wilde, aki ehhez kapcsolódóan azt mondja, hogy „az ember akkor a legkevésbé önmaga, amikor a saját nevében beszél. Adjunk rá egy maszkot, és meg fogja mondani az igazat”.⁴⁸⁹ És ezzel rokon megállapítást tesz Nietzsche is, amikor a *Túl jön és rosszon* című művében kijelenti, hogy „minden mély szellemnek szüksége van maszkra: sőt minden mély szellem köré szakadatlanul egy maszk nő, minden szava, minden lépése, minden életjele szüntelenül hamis, tudniillik *lapos* értelmezésének köszönhetően”.⁴⁹⁰ Ennek a társadalmi környezetnek, a középszernek a révén kialakuló álca és álarc az elidegenedés tünete, amely kikezdi az autentikusságot, és rést üt a külső/belső, jelenség/lényeg, látszat/valóság stb. között.

A 19-20. század fordulójától kezdődően a testnek a teatralításban és a teatralitásnak a társadalomban betöltött funkciójáról olyan sokrétű és szerteágazó nézetek születtek, hogy ezeket lehetetlen ebben a részben áttekinteni. Kutatások elemezték a 20. századi európai totalitárius diktatúrák politikai működésének és reprezentációjának teátrális vetületeit, többek között azt, hogy Sztálin „politikai színháza” mi módon alkalmazta a klakk, a színre

⁴⁸⁴ Vö. FRIEDLAND, Paul, *Political Actors: Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*, Ithaca, London, Cornell UP, 2002.

⁴⁸⁵ PASCOE, Judith, *Romantic Theatricality: Gender, Poetry and Spectatorship*, Ithaca, London, Cornell UP, 1997.

⁴⁸⁶ VOSKUIL, Lynn M., *Acting Naturally: Victorian Theatricality and Authenticity*, Charlottesville, U of Virginia P, 2004.

⁴⁸⁷ VOSKUIL, Lynn M., i.m. 3.

⁴⁸⁸ Vö. VOSKUIL, Lyn M., i.m. 12.

⁴⁸⁹ WILDE, Oscar, „The Critic as Artist”, in *Collected Works of Oscar Wilde*, Ware, Wordsworth Edition, 1997, 963-1016. Itt: 1002.

⁴⁹⁰ NIETZSCHE, Friedrich, *Túl jön és rosszon*, ford. Tatár György, Bp., Ikon, 1995, 37.

vitel, a koncepció per mint színházi próbafolyamat stb. eszközeit.⁴⁹¹ Henri Lefèbvre pedig a kommunista diktatúra teátrális vonatkozásainak kiemelésével jellemzi a korszak példaértékű történeteit és alakjait, amikor így ír: „Melyik színházi rendezés érte el a Rajk-per hatását? Melyik dráma tetőpontja hasonlítható a Hruscsov-beszédhez? Melyik maszk és melyik figura hasonlítható Sztálinéhoz?”.⁴⁹² A tudományos érdeklődés azonban nemcsak történelmi korszakok teátrális sajátosságait vizsgálja, hanem bizonyos társadalmi szegmensek ilyen vonatkozásait is. Egy korábbi fejezetben már szóba került Victor Turner antropológiai kutatásainak kiterjesztése az 1960-as, 70-es évek társadalmi jelenségeire (többek között a beat irodalomra és a hippy mozgalmakra).

Az 1970-es, 80-as évek egy sajátos, nem a fősodorba tartozó popzenei műfajának szentelt nemrégiben egy teljes könyvet Philip Auslander amerikai teatrológus, hogy kimutassa a glam rock performatív jellegét és teátrális vonatkozásait. Kötetében az én színrevitelét, a szexuális és a társadalmi nemi identitás összefüggéseit vizsgálja ennek a műfajnak a keretein belül. A popzenei előadó kilétének három rétegét különíti el, ezek „a valós személy (az előadó mint emberi lény), az előadás personája (az előadó önreprezentációja), és a karakter (a dalszövegben megfogalmazott alak)”.⁴⁹³ Noha gyakran nehéz ezeket a rétegeket különválasztani egymástól, a popzene performatív jellegének és benne a teatralitásnak a vizsgálatához elengedhetetlen ezen összetevőknek a megkülönböztetése. A glam rock újdonsága a 60-as évek zenészeihez képest abban állt, hogy míg a „klasszikus” rockzene szereplői a valódi én és a színre vitt persona azonosságát képviselték, a dalok autentikusságát e kettő megfelelése biztosította, addig a glam rock elutasította ezt az egyezést. Ez utóbbi műfaj képviselői (mindenekelőtt Marc Bolan, a T. Rex frontembere) hangsúlyozták, hogy az eladó alakja sminkből, jelmezből, pózokból van összefabrikálva, hogy a színre vitt identitás konstruált.⁴⁹⁴ A rockzene előadásának teatralizálása érdekében a legnagyobb szerepet David Bowie játszotta, aki nemcsak a koncertet tekintette megrendezett, jelmezes, koreografikus színházi előadásnak, hanem önnön szerepét és a közönséghez való viszonyát is színészi keretek között értelmezte. Az általa létrehozott fiktív queer színpadi karakter révén kihívást intézett mind a rock kultúra

⁴⁹¹ Vö. például ANTONOV-OVSEENKO, Anton, „The Theater of Joseph Stalin”, *Theater* 20.3 (Fall 1989), 45-54; GOLUB, Spencer, „The curtainless stage and the Procrustean bed: socialist realism and Stalinist theatrical eminence”, *Theatre Survey* 32.1 (May 1991), 67-76.

⁴⁹² LEFÈBVRE, Henri, *Kritik des Alltagslebens*, Frankfurt, 1974, 75; idézi FISCHER-LICHTE, Erika, A színház mint kulturális modell, ford. Meszlényi Gyöngyi, *Theatron* 1.3 (1999. tavasz), 70.

⁴⁹³ AUSLANDER, Philip, *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor, U of Michigan P, 2006, 4.

⁴⁹⁴ Vö. AUSLANDER, Philip, i.m. 66.

nemi konvencióival, mind a nemi identitással kapcsolatos sztereotípiákkal szemben.⁴⁹⁵ Mindez a színpadon megjelenített, színre vitt előadói test teatralizálása révén tudott megvalósulni, és tudta primer élményként hozzáférhetővé tenni az előadói (pop- és rockzenei performer) test fabrikáltságát, az identitások átjárhatóságát és viszonylagosságát.

*

A testnek a különböző történelmi korszakokban megfigyelhető teatralizálódása mellett elméleti szempontból ugyancsak többször visszatérő kérdése az elmúlt évtizedek színháztudományi vizsgálatainak a teatralitás mibenléte valamint, hogy a teatralitás kontextusában mi a szerepe az emberi testnek. A történelmi korszakokban előtérbe kerülő színházi metafora az 1970-es évektől ismét népszerűvé vált, és kiterjedt a társadalomtudományok egészére, azaz „valamennyi kultúratudományban a színház mintegy húsz éve kulcsfogalomnak tekinthető”.⁴⁹⁶ Ezzel szinkronban vált mind erőteljesebben reflektálttá és problematizálttá az emberi test, amely ezekben az évtizedekben több társadalomtudományi diszciplína érdeklődésének is a homlokterébe került (mint ezt az első két részben érintettük), s amelynek kulturális, esztétikai, stb. szerepe egyre hangsúlyosabbá válik. Ugyanakkor Erika Fischer-Lichte figyelmeztet rá, hogy az egyre általánosabban használt „teatralitás terminus szükségképpen diffúz marad; fogalomként homályosság – ha nem üressé – válik”.⁴⁹⁷

A színháztudományi vizsgálatokban a teatralitás kutatásának egyik úttörője Elizabeth Burns, aki a kérdésnek szentelt monográfiájában azonban még egyáltalán nem foglalkozik a test kérdésével. A színházra és a színészi játékra vonatkozó szemlélete azt a nézetet képviseli, amely a színház intézményét a drámát és annak szerepeit színre vivő művészeti ágnak tekinti. Burns álláspontja szerint a teatralitás a színpadon kívül a mindennapi élet valamennyi szegmensében felbukkan, de a teatralitást mégsem egy adott esemény sajátosságának tekinti, véleménye szerint a teatralitás nem a viselkedésnek vagy a kifejezésnek valamilyen módja, hanem egy sajátos nézőpont, észlelési mód.⁴⁹⁸ Ezzel rokon álláspontot képvisel egy évtizeddel későbbi munkájában Herbert Blau, aki – már a testre is

⁴⁹⁵ Vö. AUSLANDER, Philip, i.m. 106.

⁴⁹⁶ FISCHER-LICHTE, Erika, i.m. 70. Az eredetileg 1995-ben publikált tanulmány így az 1970-es évek közepére utal.

⁴⁹⁷ FISCHER-LICHTE, Erika, “Introduction” to “Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies”, *Theatre Research International* 20.2 (1995), 97-105. Itt: 98.

⁴⁹⁸ BURNS, Elizabeth, *Theatricality. A Study of Convention in Theatre and Everyday Life*, New York, Harper and Row, 1973, 13.

figyelmet fordítva – kijelenti, hogy „a színház a nézésben van”.⁴⁹⁹ A teatralitás mint észlelési mód egyúttal a testek észlelésének különös módját is jelenti. Ebben a felfogásban azonban a teatralitás nem az adott (testi) megnyilatkozás összetevője, nem a megjelenítés, a testhasználat stb. mikéntjétől függ, hanem egy adott nézőponttól, észlelési módtól. Eszerint a nézet szerint bármi szemlélhető (és értelmezhető) teátrális eseményként, függetlenül az abban résztvevők szándékától és az esemény megkomponáltságától. Mindez alárendelt, mellékes helyzetbe hozza a teátrális észlelésben megjelenő testet, mivel a különösséget nem a testben, hanem annak befogadásban ragadja meg.

A teatralitás másik felfogása e jelenséget eseményhez, alkalomhoz, megnyilatkozáshoz köti. Ez az elgondolás különbséget tesz a mindennapi élet közvetlen valósága és a teátrális alkalmak ettől eltérő, ettől megkülönböztethető szférája között, mintegy szembeállítva a kettőt (miként Austin teszi a komoly és a komolytalan performatív beszédaktusokkal). Noha a teatralitás eseményhez történő kapcsolása nem indokolatlan, az említett szembeállítás felettébb problematikus, mivel az ún. „valóság” a maga közvetlenségében hozzáférhetetlen.⁵⁰⁰ Mindig csak különféle (részleges és viszonylagos) reprezentációkon keresztül mutatkoznak meg a mindennapi élet mozzanatai. Az esemény alapú teatralitás nyilvánvaló közege a színpad, de ugyanakkor a mindennapi életben is jelen vannak olyan átmeneti, köztes helyzetek, állapotok, amelyek magukon / magukban viselik a színházszerűség bizonyos jegyeit. A teatralitás ebben a megközelítésben a tér belakásának, elfoglalásának, betöltésének cselekvésekben manifesztálódó sajátos módja.⁵⁰¹ Ami minden esetben együtt jár e tér kijelölésével, kontextualizálásával, vagyis – Goffman kifejezésével élve – keretezésével. A keret (s vele a tér) ily módon elengedhetetlen része a teatralitásnak. A teatralitás e felfogás szerint voltaképpen térbeli struktúrák közvetítése, amely struktúrákon keresztül nyerhető el a világban való lét tapasztalata.⁵⁰² Ugyanakkor a „teatralitásként értelmezett színházi keret alkalmazása a mindennapi élet valójára nem (szükségszerűen) jelenti azt, hogy a mindennapi élet eseményei kizárólag a színházi kereten keresztül közelíthetők meg”.⁵⁰³ A teatralitásnak mint közvetítésnek, mint médiumnak, és a

⁴⁹⁹ BLAU, Herbert, *Take up the Bodies. Theater at the Vanishing Point*, Urbana – Chicago – London, U of Illinois P, 1982, 27.

⁵⁰⁰ Vö. WELSCH, Wolfgang, „Wirklich Bedeutungsvarianten – Modelle – Wirklichkeit und Virtualität”, in *Medien Computer Realität. Wirklichkeitsvorstellungen und Neue Medien*, KRÄMER, Sybille, ed., Frankfurt a. M., Suhrkamp, 169-212. Itt: 170.

⁵⁰¹ EGGINTON, William, *How the World Became a Stage. Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*, New York, SUNY, 2003, 124.

⁵⁰² EGGINTON, William, i.m. 137.

⁵⁰³ IMRE Zoltán, *Színház és teatralitás. Néhány kortárs lehetőség*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2003, 33-34.

tér megalkotásának fókusz a test, illetve a testek között kirajzolódó vektorok, amelyek a társas érintkezés kontextusában jelölik ki az esemény és az észlelés terét. Ennek a test révén létrejövő közvetítésnek az intézményesült, kikristályosodott (vagy rögzült, stabilizálódott) formái a színházi keretek, de ugyanakkor a test arra is képes, hogy bárhol és bármikor – rögzült intézményi formák nélkül is – létrehozza a teatralitás pillanatait.

Ha a teatralitást nem észlelési módként, és nem viselkedési sajátosságként fogjuk fel, akkor adódik egy harmadik lehetőség, hogy a teatralitást viszonynak tekintsük. A teatralitás ugyanis „nem csupán a közszemlére tétel egyik sajátossága, és több mint egy körülmény kivételessége”.⁵⁰⁴ A harmadik esetben a teatralitást egy olyan, történetileg változó, dinamikus viszonyrak fogjuk fel, amely bizonyos színházi jegyeket, mozzanatok a művészetén kívüli területeken visz színre. Rudolf Münz szerint „ilyen például az önmegmutatás a mindennapokban (magatartás, öltözk, smink stb.), a szociális szerepjáték, a rendezvényeken való magaviselet (például szertartások, díszszemlék, gyűlések stb. alkalmával), a napi szórakozás”.⁵⁰⁵ Ebben a felfogásban a test a szerepmegmutatás és az önábrázolás eszköze, s a teatralitás a testen keresztül válik hozzáférhetővé. A testek szakadatlan színre vitelének, nyilvánosság előtt történő megmutatkozásának következtében pedig a teatralitás társadalomalkotó tényezőként, a különböző korokban eltérő módokon, de folytonosan visszatérően és jelenlevően megmutatkozó alkotóelemként fogható fel (mint az az előzőkben a különböző korszakok elemzésében már láthattuk). A teatralitás tartalmi, funkcionális és relacionális vonatkozásait összekapcsolva Helmar Schramm a teatralitás jelenségét úgy határozza meg, mint amely „speciális módon egyesíti magában a kulturális energia három döntő tényezőjét – az aisthesist, a kinesist és a semiosist”, s amely „az észlelés, a mozgás és a beszéd összjátékaként”, ezek eredőjeként ragadható meg.⁵⁰⁶ Azaz – tehetjük hozzá – olyan összefüggéseiben ragadja meg a teatralitást, amelyek a test sajátosságaiban gyökereznek. Vagyis amelyek a teatralitást a testen keresztül, a test révén teszik feltárhatóvá, elemezhetővé, vizsgálhatóvá.

Korunkban, az ezredforduló posztindusztriális társadalmainak időszakában a test és a teatralitás (egymást kölcsönösen feltételezve és erősítve) a színház társadalmi helyzetétől függetlenül (vagy azzal ellentétes utat bejárva) egyre jelentősebb teret tölt be az

⁵⁰⁴ DAVIS, Tracy C., „Theatricality and civil society”, in *Theatricality*, edited by Tracy C. DAVIS, Thomas POSTLEWAIT, Cambridge, Cambridge UP, 2004, 129.

⁵⁰⁵ MÜNZ, Rudolf, „Theatralität und Theater. Konzeptionelle Erwägungen zum Forschungsobjekt 'Theatergeschichte'”, in *Wissenschaftliche Beiträge der Theaterhochschule „Hans Otto”*, Lipcse, 1989/1, 81 – idézi FISCHER-LICHTE, Erika, i.m. 75.

⁵⁰⁶ SCHRAMM, Helmar, *Theatralität und Denkstil. Studium zur Entfaltung thetralischer Perspektiven in philosophischen Texten des 16. und 17. Jahrhunderts*, Berlin, Akademie Verlag, 1994, 46 – idézi FISCHER-LICHTE, Erika, i.m. 77.

észlelésben, az események strukturálásában és a mindennapi élet viszonylataiban. A teatralitás a mindennapi élet reprezentációjaként jelenik meg a különböző kulturális kifejezési formákban, megnyilatkozásokban. Azért válik meghatározóvá az észlelésben és a megjelenítésben, mert „azokat a módokat és azokat az alkalmakat biztosítja, amelyeken keresztül a társadalmi és személyes valóság megszervezhető és megmutatható. Ezekre a módokra és alkalmakra azért van fokozott mértékben szükség, mert a valóság folyamatos (re)konstrukcióra szorul, melyet végtelen számú, esztétikai mintákon alapuló vizuális megjelenítésen és manifesztáción keresztül lehet végrehajtani”.⁵⁰⁷ A mindennapi élet kontextusában eluralkodó képi reprezentációk előtérbe helyezik az emberi testet, a vizuális médiumok zöme testképek tömegét közvetíti, és az egyén önreprezentációjában is domináns szerephez jut a test és annak képe.

Abban, hogy a test kerül a teatralitás észlelésének és vizsgálatának előtérbe, annak a tapasztalatnak kell meghatározóvá válnia, hogy az egyén identitása nem koherens egész, nem stabil tényező, hanem egy flexibilis, ideiglenesen konstruálódó és töredékes valami, egy artefaktum, egy kreáció. Az ily módon felfogott és megképződő identitás szükségképpen magában hordja az ideiglenesség és változékonyság jellegét, amellyel nemcsak a mindennapi élet heterogenitása és folytonos metamorfózisa, hanem a képi áradat fluiditása, cseppfolyóssága is mélyen rokon. Ez az identitásképzet már nem egy belső tartalom külsővé tételeként tekint az identitásra, hanem magát a megjelenítést, az egyszer ilyen, másszor olyan megmutatkozást fogja fel identitásként, vagyis a megmutatkozások szerepeit, mintáit veszi alapul. Ekként az identitás a különböző felmutatott fragmentumokból áll, és csak az átmenetiségben, egy folytonos köztes létben mutatkozik meg. Mindez kaleidoszkópszerű szerephalmazok létrejöttéhez vezet, amely a mindennapi létezés alaptapasztalatává teszi a teatralitást. Ebben a tapasztalatban pedig a test és annak különféle stilizációi, átváltoz(tat)ásai, reprezentációi játsszák a főszerepet.

A 21. század elejére a testről, identitásról és ezek konstruált voltáról elterjedő nézetek nyomán a mindennapi életet átszötte és átszővi a teatralitás és a közvetítettség élménye és tapasztalata. Az ezek között a keretek között létrejövő identitás-konstrukciók egyre nagyobb hangsúlyt helyeznek a testre, amely mintegy színpadává vált az identitás (re)prezentációinak, s amelynek felületén az identitás prezentálható, vizualizálható, megjeleníthető. Egy olyan identitásról van szó azonban, amelyben a test „a metasztázis

⁵⁰⁷ IMRE Zoltán, i.m. 135.

(szóródás) színhelye”.⁵⁰⁸ És ahol a test már nem a stabilitásnak és állandóságnak, hanem az illékonyságnak és avulékonyságnak a felülete, amely a képi áradattal teszi egylényegűvé a testet. Baudrillard szavaival: „Már nem érünk rá, hogy identitásunkat levéltárakban, emlékiratokban, valamilyen tervben vagy jövőben keressük. Pillanatnyi emlékezetre van szükségünk, azonnali kapcsolásra, valamiféle reklám-identitásra, amely azon nyomban igazolható. Hasonlóképpen nem annyira az egészségre törekszünk – ami szervi egyensúly-állapot –, mint inkább a test múltékony, higiénikus és reklám hatású kisugárzására (...). Mindenki a kinézetét keresi. Minthogy már nem indulhatunk ki a saját létezésünkéből, csak egyet tehetünk: *látszatot teremtünk*, nem törődve azzal, hogy legyünk, vagy hogy nézzenek bennünket. Nem azt mondjuk: létezem, itt vagyok, hanem: látható, kép vagyok – look, look!”.⁵⁰⁹ Ebben a nézésre történő felszólító gesztusban, magatartásban, illetve a nézésnek való kitettségben soha nem látott mértékben hálózza be a nyilvános és a magánéletet a teatralitás, a különböző rögtönzésszerű szerepjátékoktól a testmegjelenítések manipulatív felhasználásán keresztül a médiumok képi eszkalációjáig.

Mindez a kulturális kontextus hatással van a szűkebb értelemben vett teátrális jelenségekre is, azokra, amelyek a színházi előadás közegében válnak láthatóvá. Ezek között a színházi keretek között is mind jelentősebbé válik a testnek a teatralitásban betöltött szerepe. E funkciók egyike az ismétlésben rejlik. A színház (az előadás) az ismétlés terepe, és „sehol másutt nincs az ismétlés fenyegetése olyan jól szervezve, mint a színházban”.⁵¹⁰ Ennek az ismétlésnek az elsődleges médiuma a színész(ek) teste. Ez az a test, amely az előadások során folyamatosan újra hasznosul, azaz jelenlétében is magán hordozza a korábbi színpadi megjelenések és szerepek jelhalmazait, jelentéskomplexumát, és minden új szerepben mozgásba hozza a test teátrális működ(tet)ésének hagyományát. Mindez a közönség észlelési folyamatában épp úgy jelen van, mint a színész szerepalkotásában és a színpadon zajló létnek és interakciónak a közegében. „Ha egy új szerep az előzővel azonos típusba tartozik, akkor a már ismert test újramegjelenése inkább úgy működik, mint visszatérő alkotóelemek variációja, amely segíti a befogadót a műfaj felismerésében”.⁵¹¹ A műfaj ez esetben szerepköröket, szereptípusokat (is) jelent,

⁵⁰⁸ BAUDRILLARD, Jean, *A rossz transzparenciája*, ford. Klimó Ágnes, Bp., Balassi – BAE – Intermedia, 1997, 12.

⁵⁰⁹ BAUDRILLARD, Jean, i.m. 25.

⁵¹⁰ DERRIDA, Jacques, „A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása”, ford. Farkas Anikó, Ivacs Ágnes et al., *Theatron* VI. 3-4. (2007. ősz-tél), 34.

⁵¹¹ CARLSON, Marvin, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, U of Michigan P, 2001, 8.

amelyeknek felismerésében a test teátrális használatában megmutatkozó ismétlések a meghatározó tényezők.

A test a színházban a jelrendszerek gyűjtőhelye, fókusza, és mint e jelek kategorizálására törekvő Tadeusz Kowzan feltárta, e jelrendszerek többsége a színész testi valóságán alapul, a tizenhárom jelrendszerből nyolc esetében úgy találta, hogy azok közvetlenül a színészhez (a testéhez) kapcsolódnak, s a „maradék” öt is többnyire a színésszel való kapcsolatában nyeri el az értelmét.⁵¹² Ez a szemiotika által leírhatónak és osztályozhatónak vélt testi jelenlét azonban a színházban (is) mindig magában hordozza a reprezentáció felforgatásának, kisiklásának a lehetőségét, azt, hogy a színpadon valami olyan valóságos esemény történjen, amely előreláthatatlan, megtervezhetetlen, s amely folytonosan életre hívja a színházellenesség előítéletét.⁵¹³ A színházszemiotika – jelesül Erika Fischer-Lichte – a megkettőződést (amely maga is az ismétlésnek egy formája) tekinti a színházi működés alapjának, a teatralitás közegében azok a tárgyak, jelek, testek kettőződnek meg, amelyek a színházat övező kulturális rendszerekből eredeztethetők, illetve azokkal állnak reflexiós viszonyban.⁵¹⁴ Fischer-Lichte egyébként „azzal lép túl a színházi kommunikáció legtöbb definíciójának korlátain, hogy [a] színészi munkát *megtestesítésként* fogja fel, s így a kultúrát a szó legszorosabb értelmében mint történetiségében változó emberi folyamatot építi be a teatralitás definíciójába”.⁵¹⁵ A megkettőződés különlegessége abban áll, hogy míg a mindennapi életben az esetek túlnyomó többségében nincs mód és lehetőség arra, hogy embereket véletlenszerűen felcseréljünk egymással, a színház alapesetében az történik, hogy egy fikatív alak helyébe (szerepébe) egy valós alak (a színész) lép, ekként dinamikus feszültséget hozva létre saját testi mivolta és adottságai valamint a szerep sajátosságai között. A teatralitás ebben a felfogásban a kultúrában egyébként ismert és használt jelek, jelrendszerek anyagiságát felhasználva önmaga generál jeleket, jelentéseket, újfajta viszonyba és struktúrába rendezve ezeket az elemeket.⁵¹⁶

Ezek a jelek, jelrendszerek szükségképpen mediatizáltak, és amikor a teatralitás és a test viszonya válik lényegessé, akkor e kettő mediatizált kapcsolatában jelöli ki Fischer-

⁵¹² Vö. KOWZAN, Tadeusz, *Littérature et Spectacle*, The Hague and Paris, Mouton, 1975, 206 ff.

⁵¹³ MCAULEY, Gay, *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor, U of Michigan P, 2000, 121. A színházellenesség előítéletről lásd: BARISH, Jonas, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, LA – London, U of California P, 1981.

⁵¹⁴ FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiotik des Theaters 1-3*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1983.

⁵¹⁵ KISS Gabriella, *(Ön)kritikus állapot. Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*, Bp. – Veszprém, Orpheusz Kiadó – Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2001, 74.

⁵¹⁶ FISCHER-LICHTE, Erika, *The Semiotics of Theater*, trans. Jeremy Gaines and Doris L. Jones, Bloomington, Indiana UP, 1992, 140-141.

Lichte a teatralitás mibenlétét. Mint írja, „teatralitáson a test különböző médiumokban megvalósuló speciális színrevitelét értem, ami azért történik, hogy azt mások észlelhessék (...), úgy tűnik, a teatralitás nagyon is összefügg a medialitással. És ez annak minden tényezőjére érvényes”.⁵¹⁷

Anne Ubersfeld a karakter teatralizálása kapcsán a (drámai) szövegből megteremtett színpadi alak vonatkozásaival foglalkozik, s már a szövegben kimutatja a teatralitás (színpadon működésbe lépő) potenciális jelenlétét, illetve kitér arra, hogy „a karaktert az általa viselt – nem konkrét – színházi maszk révén textualizálni is lehet”.⁵¹⁸ Azaz kölcsönviszonyt tételez a dramatikus szöveg és a színrevitel teátrális vonatkozásai között. Ugyanakkor a szöveg nem juthat el soha arra a létmódra, amely csakis a színház sajátja, vagyis hogy a színpadon valódi tárgyak és lények vannak, (beszélő) emberi testek. „A színház tere >>materiális<<, azt demonstrálja, hogy nincsen gondolat test nélkül. A színház: test, és a test az elsődleges, amely jogot követel az életre. De a test minden cselekedetében konkrét feltételeknek van alávetve, és ezek a feltételek társadalmiak”.⁵¹⁹ A test teatralításban betöltött szerepe ily módon nem egy immanens folyamatban nyeri el meghatározottságát és feltételeit, hanem a magán és a nyilvános (társadalmi) létben jelenlévő – folytonosan változó – testhasználattal és annak teátrális vonatkozásaival összefüggésben.

Mivel a teatralitás színpadi jelenlétének kontextusa az előadás, nem elhanyagolható kérdés, hogy a soktényezős színházi alkotásnak melyik mozzanatát helyezzük előtérbe, mit tekintünk kiindulópontnak. Patrice Pavis álláspontja szerint az előadás-elemzésnek a színésszel kell kezdődnie, ám ugyanakkor azt is hangsúlyozza, hogy ez – a színész tevékenysége, jelenléte – az előadás legnehezebben megragadható eleme. Pavis az értelmezés vektorainak feltárása során az érzelmek felől és a színész technikáján keresztül jut el az emberi testhez, amelynek – a Sztanyiszlavszkiji, Strasbergi hagyományban – az a szerepe, hogy a nézőben érzelmeket keltsen, illetve láthatóvá és olvashatóvá tegye a színész felmutatta érzelmeket. Ugyanakkor a kortárs színház gyakorlata – és az ennek előzményét képező Mejerhold, Artaud, Grotowski képviselte színészetfelfogás – már nem egy plasztikus és koherens szerep-identitás érzelmi összhangjának színrevitelére épül, hanem a színész „a testrészeitől (...) átvett elkülönülő elemekből építi össze jelentéseit”. Ebben a

⁵¹⁷ FISCHER-LICHTE, Erika, *Ästhetische Erfahrung: das Semiotische und das Performative*, Tübingen – Basel, Francke, 2001, 312. Idézi: KISS Gabriella, *A kockázat színháza. Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006, 25.

⁵¹⁸ UBERSFELD, Anne, *Reading Theatre*, trans. Frank Collins, Toronto, U of Toronto P, 1999, 92.

⁵¹⁹ UBERSFELD, Anne, i.m. 190.

fragmentált és szétszóródó figurákat színpadra vivő előadásban a színésznek „többé nem kell globálisan és mimetikusán egy figurát vagy egy cselekményt úgy ábrázolnia, mintha az a valóság végszava lenne”.⁵²⁰ A kortárs színháznak ez a gyakorlata visszatérés egy prenatalista reprezentációhoz, de egyúttal – tehetjük hozzá – áttérés egy posztnaturalista (s ha a naturalizmust a modernitás egyik kifejezési formájának tekintjük, akkor), egy posztmodern reprezentáció korszakába is.

Pavis – Michel Bernard illetve Bernard Dort nyomán – részletesen feltárja azokat a testi összetevőket, amelyek a színész játékának testi vonatkozásait tartalmazzák, s amelybe a következő mozzanatok tartoznak bele: a test látható részeinek kiterjedése és változatossága (pl. torzulás, meztelenség stb.), a test felszínének elrendezettsége (pl. profil, hát stb.), a testtartás, a testhelyzet, a helyváltztatás, az arcjáték, a test keltette hangok (pl. léptek, zajok stb.), a testeffektek, stb.⁵²¹ Ez utóbbi kapcsán – Dortra hivatkozva – hangsúlyozza Pavis, hogy „a színész igazi antiszemiotológus, hiszen ahelyett, hogy felépítené, lerombolja a *mise en scène* jeleit”.⁵²² A test teátrális jelenléte és alkalmazása tehát felforgatja a konvencionális jelrendszereket, kibillent a jelteremtés és jelértelmezés rögzült módjait, elsősorban amiatt, mivel a test – lényegét tekintve és általában – holisztikusan kommunikál, a maga teljességében vesz részt a helyzetekben, legyenek azok színpadiak vagy azon kívüliek. És ebben rejlik az a nehézség vagy paradoxon is, hogy miközben az előadás elemzésének a színész leírásával kellene kezdődnie, mégis, „ez a látható, a közszemlére kitett Test nem rendelkezik a róla szóló beszéd készletével. S hiába minden technikai rögzítés és sokszorosítás, a színész le-nem-írhatósága efemerre változtatja az egész színházi folyamatot”.⁵²³

A holisztikus kommunikáció, jelenlét mellett a test másik sajátossága szakadatlan változékonysága, átalakulása, metamorfózisa. Ez a jelenség nemcsak a színészi játék kapcsán gyakran hangoztatott közhely, hanem a hétköznapi élet – többnyire reflektálatlan – tapasztalata is. Ehhez a tapasztalathoz és felismeréshez kapcsolódik az a nézet, amely magát az átváltozást helyezi előtérbe és teszi a performativitás meghatározó sajátosságává, átjárást teremtve a színházművészet, a performance művészet és a különféle kulturális performance-ok között. Ezeknek a területeknek mindegyikén az átváltozó emberi test lehet a központi médium. Az átváltozásnak és a teatralitásnak ez a kortárs kiterjesztése

⁵²⁰ PAVIS, Patrice, *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Bp., Balassi, 2003, 62.

⁵²¹ PAVIS, Patrice, i.m. 65.

⁵²² PAVIS, Patrice, uo.

⁵²³ JÁKFALVI Magdolna, *Avantgárd – színház – politika*, Bp., Balassi, 2006, 85. Illetve Uő., A színészről. Az alakítás és a játék elméleti diskurzusban, *Theatron* I.4. (1999. nyár-ősz), 23-27. Itt: 25.

ugyanakkor az archaikussal is kapcsolatot teremt, mivel ezekben az akciókban „a játékosok és a nézők az eddig meg nem nevezett és tiltott érzéki benyomásokkal és testi tapasztalatokkal egy, az átmeneti rituáléban a transzformációs fázisra tipikus és jellemző határzónába lépnek”.⁵²⁴ A kortárs teátrális jelenségekben egy új testkoncepció mutatkozik meg, amely eltér a klasszikus avantgárd és az európai színházi hagyomány testképétől. Míg az előbbi a mechanikus, motorikus testet, az utóbbi az „életszerű”, realisztikusnak-naturalisztikusnak gondolt testet állította előtérbe. A performance művészet megújítói viszont „az energikus testet helyezik előtérbe: azt a testet, amely cselekvéseivel erőt szabadít fel és hatást kelt”.⁵²⁵ Ennek az energikus testnek sajátos formáit és eseteit jelentik a női test reprezentációját radikálisan felforgató és átértelmező performance-ok,⁵²⁶ amelyekre ebben a gondolatmenetben nem térek ki, miként a színjátszó testének arra az értelmezésére sem, amely a modern nyugati kultúrában kialakult és megszilárdult színpadi testreprezentációban és percepcióban a színészi testet női testnek tekinti.⁵²⁷

A performance-művészet az 1960-as, 70-es évek megújító színházi törekvéseivel párhuzamosan, azokkal egy időben igen erősen ráirányította a figyelmet a test teatralizálhatóságára, a testben mint médiumban rejlő művészi lehetőségekre. Ezek a kísérletek és törekvések több művészeti ág – képzőművészet, tánc, performance-művészet stb. – irányából indultak ki, és nemcsak a test megformálhatóságát és külső elsajátítását tűzték ki célul, hanem az alkotók a saját testükhöz és mások testéhez mint a műalkotás matériájához fordultak.⁵²⁸ E műfajok némelyikében, például a happeningben „az emberi test (...), mely aláveti magát a tárgyi szituációból adódó, előre nem látható folyamatnak, vállalja a megaláztatást, a lemeztelenedést (néha a szó szoros értelmében is), a rendkívüli helyzetekhez alkalmazkodást”.⁵²⁹ A kibillentés, felforgatás, a testtel történő bánás radikalizálása együtt jár a testről kialakult kép és tapasztalat átváltozásával és a testhasználatban potenciálisan meglévő teátrális lehetőségek kiaknázásával. Ugyanakkor mivel a performance-művészet alkotásainak elsajátítása nem kizárólag és elsősorban a

⁵²⁴ FISCHER-LICHTE, Erika, Az átváltozás mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás új esztétikájához, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* I.4. (1999. nyár-ősz), 57-65. Itt: 63.

⁵²⁵ Uo.

⁵²⁶ Vö. pl. SCHULLER Gabriella, *Tükörképrombolók*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006, főként: 69-91. Vagy például: RICHARDS, Mary Elizabeth, *Resisting the Limits of the Performing Body*, PhD Thesis, U of Warwick, 2002.

⁵²⁷ Vö. JÁKFALVI Magdolna, i.m. 86-95.

⁵²⁸ SCHRÖDER, Johann Lothar, Bevezetés. A performance, valamint más, rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti és elméleti áttekintése, ford. Babarczy Eszter, in *A performance-művészet*, szerk. SZÓKE Annamária, Bp., Artpool – Balassi – Tartóshullám, 2001, 13-34. Itt: 22.

⁵²⁹ BEKE László, Az emberi test és a médiumok – képzőművészet és színház között, in *Másvilág*, szerk. BÓNA László, HORVÁTH Tibor, Bp., Bölcsészindex, 1985, 74-91. Itt: 75.

reflektálatlan, spontán befogadás, hanem a kulturális intézmények (kritika, kiállítóközeg, katalógus stb.) kontextusában történt, történik, ezért az is kijelenthető, hogy „a performance-ok nem a testtel dolgoznak, hanem a *test diskurzusával*”.⁵³⁰ Ez a Foucault-t idéző megfogalmazás ugyanakkor nem jelenti azt, hogy magával a testtel ne történne jelentős átalakulás, átváltozás. Míg a testhez való viszony a különböző történelmi korszakokban bizonyos állandóságot mutat, addig az elmúlt évtizedek performance-művészetében és a testet játékterükbe vonó médiumaiban az a „stabilitás, amely egyfajta identitást és biztonságot nyújt, felborul és felforgató elemmé válik (...). A művészet történetében mindmáig a test csak része volt az előadásnak; ma már a test maga az előadás, de olyan előadás, amelyben a dialektikus viszony az emberi magatartás módozatai és azok mozgatórugói között válságba kerül”.⁵³¹ Ez a válság mindazonáltal új horizontot nyit a testnek mint jelentéssel bíró (művészi) anyagnak a felismerésében és elfogadásában. A művészeti események újrakontextualizálják a test használatát, az ismert gesztusokat, mozdulatokat stb. új összefüggésbe helyezik, s ezzel folytonosan újateremtik a teatralitás tapasztalatának testből eredeztethető vonatkozásait. Ezekben az áthelyezett, kisiklatott testhasználatokban az látható, hogy „a kultúra által kondicionált reflexszerű cselekvésekkel szemben a művészet szétszedi a rituálék mechanizmusait, ugyanakkor felhasználja és gazdagítja is őket”.⁵³²

A performance-oknak a színházművészetre gyakorolt hatása mindenekelőtt a testhez való viszony módosulásában érhető tetten. Míg az európai színjátszás uralkodó realista-naturalista hagyománya a „természetes” test utánzására, imitációjára épült, addig az utóbbi évtizedek megújító színházi törekvéseiben megjelenik az a szándék, hogy a (színészi) testet ne magától értetődő „természeti” adottságként, áttetsző (a lelket megmutató) felületként értelmezzék. Ebben a módosult testképben ott van a performance-oknak az a vonása, hogy „a testet történelmileg távoli szemiotikai eszközként tételezik (...), ellenzik természetes megnyilvánulását, és hagyják, hogy érvényesüljön szemiotikai felépítésük, mint a kabukiban vagy a no színházban”.⁵³³ A színházi jelenségek kiterjesztése és benne foglalása a művészeti performance-ok kontextusába(n) együtt jár azzal a következménnyel, hogy a teatralitás közegébe vont jelenségeknek mind nagyobb részét ölelik fel a testtel kapcsolatos akciók, események.

⁵³⁰ GLUSBERG, Jorge, Bevezetés a testnyelvekhez: a *body art* és a *performance*, ford. Csűrös Klára, in *A performance-művészet*, szerk. SZŐKE Annamária, Bp., Artpool – Balassi – Tartóshullám, 2001, 90-114. Itt: 103.

⁵³¹ GLUSBERG, Jorge, i.m. 103-104.

⁵³² GLUSBERG, Jorge, i.m. 105.

⁵³³ GLUSBERG, Jorge, i.m. 111.

A performance és a színház kapcsolatának, átfedésének és eltérésének külön fejezetet szentel a dráma utáni színház sajátosságait elemző könyvében Hans-Thies Lehmann, aki a dráma utáni (posztdramatikus) színházban elismeri a test színpadi jelentőségét, és ezzel osztja Patrice Pavisnak azt a nézetét, hogy az előadás elemzésének a színészből (a testéből) kell kiindulnia, ugyanakkor elveti a Pavis-féle előadás-elemzés általános módszerét.⁵³⁴ Nézete szerint nem lehet egyetlen koherens színház fogalommal operálni, hanem más-más előadások más-más színházfogalmat implikálnak és hoznak játékba, és ő határozott különbséget tesz a nyelvi szöveg, a rendezés-szöveg és a performance-szöveg között. Lehmann a színház különösségét abban látja, hogy a digitális kultúra és a technikai médiumok közegében képes arra, hogy az eleven emberi test anyagságát állítsa előtérbe mind az alkotás, mind a befogadás folyamatában. Ez a vonás pedig nemcsak a médiumokkal szemben kialakult kortárs sajátosság, hiszen „a színház érdeklődésének előtérében kezdettől fogva a test fizikai jelenléte állt, amely megsemmisítő érzelmi többletének köszönhetően bármely szövegen és a színpad bármely verbális vagy non-verbális rendszerén képes uralkodni”.⁵³⁵ A színház posztdramatikussá válása tehát voltaképpen a kezdetektől potenciális jelen van a színházi kifejezésformák közegében, és közismert, hogy a színházi műfajok körében több – elsősorban vagy kizárólag – a testre épülő, a szöveget, beszédet nem igénylő forma létezik, gazdag történeti (teátrális) hagyománnyal.

A performance művészet és a színház vonatkozásában Lehmann hangsúlyozza azt a különbséget, hogy a testet előtérbe állító performance-ok esetében megjelenik a performer saját testének az előadás tárgyává tétele, amikor az előadó saját testén hajt végre önátalakítást. Ez a gyakorlat felszámolja az esztétikai távolságot és kiiktatja a színház – fentebb már említett – alapvonását, az ismétlést, hiszen a performance esetében minden ilyen testi beavatkozás egyedi (mint egy operáció). Az átalakítás tekintetében további különbségek is vannak: a színész a játék során nem önmagát alakítja át, hanem a szituációt és – esetleg – a közönséget, így módon a színház esetében az átalakítás virtuális, önkéntes és jövőbeni (potenciális). Ezzel szemben az eszményi performance művészetben a folyamat és a pillanat valóságos, érzelmileg kényszerítő hatású, és „csak” itt és most történik.⁵³⁶

⁵³⁴ LEHMANN, Hans-Thies, Az előadás: elemzésének problémái, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* 2000/1, 46-60.

⁵³⁵ LEHMANN, Hans-Thies, A logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia, ford. Kékesi Kun Árpád, *Theatron* 2004/2-3, 25-30. Itt: 29.

⁵³⁶ LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, trans. Karen Jürs-Munby, London and New York, Routledge, 2006, 137-138.

A posztdramatikus színház tekintetében – amelyben a drámai szöveg perifériára szorul vagy teljesen el is tűnik – még erőteljesebben mutatkoznak meg a színházművészet speciális jellemzői, így annak a testhez kötődő sajátosságai. Annak ellenére, hogy mind a nyelv, mind a retorika igyekszik megragadni a testben rejlő expresszív potencialitást (ezzel foglalkoztunk az I. rész filozófiai nézeteinek vizsgálatakor), mégis a test, a fizikai jelenlét aurája elsődlegesen a színház közege és szempontja marad. Innen ered a színháznak az a vonása, hogy „olyan jelentést közvetít, amely megnevezhetetlen, vagy legalábbis mindig csak >>várakozik<< a megnevezésre”.⁵³⁷ E megnevezhetetlenség forrása, a posztdramatikus színházban egészen nyilvánvalóan, az emberi test, amely itt (a szöveg háttérbe kerülésével) közvetlenül a figyelem középpontjába kerül. Ebben a színházban a központi színházi jel, a színész teste elutasítja, hogy jelölőként szolgáljon, ez a jelölő funkció ellentmondásos lesz, és a test időnként feloldhatatlan enigmává válik. A test előtérbe kerülését tanúsítja az elmúlt egy-két évtizedben a táncszínházak felvirágzása és elterjedése is. Az ezredforduló új színházában a test szinte kizárólagos témává lesz, és társadalmi kérdések fizikai-testi formát öltenek: a szerelmet szexualitásként, a halált AIDS-ként, a szépséget fizikai tökélyként jelenítik meg, azaz a test válik az előadások alfájává és ómegájává. Ezzel a közvetlen jelenléttel azonban a test önmagát manifestálja, és nem valami másnak a kifejezésére szolgál.⁵³⁸

Lehmann hangsúlyozza, hogy a színházban a test *sui generis* értéket képvisel. Ez a művészeti ág egyszerre reprezentálja és használja a testeket mint fő jelölő anyagot. A modernség előtt a színházban a test fizikai realitása esetlegességgként, pusztán adottságként jelent meg, és a test fizikai mivolta csak kivételes esetekben volt tematizálva. A modernség viszont reprezentálható témává avatta a testiség különféle vonatkozásait, a nemiséget, a betegséget, a bőrszínt, az életkort stb. A posztdramatikus színház megszabadul a test szemantikájának korábbi kényszerétől, és a színház emancipálódása során megmutatja, hogy a testnek nem kell jelölőként működnie, mivel a test jelentés nélkül is képes tapasztalatok közvetítésére.

„A test színháza a *potencialitás színháza*”.⁵³⁹ Feltárva és lehetővé téve eltervezhetetlen és kalkulálhatatlan testi megnyilatkozások és testi kapcsolódások, interakciók létrejöttét. Ebben a színházban „a színész nem értelmező, mert a test nem

⁵³⁷ LEHMANN, Hans-Thies, i.m. 95.

⁵³⁸ LEHMANN, Hans-Thies, i.m. 96-97.

⁵³⁹ LEHMANN Hans-Thies, i.m. 163.

instrumentum”.⁵⁴⁰ A testre épülő színházban a *physis* ön-dramatizációja következik be. Olyan különféle test-képek, test-használatok jönnek létre, amelyek csak a színházban léteznek, s amelyek így módon egy saját valóságot, egy teatREALitást hoznak létre.⁵⁴¹ Míg a drámai színház elrejti, elleplezi a szerepben megmutatkozó test(b)en zajló folyamatokat, addig a posztdramatikus színház közszemlére teszi a testet, ennek a cselekvések során bekövetkező megváltozását, átalakulását, és ez a fajta – testre épülő – színház nem teszi lehetővé, hogy világosan elhatároljuk egymástól a művészetet és a valóságot.⁵⁴² Így módon a dráma utáni (attól független, attól megszabadult) színház a test középpontba helyezésével és önmagaként való megmutatásával megteremti és megalapozza a test teatralizálásának új korszakát. És ezzel közelebb juttatja a nyugati kultúrát ahhoz a – fejezet mottójában idézett – törekvéséhez, hogy a test megszabadításán keresztül, magán a testen teljesítse be saját eszményeit.

⁵⁴⁰ NOVARINA, Valère, *Le Théâtre des paroles*, Paris, Éditions P. O. L., 1988, 22. Idézi LEHMANN, Hans-Thies, i.m. 163. Mivel az „instrument” egyszerre jelent eszközt és hangszert, a szót ebben a formájában hagytam meg.

⁵⁴¹ A fogalom részletes értelmezéséhez lásd: KISS Gabriella, *A kockázat színháza. Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006, főként: 29-72.

⁵⁴² LEHMANN, Hans-Thies, i.m. 166.

10. Testművészet és színjátékelmélet

„A színész révén az élő embernek
nemcsak testi mivolta jelenik meg a színpadon.”
Bécsy Tamás⁵⁴³

Elévülhetetlen érdemeket szerzett a magyar színháztudomány intézményi feltételeinek kialakításában Bécsy Tamás azzal, hogy 1994-ben a Veszprémi Egyetemen megalapította a magyar felsőoktatás történetében első Színháztudományi Tanszéket. Ez a tudományszervezői tett egy tudományos életmű betetőzésének is tekinthető egy olyan pályán, amely mindvégig egyetlen irodalmi műnem, a dráma kérdéseivel foglalkozott, illetve azzal, hogy a dráma – és megjelenítése – milyen sajátosságokkal rendelkezik a színház közegében. Bécsy Tamásnak a magyar színháztudományban játszott szerepe indokolja, hogy ebben a fejezetben külön megvizsgáljuk az ő színjátszással kapcsolatos elméletét, azt, hogy ez miképpen kapcsolódik a drámáról kialakított teoretikus nézeteihez, s hogy a jelen kötetben vizsgált test és teatralitás problematika miképpen van jelen a munkáiban.

Teljesen váratlanul és előzmények nélkül bukkan elő a test kérdése Bécsy Tamás életművében *A dráma lételméletéről* című könyve zárófejezetében. A munka, amely Lukács Györgynek *A társadalmi lét ontológiájáról* című műve alapján az irodalom művészeti ágán belül a dráma műnemének lételméletét dolgozza ki, e könyv zárófejezetében kívül tekint az irodalmon, és bevonja a vizsgálódás körébe a színházművészetet is.

Bécsy Tamás első könyve, *A drámamodellek és a mai dráma* című kötet kizárólag a dráma műnemével és a kidolgozott elméleti (műfaji) modelleknek konkrét drámákra történő alkalmazásával foglalkozott, és a színdarabok kapcsán ott nem esett szó a színházművészetről és annak sajátosságairól. A strukturalizmus nézetrendszerében fogant és annak módszereit alkalmazó drámamodell-könyv után azonban a dráma műnemének ontológiai vonatkozásait vizsgáló újabb kötet a dráma irodalmon kívüli létmódjának kérdéseivel is szembenéz, és a dráma színpadi megjelenítése – a színjáték – kapcsán bevezeti a testművészet fogalmát.

Bécsy Tamás érvelésének alapja az a feltételezés, hogy minden művészeti ágnak saját – a többiétől különböző – egynemű közege van. Ez a gondolat Lukács Györgynek *Az esztétikum sajátossága* című művében kifejtett nézetére épül, amely nézet Popper Leónak

⁵⁴³ BÉCSY Tamás, A testbeszéd lehetséges módjáról, *Theatron* 1.1 (1998. ősz), 66-73. Itt: 66.

Cézanne és az idősb Brueghel festészetét összekapcsoló rövidke írásából⁵⁴⁴ és Lessing *Laokoónjának*⁵⁴⁵ a térbeli és időbeli művészetek különbségét taglaló fejtegetéséből indul ki. Lukács főként a képzőművészetre, a zenére és az irodalomra hivatkozva mutatja be az egynemű közeg anyagának mibenlétét, hangsúlyozva, hogy „minden egynemű közegnek – egészen vagy túlnyomórészt – vagy térbeli, vagy időbeli jellege van”.⁵⁴⁶ Ezt a redukciót azonban Lukács György kiegészíti azzal, hogy „minden elsődlegesen és közvetlenül térbeli-vizuális egynemű közegnek éppúgy be kell iktatnia >>világa<< totalitásába egy kvázi-időt, mint ahogy nincs olyan időbeli közeg, amely >>világát<< egy kvázi-tér nyomai nélkül fel tudná építeni”.⁵⁴⁷ Vagyis a térbeli művészet sincsen meg idő, és az időbeli művészet sincsen meg tér nélkül. Minderre pedig a műalkotás világszerűségének megteremtése szempontjából van szükség. Ugyanitt Lukács a tiszta láthatóság és a tiszta hallhatóság sajátosságát is említi, azt a vonást, hogy az egyes művészeti ágak domináns vagy kizárólagos módon vagy a látáshoz vagy a halláshoz kötődnek.

Bécsy Tamás a színjáték egynemű közegének meghatározása során azonban nem a térnek és az időnek illetve a látásnak és a hallásnak a kettős kategóriáit alkalmazza erre a tárgyterületre, hanem más utat választ, amely elvezeti egy új (korábban nem azonosított) művészeti ág megnevezéséhez, felismeréséhez.

A testművészet feltételezésének és egy drámaontológiába történő bevezetésének alapja az a tapasztalat, hogy a drámai művek befogadása igen gyakran nem az irodalom, hanem a színház intézményrendszerében történik meg. Ugyanakkor annak érdekében, hogy a dráma ontológiai önállósága fennmaradjon, és a dráma léte, „megvalósulása” ne a színházi előadásnak legyen alárendelve, szükséges annak bebizonyítása, hogy van egy önálló művészeti ág, amely éppúgy nincs rászorulva a drámára, ahogyan a dráma sincs rászorulva őrá. A drámaontológiát záró alfejezet tézise szerint „ha a színjáték rendelkezik önálló egynemű közeganyaggal, akkor önálló művészeti ágba tartozónak tekintendő”.⁵⁴⁸ Az egynemű közeg mibenlétének meghatározása egy redukciós eljárás keretében történik, amely arra a kérdésre keresi a választ, hogy „mi az, aminek hiányában nincs színjáték”. A színjáték komplex mivoltából adódó heterogén jellegétől Bécsy Tamás úgy jut el a művészeti ágat megalapozó célhoz, az egynemű közeghez, hogy sorra veszi a

⁵⁴⁴ POPPER Leó, Idősebb Peter Brueghel, ford. Tímár Árpád, in uő *Esszék és kritikák*, Bp., Magvető, 1983, 73-82.

⁵⁴⁵ LESSING, Gotthold Ephraim, Laokoón, ford. Vajda György Mihály, in Uő., *Válogatott esztétikai írásai*, Bp., Gondolat, 1982, 191-319, főleg 252-253.

⁵⁴⁶ LUKÁCS György, *Az esztétikum sajátossága*, ford. Eörsi István, Bp., Akadémiai, 1975, I, 654.

⁵⁴⁷ I. m. 655.

⁵⁴⁸ BÉCSY Tamás, *A dráma lételméletéről*, Bp., Akadémiai, 1984, 229.

kihagyhatónak ítéltető színházi összetevőket, mígnem eljut oda, hogy „csak egyetlenegy valaminek a hiányában nem beszélhetünk színjátékról, s ez a színjátszó”.⁵⁴⁹ A színjátszó (a színész) pedig minden esetben élő ember, aki testi mivoltában van jelen a műalkotásban. Vannak azonban a színjáték mellett más élő szereplő(k)re épülő műfajok (Bécsy Tamás a tánc, balett, pantomim, opera, rádiójáték példáit említi), amelyekben jelen van az emberi test. Ebből adódik, hogy megfogalmazható az a hipotézis, miszerint „létezik egy művészeti ág, amelyet éppen úgy egy anyag konstituál, mint a többi művészeti ágat. S mivel ez az anyag az emberi test, *testművészetnek* nevezhetjük”.⁵⁵⁰ Bár az első említés alkalmával Bécsy Tamás testművészetnek nevezi ezt a művészeti ágat, későbbi műveiben némileg árnyalja ezt a megfogalmazást. *A dráma esztétikája* című könyvében azt írja, hogy a művészeti ágat „jobb szó híján – *testművészetnek* lehet nevezni”, majd hozzáteszi, hogy a fogalomnak semmi köze az ún. „body art” jelenségéhez,⁵⁵¹ a könyv bevezetőjében pedig úgy minősíti a terminust, hogy „rossz szóval – az ún. *testművészet*”.⁵⁵² *A színjáték lételméletéről* című munkájában a következőképpen fogalmaz: „érdekes és furcsa, hogy ennek a tapasztalhatóan létező művészeti ágnak nincs összefoglaló neve. Kényszerűségből előző írásaimban is testművészetnek neveztem, s így ezzel az összefoglaló terminussal jelölöm most is a tánctól a rádiójátékig terjedő produkciókat”.⁵⁵³ A fogalmi elmozdulás további jele az is, hogy míg a drámaontológiában Bécsy Tamás azt emeli ki, hogy a színjáték a testművészet egyik műneme,⁵⁵⁴ addig a későbbiekben, így a drámaesztétikában is már azt hangsúlyozza, hogy a színjátékos művészete a „metakommunikáció művészete”.⁵⁵⁵

A drámaontológia erősen kötődik a lukácsi fogalomrendszerhez, és annak alapján bontja ki a testnek mint egynemű közegnek a sajátosságait. Lukács György az esztétikai szféra kialakulásával kapcsolatban említi, hogy az esztétikum kezdetben nem vált külön a testi aktivitástól, és egyes műfajokban – így a táncban és a színművészetben – erre a leválásra később sem került sor. Mint írja, „az esztétikai értelemben vett saját világ felé vezető úton a következő, magasabb fokozatot az emberek akkor érték el, amikor az esztétikai képződmény levált a testi aktivitásról”, de – teszi hozzá – „vannak olyan művészetek, amelyek ezt a szétválást elvileg nem hajthatják végre; ilyen maga a tánc és a

⁵⁴⁹ I. m. 230.

⁵⁵⁰ Uo.

⁵⁵¹ BÉCSY Tamás, *A dráma esztétikája*, Bp., Kossuth, 1988, 96.

⁵⁵² I. m. 19.

⁵⁵³ BÉCSY Tamás, *A színjáték lételméletéről*. Bp. – Pécs, Dialóg Campus Kiadó, 1997, 100-101.

⁵⁵⁴ BÉCSY Tamás, *A dráma lételméletéről*, Bp., Akadémiai, 1984, 246.

⁵⁵⁵ BÉCSY Tamás, *A dráma esztétikája*, Bp., Kossuth, 1988, 103.

színészet”.⁵⁵⁶ Kérdés azonban, hogy miként lehet egynemű közeg az emberi test, ha – mint Bécsy Tamás fogalmaz –, „az emberi élet összes különmemű folyamatai már eleve benne és általa léteznek, zajlanak le”, illetve az is felvethető, hogy „homogenizálhat-e egyáltalán a test a maga eleveenségében, amikor >>helye<< és megvalósítója a primer valóság sokféle különmemű folyamatának”.⁵⁵⁷ A kérdést tovább bonyolítja, hogy a test szerves (biológiailag létező) mivolta a műalkotás keretében is kiküszöbölhetetlen tényező, adottság marad.

A választ Bécsy Tamás oly módon adja meg, hogy a test egynemű közeg mivoltát a testnek egy speciális használatára korlátozza. Ez a különös testhasználati mód azonban nem a testművészetnek nevezett művészeti ág egészének megalapozója lesz, hanem annak egy alfajáé (műneméé). Azé az eseté, amikor „az élő ember saját testével olyan valakit vagy valamit jelöl, aki vagy ami nem ő maga”.⁵⁵⁸ A jelként használt test pedig már nem pusztán szerves (biológiailag) létező, hanem a természeti létréteg mellett megjelenik a felidézett másvalakinek a társadalmi létrétege is. A társadalmi létréteg megjelenéséhez szükség van a felidézett alakok által jelölt fikcionális térre és az alakok között kialakuló helyzetre. Ezen a ponton érkezik el a gondolatmenet az egynemű közeg definíciószerű megfogalmazásához, amelyet teljes terjedelmében idézek: „Annak rögzítésével, hogy a testművészet egészében a test olyan valakit jelöl, aki nem ő maga, s következésképp a létesített helyzet sem az ő saját helyzete, elérkeztünk a művészeti ág egynemű közegének anyagához. Mindig van tehát a test, amely elsősorban a maga természeti létrétegével él – s ez ebben a művészeti ágban konkrét anyag –, és van egy felidézett alak, aki egy térrel és egy másik emberrel tárgyasul. Ezáltal létrejön *a test mint jel által létesített helyzet*, s ez a testművészet egynemű közegének anyaga... A testművészetben tehát nem a test, hanem a színészi testtel felidézett alak helyzete homogenizálja a valóság különmemű tárgyiasságait, s az így kialakult helyzet idézheti fel a valóság egészen különböző helyzeteit”.⁵⁵⁹ A definícióban kiemelt „helyzet” fogalomban és magyarázatában nem nehéz felismerni a dráma modellek könyvben a dráma műnemének Bécsy Tamás által adott – és a korábbi vagy elterjedtebb konfliktus fogalmát felváltó – műnem konstituáló tényezőjének, a szituációnak a sajátosságait. Nem pusztán a helyzet és a szituáció szavak rokon értelműségéről van szó, hanem az alakok között létesített viszonyrendszernek mint alapvonásnak az egyezéséről. A definíció másik sajátossága, hogy bár a szöveg testművészetről beszél, valójában a színjáték műnemét érti rajta, azt az esetet, amikor egy írott drámát (mégpedig a szituáció fogalmának megfelelő)

⁵⁵⁶ LUKÁCS György, *Az esztétikum sajátossága*, ford. Eörsi István, Bp., Akadémiai, 1975, I, 409.

⁵⁵⁷ BÉCSY Tamás, *A dráma lételméletéről*, Bp., Akadémiai, 1984, 231.

⁵⁵⁸ Uo.

⁵⁵⁹ I. m. 232-233.

színészek előadnak. Ezt bizonyítja az is, hogy a definícióban kiemelt „helyzet” fogalom a későbbi érvelésben kizárólagos feltételként szerepel, miszerint mindennek a helyzet összetevőjévé kell válnia, mert ha valami „nem képes a helyzetbe bekerülni, idegen elem marad”,⁵⁶⁰ s így nem válik a műalkotás részévé. Mindez természetesen igaz lehet a drámát színre vivő színjátékokat tekintve, de nem feltétlenül érvényes valamennyi testre épülő kifejezésforma esetében. A fenti, „helyzetre” épülő egynemű közeg fogalma alapján zárja ki a testművészet köréből például az ún. élőképeket (vagy tablókat), mivel azok mozdulatlan csoportokat mutatnak be, s ekként nem jön létre a felidézett alakok közötti „helyzet”.⁵⁶¹

A test művészetteremtő szerepéből további sajátosságok is következnek. Így például a Művésznek és a Műnek az egyidejűsége, amely Bécsy Tamás szerint „a többi művészeti ágban nincs meg”. Továbbá ebben a művészeti ágban a „Mű a testen vagy a test által mint konkrét anyagon és anyag által produkálódik”.⁵⁶² A test kiküszöbölhetetlen jelenléte és műalkotás teremtő funkciója ellentmondásos viszonyban áll magával a létrejövő művel. Bécsy Tamás egyfelől azt írja, hogy a „művész teste, természeti létrétege nem lesz a Mű benső világának része; csak akkor lenne, ha a test is átalakulna a felidézett alak valódi testévé”; másfelől – pár sorral lejjebb – viszont azt olvashatjuk, hogy „mivel a test szerves anyag, nem >>semleges<< anyaga a Műnek, miként a papír és a nyomdafesték, hanem a műalkotásba >>beszivárgó<< anyag”,⁵⁶³ és a művész testi adottságai beépülnek a mű belső világába. Ezt a nyilvánvaló ellentmondást akkor tudjuk feloldani, ha tovább differenciáljuk a test Bécsy Tamás által használt fogalmát. Nála három ontológiai rétegben jelenik meg az a „helyzet”, amelyet a színjátszók viszonya konstituál, az első a művész természeti létrétege (biológiai teste), a második a felidézett alakok felidézett társadalmi létrétege (vagyis az eljátszott fiktív szerepek), a harmadik pedig e kettőnek a befogadóban megjelenő összekapcsolódása, ötvöződése.⁵⁶⁴ Ami ebből a rendszerből hiányzik (s annak negyedik elemét adhatja), az a színjátész társadalmilag megkonstruált teste, amely éppúgy beépül a színjátékba, mint a művész biológiai-fizikai adottságai. Amikor Bécsy Tamás arról ír, hogy „egy magas és vékony táncos, pantomimus és színész nem tud bármiféle alakot felidézni, miként egy kicsi és kövér sem”,⁵⁶⁵ akkor fizikai sajátoságként és önmagában álló testi adottságként fogalmaz meg valamit, ami csakis a színész és a szerep viszonyában, azaz

⁵⁶⁰ I. m. 233.

⁵⁶¹ Ha azonban az egynemű közeget elkülönítő redukciós eljárást követjük, és feltesszük a kérdést, hogy mi az, aminek a hiányában nincs élőkép vagy tabló, akkor ugyancsak az élő emberi testhez jutunk.

⁵⁶² I. m. 236.

⁵⁶³ Uo.

⁵⁶⁴ Vö. i. m. 235.

⁵⁶⁵ I. m. 236.

társadalmilag értelmezhető. A játszó nem testi adottságai predesztinálják egy adott szerepre, hanem – a színjáték esetében – az adott eljátszandó szerephez társult társadalmi, színháztörténeti konvenciók, kanonizáció, szerephagyomány jelöli (vagy inkább jelölheti) ki azokat a játszónak a testére vonatkozó elvárásokat, amelyek esetleg bizonyos alkatú, nemű, fajtájú színjátszókat kizár(hat)nak egy bizonyos szerep megformálójának a köréből. Ha a testi adottságoknak ilyen determináló szerepe volna, akkor nem játszhatnának férfiak nőket és fordítva, fiatalok öregeket és fordítva, és nem lehetne multikulturális szereposztásban színre vinni európai klasszikus színdarabokat (ahogyan az az elmúlt évtizedekben Nyugat-Európában és Észak-Amerikában nem egyszer megtörtént). A játszó teste tehát társadalmilag megkonstruált testként is jelen van a színjátékban és annak észlelésében, ebben a tekintetben tehát ez a test a maga társadalmilag adott meghatározottságai révén beépül az előadásba, míg a test biológiai-fizikai sajátosságai nem feltétlenül, és nem mindig maradéktalanul érzékelhetőek. Igaz, hogy Bécsy Tamás a saját testéhez forduló testművésztől ír, aki ezt a testet a maga közvetlenségében is láthatóvá teszi a műalkotás keretein belül, de ez a módszer és gyakorlat a színjátszásnak nem kizárólagos típusa, hiszen a színházi hagyomány az antikvitástól napjainkig alkalmaz olyan színjátékmódokat, amelyek a játszó testének biológiai-fizikai adottságait a befogadó számára nem teszik hozzáférhetővé. Oly mértékben álcázzák, elfedik, eltorzítják a játszó személyt, hogy a színjátékban megjelenő testről nem lehet visszakövetkeztetni a színész testi, fizikai adottságaira.

A testművészetről adott általános leírást követően a drámaontológia a következőképpen határozza meg a színjáték specifikumát, „a testművészet egynemű közege az emberi testtel mint jellel létesített helyzet, a színjátéknak mint műnemnek az olyan helyzet, amelynek a beszéd is része”.⁵⁶⁶ Ettől kezdődően – a drámaontológia utolsó „A színjáték” című alfejezetét követően – műveiben Bécsy Tamás mindig a színjátékkal, a drámát színre vivő színházi műfajjal foglalkozik (nem az ún. testművészettel). Az imént idézett definícióban szereplő „beszéd” a drámai dialógusok színpadi jelenlétére vonatkozik. A beszéd színjátékot meghatározó szerepét a drámaontológia határozott állításával szemben a drámaesztétika már feltételesebben fogalmazza meg, „a műnemeket talán a legalapvetőbben azt konstituálja, hogy a testre mint jelre alapozott mű felhasználja-e a beszédet vagy nem”.⁵⁶⁷ Ettől függetlenül a továbbiakban Bécsy Tamás figyelme kitüntetett módon a dráma színpadon való jelenlétének elméleti meghatározására irányul. A

⁵⁶⁶ I. m. 243.

⁵⁶⁷ BÉCSY Tamás, *A dráma esztétikája*, Bp., Kossuth, 1988, 96.

drámaesztétikában is azt keresi, hogy mi a kapcsolat a kettő között, noha a könyv elején határozottan leszögezi, hogy a dráma az irodalom, a színjáték pedig a testművészet része, és az előbbi nem határozható meg az utóbbi ismérveivel, mert az zűrzavarhoz vezet.⁵⁶⁸ Ugyanakkor már a drámaontológia végén kétszer is kijelenti, hogy „a dráma és a színjáték *megfelelnek* egymásnak”,⁵⁶⁹ és először itt, majd a drámaesztétikában, végül pedig a színjáték ontológiában tárja fel ennek a megfelelésnek a részleteit. A beszéd színjátékbeli szerepének és jelenlétének a hangsúlyozása vezet el ahhoz a megállapításhoz, hogy „a metakommunikáció az összes művészeti ágak esetében voltaképp a színjátékban kap alapvető jelentőséget. Némi túlzással, de talán a lényegét kifejezve azt is mondhatjuk, hogy a színjátszó – és a színház – művészete voltaképp a metakommunikáció művészete”.⁵⁷⁰ A metakommunikáció kérdése a drámaesztétikában már önálló alfejezetként szerepel, amelyben testi megnyilvánulások konkrét példáin keresztül tárja fel a metakommunikáció színpadi szerepét, és kitér arra, hogy a színjátékban „olyan jelentéscsatornák lépnek érvénybe, amelyek nem létezhetnek az írott drámában”.⁵⁷¹ Ezek a színpadi jelentések a dráma szövegében meglévő jelentéstartalmakat megváltoztathatják, módosíthatják, kiegészíthetik, és ellentétesek is lehetnek a dráma tartalmával.

Figyelmet érdemel azonban, hogy ebben a gondolatmenetben – és a későbbi műveiben – is Bécsy Tamás a dráma felől, annak nézőpontjából, ahhoz képest fogalmazza meg a színjáték sajátosságait. Annak ellenére például, hogy kiemeli, miszerint a színjátéknak a drámáén kívül mindig van saját közlése is, mégis hozzáteszi, hogy ez a közlés, ha mást nem is tesz, legalább a dráma mondanivalóját megerősíti.⁵⁷² A színjátékban felidézett alakok tartalmát és helyzetét a dráma nevei és dialógusai írják elő – mondja a két műnem viszonyáról. A színjáték szerepe, mozgástere tehát arra korlátozódik, hogy az írott drámát nem verbális közlésekkel kiegészítse. Ez a kiegészítő szerep azonban elegendő az autonóm művészeti léthez, mivel noha a dráma sok mindent előír a színészeknek (helyzeteket, dialógusokat), de „az ő művészetük mindezekén túl kezdődik”.⁵⁷³ Hiába van azonban a színésznek saját művészete, olyan, amelyik túl van a drámán (az irodalmon), a színjátékkal (az előadással) kapcsolatban Bécsy Tamás mégis azzal a korlátozással él, hogy annak úgy kell felépítenie a saját világát, hogy a dráma világa „ne sérüljön meg”, ne sértse

⁵⁶⁸ I. m. 18-19.

⁵⁶⁹ BÉCSY Tamás, *A dráma lételméletéről*, Bp., Akadémiai, 1984, 243 és 252.

⁵⁷⁰ I. m. 247.

⁵⁷¹ BÉCSY Tamás, *A dráma esztétikája*, Bp., Kossuth, 1988, 106.

⁵⁷² I. m. 113.

⁵⁷³ I. m. 118.

az írott dráma világképét.⁵⁷⁴ Ebből a normából és megfogalmazás módból az is következik, hogy *van* a drámának *egy* meghatározott világképe, mondanivalója, amelyet a színjáték megmutat, érvényre juttat. Ez a szemlélet rejlik abban a megállapításban is, hogy „a színházművészet *mindig aktualizálja* a drámát”,⁵⁷⁵ mert eszerint van egy olyan – a színjátékhoz képest elsődleges – entitás, amely aktualizálható. Ez a szemléletmód azonban nem ad választ arra, hogy ha a színházművészet, az előadás a dráma aktualizálásának tekinthető, akkor mi az eredete az egyazon drámát színre vivő különféle előadások képviselte variációknak. Ha pedig az aktualizálások többfélék, nem lehet-e, hogy az irodalmi mű (a dráma) sem egyféle, hanem a befogadásban és értelmezésben szükségképpen változatokban létező?

A színjáték lételméletéről című könyv összegzi ennek a műnemnek illetve a testre épülő művészeti ágak a sajátosságait. Bizonyos megállapítások megismétlik, újra fogalmazzák a drámaontológiában írottakat, mások tovább differenciálják a testnek a színjátékban betöltött szerepét. Bécsy Tamás szigorúan ragaszkodik ahhoz a feltételhez, hogy a testét használó művésznek másvalakit kell jelölnie, mint aki ő maga, ellenkező esetben a művet nem tekinti a testművészet körébe tartozónak, illetve az ilyen esetekről azt írja, hogy „ez a kérdéskör visz el a testművészet egészének határára illetve ezen túlra”.⁵⁷⁶ Ezen az alapon tesz különbséget a táncművészetben belül a néptánc azon fajtái között, amelyek szerepekre, és amelyek a táncos testi ügyességére épülnek, illetve a cirkuszi produkciókon belül az akrobaták és a bohócok között – ez utóbbiakat a testművészethez tartozónak minősítve. Ugyancsak kettéválasztja a szavalatot (versmondást) arra az esetre, amikor a versmondó a művet „tolmácsolja” s így háttérben marad, és arra, amikor „a színész a maga testi adottságait (szép orgánum például) vagy a testével produkálható tényezőket (erős mimika, erőteljes gesztusok, nagy hangerő stb.) hangsúlyozza”.⁵⁷⁷ Érdekes módon azonban ezt, a szavalás technikai mozzanatait láttató előadásmódot az artista tevékenységével rokonítja, s a vers (az irodalom) jelentéstartalmait előtérbe állító szavalást tekinti a testművészet körébe tartozónak. Az még belátható, hogy a bohócot olyasvalaki játssza, aki egyébként nem bohóc, vagyis hogy itt egy szerep felvételéről van szó, s ez megfelel az alapkritériumnak. Az azonban, hogy a versmondás esetében éppen a teatralitás megjelenése lesz kizáró ok – amelyet egyébként Bécsy Tamás „önmutogatási hajlamnak” minősít – csak azzal magyarázható, hogy a norma és alapfeltétel itt is (mint korábban a

⁵⁷⁴ I. m. 120-121.

⁵⁷⁵ I. m. 124.

⁵⁷⁶ BÉCSY Tamás, *A színjáték lételméletéről*. Bp. – Pécs, Dialóg Campus Kiadó, 1997, 101.

⁵⁷⁷ I. m. 103.

dráma és színház viszonyról megfogalmazott kritériumban) az irodalom elsőbbsége, és az irodalmi mű (a vers) jelentéstartalmának érvényre juttatása, kifejezése.

A színjáték egyneműségéről szóló fejezetben már megfogalmazódik a színjátszó testének kettős vonatkozása, amikor Bécsy Tamás arról ír, hogy a színjátékban a színész „a saját természeti és társadalmi létrétegére ráépíti egy másvalakinek a társadalmi létrétegét”.⁵⁷⁸ Testileg – a szó biológiai, fizikai értelmében – nem tud másvalakivé válni, és ebből adódik az a sajátosság is, hogy magának a szerepnek voltaképpen nincs is saját természeti létrétege – azt neki a színjátszó „kölcsonzi” –, hanem csak társadalmi van. A színész a szerep megformálása során testének nem teljes egészét, hanem csak bizonyos testi tulajdonságait használja fel, viszi bele az előadásba, és a „színész testi megoldásai-megnyilvánulásai különböznek saját testétől”.⁵⁷⁹ Ez a különбөзés a legnyilvánvalóbban azokban a testhasználati módokban mutatkozik meg, amelyeket a színpadon csak jelölni lehet, de tényleges végrehajtani, megtenni nem. Ilyen „minden testi sérelem, sebesülés, gyilkosság vagy bármily halál, a lábtörés stb.; hiszen ezek a maguk valóságosságában mind a természeti létrétegben megtörténő dolgok; márpedig a természeti létréteg valóságosan csak a színészé”.⁵⁸⁰ Ezek a példák azt is mutatják, hogy a színjátszó testének korábban hangsúlyozott természeti vonatkozásától Bécsy Tamás mindinkább e test társadalmi, és jelhasználati összefüggései felé fordul, ahhoz a jelenséghez és tapasztalathoz, hogy a színjátékban a színész teste jelhordozó, és színpadon a jelentések a színésze(ke)n összpontosulnak. Ezen a ponton újra előkerül a jelölt alakok közötti helyzet kérdése illetve fogalma, amely már a drámaontológiában is szerepelt, s amely helyzet kijelöli a színész által adott (verbális és nem verbális) közlések jelentését, valamint az előadásban megjelenő eszközök, kellékek stb. jelentését is, mivel az előadásban „*minden* tárgy, még a határeseteknek látszó helyzetekben is, a jelölt alakok között jelölt helyzetbe való bevonása és/vagy bennelévősége következtében válik létezővé”.⁵⁸¹ A helyzet teremti meg a mű egyneműségét, és a színész feladata a színjátékban az, hogy a dráma dialógusaihoz megtalálja (megteremtse) az azoknak megfelelő metakommunikációs és nemverbális jeleket. „*Ezért nevezhető a színművészet nemverbális-művészetnek*, hiszen a dolga a nemverbális jelek megtalálása és a mű jelhálózatát *ezeknek a révén* megformálni és megteremteni. (...) A színjátékban az alakok közötti helyzetet és ennek jeleit tehát nemcsak a dráma jelöltjei és jelentései, nemcsak a dráma helyzetei teremtik meg, hanem a

⁵⁷⁸ I. m. 110.

⁵⁷⁹ I. m. 111.

⁵⁸⁰ I. m. 112.

⁵⁸¹ I. m. 117.

nemverbális jelek rétege, és főképpen ez”.⁵⁸² De mint látjuk, ezek a nemverbális jelek a dráma adta szituációra épülnek, azt egészítik ki, azt bővítik, árnyalják.

A fejezet végén álló ontológiai definíció szerint „a színjáték-Mű az összes verbális és nemverbális elemével együtt a színész-Művészek által jelölt >>másvalakik<< közötti reflexív viszonya a maga ontológiai egyneműségében válik olyan *létezővé*, amelynek *léte* a Nézőkkel való kölcsönös viszonyában megteremtődött jelentések hálózatával azonos”.⁵⁸³ Bár e meghatározás után Bécsy Tamás megjegyzi, hogy ez a definíció egyúttal a testművészet ontológiai modellje is, érdekes módon a test ebben a modellben nem jelenik meg, a helyén a verbális és nemverbális eszközökkel történő jelentésadás szerepel. A test ily módon eszközévé és alárendeltjévé válik a szellemi közlések színrevitelének, elveszítve – a gondolatmenet korábbi részeiben – egyébként hangoztatott önállóságát és jelentőségét.

A színjátékelmélet szembenéz a Bécsy által nem-realistának vagy absztraktnak nevezett színjátékok körével is, amelyek között foglalkozik Grotowski színházával is, ahol a színész testének kitüntetett szerepe van. Grotowski nézeteit és rendezői gyakorlatát ismertetve Bécsy Tamás kiemeli, hogy az ő színházában az összes látható elemet a színész a testével, az akusztikusakat pedig a hangjával hozzák létre. Ennyiben – tehetjük hozzá – a Grotowski-féle színház különösen alkalmas volna a testművészet sajátosságainak tanulmányozására, van azonban e színháztípusnak egy – a Bécsy Tamás által megfogalmazott tézisek felől mutatkozó – fogyatéksága, mégpedig az, hogy ez a színjátszás nem drámák (megírt szituációk) színrevitelét tekinti fontosnak. A mindennapi életben viselt társadalmi maszkok levételével a társadalmi és testi lemeztelenedésig eljutó Grotowski-színész nem másvalakit játszik – ezáltal viszont nem felel meg a korábban Bécsy által adott színjáték definíciónak. A különösnek tekintett illetve mutatott színjátékfajta esetében a meghatározás tehát a következőképpen módosul, „az ún. absztrakt vagy nem-realista színjáték-Művekben a színész a maga természeti létrétegére nem egy másvalaki társadalmi létrétegét építi rá, hanem valami mást; s ez a más különböző fogalmi tényező lehet”.⁵⁸⁴ Sajnos a lényegről, ennek a nem másvalakinek, hanem valami másnak a mibenlétéről nem esik szó, de látható, hogy ez a valami más a feltételezés szerint „fogalmi tényező”, és nem valamilyen testi, érzéki, szenzuális dolog (amiről viszont nézetem szerint itt szó van). A szubsztancia és akcidencia kategóriákkal operálva Bécsy Tamás kijelenti, hogy „az élő színész által jelölt alak (...) megmarad *jelenlévő és élő szubsztancia által jelölt*

⁵⁸² I. m. 119.

⁵⁸³ I. m. 120.

⁵⁸⁴ I. m. 137.

alaknak”,⁵⁸⁵ korábban viszont – Grotowski kapcsán – az állította, hogy ebben a színházban a színészek „akcideniciákat formálnak meg, minőségeket, amelyek korántsem olyan meghatározottak, mint a szubsztanciák”.⁵⁸⁶ Ezzel a hierarchizálással paradox módon éppen egy olyanfajta színháztípust helyez háttérbe, amelyben a színész testének jelenléte, használata – az irodalmi szövegelőzmények meglététől függetlenül – markánsan demonstrálja az alaptézisben a művészeti ág konstituálójának tekintett test autonóm alkalmazását.

Bár a kötet további részében felvetődik az a kérdés, hogy a színész teste által megjelenített jelek „az ember általános természetéből fakadnak-e, avagy mesterségesen csinált jelek-e”,⁵⁸⁷ és szóba kerülnek a testi megnyilvánulások kulturális különbségei, továbbá az átélő és a színjátékos saját egyéniségét előtérbe állító játékmód kettőssége (ami azonban nem az idézetben szereplő dichotómia leképeződése), a kérdés vizsgálatát Bécsy Tamás azzal hárítja el, hogy „az alakmegformálásra vonatkozó metodológiai kérdései az ontológiai színházelmélet számára nem relevánsok”.⁵⁸⁸ Ezzel azonban lemond a test színpadi jelenlétének tipologizálásáról, és visszatér a dráma elsőbbségének hangsúlyozásához, hiszen e problémafelvetést követően is azt hangsúlyozza, hogy „a metakommunikációs és nemverbális jelentések (...) *sohasem* függetlenek a verbális jelektől. Minden kommunikáció meghatározott, konkrét helyzetekben történik. A színész számára az írott szöveg mindenképpen *helyzetteremtő* tényező”.⁵⁸⁹ E megszorítással viszont éppen a kifejezetten a testre épülő műfajokról, az irodalmi alapanyagtól független, csak a színpadon megmutatkozó testek révén létrehozott művekről nem vesz tudomást, azokról, amelyekben nincs verbalitás, illetve amelyek csak színpadi műalkotásként léteznek. A verbális és nemverbális jelek kapcsolatáról azt hangsúlyozza, hogy ezeknek „teljes egységben kell lenniük”,⁵⁹⁰ amiben megint csak az a feltételezés és kíváncsi rejtezik, hogy a drámában rögzített verbális jeleket a színjáték „kiegészíti” a nemverbális jelekkel, de úgy, hogy alkalmazkodik a szövegben már adott nyelvi világhoz. A kongruencia, homogenitás erőltetett normatívája elfedi és mellőzi mindazokat az eseteket és lehetőségeket, amelyekben tobzódik a színházművészet, amikor paradox kommunikációval, a verbális és a nemverbális közötti ellentmondásokra épülő társas játszmákkal, regiszterváltásokkal operál.

⁵⁸⁵ I. m. 153.

⁵⁸⁶ I. m. 149.

⁵⁸⁷ I. m. 167.

⁵⁸⁸ I. m. 169.

⁵⁸⁹ I. m. 170.

⁵⁹⁰ I. m. 171.

A színészi szerepformálásról, a színészet anyagáról és formájáról szóló fejezetben Bécsy Tamás azt írja, hogy „az élő ember mint ember a színpadon is azzal a megjelenésmóddal rendelkezik, mint a valóságos életben. Közismert persze, hogy voltak-vannak olyan megoldásmódok, amelyek az embert pl. hatalmas bábuként láttatták. Ezek azonban egyfelől nem gyakoriak, másfelől a bábú is az embert formázza”.⁵⁹¹ Az elsőként idézett mondatban tett kijelentés és a tézisnek egy „határesetre” történő kiterjesztése a második-harmadik mondatban nem illeszkednek egymással. A kiterjesztésben említett példa bagatellizálása („nem gyakori”) és redukciója („a bábú is embert formáz”) elfedi és elhárítja azt a kényszerítést, hogy rákérdezzünk a tézis igazságára. Ami ugyanis itt egyetemes igazságként nyer megfogalmazást, az valójában egy határeset vagy típus (amikor a színész személyes mivoltában is felismerhető a színpadon), amely eset szoros kapcsolatban áll a polgári színjátszás hagyományával és gyakorlatával, de nem tekinthető sem a két és félezer éves európai színháztörténetben, sem a világszínház történetében egyeduralkodó és kizárólagos példának. A színésről Bécsy által mondottak arról tanúskodnak, hogy voltaképpen a polgári illúziószínház keretében tárgyalja a színjátékot, kizárólag referenciális funkciót tulajdonítva a műfajnak, akcidenchiának és másodlagosnak minősítve a teatralitást és a nem realista-naturalista színjáték fajtáit. Ebben a keretben értelmezi a színészi alakítást is, hangsúlyozva annak mimetikus jellegét, ragaszkodva ahhoz, hogy a színjátszó a testi megnyilvánulásait „egyesíti azokkal a testi megnyilvánulásokkal, amelyek egy másvalakit jelölő jelek”,⁵⁹² s ez a másvalaki az ő gondolatrendszerében értelemszerűen egy drámában megírt alak.

Bár *A színjáték lételméletéről* kötetnél korábban jelent meg, a *Rítus és dráma* megírása részben párhuzamosan haladt az előbbi kötetével, mint arról az előbbi kötet függeléke és az utóbbi végén szereplő évszám tanúskodik.⁵⁹³ A test kérdése szempontjából ez az utóbbi Bécsy-kötet azért érdemel figyelmet, mert a dráma létrejöttének rekonstruálásra tett kísérlet során mindvégig elő-előkerülnek a test rituális és színpadi jelenlétével kapcsolatos adatok és tapasztalatok, ezeket azonban paradox módon az elemzés zárójelbe teszi vagy mellőzi az irodalmi műnem láthatóvá tételének érdekében. A dráma eredeztetése (a fejlődéstörténet kezdőpontjának megtalálása illetve kijelölése) érdekében Bécsy a következő etapokat emeli ki Arisztotelészre (és az őt elemző Gerald F. Else tanulmányaira) alapozva: „csak énekkel és tánccal előadott mű – énekkel és tánccal de már

⁵⁹¹ I. m. 177.

⁵⁹² I. m. 203.

⁵⁹³ *A színjáték lételméletéről* Függelékében a könyv megírásának idejét Bécsy Tamás 1987-1991 között határozza meg (i. m. 248.), a *Rítus és dráma* végén (203.) pedig az áll, hogy 1984-1989.

dialógusokat is megjelenítő mű (ezt a fázist Thespishez köti) – végül az a mű, amelyben a dialógus dominanciája van már meg az ének fölött, illetve amelyben eredendően drámai akciók jelennek meg; s ezt a lépést tette meg Aischylos”.⁵⁹⁴ Ezt követően Else-től idézve említi, hogy az eposzok előadása is megkövetelte a színészi teljesítményt, s hogy ezek a művek kvázi-drámák, mert előadásmódjuk a hallgatóság számára azzá tette őket. Az orális költészet (irodalom) ezen performatív sajátossága azonban nem hogy nem válik a dráma keletkezéstörténete elemévé, hanem éppen hogy zárójelbe kerül, mert – mint Bécsy Tamás írja – „az élőbeszéddel mindig és szükségszerűen együtt jár a metakommunikációs jelentéscsatorna, amely mindig mássá és mássá teszi a művet akkor is, ha az ugyanazon elbeszélő-eléneklő szó szerint ugyanúgy mondja el”.⁵⁹⁵ Ez pedig ellentmond annak a strukturalista és szemiotikai műalkotás-fogalomnak, amely a műalkotás zárt és rögzített egész jellegét vélelmezi, s amellyel Bécsy Tamás ezen az antik terepen is operál.

Száma számára mindenneke előtt a dialógusokban megjelenő beszéd követelménye a fontos, és azokban a színre vitt művekben, amelyekben ez nem kizárólagos, ott még fejletlen, fogyatékos színdarabokat lát. Aiszkhülosz *Eumeniszek* című drámájában – mint írja – „az egyik legfontosabb jellemző a hang nélkül fizikai cselekvéseket elvégző alakok jelenléte”,⁵⁹⁶ továbbá itt vannak olyan jelenetek, amelyekben az éppen zajló színpadi cselekvéseket el is mondják a szereplők. Ezeket a sajátosságokat azonban sutának, hibásnak minősíti. Ugyan rámutat, hogy ezek a vonások szerves tartozékai a rítusoknak, mégis azt állítja, hogy „a drámában viszont nem adekvát megoldás elmondani, szavakká is formálni azt, amit fizikailag cselekszenek”.⁵⁹⁷ Itt az – *A dráma lételméletéről* kötettől képviselt – álláspont és törekvés látható, amely minden áron két egymástól teljesen független és egymásba nem átható tényezőnek igyekszik bemutatni a drámát és a színházat (színháztéket). Ez a hasítás különösen az antikvitás terepén tűnik nehezen elfogadhatónak, ott ahol az, amit az utókor esetleg kettőnek (drámának és színháznak) lát, az voltaképpen egy egység volt. Gondoljunk csak arra, hogy a drámák befogadása a drámaversenyek idején csak az előadásokon keresztül – s nem olvasás útján – történt, s ez utóbbi (egyáltalán a darabok írásbeli továbbhagyományozása) csak az oktatási funkció előtérbe kerülésével vált létezővé.

Az egyik elterjedt nézetrendszerrel szemben, amely a drámát a dithyrambos kórusból eredezteti, Bécsy Tamás könyvében amellet érvel, hogy a műnem a rítusokból fejlődött ki. Ennek alapján pedig számos olyan mozzanatot említ, amely test és színház

⁵⁹⁴ BÉCSY Tamás, *Rítus és dráma*, Bp., Mécs László Lap- és Könyvkiadó, 1992, 75.

⁵⁹⁵ I. m. 79.

⁵⁹⁶ I. m. 103.

⁵⁹⁷ I. m. 105.

kapcsolatát implikálja. Szól például a beavatási szertartások ismert fázisairól (anélkül, hogy Victor Turnerre hivatkozna), foglalkozik az átváltozásnak a rítusokban betöltött szerepével (amelynek kapcsán nem említi a színjátszónak ezt a jellegzetességét), és említi, hogy a „rítus mindenképpen élő alakok jelenlétét igényli”⁵⁹⁸ (de ennek színházi relevanciájára nem tér ki). Óegyiptomi „drámákat” elemezve egy olyan folyamatot mutat ki, amelyben a cselekvések aránya fokozatosan eltolódik a dialógusok javára, és újra leszögezi, hogy „nem lehet (...) dialógusban közölni azt a fizikai cselekvést, annak lefolyását, ami a jelenlevők szeme előtt zajlik”, mégpedig azért nem, mert az „nem lenne hiteles”.⁵⁹⁹ A hitelesség szempontja és kritériuma azonban a hétköznapi élet gyakorlatát viszi be a színjátszás területére, és ezzel a korlátozással elvitatja és tagadja a stilizálásnak, a színpadi önreflexiónak a jogosultságát, ismét csak egy hallgatólagos mimetikus, realista-naturalista művészetfelfogás jegyében.

A *Rítus és dráma* utószavában Bécsy Tamás a következőket írja: „Bizonyosan feltűnt az olvasónak, hogy az előzőekben nem szóltunk a színházról, a színházi előadásokról. Annak ellenére nem, hogy többen – mint például Margarete Bieber – a tragédiát a színésznek a művészetéből, ezt pedig Dionysos kísérideinek extatikus táncából vezetik le”.⁶⁰⁰ Annak ellenére, hogy e könyvvel párhuzamosan épp a színjáték lételméletének kidolgozásán munkálkodott, itt ismét dráma és színház különbségét hangsúlyozza, azt, hogy „az orális epika ontológiai kérdései alapvetően mások, mint az írott szövegek világszerűségéé; s ugyanez elmondható bármely, csak élő emberek előadásában létező műre vagy világszerűsége”.⁶⁰¹ A gondolatmenet belső ellentmondása ugyanakkor éppen az, hogy – mint a könyv a példa rá – nem lehet a drámát az irodalomból levezetni, a rítusok, szertartások kapcsán viszont tekintetbe kell (kellett volna) venni a testeknek és a cselekvéseknek a hatását, sajátosságait. Ez utóbbi mellőzésében – többek között – a dráma és a színház hierarchikus szemléletét, az előbbi magasabbra helyezését láthatjuk.

A *Theatron* legelső számában Bécsy Tamás közölt egy rövid írást a színészi testnek a magyar színházban tapasztalható használatáról. Abban kiemeli, hogy „a színész révén az élő embernek nemcsak testi mivolta jelenik meg a színpadon. Szükségszerű, hogy az élő ember benső világának mechanizmusai és dinamizmusai is megjelenjenek a színész által eljátszott alakban; legalábbis egy bizonyos fokig”.⁶⁰² A cikkben Bécsy mindvégig a

⁵⁹⁸ I. m. 132.

⁵⁹⁹ I. m. 141.

⁶⁰⁰ I. m. 197.

⁶⁰¹ Uo.

⁶⁰² BÉCSY Tamás, A testbeszéd lehetséges módjáról, *Theatron* I. 1 (1998 ősz), 66.

testbeszéd kifejezést használja – hasonlóképpen egy akkoriban megjelent könyvében pedig a dráma-beszéd válik új terminussá.⁶⁰³ Testbeszédén nagyjából a testtel történő kifejezést érti (annak minden formájában). Az írás a XX. századi magyar színházi hagyományt áttekintve arra keresi a választ, hogy milyen lehetőségek kínálkoznak „a mához adekvát színészi testbeszédmódokat illetően”.⁶⁰⁴ Két kortárs színházi előadás tapasztalatából kiindulva összefüggést teremt az azonban látottak és a revü, a kabaré, a varieté színházi hagyománya – és az azokat jellemző színészi magatartások – között. Meggyőzően mutatja ki, hogy e műfajok hazai példáiban – mindenekelőtt a kabaréban – az 1920-as évektől előtérbe került (részben a konferanszié térnyerésével) a verbalitás, amely kihatott a testi és nyelvi megnyilatkozások arányára és használatára. A cikket Bécsy Tamás azzal a megállapítással zárja, hogy „a magyar színjátékmű egyik új lehetősége a táncszínházból bontakozhat ki; és a magyar színészi alakítás egyik új változata a kabaré, a blődli, a nyelvi játékok *szellemiségének* testbeszédmódban való realizációja lehet”.⁶⁰⁵ Ennek a lehetőségnek a megvalósulása és elméleti következményeinek a végiggondolása azonban már nem vált Bécsy elemzéseinek tárgyává. Legutolsó műve visszatér a drámaontológiában megkezdett dráma-színház viszony vizsgálatához, a *Színház és/vagy dráma* témája „az írott dráma és a színházi előadása viszonyának alakulása az elméletekben a 19. sz. végétől kb. a 2000 évig”.⁶⁰⁶ Az elmélettörténeti áttekintés kiindulópontja ismét szűkebb mint a színház művészeti ágáé, mivel a *dráma* színházi előadására korlátozódik, s nem tartalmazza a drámán kívüli színházi összefüggéseket. A Patrice Pavis nézeteivel való vitába kifutó gondolatmenet (akit Bécsy a tárgykörét illető legfontosabb szerzőnek nevez)⁶⁰⁷ az írott drámának az elméletből való eltüntetését veti Pavis szemére, kifogásolva, hogy a francia teatrológus „ügyet sem vetett az írott drámákra; ezeket bekebelezte a mise en scène-be”.⁶⁰⁸ Végül pedig afölötti kritikájának (s egyben fájdalmának és rezignációjának) ad hangot, hogy „az írott dráma, az európai művelődés és szellemi hagyomány egyik kimagasló értéke eltűnt, elnyelte a színház”.⁶⁰⁹ Ez a kifogás, amely a posztdramatikus színház időszakában azt nehezíti, hogy a színház függetlenedik a drámától, s immár nem az írott szöveg tolmácsolását (és testi jelekkel történő kiegészítését) tekinti feladatának, továbbra is örzi Bécsy Tamásnak azt a dráma és színház kapcsolatáról először a

⁶⁰³ BÉCSY Tamás, *Kalandok a drámával. Magyar drámák 1945-1989*, Bp., Balassi, 1996.

⁶⁰⁴ BÉCSY Tamás, A testbeszéd lehetséges módjáról, *Theatron* I. 1 (1998 ősz), 70.

⁶⁰⁵ I. m. 73.

⁶⁰⁶ BÉCSY Tamás, *Színház és/vagy dráma*, Bp. – Pécs, Dialóg Campus Kiadó, 2004, 7.

⁶⁰⁷ I. m. 63.

⁶⁰⁸ I. m. 74.

⁶⁰⁹ I. m. 75.

drámaontológiájában kifejtett nézetét, amely – bár a deklaráció szintjén egyenrangúnak és egymástól függetlennek tekinti a kettőt – hallgatólagosan azzal az előfeltevéssel él, hogy a színház valódi célja az írott dráma színrevitele. E nézet alapján pedig a dráma (bizonyos mértékig) mindig meghatározza a színházat, s ily módon a testre vonatkozó elméleti tézisek is a művészeti ágnál szűkebb, adaptív alkalmazásban szerepelnek.

IV. rész

Holtak és meztelenek

Test és teatralitás kapcsolatában különösen tanulságosak azok a határhelyzetek, amelyek a testre íródó kulturális rétegekből a legtöbbről lemondanak, illetve amelyek – megőrzött vagy megteremtett színházias intézményi közegben – előtérbe állítják a kulturálisan meghatározott és értelmezett testnek a természeti (biológiai) vonatkozásait. Ezekhez a vonatkozásokhoz ugyanakkor gyakran – épp e korlátozás ellenpontosításaként – szokatlanul erős szimbolikus tartalmak társulnak.

A test és a teatralitás számára is a legmarkánsabb határhelyzetet a halál jelenti. Az előbbi esetében egy visszavonhatatlan és egyirányú átváltozás, az utóbbiéban pedig a reprezentációval szembeni kihívás forgatja fel az észlelést és a kulturális konvenciót. A test teatralizálhatóságának különös eseteit jelentik – többek között – a halál színpadi vagy más nyilvános testi megjelenítései, a koponyák ábrázolásai, és a (színpadi) meztelenség. E határjelenségek vizsgálata talán többet elárul test és teatralitás mibenlétéről és kapcsolatáról, mint a mindennapi élet helyzetei, és a színházi előadás egyéb (színészi) összetevői. A színház történeti kialakulását szokás a halállal összefüggésbe hozni. Roland Barthes a fotográfia kapcsán azt írja, hogy „a Fénykép közelebb áll a Színházhoz, ugyanis mindkettő a Halál; annak közvetítője”.⁶¹⁰ Bécsy Tamás pedig a színház és a dráma (európai) eredetével kapcsolatos kutatások nyomán azt hangsúlyozza, hogy „a dráma is, a színjáték is – noha alapvetően kettő a kettő – minden valószínűség szerint a Meghaló-és-Feltámadó Vegetációisten rítusából nőtt ki, majd innen ágazott el úgy, hogy a színművészet közelebb maradt ehhez a rítushoz”.⁶¹¹ Ha a rítusban és vallásokban jelen van is a halálból való feltámadás hite, a test ebben az átváltozásban mégsem hozható vissza korábbi, eleven állapotába.

A halál mibenléte és színházi-drámai reprezentációja kulturálisan nagyon erősen meghatározott és értéktelített. Hiába egyetemes tény az egyének (vagy a természetben létező különféle fajok, a különböző népi kultúrák és emberi civilizációk) pusztulása, ezt az általános tényt koronként és kultúránként különféle módon értelmezték és értékelték. A

⁶¹⁰ BARTHES, Roland, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. Ferch Magda, Bp., Európa, 1985, 39.

⁶¹¹ BÉCSY Tamás, *A színjáték lételméletéről*, Bp. – Pécs, Dialóg Campus Kiadó, 1997, 246.

modernitás időszakában a nyugati kultúrában (esztétikai értelemben) kiemelt helyzetbe került – a halált (is) tematizáló – tragédiáról például időlegesen az a nézet alakult ki, mintha a tragédia egyetemes jelenség volna, amely az egyéni megsemmisüléshez társul, annak velejárója. Mint Raymond Williams hangsúlyozza, ha a halált különleges jelentéssel (és jelentőséggel) ruházzuk fel, akkor „erős érzelmi terhet rakunk rá, amely időnként eltörölhet minden más hozzá mérhető tapasztalatot”.⁶¹² Ez a felfokozott kulturális és érzelmi jelentőség jelen van a test haláláról mint folyamatról és a halott testről mint objektumról a nyugati kultúrában kialakult és megszilárdult képzetekben is.

A test színrevitelének történetében nemcsak arra találunk példát, hogy a színpad miként ad kulturális-esztétikai kontextust a szerepe szerint meghaló testnek, hanem arra is, hogy a halott testet, a kadávert teszik ki a színházias nézés, szemre vételezés lehetőségének, miként az a boncszínházak esetében, vagy bizonyos temetési szertartások során történik. A neoavantgárd és a posztmodern időszakában pedig a performance-művészet egyes alkotói a tetemek és a halál színre vitelével folytattak, folytatnak kísérletet, kihívást intézve a nyugati kultúra alapvetéseivel, az uralkodó társadalmi és esztétikai előfeltevésekkel, sztereotípiákkal szemben.

⁶¹² WILLIAMS, Raymond, *Modern Tragedy*, London, Verso, 1979, 56.

11. A színre vitt halál

„Egy (...) színdarabban, ahol egyik főszereplő teljesen ép bőrrel hal meg, az egyik néző megkérdezte szomszédját: >>De hát miben hal meg?<<
 – >> Miben? az ötödik felvonásban<<; válaszolta ez.
 Valóban, az ötödik felvonás gonosz, csúf járvány, amely sok olyan személyt ragad el, akinek az előző négy felvonásban még jóval hosszabb életet ígért.”
 Gotthold Ephraim Lessing⁶¹³

Az ötödik felvonás, egyáltalán a dráma vége valóban hathatós oka a főhős halálának. Egy Lope de Vegának tulajdonított dramaturgiai szabály szerint a tragédiának halállal, a komédiának pedig házassággal kell végződnie. Többről és másról van azonban szó, mint pusztán dramaturgiai formuláról. A darabban történetként, nyelvi reprezentációként megjelenő haláleset színpadi kivitelezése komoly kihívás a mindenkori színjátszás számára. A legproblematisabb feladat a színpadi halál megjelenítése. Igaz ugyan, hogy a néző számára a színpadon megjelenő halál „valami legyőzhető és egységbe rendezett, valami, ami csak távolról utal a tényleges megsemmisülés valódi lelki borzalmára, mivel már transzformálódott és társadalmivá lett”.⁶¹⁴ Azonban épp a meghalás színpadi reprezentációja mutatja meg igen erőteljesen, hogy egy adott korszakban milyen kulturális konvenciók határozzák meg a (színre vitt) testet és a halált.

A halál színrevitelének különféle típusai és lehetőségei alakultak ki az európai színháztörténet különböző korszakaiban, a kizárólag elbeszélésben megjelenített, a színen lévő szereplőkre (és a közönségre) gyakorolt hatáson keresztül kifejeződő haláltól a teljes technikai eszköztárat a halál mind teljesebb illúziójának megteremtéséig színre vivő törekvésekig. Ez utóbbiak elterjedése és uralkodóvá válása a naturalista-realista színjátszás megszilárdulásának következtében alakult ki a 19-20. század fordulóján (amellett, hogy ettől eltérő színházi reprezentációs formák párhuzamosan működtek és alakultak ki – mint erről korábban, a nyolcadik fejezetben már szó esett), és azóta is szakadatlan kihívást jelentenek a színházművészet számára. A realista színjátszás egyik legnehezebb feladata ugyanis éppen a halál hiteles színpadi megjelenítése. Az illúziószínház arra a nézővel kötött

⁶¹³ LESSING, G. E., *Hamburgi dramaturgia*, ford. Timár Ilona, in Uő., *Laokoón. Hamburgi dramaturgia*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1963, 216.

⁶¹⁴ DUVIGNAUD, Jean, „The Theatre in Society: Society in the Theatre”, in *Sociology of Literature and Drama*, Elizabeth BURNS, Tom BURNS, eds., Harmondsworth, Penguin, 1973, 82-100. Itt: 86.

hallgatólagos szerződésre épül, hogy a színpadon látható események, bekövetkező cselekvések és kifejeződő érzelmek valóban, ténylegesen, a maguk primer realitásában megtörténnek, bekövetkeznek. Ezt kell elhinnie a nézőnek, ez a befogadóra tett hatás alapja. Ezt a hiedelmet azonban a halállal kapcsolatban nem lehet elérni, hiszen a halál mint történés, a meghalás mint esemény mindig is kívül marad a színpadi illúzió keretein. Vagy ha (véletlenül) nem így történik (azaz tényleg meghal valaki a színpadon), akkor az már nem színházi, hanem életesemény, nem esztétikai jelenség, hanem társadalmi-biológiai fordulat, amely kiiktatja a hagyományos színháznak azt a meghatározó karakterét, hogy benne minden az ismétlésre épül. A színpadon ábrázolt halált a néző sohasem tudja elhinni (még ha a gyászt, veszteséget át is éli, és a hős pusztulásán meg is rendül), hanem e helyett a történet folyamányának, dramaturgiai mozzanatnak kell tekintenie a színpadon bekövetkező halált.

A színpadi halál színészi megjelenítésével kapcsolatban a különféle színházi kultúrákban eltérő színpadi megoldások jöttek létre, amelyek nem függetleníthetők az őket övező társadalmak halállal kapcsolatos nézeteitől. Amikor a színpadi naturalizmus a 19. század végén (a természettudományok és a pozitivizmus elterjedésével párhuzamosan) megjelenik és megszilárdul, ugyanakkor erősödnek meg a teatralitás szerepét képviselő és hangsúlyozó színházi nézetek is. A halál színpadi reprezentációja halálnemtől függően más és más jellegű lehet. A közvetlen testi kontaktusra épülő gyilkosságtól (megfojtás, leszúrás), a lőfegyverrel közvetített emberölésen át a mérgezésig és a betegségből eredő agóniáig különféleképpen jeleníti meg a színész a szereplő haldoklását vagy halálát.

Az alábbi magyar színészképzési példában a halál színpadi ábrázolása nem számít különleges feladatnak, a meghalás egyenrangú eleme a színészi sablon- és eszköztár többi alaphelyzetének. A 19. század utolsó évtizedeiben működő, színpadi tapasztalatait tankönyvbe foglaló Solymossy Elek színész, rendező, színigazgató – különféle színpadi (színészi) sablonokat felvonultató tankönyvében – a halál színreviteléről a következőket írja: „Ha a halált egy karosszékből akarjuk eljátszani s ha oda mások vezetnek is, a lábikráknak akkor is előbb meg kell győződnie arról, hogy hol van a szék két oldala. Ha segítség nélkül akarunk a székbe jutni, akkor a 78. sablon (összeesés, székbe) szabályai szerint tehetjük ezt, azzal a különbséggel, hogy a szabadon lévő egyik kar most nem a mellett, nem a szívet markolja, hanem a torkot fogja, mintegy jelezvén, hogy a levegőhiány küszöbön van. A székbe esve, a fulladó beszéd közben, két karra támaszkodva próbálhatunk kiegyenesedni, mintegy levegő után kapkodva, élni akarva s e helyzetben az erő fokozatosan elfogyván, ülve eshetünk össze. A kezek, a test s a fej egyszerre vesztik el az

akaraterőt s bizonyos összhangban egyszerre hanyatlanak alá. A fej eshetik jobbra, balra, előre és hátra. Legajánlatosabb a fejnek előre való ejtése, hogy az arc és a szemek borzasztósága elkerülhető legyen. Nem szól ez természetesen azokra az esetekre, melyeknél a művész a halál realizmusát stilizálhatja és számtalan poétikus formában megszépítheti”.⁶¹⁵ A meghalás költői (érzelmi) ábrázolását mellőző Solymossy olyan technikai leírást ad a „Halál” címszó (sablon) alatt, amely voltaképpen kizárólag testi vonatkozásokra szorítkozik. Ez a testi repertoár ebben a formában absztrakt mozdulatsor, s hiába mutatkozik első pillantásra naturálisnak, épp attól válik stilizálttá, hogy séma marad. Olyan séma, amelyet mint színészi eszközt épp a leghitelesebb illúzióra törekvő Sztanyiszlavszkij utasít el, iparosmunkának bélyegezve az ilyen sablonokra épülő színészetet. Mint írja, „a felületes, iparosmunkát végző színész (...) az élményeknek csupán külső eredményét másolja”. Az érzelmi állapotok – öröm, bánat, szerelem stb. – illetén sematikus megformálási sablonjainak körébe sorolja a halál ábrázolását is, amely az iparosszínész esetében nem más – Sztanyiszlavszkij szavaival –, mint „a mellhez szorított kéz és az ingnyak feltépése (a kontár kétféle halált ismer: a szívszélhűdést és az asztmás fulladást)”.⁶¹⁶

Az orosz színészpédagógus ironikus megfogalmazása ellenére látható, hogy az olyan típusú színpadi halálábrázolás, mint a Solymossy által leírt, nem az átélést, hanem a megjelenítést, nem az illúziót, hanem a stilizációt, vagyis a halálnak fizikai aktusokkal, testi megnyilatkozásokkal kifejezett teátrális megjelenítését képviseli. Solymossy teátrális sablonokra épülő módszere (benne a halál ábrázolása) „lényegi hasonlóságot mutat (...) Mejerholddal. Noha Solymossy metódusa jóval kisebb teoretikus bázissal rendelkezik Mejerholdénál, mindkettőjük rendszere a test kiemelt fontosságát hangsúlyozza a színész munkáján belül”.⁶¹⁷ Ez pedig azt is jelzi, hogy a legteljesebb „valóság-hűségre” való törekvés időszakában sem tűntek el a test teátrális használatának példái, amelyek módot adtak arra, hogy a halál színrevitelében is megteremtődjenek, illetve megmaradjanak azok az eszközök, amelyek szembesítik a nézőt azzal, hogy a színház igenis teátrális, a halál esetében is az. A halódó, avagy holt test színpadi reprezentációjának nehézségét – egyebek mellett – az adja, hogy „nehéz a testet konceptualizálni, amikor a művészet, azaz egy olyan gyakorlat értelmezi, amely megköveteli, hogy különválasszuk a biofiziológiai, a

⁶¹⁵ SOLYMOSSY Elek, *A színészet tanítása. Egy új tanítási mód vázlata*, Bp., 1896, 34; idézi ROSNER Krisztina, *Színészképzési módszerek a századforduló évtizedeiben*, in P. MÜLLER Péter, szerk., *A modern színház születése*, Bp., OSZMI, 2004, 249-266. Itt: 259.

⁶¹⁶ SZTANYISZLAVSZKIJ, *A színész és a rendező művészete*, ford. Szekeres Zsuzsa, in NÁNAY István, szerk., *A színésznevelés breviáriuma*, Bp., Népművelési Intézet, 1982, I. köt., 117-144. Itt: 130, 131.

⁶¹⁷ ROSNER Krisztina, i.m. 266.

pszichológiai és a szociológiai aspektust a tisztán művészi megnyilvánulástól, amely új perspektívákat és külön percepciókat igényel”.⁶¹⁸ A színházban megjelenített halál tehát mindig magában hordja a reprezentációval szembeni kihívást, magában rejtje azt a csapdát, hogy a tisztán művészi biológiai-természeti jellegűnek próbálja láttatni. Amivel viszont mindjárt fel is számolja önmagát, mivel ha nem imitálja a meghalást, hanem azt ténylegesen bekövetkező történésnek próbálja mutatni, akkor kikezdi a színházi illúzió hallgatólagosan meglévő kereteit. Ezzel a kérdéssel az V. részben Tom Stoppard és Martin McDonagh drámái kapcsán részletesebben is foglalkozunk.

A halállal és a holttesttel összefüggő kulturális ambivalenciák nemcsak az intézményesült színház kontextusában termelődnek újra. A testnek a halált követően szánt hely és szerep igen szerteágazó. Egyik végletét a konzervált, bebalzsamozott holt test köré vont hatalmas építmények, piramisok, templomok, mauzóleumok jelentik, amelyek e térbeli és szimbolikus felnagyítás révén a meghalt személy továbbélését, jelenvalóságát, isteni(esült) mivoltát a korpusz tartósításával is jelképezik – legyen szó fáraókról, prófétákról, szentekről, vagy világi uralkodókról. A másik végletet a halott testnek az eltüntetése, elégetése, megsemmisítése jelenti, amikor a „földi maradványok” felszámolása ugyancsak utalhat a lélek továbbélésébe vetett hitre, arra a nézetre, hogy a test csak akcidencia, az ember lényege a spiritualitásában van. A holttesttel való bánás e két véglete közötti átmenetet képez a temetési szertartások egy része, amelyek nem ritkán magukban hordozzák a teatralitásnak a holttest köré vont bizonyos sajátosságait. Természetesen nem minden temetés mutatkozik teatralisnak, ez koroktól, kultúráktól és egyedi esetektől, vonásoktól – és természetesen az értelmezői nézőponttól is – függ, de itt azokat a mozzanatokot emeljük ki, amelyek témánk szempontjából kapcsolódnak test és teatralitás összefüggéséhez.

Így például a középkor és a reneszánsz időszakában, Európában a királyok temetése tovább vitte azt a szemléletet, melyben a politikai rend és a hatalom az emberi test metaforája révén fejeződött ki. A király két testének szimbolikájában az uralkodó örökkévaló hatalma jelent meg. A király biológiai, természetes teste szétválaszthatatlan egységet alkotott az ő halhatatlan, szimbolikus politikai testével. Az uralkodói temetéseken a szertartás középpontjában nem is a király holtteste állt, hanem egy azt mintázó bábu,

⁶¹⁸ GLUSBERG, Jorge, Bevezetés a testnyelvekhez: a *body art* és a *performance*, ford. Csűrös Klára, in *A performance-művészet*, szerk. SZŐKE Annamária, Bp., Artpool – Balassi – Tartóshullám, 2001, 90-114. Itt: 107.

amely tárgyi mivoltában fejezte ki a hatalom folytonosságát és halhatatlanságát.⁶¹⁹ Érdekes módon a 17. században a magyarországi főúri gyászszertartásokon megjelent az a szokás, hogy a halott mellett fellépett egy „*alterego*, az elhunytat testestül-lelkestül megidéző személy”, és az is előfordult, hogy két ilyen „hasonmás” képviselte a halottat, az egyik „a saját halálát bejelentő főúr képét adta, míg a másik az elhunyt élő aspektusát idézte meg”.⁶²⁰ Ezeket a főúri gyászszertartásokat a korszak egyik püspöke, Pálffy Tamás a „nyilvános keserőség gyászos színházának” nevezte, a temetési ceremóniában a gyászolók jelképes értelmű jelenlétét és viselkedését pedig „testszínjáték” névvel illették.⁶²¹ A hasonmás ekként eljátszotta a már meghalt ember szerepét, a halottat és *alteregóját* övező gyásznép pedig közönségként (is) szemlélte a végtisztesség ceremóniáját, amelynek egyszerre volt résztvevője és nézője.

A halott test közszemlére tétele nem feltétlenül és nem evidens módon teátrális, és gyakran a tekintetben (nézésben) lehetőségként adott teatralitás nem is a holttestre, hanem a gyászoló családtagokra, az ő gyászmagatartásukra irányul. E szertartások fókuszában mindenestre a ravatalra helyezett, közszemlére tett kadáver áll. A gyászszertartásnak ebben a formájában elengedhetetlen az elhunyt testének bemutatása, és a testtel megtett, a temetkezési helyhez vezető út, amely felvonulás gyanánt, ugyancsak látványosságként (is) értelmezhető. A különféle vallások és korok eltérő temetkezési gyakorlata más-más szerepet szán a holttestnek, amely időnként csak ürügye valamely társadalmi, politikai, ideológiai nézet reprezentációjának. A közelmúlt magyar történelmének újratemetései például – Nagy Imre és mártírtársai (1989), Mindszenty József (1991), Horthy Miklós (1993) stb. – azt jelzik, hogy ott az újratemetettek politikai-hatalmi küzdelmek, történelmi átértékelések tárgyává váltak, amelynek eszköze lett a földi maradványok nagy nyilvánosság előtt, látványosságként prezentált elbúcsúztatása.⁶²² Ha nem is újratemetésként, de ebben az ideologikusan determinált, politikával átítatott gyászszertartásba sorolható Puskás Ferenc labdarúgónak a nagy nyilvánosságot feltételező temetési ceremóniája is (2006), a teatralitás különféle rekvizitumaival.

Az említett temetések esetében a halott test nem a maga közvetlenségében, lemeztelenítve mutatkozik meg a közönség számára, hanem mindazokkal a jelvényekkel, státuszszimbólumokkal felruházva, amelyek az elhunyt társadalmi rangját, pozícióját

⁶¹⁹ KANTOROWICZ, Ernst Hartwig, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton UP, 1957, főleg: 411-430.

⁶²⁰ SZABÓ Péter, *A végtisztesség. A főúri gyászszertartás mint látvány*, Bp., Magvető, 1989, 69 és 74.

⁶²¹ SZABÓ Péter, i.m. 47 és 8.

⁶²² Az újratemetések gyakorlatáról és kultuszáról lásd: TVERDOTA György, *Újratemetések, Alföld* 58.5 (2007. május), 47-51.

reprezentálják. Ez a „dekoráció”, és a szertartásban jelenlévő képi gazdagság a holttestet a látványosság egyik (többnyire fő) elemévé teszi, viseletben és szimbolikusan is felöltözteti a közszemére kitett testet. Ugyanakkor volt időszak, amikor a közszemlére tett korpuszt nem a szimbolikus tartalmak kifejezése jellemezte, hanem a test nagyon is konkrét, szervi tartalmainak a bemutatása. Az orvoslás történetének részeként is szemlélhető az a folyamat, amelynek során az emberi test működésének megismerése iránti vágy és a gyógyítás igénye magával hozta a test felnyitásának, megbontásának, felboncolásának gyakorlatát. Ez a kezdetben szűk körben alkalmazott praxis a reneszánsz idején intézményi formát öltött, és a 16. századtól kialakultak a – testet és teatralitást nevükben is összekapcsoló – boncszínházak, amelyekben nagyközönség előtt, nyilvánosan folyt a tetemek felnyitása, belső, titkos „rejtelseinek” feltárása. A boncolás mint orvosi tevékenység természetesen nem tekinthető teátrálisnak, ilyené a tevékenység környezete, scenírozása és a közönség jelenléte teszi. A kezdetben templomokban majd egyetemi auditóriumokban folytatott bemutatókat követően külön erre a célra épített operációs színházakban zajlottak a boncolások (Londonban például a neves színházi látványtervező és építész, Inigo Jones építette az első boncszínházat a 17. század derekán), amely termek többnyire körkörös szerkezetűek voltak, középpütt a boncasztallal, körben a padsorokkal. Maga az előadás a testnek kommentárokkal és zenével kísért felnyitását jelentette, mely közben a közönséget étellel-itallal kínálták.

A boncszínházak holttesttel kapcsolatos ténykedése beleilleszkedik a kor halállal kapcsolatos reprezentációs kontextusába. A csupasz és felnyitott test az anatómia-színház közegében magára ölti a halálábrázolások és halálképzetek uralkodó vonásait, amelyeknek meghatározó eszköze a mulandóságot és a halált jelképező test. Ez a test a középkorban még démonikus és elrettentő, aztán a reneszánsz korára csontvázzá csupaszodik, míg a 16-17. századra a halál általános jelképévé a koponya, a halálfej válik. A boncszínházak az egyetemi városokban alakultak ki, ahol alkalmanként több száz érdeklődő nézhetett a holttest felnyitásának procedúráját. Az esemény voltaképpen demonstráció volt, annak a nézetnek a szemléltetése, hogy a testen belül ugyanaz a rend uralkodik, mint azon kívül. Így a nyilvános boncolás „valójában egy olyan ritualizált drámai előadás, olyan >>szent anatómia<<, amely a test megnyitásának jóvátételéről szól: ismeretelméleti kíváncsiság, melyet nyilvános *megbánás* követ”.⁶²³ Kezdetben az esemény szereposztása három közreműködőt igényelt, a tetemet, a sebészt és a professzort, akik a nézőközönség előtt azt

⁶²³ KISS Attila Atilla, *Protomodern – posztmodern. Szemiográfiai vizsgálatok*, Szeged, JATEPress, 2007, 93.

illusztrálták, hogy a tudás könyveiben rögzített ismeretek visszaigazolódnak a természetben (a testben). A tetem tehát a szemléltető eszköz pedagógiai szerepét töltötte be. Később a boncolást „már maga a professzor végzi, mintegy azonosulva a tetemmel, és a test, a hulla a tudás forrásává válik”.⁶²⁴ Ennek a holttesthez való kora-modern viszonynak a reprezentációja Rembrandt híres festménye, a *Tulp doktor anatómialeckéje* (1632), amelyen a tetem fölé magasodó urak tekintetében „a testétől elidegenedett modern szubjektum drámája tükröződik”.⁶²⁵ A fürkésző tekintetek keresztüzének kitett holttest ebben a 17. századi boncszínházban már magában rejtí Descartes filozófiájának dichotómiáját, test és lélek dualizmusát, és üres tokként, feldarabolható tárgyként mutatja meg a testet.

A modernitással kialakuló testképzetek, az üres, testetlen szubjektivitás létrejötte a halálhoz való viszonyt is megváltoztatták. Az orvostudomány és a higiénia fejlődése átalakította a holttest használatának, a boncolásnak a gyakorlatát. Az utóbbi évtizedekben azonban megjelentek olyan kezdeményezések, amelyek a test iránti megnövekedett érdeklődést kihasználva, újra színre viszik a tartósított és felnyitott holttestet. Ebbe a körbe tartoznak Günther von Hagens német patológus kiállításai és nyilvános boncolásai, amelyeknek alapját egy általa kifejlesztett tartósító eljárás biztosítja. A plasztináció során a tetem izmainak víz- és zsírtartalmát eltávolítják, és helyükre szilikonkaucsukot töltenek, ami a holttestek beláthatatlan idejű konzerválását teszi lehetővé. Von Hagens első Körperwelten kiállítása 1995-ben volt Tokióban, egymillió látogatóval, amely azóta több nagyvárosban is szerepelt. Ugyanakkor rövidesen megjelentek e boncolt tetemek más vállalkozók szervezte „kalózkiallításai”, amelyek kihasználva a téma iránti fogyasztói érdeklődést és átvéve a tartósítási eljárást, kereskedelmi céllal és méretben viszik a kiállítóterek piacára a boncolt tetemeket. Von Hagens, aki egy állandó intézményt is alapított Plastinarium⁶²⁶ néven a németországi Guben városkában (amely intézmény egyesíti az anatómiai laboratórium és a múzeum funkcióit), a tetemek kiállításával és nyilvános boncolásával nemcsak Tulpe doktor anatómia-színházát reprodukálja, hanem ténykedését egyúttal felruhazza a művészi ambíció elemeivel is. Ennek tulajdonítható, hogy nyilvános boncolásai médiaeseményként is működnek: Angliában több alkalommal, a televízió által is közvetített, élő közönség jelenlétében zajló boncolásokat végzett. Kiállításai túllépnek egy megszokott vernisszázs elemein. A hétköznapi, hallgatólagos testképzeteket felforgató akciói hatékonyan alkalmazzák a médiumok teatralitással

⁶²⁴ KISS Attila Atilla, i.m. 95.

⁶²⁵ KISS Attila Atilla, i.m. 96.

⁶²⁶ Az intézmény honlapja: www.plastinarium.de.

összefonódó eszközeit. Múzeuma honlapján a tevékenysége motivációjáról egyébként azt vallja, hogy az emberi test az utolsó, ami a természetből még megmaradt ebben az ember által alkotott környezetben. Az a kontextus azonban, amelyben von Hagens a tetemek felnyitását és közszemlére vételét elvégzi, nem gyógyászati és nem ismeretterjesztő, sokkal inkább átesztétizált és teatralizált, bevonva a lecsupaszított és felnyitott kadávereket a test teátrális használatának hagyományába. Abban a jelenségben pedig, hogy a testüket e preparáció céljaira önként felajánlók százával jelentkeznek az e célra szervezett „konferenciákon”, azt (is) mutatja, hogy a porhüvely fennmaradása (sőt, közszemlére vétele) sokak számára leküzdhetetlen vonzerőt jelent korunk hírnévre és testi öröklésre sóvárgó fogyasztói társadalmában.

A tetemeknek boncszínházakban és kiállítótermekben való szerepeltetése alapvetően áthágja azt a konvenciót és hagyományt, hogy a halottat az élőtől el kell különíteni és más térbe kell őket utalni. A társadalmi környezetben „a kihűlt test az aszociális terét alakítja ki; olyan teret, melynek határait a lehető leghamarább ki kell jelölni, s ezzel megakadályozni, hogy a felfordulás ne terjedjen szét az élet minden területére. (...) A halott átköltözik a túlvilágra, a senki földjére, amely eredetileg a folyó másik, lakatlan partján volt fellelhető”.⁶²⁷ A polgári társadalom testtel és halállal kapcsolatos elfojtó és elhárító magatartása – többek között – arra (is) irányul, hogy megszabaduljon a haldokló és a holttest látványától, s ennek révén a vele való bármiféle kapcsolattól. A halott végérvényesen megszűnik, eltűnik. „Ámde a holtak megsemmisítéséért nagy árat kell fizetni: aki felfüggeszti kapcsolatát a halottaival, (...) az nem kerülheti el (...) az élet és a halál geográfiai rendjének összeomlását. (...) A halottak számára elkülönített hely nélküli világban a sötét szellemek mindenütt felbukkanhatnak, s nem lehet megragadni őket”.⁶²⁸ A közösségi kultúrákban az élet természetes részének tekintett halál az atomizálódás és individualizálódás következtében ismeretlenné, elutasítottá, rettegetté vált, s az ezredvégen újrateremtett boncszínházakban és közszemlére tett preparált tetemekben már nem az ismeretlen megismerésének, hanem a tőle való borzongásnak a vágyát követhetjük nyomon.

A test és a halál vizuális médiumokban való művészi szerepeltetése a neoavantgárd és a posztmodern egyik meghatározó témája, jelen van direkt módon és szimbolikusan is a bécsi akcionizmusban, a francia Orlan önplasztikai látványműteteiben, amelyek a szépségipar eszközeit öndestrukcióként (is) alkalmazzák, és másoknál. Ennek az

⁶²⁷ MACHO, Thomas H., A hiányzás botránya. Gondolatok a halál térbeli rendjéről, ford. Balogh István, in KAMPER, Dietmar, Christoph WULF, szerk., *Antropológia az ember halála után*, Bp., Jósöveg Könyvek, 1998, 79-101. Itt: 84-85.

⁶²⁸ MACHO, Thomas H., i.m. 93-94.

időszaknak az egyik legkorábbi idevonható alkotója és alkotása Andy Warhol, *Death in America* című, 1963-ra datálható – posztumusz kiállított – munkája, amely ma az 1994-ben szülővárosában, Pittsburghben alapított múzeumában látható. A képsorozat, amelyet Peggy Phelan a művész legjobb alkotásának minősít, arra szólítja fel a szemlélőt, hogy egyszerre tekintse önmagát élőnek és holtnak. A mű alapkérdése az, hogy milyen aktus a halál, miként lehet azt a legjobban keretezni, reprezentálni, befogadni, cirkulálni, eladni. Ha pedig a halál egy „egyszer az életben” bekövetkező esemény, hogyan lehetséges az, hogy a reprezentációi mégis annyira hasonlítanak egymáshoz. Ha a kor (az 1960-as évek Amerikájának) kultúrája arra készíti az embereket, hogy igyekezzenek minél későbbre halasztani a meghalást, miként lehetséges, hogy mégis olyan sok ember siettet az eljöttét különféle eszközökkel (fegyverrel, gyógyszerrel stb.).⁶²⁹

Bár Warhol halál iránti érdeklődését lehet életrajzi összefüggésben tárgyalni,⁶³⁰ ez a vonzódás érdemben nem magyarázható sem pusztán személyes indokokkal, sem a posztstrukturalista elméletekkel. Az említett sorozat arra ösztönzi a szemlélőket, hogy egyszerre tekintsék önmagukat élőnek és holtnak. Warhol kettős teret hoz létre, melynek révén a halálsorozat liminális közegként működik élet és halál küszöbén, aminek következtében képsorozata a művészettörténeti vonatkozásoknál szorosabban kapcsolódik a performativitáshoz és a teatralitáshoz.⁶³¹ A halállal való találkozás Warhol számára performance-ként jelenik meg s akként is prezentálódik, amely begyakorlást, próbát, ismétlést, kiigazítást igényel. A sorozatban megjelenő villamosszék-kép a halált (a kivégzést) színházi eseménnyé teszi. A mű – miként az ítélet – végrehajtása (kivitelezése) nézőt, szemtanút, befogadót feltételez, továbbá a magát az aktust véghez vivő alkotót.⁶³² Aztán amikor 1968. június 3-án merényletet követnek el Warhol ellen, a lassú felépülést követően a korábbi sokkoló halálképek helyett egy elvontabb, teoretikusabb viszonyt alakított ki a halállal, és puskákat, késeket, keresztek, koponyákat kezdett festeni. Ezekkel azonban eltávolodott a *Death in America* teatrális, a testet performatív vonatkozásaiban színre vivő ábrázolásmódjától. Ebben a korábbi művében egy olyan mediatizált világot vesz alapul, amelyben minden szimulakrum, semmi sem tekinthető hitelesnek, mivel minden eleve mesterséges, mesterkélt és teatrális. Művei a fogyasztás, hirdetés, csomagolás,

⁶²⁹ Vö. PHELAN, Peggy, „Andy Warhol. Performances of *Death in America*”, in *Performing the Body / Performing the Text*, JONES, Amelia, Andrew STEPHENSON, eds., London and New York, Routledge, 1999, 223-236. Itt: 223.

⁶³⁰ Például Rebecca CULLERS, <http://xroads.virginia.edu/~ug02/cullers/morbidity.html> (Letöltés: 2008. július 2.)

⁶³¹ PHELAN, Peggy, i.m. 224.

⁶³² PHELAN, Peggy, i.m. 233.

promotálás gyakorlatára reflektálnak. A *Death in America* sorozatban a halált a tömeg számára kínálja fel elfogyasztható látványossággként. Azáltal, hogy a halál képeit újságokból veszi, arra hívja fel a figyelmet, hogy ezek a képek nem a végzetes eseményeket ábrázolják, sokkal inkább ennek az elfogyasztására irányítják a figyelmet. Ily módon a látványosságra, elkápráztatásra, fogyasztásra épülő társadalomban a halál csupán egy a sok látnivaló közül.⁶³³ Warhol tehát azáltal, hogy mesterkéltné, teátrális, árucikként megjelenő mozzanatként reflektál a halálra (illetve annak különböző, a fogyasztói kultúrában megjelenő reprezentációira), előtérbe állítja azt az ezredvégi tapasztalatot, amely a nyugati kultúrák működésében a nivellálódás, egységesülés elterjedését mutatja, benne a halál eljelentéktelenedését, eldobható terméké, eltüntethető képpé való alakulását.

Ennél a semlegesítő, negligáló viszonynál jóval erőteljesebb, jelképesebb, hangsúlyosabb szerepet kap a halál egy kelet-közép-európai képzőművész-rendező színpadi munkáiban. Tadeusz Kantor – aki 1968-ban *Anatómiai lecke Rembrandt nyomán* címmel happeninget rendezett, melyben ő testesítette meg az egykori Tulp doktor pozícióját (ám ő nem a testet, hanem a ruházatot szabta fel) – az 1970-es évek közepén hozza létre Halálszínházát. Ezzel foglalkozó programadó írásában Craig übermarionett koncepciójából indul ki, de hangsúlyozza, hogy nem hiszi, hogy „a maneken (vagy a viaszfigura) képes helyettesíteni az élő színészt abban az értelemben, ahogy azt Kleist és Craig képzelte. (...) a művészetben az életet kizárólag az élet hiányával lehet érzékeltetni, a halál szólítása útján, a látszatok, az üresség, az üzenet hiánya segítségével.”⁶³⁴ Az 1955-től két évtizeden át Witkiewicz drámákat színre vivő Kantor (az egyébként ugyancsak Witkiewicz-mű, az *Agydaganatovics* motívumaira épülő) *A halott osztálytól* kezdődően teremti meg a Halálszínház korszakát. Míg korábban valamennyi bemutatóját egy-egy színház típus (autonóm, informális, zéró, happening, lehetetlen színház) képviselőjének minősítette, addig pályája utolsó másfél évtizede a Halálszínház jegyében telt. A Witkiewicz darabokhoz Kantort leginkább az vonzotta, hogy azokban sok olyan szereplő található, aki meghal, majd újraéled. A Halálszínház korszakának önéletrajzi ihletésű előadásaiban viszont a színházról úgy gondolkodott, hogy az „olyan hely, amely – mint egy titkos gázlót

⁶³³ PRITCHARD, Anna, „Envisaging the Possibilities for Art in the Age of Mechanical Reproduction, Consumer Culture and the Pervasiveness of the Media: Andy Warhol”, *Deepsouth* 6.3 (Spring 2000) – <http://www.otago.ac.nz/DeepSouth/spring2000/pritchardthree.html> (letöltés: 2008. július 3.).

⁶³⁴ KANTOR, Tadeusz, Halálszínház, ford. Király Nina és Heltai Gyöngyi, in Uő., *Halálszínház*, Bp. – Szeged, OSZMI – MASZK, 1994, 159-165. Itt: 163. Az eredetiben kiemelésekkel.

– feltárja a >>túloldalról<< a mi életünkbe való >>átmenet<< nyomait. A nézők előtt áll a halott létet elfogadó színész”.⁶³⁵

Kantort már fiatal korától foglalkoztatta az én teatralizálása, képzőművészeti tevékenységében ott munkált az a vágy, hogy a vásznat és saját testét egyesítse. Amikor kialakítja a halálszínház koncepcióját, azt hangsúlyozza, hogy a halál az egyetlen érv, az egyetlen eszköz az élet és a művészet konformizmusa ellen. „Csak a halottak válnak észrevehetővé (az élők számára) a legmagasabb áron megvásárolt szuverenitásukkal, alakjukkal, mely élesen körvonalazott, majdnem cirkuszi”.⁶³⁶ Halálszínházi korszakában Kantor azt igyekszik bemutatni, hogy az újraélesztés, a holtak, a múlt feltámasztása lehetetlen. Nincs mód jelenvalóvá tenni az emlékezetben különböző részletességgel és pontatlansággal megőrzött történeteket, személyeket. E lehetetlenség ellenére halálszínháza azt bizonyítja, hogy a halottak igazsága mindig elevenebb az élőkénél. Ez pedig a tárgyiasult korpuszok, a bábbá, manekenné vált testek teátrális jelenlétével is kapcsolatos. Az emlékezet és felejtés működése e testek gépiességéhez hasonló módon mechanikus, az emlékek klisékre épülnek. Visszatérni a múltba lehetetlen. Ebben a színházban „az emlékezetből előhívott klisék csak olyan mértékben kelnek életre, hogy azzal meggyorsítsák a szétesés folyamatát”.⁶³⁷ A halálszínház tehát nemcsak a halált színre vivő színház, hanem a színház halálának reprezentációja is. A korszaknyitó, emblematisztikus előadás, *A halott osztály* a maga heterogén szereplőgárdájával (amely profi színészeket, festőket, amatőrök szereplőket vegyített) egyszerre utal az örök színész Gombrowicznál felbukkanó gondolatára és arra, hogy „minden gesztushoz más-más színész”⁶³⁸ kell. A játéktér hangsúlyos részén négy 20. század eleji iskolapad áll, bennük feketébe öltözött, fehérarcú (felnőtt) diákok, akik rövidesen helyet cserélnek egykori gyermeki önmaguk bábuival, saját halott múltjukkal. Az e bábokkal való kontraszt mellett folytonosan előtűnik az eleven szereplők meztelen teste, testrésze: a prostituált melle, a két meztelen vénember műpénisze, a félmeztelen nő szülése, stb.

A bábok és a meztelenség révén a test kitüntetett mozzanattá válik Kantor halálszínházában. E testek fejezik ki az előadás dinamikájában a meghalás és feléledés váltakozását. A testek kettőssége azáltal válik átélhetővé, hogy Kantor dublörökkel,

⁶³⁵ KANTOR, Tadeusz, A színház tényleges értelme, ford. Fejér Irén, in Uő., *Halálszínház*, Bp. – Szeged, OSZMI – MASZK, 1994, 192-193. Itt: 193. Az eredetiben kiemelésekkel.

⁶³⁶ KANTOR, Tadeusz, *Halálszínház*, i.m. 163. Az eredetiben kiemelésekkel.

⁶³⁷ PLEŚNIAROWICZ, Krzysztof, *A halott emlékek gépezete. Tadeusz Kantor halálszínháza*, ford. Nánay Fanni, Bp., OSZMI, 2007, 210.

⁶³⁸ SCHULZ, Bruno, Értékezés a próbabábukról, ford. Kerényi Grácia, in Uő., *Fahajás boltok*, Pécs, Jelenkor, 1998, 39.

hasonmás bábokkal egészíti ki, ellenpontozza a színészeket. „A gyermekkor manekenjei, a halott osztály diákjai szemében a félelmek és megszállottságok csomagjai, amelyeket magukkal vittek az Örök Utazásra. Ugyanakkor az egyéni halál ellenhatásaként is működnek – mintha egy fordított időperspektívába kerülne a test felbomlása”.⁶³⁹ Ezzel a megkettőződéssel az élő szereplők a holtak hasonmásaivá válnak, mintegy a valaha volt – de már halott – önmagukat kellene feltámasztaniuk. Az emlékfoszlányok, szerep fragmentumok, gesztustöredékek azonban nem retusálhatók és nem rekonstruálhatók. A múlt visszavonhatatlanul elmúlt, nem tehető újra elevenné. A test nem képes visszafiatalodni, visszaváltozni, a test elkerülhetetlenül pusztulásra ítéltetett.

Pontatlan általánosítás volna annak kijelentése, hogy Halász Péter színházi tevékenysége a halál színrevitelét jelképezné. Az általa képviselt színházban azonban – bármely alkotói korszakáról, színészi és rendezői tevékenységéről legyen is szó – a teatralitás folyamatos, provokáló jelenléte az egyik állandó tényező. Ennek a mindent átítató teatralitásnak a halállal érintkező mozzanatai több munkájában előtűnnek – többek között az *Andy Warhol utolsó szerelme* című Squat produkció „Interjú a halottakkal” című részében –, életművének utolsó performance-a viszont nem más, mint saját tényleges halálának illetve temetésének ceremoniális, művészi megidézése. Amikor Halász Péternek tudomására jutott, hogy gyógyíthatatlan beteg és csak rövid ideje van hátra, megszervezte saját búcsúztatóját, melynek meghívóján ez állt: „1943-2006 / Szeretettel meghívjuk Önt / Halász Péter / hamvasztás előtti / ravatalozására és búcsúztatására / a család / Múcsarnok 2006. február 6. 22h”. Az esemény után egy hónappal, március 9-én Halász Péter New Yorkban elhunyt. A februárban még jövőnek számító halálhír pár hét elteltével múltbeli tényré, információvá vált, a remény ígérete és az ehhez társuló fikciós jelleg végérvényesen megváltozott.

A halál színrevitele ebben az esetben sajátos keretet kap az esemény helyszínétől, amely se nem a felravatalozás hagyományos színtere (temetői ravatalozó, templom, kápolna), se nem színházépület, ugyanakkor olyan művészeti közeg, amely a kortárs képzőművészet reprezentatív intézménye és performance-ok helyszíne. S noha a helyszín kiválasztásában bizonyára nem játszott szerepet az a tény, hogy Nagy Imrét újratemetésük előtt a Múcsarnok lépcsőjén ravatalozták fel 1989. június 16-án, a helyszelleme őrzi magában ezt az eseményt. Halász Péter felravatalozása többszörös inverzióra épült. A helyszínére, amely művészeti intézményt választ egy gyászszertartás közegéül; az

⁶³⁹ PLEŚNIAROWICZ, Krzysztof, i.m. 249.

időére, amely megcseréli az elhalálozás és a búcsúztatás sorrendjét. És az ennek következtében létrejövő további inverziókra, mindenekelőtt arra, hogy a ravatalon, a nyitott koporsóban fekvő haldokló nem passzív tárgya az eseménynek, hanem aktív részese, közreműködője. Akitől a gyászoló közönség megnyilatkozásokat vár, akit saját temetésének – performer értelemben vett – szereplőjeként szemlél a nézősereg.

Az eseményen Halász Péter nyitott koporsóban feküdt. Körben a falakon kivetítőkön lehetett közelképeket látni róla, ahogy szinte teljesen szótlanul tölti az esemény két óráját. A gyászbeszédeket hallgatva csak ritkán nyilvánult meg, például amikor az elhangzó vicceken elnevette magát, illetve amikor a búcsúztatás végén felkelt a koporsóból, és hosszan, némán végigtekintett a köré gyűlt tömegen. Az előadás során a szavakkal búcsúzókat kevésbé voltak hatásosak (s ezzel színháziak), mint azok, akik tánccal vagy zenével fejezték ki magukat. Az est során Halász Péter nem játszotta el a haldokló szerepét. Ami megszületett, mégis színházi esemény (is) volt. Mint egyik búcsúztatója mondta neki, „nem színész vagy, hanem színház”. A színház a helyzetben, a kontextusban és az észlelésben volt jelen, nem valamiféle alakításban vagy szerepjátékban. Halász a keretet teremtette meg, amely alkalmat adott arra, hogy egy a saját életművéhez következetes és abba illeszkedő utolsó színházi alkotással köszönjön el. Ebben az utolsó teátrális eseményben intenzíven és radikális módon mutatkoztak meg a performance létmódjának, a reprodukció nélküli reprezentációnak a sajátosságai. Bizonyos performance-ok „úgy próbálnak különbséget tenni a jelenlét és a reprezentáció között, hogy a testet a fájdalomészlelés nyilvánvalóan visszafordíthatatlan metonímiájaként használják. Ez a performance az egyén halálának rendkívüliségéhez szemtanúkat hív, hogy tegyék meg a lehetetlent: osztozzanak a halálban az arra való [színházi] próbával. (Emiatt van alapvető kapocs a performance és a rítus között. Például a katolikus mise egy ritualizált performatív ígéret, hogy emlékezünk és próbálunk a Másik halálára.) Az ez által a performance által előhívott ígéret az, hogy megtanuljuk értékelni azt, amit elveszítünk, hogy nem a jelentését, hanem az értékét tanuljuk meg annak, amit nem lehet többé reprodukálni vagy látni. Ez [a performance] a saját bukásának tudatában veszi kezdetét, abban a tudatban, hogy a célját lehetetlen elérnie”.⁶⁴⁰

Halász Péter élő teste azt a holttestet helyettesítette, amellyé egy hónap múltán vált. Önmaga bábuja volt ebben az előadásban, amely nem csupán azáltal vált egyszerűvé és megismételhetetlenné, mert a főszereplő rövidesen meghalt, hanem azért is, mert a testével

⁶⁴⁰ PHELAN, Peggy, „The ontology of performance: representation without reproduction”, in Uő., *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993, 146-166. Itt: 152.

– annak elhamvasztása miatt – ezt az eseményt lehetetlen „újrajátszani”. Az egyszeriség és megismételhetetlenség tudata ez esetben nemcsak az általában vett színházi előadás sajátosságaként van jelen (amelyet azonban általában többször játszanak el), hanem a performance egyszeri és a pillanattal elenyésző vonásaként is, amely ebben a halált színre vivő akcióban a „főszerepben” jelenlévő testnek, s vele az individuumnak az elenyészéseként is hatást gyakorol a saját halálára trenírozó nézőre.

12. Koponya-képek: avagy a tekintet eltérítése

„Eltorzítod a testedet, vagy inkább úgy
 érzed, hogy a tested magától eltorzul (...)
 Egyszerre érzed elviselhetetlennek
 és elkápráztatónak az élményt, ahogy (...)
 még egy koponyát szemügyre veszel...”
 Mark B. N. Hansen⁶⁴¹

André Tchaikovsky – neve ellenére – angol zongoraművész az egyik lemezfelvételéhez fűzött zenehallgatói kommentár szerint „a 20. század második felének egyik legeredetibb zongoristája” volt. A szóban forgó felvétel, a *Goldberg Variációk* – az említett zenebarát megfogalmazásában – „híres az analitikus kvalitásai, az akkurátus tempók és a zongorajáték mögötti átfogó erő miatt”.⁶⁴² Egy japán internetes CD-áruház pedig, amely André Tchaikovsky egy másik felvételét – Mozart *C-dúr zongoraversenyét* (K. 503) – kínálja a Chicagai Szimfonikusokkal, a lemezről adott információk mellett André Tchaikovsky-hírlevelet hirdet, és arra biztatja a portál látogatóját, hogy vegye fel a zongoristát a saját Művészek Hírlevelének listájára, s így elektronikus levélben fog értesülni arról, valahányszor új André Tchaikovsky felvétel válik hozzáférhetővé.⁶⁴³ A digitalizálás korszakában mindez természetesen nem lehetetlen, az előadóművész azonban, akit a cd-portál 2007 elején ekként hirdet, több mint két évtizede halott.

⁶⁴¹ HANSEN, Mark B. N., *New Philosophy for New Media*, Cambridge, MA – London, MIT Press, 2004, 199.

⁶⁴² <http://www.jsbach.org/tchaikovskygoldbergvariations.html>

⁶⁴³ <http://www.cdjapan.co.jp>

André Tchaikovsky nyilvánvalóan tisztában volt azzal, hogy előadóművészként létrehozott alkotásai, zongorajátékának felvételei a technika segítségével továbbhagyományozód(hat)nak, és anyagiatlan (nem materiális) művészetének részletei az enyészettől így – részben – megmenekülnek. A zongorista azonban a testi elmúlással szembeni eszközként nem a hangrögzítést választotta, hanem saját testét (annak egy részét) kínálta fel egy performatív művészet számára annak érdekében, hogy testi mivoltában akkor is jelen legyen, amikor már biológiai értelemben nem létezik.

Történt ugyanis, hogy egy *Hamlet* előadás, különösképpen annak sírásó jelenete úgy megindította, hogy akként végrendelkezett, halála után koponyája kerüljön a Royal Shakespeare Company (RSC) kelléktárába, s a *Hamlet*-előadásokon ez (vagy inkább ő?) szerepeljen a sírásó jelenetben Yorick koponyájaként.⁶⁴⁴ A végrendelet nyomán a koponya az 1980-as évek második felében a RSC kelléktárába került, és Ron Daniels rendezésében, Mark Rylance Hamlet-alakítása mellett készült debütálni Yorick szerepében 1989 tavaszán.

Abban, ahogyan a zongoraművész az egyik efemer műfajból egy másik előadói/performatív művészeti ágba került, vagyis hogy (holt)testi mivoltában lett a színházművészet része, a maradandóságba, a halhatatlanság történő határátlépésre törekvés gesztusa mutatkozik meg. Paradox módon a saját koponya színházi kellékké történő átlényegülése azt a vélelmet demonstrálta, hogy az előadóművész alkotásának és a szubjektumnak az elenyészése felülírható a társadalmi és biológiai vonatkozásaitól megfosztott – az öltözködéstől és húsától lemeztelenített – test pusztán tárgyi mivoltú használatával.

Kérdés azonban, hogy a Hamletet játszó színész kezében tartott kellék – a darab világán belül Yorick koponyája – mennyiben tekinthető identikusnak azzal a személlyel, „akié” még életében ez a koponya volt. A már nem élő emberi test – amely szubjektumát s így számos emberi mivoltát elvesztette – még mindig őriz magá(ba)n a biológiai, anatómiai, antropológiai sajátosságokon túl társadalmi, kulturális vonatkozásokat. A sírgödörből vagy kriptából előkerülő csontváz, koponya mindig valakié, s az egyik legerősebb késztetés minden ilyen „lelet” esetében a névtelen csontváz bizonyos mértékű – lehetőség szerint teljes, s az ezzel járó egyedi névvel történő – azonosítása. (Vagy fordítva: gyakran épp ily erős törekvés egy ismert névhez egy csontváz/koponya keresése, hozzárendelése – lásd: Petőfi Barguzinban.) A RSC *Hamlet*jében – az említett példában – szereplő koponya nem névtelen, nem műanyag tárgy, hanem egy konkrét, ismert személyé, André Tchaikovsky-é,

⁶⁴⁴ Az esetet ismerteti: AEBISCHER, Pascale, „Yorick’s Skull: *Hamlet*’s Improper Property”, *EnterText* 1.2 (June 2001): 206-225.

ily módon élettelen mivoltában is azonosnak kell tekintenünk – metonimikus értelemben – az egykor élt egyénnel.

A holttestet vagy részeit azonban egészségügyi és kulturális okok miatt a különböző társadalmakban elkülönítik az élőtől, a holttesthez különböző kegyeleti szokások is kapcsolódnak. Így nem meglepő, hogy az RSC *Hamlet*-előadásának stábja ambivalens módon viszonyult a Tchaikovsky-koponyához, mivel a kegyeleti szokás két, egymással ellentétes irányban munkált: egyrészt egy végakarat teljesítésének irányába, másrészt abba az irányba, hogy a holttest (a koponya) különüljön el az élők világától, és „nyugodjék békében”. E két összeegyeztethetetlen törekvésből végül az utóbbi bizonyult erősebbnek, s így a Yorick-ként halhatatlanságra vágyó André Tchaikovsky koponyája a próbafolyamat végéhez közeledve végül kikerült az előadásból, hogy a társulat kelléktárából egy nem valódi, ám valamiképpen a zongorista végakaratát is tekintetbe vevő – az övéről mintázott – kellék koponya vegye át a szerepét.

A fenti eset érinti Yorick koponyája – és a koponya illetve rajta keresztül a halál – színpadi és képi reprezentációjának kérdését is. A halál színpadi megjelenítése Shakespeare drámáirói gyakorlatában épp úgy nem jelentett újítást, mint színpadi munkásságának legtöbb eleme, ugyanakkor a sírásójelet Yorick-betétje saját ötletnek tűnik. Mint Martin W. Walsh írja, „a hátán lovagoltató, gyereket csókolgató Yorick valószínűleg Shakespeare leleménye, és nem kell ahhoz a modern pszichológiához fordulnunk, hogy Yorickban szülőpótléket lássunk, ami a hagyományos bohóc androgün jellegére tekintettel különösen meglepő”.⁶⁴⁵

A sírásójelenetben a Yorick koponyáját néző Hamlet e kezében tartott koponyában önmagát nézi: a koponya szemgödörbe pillantva egyszerre tekint saját múltjába (gyerekkorába) és jövőjébe (halálába). Az erre a – szemgödörbe való pillantás révén lehetővé váló – kitekintésre (a jelenből) éppen az ad módot, hogy a szemgödör üres. A néző pillantása nem tükröződik, nem nyer viszonzást egy másik tekintetben, hanem a semmi, a hiány, az űr nyitja meg a távlatot. Az üresség, üregesség, a szem hiánya, a koponya vaksága fejezi ki a szubjektum megsemmisülésének tapasztalatát. A nézés – egyébként a darabban

⁶⁴⁵ WALSH, Martin W., „This Same Skull, Sir...”: Layers of Meaning and Tradition in Shakespeare’s Most Famous Prop.” *Hamlet Studies* 9 (1987), 65-77. Itt: 74.

másutt is fontos – motívumának jelentőségét jelzi, hogy a Yorick koponyáját kezébe vevő Hamlet első mondata ez: „*Let me see*”. (Hadd lássam!)⁶⁴⁶

A tekintetről értekező Norman Bryson egy Raffaello festményből kiindulva, de általános érvénnyel fogalmazza meg, hogy „a néző szubjektum önmaga feletti uralma magában rejtí saját megsemmisítésének elvét: a nézés momentumának egyik feltétele a szubjektum mint középpont megsemmisítése.”⁶⁴⁷ Ennek az önmegsemmisítő nézésnek megszilárdult jelképe a Shakespeare *Hamlet*jére a Yorick koponyájával „szembenéző” címszereplővel történő képi hivatkozás, amely nagyon sok *Hamlet*-feldolgozás esetében a hírverés, reklámozás, plakátírozás szerepét tölti be. (Lásd Olivier és Richardson *Hamlet*-filmjeinek videó-borítóját!)

Yorick kapcsán arra is érdemes kitérnünk, hogy rajta keresztül Shakespeare felvillantja egy *másik* apa képét, aki gyökeresen eltér a bosszút követelő szellem, a „vérnősző baromként” jellemzett Claudius, illetve a darabban egyébként apjukért bosszút álló – s ekként az ezekkel az apákkal azonosuló – fiak, Fortinbras és Laertes valamint az ő apáik képviselte mintától. (S amely alapvetően különbözik a Freud által adott, s a pszichoanalitikus értelmezést uraló hamleti apaképtől is.) A harcias, bosszúálló, győzelemre törő, a nőt birtokló, domináns apa képével ellentétben, amely a bűnt, bűntudatot, félelmet, rettegést, intrikát, manipulációt hívja életre a darabban, van a *Hamlet*ben egy látens apakép, amelynek jegyei az előbbiektől radikálisan eltérnek. Hamlet intim és bizalmas hangon a darabban – Horatio mellett – egyedül Yorick-hoz (a koponyájához) beszél. Ő az, akivel – a másik apafiguráktól: a szellemtől és Claudius-tól eltérően – testi kontaktusba kerül azzal, hogy az egykori udvari bolond (*jester*) koponyáját a kezébe veszi. Ez a testi érintkezés egyébként a felidézett testi kapcsolatnak, a bolond hátán való lovagolásnak az inverze: most Hamlet az, akinek a testén (kezében) Yorick elhelyezkedik.

Mondhatjuk persze, hogy Hamlet másokkal is testi kontaktusba kerül a darabban, ez azonban – a legdrámaibb helyzetekben – tárgyi közvetítéssel jön létre: három férfit (sorrendben: Poloniust, Laertest és Claudius-t) a kardjával érinti – és öli – meg a címszereplő (ez azonban a domináns apaképpel áll kapcsolatban, s ennek pszichoanalitikus vonatkozásával itt nem foglalkozom).

⁶⁴⁶ Arany János fordításában: „Hadd lám.” (*William Shakespeare Összes Művei*, Bp., Helikon, 2005, 653.) Érdekes és különös módon ez a fordulat az újabb magyar Hamlet-fordításokból kimarad. Így Eörsi Istvánéból (Bp., Cserépfalvi, 1993, 138), Mészöly Dezsőéből (Bp., Új Színház – Dyfon Kft., 1996, 103), és Nádasdy Ádáméból (Magvető, 2007, 503) is.

⁶⁴⁷ BRYSON, Norman, A tekintet a kiterjesztett mezőben, ford. Végső Roland, *Enigma* 41 (2004), 48-60. Itt: 50.

Amikor Hamlet Yorickra néz, akkor Hamlet tekintete az azonosulásnak a legmélyebb fokát képviseli, mivel ennek a „szembesülésnek” a révén Hamlet nyilvánvalóvá teszi, hogy darabbeli helyzetében Yorick egykori helyzetét veszi magára, azzal azonosul, azt követi. Shakespeare darabjaiban az udvarnak, udvartartásnak nem egyszer szereplője a bolond. Ez a dramaturgiai szerep és funkció a *Hamlet*ben is jelen van, de itt az udvari bolond szerepét nem külön szereplő játssza, hanem Hamlet tölti be ezt a dramaturgiai helyet az örültség jeleneteiben. (Idekívánczik az a színháztörténeti megjegyzés, hogy Shakespeare korában az örült szerepe komikus szerep volt, s így a Hamlet-előadások örültség-jeleneteiben a címszereplő a bolondok mulattató hatásmechanizmusával működött.) Amikor tehát Hamlet az örültet (a bolondot) játssza, nemcsak eltér (mássá, másikká válik), hanem egyben azonosul is, beleilleszkedik egy másik hagyományba.

A bolondhoz kapcsolódik egy, a társadalmi nemmel (gender) összefüggő lényeges sajátosság. A bolond nem(iség) nélküli, semleges, nemi identitása meghatározatlan. Alakját lélektani szempontból a tehetetlenséggel, a (nemi) identitás bizonytalanságával összefüggő impotenciával szokás jellemezni. A bolond (az örült) szerepét magára öltő Hamlet ebből a nézőpontból (is) Yorick szerepével azonosul – még jóval azelőtt, hogy a valamikori udvari bolond koponyáját a kezébe venné –, ám ennek az azonosulásnak a súlyát éppen a sírásójelenet mutatja, s az hogy Yorick koponyájának megjelenésével Hamlet egész korábbi magatartása átértelmeződik. A Yorick-jelenet az udvari bolondnak a Hamlet identitásának kialakulásában betöltött szerepét hangsúlyozza, és bekapcsolja Yorick alakját a darabot behálózó el nem gyászolt, nem kielégítő gyász Lacan által feltárt motívumrendszerébe.

Fél évszázaddal Shakespeare előtt az ifjabb Hans Holbein (1497-1543) kétszer töltött hosszabb időt Londonban. Először 1526 őszén érkezett Erasmus ajánlólevelével Morus Tamás házába, és két évig maradt. Másodszor és immár végleg 1532-ben ment Londonba, ahol pár évre rá VIII. Henrik király udvari festője lett. Holbein kitűnő portréfestő volt, de hírnevét a pályája elején könyvillusztrációkkal szerezte, amelyek közül a legismertebb a 41 darabból álló *Haláltánc* sorozata, amely az 1520-as évek közepén készült, de csak 1538-ban, az itt elemzendő festménye után öt évvel jelent meg. „Az angol udvarban Holbein valószínűleg nem mozgott túl nagy körben, és hatvan évnek kellett eltelnie ahhoz, hogy életének állomásait összefoglalják és nyomtatásban is közzétegyék.”⁶⁴⁸

⁶⁴⁸ NORTH, John, *A követek titka. Holbein és a reneszánsz világa*, ford. Gyárfás Vera, Bp., Typotex, 2005, 37.

Egyik legismertebb és legtöbbet elemzett képe *A követek*, amelynek előterében egy koponya látható. E festményt és a haláltáncsorozatot a mindkét művön látható allegorikus koponya-motívum miatt gyakran szokták összehasonlítani.

Holbein festményén a kép két oldalán oszlopként álló két test az általuk közrefogott polcasztalt és az azon felsorakoztatott jelképeket úgy keretezi, hogy ez a térbeli elrendezés a közrezárt javaknak (a világnak) a maradéktalan uralhatóságát demonstrálja. Földgömbök, navigációs eszközök, könyvek, tekercsek, hangszerek stb. illusztrálják az egyetemes tudást és tapasztalatot. „Az elrendezést tekintve a festmény legfontosabb része a középben látható csendélet.”⁶⁴⁹ Ennek a csendeletnek az elrendezése azt mutatja, hogy a felső polcon az égbolt vizsgálatához szükséges műszerek találhatók, az alsó polcon pedig a földi világhoz kapcsolódó tárgyak vannak. Ugyanakkor a két követet nemcsak a könyökükkel támasztott és testtartásukkal a művészet, tudás, hatalom birtoklását demonstráló polc kapcsolja össze, hanem a festmény előterében látható, torzított képként megjelenő, a padló mintázatához – térben és színezésben egyaránt – közelítő koponya is. Ez a koponya felülrajzolja a festmény alapstruktúráját, és ez jelzi a legnyilvánvalóbban azt, hogy a festő nem egyetlen perspektivikus nézőpontot alkalmazott.

A követek (Jean de Dinteville és Georges de Selve) egy zöld függöny előtt pózolnak, olyanfajta előtt, amilyen mögé majd Polonius rejtőzik a hálósoba jelenetben. Szembenéznek a kép szemlélőjével. Azzal a szemlélővel, aki a képen ábrázolt világról éppúgy többet tud, mint Shakespeare drámáinak nézője e darabok szereplőinél. A néző ugyanis látja – vagy láthatja, hiszen a torzítás következtében nem feltétlenül veszi észre – a kép előterében lévő koponyát. (Ahogy egy a koponyánál még jobban elrejtett tárgyat, a bal felső sarokban a függöny mögül kibukkanó feszületet sem feltétlenül vesz észre – ezen a helyen azonban a festménynek ezzel az elemével nem foglalkozom.)

A koponya Holbein képén ugyanúgy felénk „néz”, mint a követek. Nézésről ebben az esetben azonban csak a hiány értelmében beszélhetünk, mivel a szemgödör „tekint” felénk a festményről, s a koponya a szem hiányával utal az üregben létezett (vissza)néző szemre. A festményen a koponya helyzete – mint a követeké – póz jellegű, demonstratív. (Ebben eltér Yorick és Hamlet – térben és időben – egymásra néző tekintetétől.) A koponya mögé (alá), a követekhez hasonlóan, balra hátra árnyék vetül. Ez azt jelzi, hogy Holbein számára a koponya fizikailag is jelen van a térben, a bemutatott/megfestett jelenethez képest a koponya nem külsődleges, nem látomásszerű. Ugyanakkor az eltérő (torzított)

⁶⁴⁹ NORTH, John, i.m. 63.

nézőpont és az eltorzított (felnagyított) méret miatt a koponya (el)idegen(ítő) elem a kompozícióban. Azt is mondhatnánk, hogy a koponya nem a képen van, hanem a kép (a követek) és a néző között. Valahol a semmiben, egy nem valóságos térben, nem a kép kijelölte észlelési koordinátában. Ezt a feltételezést az is erősíti, hogy a koponya nincs alátámasztva, hanem a kép előterében „lebeg”. És ebbe az értelmezési mezőbe illeszkedik az a magyarázat is, amely a koponyát a festő játékos képaláírásának tekinti (Holbein – *hohles Bein*: üreges csont).

A Holbein-kép lacani olvasatában „[a] halálfej az Imaginárius mezőjén belül jelenik meg az Imaginárius *tiltakozás*aként saját középpontból való kiebrudalása mint a halál fenyegetése ellen ... a halálfej a szubjektum félelmét fejezi ki a megsemmisüléstől...” írja Norman Bryson „A tekintet a kiterjesztett mezőben” című írásában.⁶⁵⁰ Ez a szubjektum azonban nem a festmény két szereplője, akik nem egymásra, hanem a képet és benne őket néző szemlélőre néznek, hanem a képen kívül helyett, de a kép által pozicionált és megkonstruált mindenkori néző. Ez a vonatkoztatás azt jelenti, hogy – bár a követek kapcsán kijelenthető, hogy – a látómezejüket átvágja valami, amit nem uralnak, a halálfej, amely oldalról, anamorfikusan vetül e térbe,⁶⁵¹ a koponya képi megjelenítése mégis elsősorban a festmény mindenkori szemlélőjére vonatkoztatott.

Holbein más műveiben, így említett *Haláltánc* című fametszet sorozatában a koponyát (illetve itt általában a teljes csontvázat) az ábrázolt szituáció részévé, sokszor főszereplőjévé teszi. Oly módon komponálja bele a térbe, hogy az belül van a többi alak világán, ők – is – látják, kontaktusba kerülnek vele.

A követekről a 2002-ben a legújabb monográfiát publikáló, s a festmény asztrológiai és kozmográfiai összefüggésben értelmező John North szerint a kép „vallásos témájának központi eleme az idő”.⁶⁵² A képet pszichoanalitikus szempontból elemző lacani értelmezés „nemcsak a tekintet visszavonhatatlan másságára, hanem a néző szubjektumnak a perspektivikus enyészpontban történő eltűnésére vonatkozóan is hordoz magában rejtett meta-kommentárt. Holbein festménye – magyarázza Lacan – *’láthatóvá teszi számunkra a kasztráció... formájában megsemmisített szubjektumot. A saját semmisségünket tükrözi a halálfej alakzatában’.*”⁶⁵³ A megsemmisülés tapasztalatával szembesítő idő és az ugyanezt demonstráló koponya majd a lét-nemlét kérdését középpontba állító shakespeare-i Hamlet-

⁶⁵⁰ BRYSON, Norman, i.m. 59.

⁶⁵¹ BRYSON, Norman, i.m. 52.

⁶⁵² NORTH, John i.m. 172.

⁶⁵³ SILVERMAN, Kaja, „Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look, and Image”, in Uő., *Male Subjectivity at the Margins*, London, Routledge, 1992, 147. Magyarul: Fassbinder és Lacan. A tekintet, a nézés és a képmás újragondolása, ford. Kiss Anna, *Enigma* 41 (2004), 61-85. Itt: 75.

feldolgozás során kapcsolódik újra – és minőségileg magasabb szinten – egybe, azzal a hatással, hogy a 17. században „Hamlet és a sírásó jelenete minduntalan előjön metszet vagy költemény alakjában, hatása kiterjed a század nagy részére.”⁶⁵⁴

A Holbein és Shakespeare közötti időszakban a halálnak koponyával, csontvázal történő ábrázolása széles körben elterjedt Európában. A haláltáncok egy évszázadon át tartó divata még Holbein életében véget ért, de az ő fametszet-sorozata is beleilleszkedik abba a sorba, amely „a társadalmi ranglétra függvényében ábrázolta a halált, s úgy vonultatta fel a sok különböző csontvázat, mint megannyi játékkártyát”.⁶⁵⁵ Az 1540 utáni évtizedekben egyre jobban elterjedt az emberi test anatómiai vizsgálatából, a boncolásokból származó tapasztalatoknak, ismereteknek a képi megjelenítése, s az a felismerés, hogy a húsától megfosztott test is őrzi magán az egyedi sajátosságokat. Ez a felismerés fogadtatja el – kételkedés nélkül – Hamlettel és már a korabeli nézőkkel azt, hogy a sírból előkerülő koponyák közül a sírásók kétséget kizáróan azonosítják Yorick koponyáját. (A sírásójelenetben egyébként az udvari bolondé az egyetlen azonosított koponya, a többiről, amelyet Hamlet a kezébe vesz, feltételezett társadalmi státuszuk alapján beszél.)

Az 1965-ben született amerikai Robert Lazzarini *skulls* című négy koponyaszobrával Holbein imént tárgyalt koponyáját fogalmazza át, e négy tárgyat a kontextusától megfosztva, egyedül a nézővel/látogatóval szembesítve. A kontextustól történő megfosztottság azonban nem pontos megfogalmazás, ugyanis Lazzarini koponyáinak is van kontextusa, amely hozzátartozik a szobortárgyakhoz. Az egyik ilyen kontextus az a tér (a fehér szoba), amelyben e szobortárgyak ki vannak állítva, a másik pedig a négy koponya egymáshoz való viszonya. Holbein festményéhez viszonyítva azt lehet mondani, hogy Lazzarini koponyáinak kontextusa steril, nem tartalmaz társadalmi-történelmi vonatkozásokat (illetve csak közvetetten – a digitalizáció tekintetében – de erről egy kicsit később).

Az árnyékmentes megvilágítás, a rejtett rögzítés – amely azt a benyomást kelti, mintha a négy koponya lebegne a térben (mint Holbeinnél) –, a vakító fehér felület, amellyel a csontsínű tárgyak kontrasztba kerülnek, a vizuális paradoxon érvényesülését szolgálja. A koponyák színe(zése), valóságos emberi koponyáknak mutatja ezeket a tárgyakat, ugyanakkor ezt a valószerűséget ellentételezi a koponyák formája.

⁶⁵⁴ CHASTEL, André, A barokk és a halál, in Uő., *Fabulák, formák, figurák*, ford. Görög Livia, Bp., Gondolat, 1984, 95-114. Itt: 112.

⁶⁵⁵ CHASTEL, André, i.m. 101-102.

Ezek a tárgyak nem tekinthetők az anamorfózis példáinak, mert az anamorfózis esetében mindig van egy olyan nézőpont, amelyből a torzítás kiindul, s amelybe optikailag visszaforgatva a tárgy visszanyeri vizuálisan „ép” képét. Lazzarini szobrai, installációi esetében viszont nincs ilyen egyetlen kiindulópont, minden esetben több metszetű torzítás megy végig a tárgyakon.

Azzal, hogy a koponyák az alakjukkal kibillentik a tekintetet a maga origójából, termékeny, dinamikus feszültséget hoznak létre a tárgy és annak képe között. Torz tárgyi mivoltukban elidegenítik a tekintetet. Hatásuk olyan, „mintha a koponyák visszautasítanák azt, hogy viszonozzák a tekintetet, vagy jobban mondva, mintha egy olyan másik térben léteznének, amelynek semmi kapcsolata nincs azzal a térrel, amelyet mi belakunk, s ahonnan egyszerűen nem lehet ránk visszatekinteni”.⁶⁵⁶

A vizuális paradoxon alapja az, hogy a kétdimenziós torzítást Lazzarini háromdimenziós tárgyakra alkalmazza, s ezt a térbeli torzulást a szem nem képes helyreállítani. Ennek a torzításnak a kivitelezésében nélkülözhetetlen szerep jut a digitális technikának. Mint egy interjúbán a munkamódszeréről a szobrász elmondta, a koponyák esetében először valódi koponyák lézer szkennelését végezte el, majd a számítógéppel nagyon sok háromdimenziós torzítást hajtott végre, s ezekből választotta ki azokat a változatokat, amelyeket aztán valódi csontokból (de nem koponyákból) megfaragott.⁶⁵⁷

Ezeket a térben torzított koponyákat csak a számítógép segítségével lehetne vizuálisan torzításmentessé tenni, de a tárgyak kiállításmódja konvencionális. A látogató olyan közegben fogadja be, szemléli meg ezeket a koponyákat, amely a múzeumi, kiállítótermi reflexeket működteti, s a tárgyak izolációja (Lazzarini csendéletnek nevezi őket) ezt a befogadói magatartást erősíti. A szobrász úgy alkalmazza a digitális modulációt, hogy a befogadásból kiiktatja a számítógépes mediációt,⁶⁵⁸ s ezzel feloldhatatlanná teszi a térbeli és percepciós paradoxont.

A szobaszerű kiállítótér egyfelől a lehető legkonvencionálisabb: négyzet alakú alapterület, négy egyforma fal, az egyiken ajtónyi nyílás, amelyen át a térbe léphetünk. Másfelől azonban a tér manipulált: a mennyezet átereszt a fényt, a megvilágítás rejtett, a szobában nincs a koponyákon kívül semmi. A szemmagasságban rögzített koponyák nemcsak belül vannak ezen a steril téren, hanem egyúttal ablakai egy másik világnak, rájuk és beléjük pillantva egy ismeretlen dimenzióba kerülünk. A négy koponya – amelynek

⁶⁵⁶ HANSEN, Mark B. N., *New Philosophy for New Media*, Cambridge, MA – London, MIT Press, 2004, 198.

⁶⁵⁷ Todd Gibson interjú-sorozata, <http://fromthefloor.blogspot.com/2004/10/discussion-with-robert-lazzarini-part.html> (Letöltés: 2007. április 12.)

⁶⁵⁸ HANSEN, Mark B. N., i.m. 203.

nincs meghatározott sorrendje – a háttérükül szolgáló négy egyforma fal mellett a percepcióba bevonja a négy dimenzió érzetét is.

Az idő negyedik dimenziója pedig nemcsak abból a szempontból fontos, hogy a koponya az enyészet, elmúlás, múlttá vált idő képzetét kelti, hanem abból is, hogy Lazzarini *skulls* című művének dátumozása a 2000., a millenniumi év. Ez pedig megint Holbein festményére utal vissza. Mint John North írja, „[a]kár belemagyarázás ilyen utalásokat találni *A követeken*, akár nem, Jézus halálának árnyéka és módja az első nagypénteken világos párhuzamokat vet fel 1533 Angliájában. A virágzó számmisztika korában nem lehetett nem észre venni, hogy Jézus 33 éves korában halt meg, és hogy éppen tizenöt évszázad, másfél évezred telt el a keresztre feszítése óta”.⁶⁵⁹ A fél millenniummal kapcsolatos képzetek és a világvégétől való félelmek Európa szerte jelen voltak az 1533-as évben. 2000-ben, ha mástól nem, a számítógépek naptárbeállításának összeomlásától való félelmek hálózta be a földet.

A *skulls* négy digitálisan elgörbített koponyát kínál a néző tekintetének, és e tárgyak megformálásával a percepció rövidzárlatát idézi elő. A befogadás során a tekintet dezorientálódik és a percepció megzavarodik.⁶⁶⁰ Noha Lazzarini szobortárgyai felismerhetők, de így (ilyenek) senki nem láthat koponyát. A képi törés, a nézőpont torzítása-manipulálása elidegenít. A képi kibillentés viszonylagossá teszi nemcsak a nézőpont és a látvány kérdését/tapasztalatát, hanem a látható tárgy (a szobor) mibenlétét is. Nem lehet ezekre a torz koponyákra *mint* koponyákra tekinteni, hanem csak a gömb alakú koponyákhoz való viszonyon keresztül lehet értékelni ezeket a képet (nézőpontot) tárggyá tevő szobrokat.

Végül röviden érintem a koponya mint tárgy kereskedelmi alkalmazásának példáját is. Egy sétálóutca optikai szaküzletének kirakatában koponyák láthatók. Ezek az emberi csontnál jóval fehérebb – s így nyilvánvaló módon – műanyag koponyák arra szolgálnak, hogy a rájuk helyezett szemüvegekkel ezt a kereskedelmi terméket (a szemüveget) reklámozzák. A koponyára helyezett szemüveg azonban korántsem magától értetődő kapcsolatot hoz létre a két tárgy (koponya és szemüveg) között. Ezt a kapcsolatot mindenekeelőtt nem maguk a tárgyak, hanem a hozzájuk rendelt közeg: a koponyák kontextusa – azaz a kirakat – határozza meg. A kirakat először is jellegénél és szituáltságánál fogva felszólít a nézésre, ráadásul kettős irányban. Egyfelől a benne

⁶⁵⁹ NORTH, John, i.m. 248.

⁶⁶⁰ Vö. HANSEN, Mark. B. N., i.m. 15.

elhelyezett tárgyak testesítenek meg egy felszólító módot, amely a láthatóság, szemrevételezés, fogyasztói tekintet vonatkozásaival jellemezhető; másfelől azonban a kirakat (más nyelvekben: ablak) az önszemlélésre is felhív, arra, hogy a járókelő a kirakat tükröződő üvegfelületében önmagát nézze. A kirakat a városi köztereken kószáló járókelő önszemlélésének elkerülhetetlen – és a köztéren való jelenlétébe beépített – közege.

A kirakati koponya esetében a protézis (a szemüveg) teremti meg a funkciót. A protézis révén válik hangsúlyossá és kizárólagossá a koponyának mint vak tárgynak a nézésben történő kifordítása. Hiszen ezekre a koponyákra sapkát, fülvédőt, fejhallgatót, bármely a fejen viselhető terméket is lehet(ne) helyezni, s akkor a koponyáknak az ezekkel a protézissel kihangsúlyozott vonatkozása kerülne előtérbe. A szemüveg azonban a koponyával összefüggésben egészen különleges helyzetet teremt.

Nyilvánvaló, hogy a koponyáról – minden egyéb mellett – az a szerv (is) hiányzik, amelynek működését a szemüveg javítani (dioptriás) vagy védeni (fény) lehetne képes. A szemgödörnek, a szemüregnek a negatív terét nemcsak a lencse domborulata fedi és ellentételezi, hanem az a tény is, hogy az ajkak nélküli koponyák a teljes fogsornak köszönhetően „mosolyognak”. A kirakatban ily módon egyrészt egy anatómiai adottság kereskedelmi mosollyá válik (segíti a termékkel való megbarátkozást), másrészt a keretbe helyezett szemüveglencse vagy teljesen el is takarja a szemgödört (a napszemüvegek esetében), vagy a szemüvegkeret designjával és az áttetsző üveg fénytörésével a nézői tekintetet a termékre irányítja. (Hasonló dolog történik a felöltöztetett kirakati próbababák esetében is: az élettelen, semleges bábu hozzásegíti a fogyasztót ahhoz, hogy tekintetét a termékre összepontosítsa.)

A kirakati koponyák nemiségét a protézis és az egyéb kellékek teremtik meg: a szemüvegek női/férfi jellege lehetőséget adhat(na) arra, hogy a kirakat rendezője női/férfi koponyákat különítsen el. Ebben a mellékelt példában azonban a nyolc koponya csoportosítása mindenekelőtt a termék sajátosságai alapján történik meg: napszemüvegre (4 db) és olvasószemüvegre (4 db). A koponyákat a protézis (a szemüveg) egyedíti, s bár mindegyik más-más szögben „tekint” kifelé a kirakattól, úgy tűnik, ugyanannak a műanyagkoponyának a replikáiról van szó. A nyolcból négy virágot tart az álkapcsában, de ez nem kölcsönöz nekik nemi jelleget, ahogyan a rájuk helyezett szemüvegek designja sem. A koponyák kereskedelmi célú alkalmazása a terméket szolgálja, és a szemlélőt manipulálja. A kirakati koponyákkal reklámozott szemüvegek így – együtt – megvalósítják a megsokszorozódásra, felcserélhetőségre épülő tömegtermékek alapvető sajátosságait.

A koponyában olyan tárgyat láthatunk, amely az itt érintett művészeti ágakban és említett példákban alkalmasnak bizonyul arra, hogy mind az emberi test társadalmi és biológiai vonatkozásaival kapcsolatos mindenkor látnak vagy manifeszt előfeltevéseket és előítéleteket felülírja, amely egy kompozíció elemeként magát a kompozíciót dekonstruálja, és amely egyben el tudja téríteni a kompozíciót pásztázó tekintetet.

A koponya semlegességénél fogva – az anatómiailag, antropológiailag nem képzett szemlélő számára – olvashatatlaná teszi a biológiai és a társadalmi nemet. A tekintet számára a koponya se nem férfi, se nem nő (sem biológiai, sem társadalmi értelemben nem az), és így semlegessége révén lehetőséget nyújt a nemi összefüggések projekciójának vizsgálatára, annak bemutatására, hogy a nemi jelleg nem a testben, hanem a testre író/vetítő társadalmi tekintetben van.

Kompozíciós szempontból Yorick koponyája éppúgy átmetszi a *Hamlet* világát, ahogy a Holbein festményén látható anamorfikus koponya képe. Ezt a metszetet tárgyiasítja torzult koponyaszobraiban Lazzarini (aki egyébként más tárgyakat is – telefont, szerszámot, cigarettásdobozt stb. – ilyen torz oldalnézeti képként formál meg). A kibillentett, elbizonytalanított nézőpont, a tekintet viszonylagosságára reflektáló scenikus, képi, tárgyi megjelenítésmód (amelyhez a kirakati koponyakellékeknek persze vajmi kevés köze van) azt a fenomenológusok által hangsúlyozott nézetet igazolja, amely szerint a tekintet nem valami a szubjektumon kívül lévőnek a felfogása, észlelése, hanem teremtő aktus. A tekintet a tárggyal esik egybe, szemlélő és szemlélt kölcsönösen határozzák meg egymást.

Az itt felhozott példák (Holbein, Shakespeare, illetve Lazzarini) olyan korszakokból valók, amelyek a látás primátusa illetve intellektualizálása előtt és után keletkeztek. „A látás elsőrendűsége csak a nyomtatás feltalálása után bukkant fel, hogy majd társadalmi nemet öltön”⁶⁶¹, és ezzel a folyamattal párhuzamosan következett be a látás racionalizálása.⁶⁶² Holbein és Shakespeare koponyái e folyamat előtt (vagy kezdetén), azt mutatják, hogy a tekintet nem egy kitüntetett pontot képvisel, hogy nincsen egy szabályos rendbe illeszkedő és a tekintet által maradéktalanul befogható tér, hanem e testek – a többi megjelenített testtel kontrasztban – más dimenziókba és más terekbe nyílnak, vagy azokba (is) térítik át a tekintetet.

André Tchaikovsky és Robert Lazzarini koponyái e folyamat után (vagy végén) azt mutatják, hogy a koponya akár kellékként, akár *diamorfóziként* átírhatja a modernitásban

⁶⁶¹ BAL, Mieke, Vizuális esszencializmus és a vizuális kultúra tárgya, ford. Csáky Marianne, *Enigma* 41 (2004), 86-116. Itt: 99.

⁶⁶² JAY, Martin, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, Berkeley, U of California P, 1994, 49.

teatralizált scenografikus – és szigorúan egy kitüntetett *nézőpontra* épülő perspektivikus – teret és az azt befogó tekintetet. Ugyanis a Yorick-Tchaikovsky koponyában illetve a *skulls*-ban a tekintet nem csupán eltérül, hanem ezen felül szét is szóródik, és e szétszóródó tekintet egyúttal megkérdőjelezi a racionálisan kontrollálható észlelés lehetőségét és kereteit. Megkérdőjelezi a testnek testi mivoltát (mindkét esetben), mivel nem tudjuk, hogy mit is látunk (mert csak a hasonlóságot észleljük, de az azonosságot/identitást nem), átmetszi a modernitás által a vizualitás elsődlegességébe vetett hitet, és rámutat arra, hogy a tekintet nem feltétlenül elegendő arra, hogy általa a látott dolog beilleszthető legyen egy – vizuálisan is – uralható világrendbe.

13. (Ál)ruhás és ruhátlan testek

„A csupasz test önmagának a jelvénye,
és nem másnak.”
Nádas Péter⁶⁶³

A test színrevitele sohasem teljesen szuverén tett, a test révén kifejezésre juttatott identitás hosszú távú vagy ideiglenes társadalmi szerződések, konvenciók hálózatában artikulálódik. Ezek a megállapodások intézményesült terekhez kötődnek, amelyek ismétlődések révén jönnek működésbe. Az ismétlődések a társadalmi viszonyokra tekintettel, a nyilvánosság szeme előtt zajlanak. Ezek a terek egyszerre fizikaiak és jelképesek, épp úgy, mint a bennük színre vitt testek. Az emberi test színrevitelének tereihez nemcsak a performer, hanem a közönség is hozzátartozik. A test színrevitelének sajátos típusait alkotják azok a műfajok és esetek, amelyekben a test álruhát ölt és nemet vált, illetve amelyekben a test ruhátlanul mutatkozik meg. Az előbbinek erős és meghatározó típusát képezi a színházi hagyomány, amelyben a szerepet játszó személy – többek között ruhadarabok, maszk, smink stb. segítségével – másnak mutatja magát, amely másságba a társadalmi rang, életkor, társadalmi és biológiai nem egyaránt beletartozhat. A színészek testének a szerepekkel összefüggésben megmutatkozó változékony jellege lehet az egyik magyarázat arra, hogy a történelem során sok társadalom kirekesztettként bánt velük. A színház az alapját alkotó kétes és többszörös nemi identitást képviselő jellege révén kihívást intéz az őt övező társadalom (testi) normái ellen. Ebben az egyik legerősebb eszköze az alakváltás, különösen a biológiai és a társadalmi nemek cseréje.

Közismert, hogy a színháztörténetben hosszú ideig a színészek férfiak voltak, és mind az ókori görög, mind az Erzsébet-kori angol színpadon ők játszották valamennyi szerepet, (az utóbbiban a fiatal és vén női szerepeket fiúkra osztották). Ugyancsak közismert és elfogadott színházi konvenció, hogy bizonyos operai szerepeket a komponisták olyan hangfekvésben írtak, amely a dalműbeli szerep nemi meghatározottságától eltérő énekesi közreműködést kíván. A nők színészi jelenlétének igénye és lehetősége akkor vált meghatározóvá, amikor a vándortársulatok kialakulásával gyakorlatilag családi közösségek turnéztak együtt, amelyeknek mindegyik tagjára színpadi feladat hárult. Ez tette lehetővé a nemiség-azonos szereposztás kialakulását. Ez a színész és

⁶⁶³ NÁDAS Péter, Ünnepi színjátékok, in Uő., *Drámák*, Pécs, Jelenkor, 311-353. Itt: 348.

szerep közötti megfelelés, továbbá a nagy létszámú hivatásos társulatok 19. századvégi megszilárdulása – a naturalista-realista színjátszás elterjedésével – azt a képzetet terjesztette el, hogy testi-lelki-nemi fedés van a színész és az általa megformált szerep között. Ezt a domináns regisztert és hagyományt töri meg újra meg újra az a színpadi gyakorlat, amely kibillentí játzó és szerepe megfelelését, s amely lehetőségként – épp a művészeti ág burkolt hagyományából is következően – minden előadásban (minden este) jelen van.

Az identitás felforgatása és a testi sajátosságokra vonatkozó észlelés megcsalása egyszerre lehet játékos és szórakoztató, de ugyanakkor fenyegető és riasztó is. Ez az ambivalencia (amellyel a kötet prológusában foglalkoztunk) okoz például Goethe számára komoly nehézséget abban, hogy a *Wilhelm Meister tanulóéveiben* úgy magyarázza a színtársulatban alkalmazott ruhacserét, mint amely Wilhelmnek a felnőtté válás útján megtett fontos lépései közé tartozik. Másutt (évekkel e regény megírása előtt, 1788-ban) Goethe azt a nézetét hangoztatja, hogy az operák női szerepeiben herélteket kell alkalmazni, mert rájuk jobban illik a női ruha, mint a férfi öltözet, s mert az ő édes hangjuk kárpótol az álöltözet okozta kellemetlenségért. Ezt írja: „Töprengtem azon, hogy miért oly magukkal ragadóak ezek az énekesek, és azt hiszem, rájöttem. Ezekben az előadásokban az imitáció és a művészet fogalma sokkal erősebben érződött, és tehetséges játékokban valamiféle tudatos illúziókeltés jelent meg. Ez dupla élvezetet okoz, mivel ezek a személyek nem nők, csak nőket játszanak. A fiatal férfi tanulmányozta a női nemiség lényegét és a női viselkedés tulajdonságait. Alaposan ismeri, és úgy reprodukálja őket, mint egy művész. Nem önmagát játssza, hanem egy számára teljesen idegen harmadik természetet”.⁶⁶⁴ Goethe a művészet természetes, avagy mesterséges jellege kérdésében ez utóbbit részesíti előnyben, magasabb művészi értéket tulajdonítva a másik nem színészi (énekesi) eljátszásnak, mint a sajáténak. Ugyanezt az álláspontot képviseli akkor is, amikor itáliai útikönyvében beszámol egy Rómában látott *Mirandolina* előadásról, amelyben a Goldoni-darab valamennyi szerepét férfiak játszották. Az előadás hatására azt javasolja, hogy a színésznőket mindenütt férfiakkal helyettesítsék, mivel ez a fajta színház túlmeleg a pusztá utánzás, és a teremtés kategóriájába sorolható, és ez – vagyis az alkotás – teszi a művészetet.⁶⁶⁵

⁶⁶⁴ GOETHE, J. W. F., *Gesammelte Werke*, München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1977, XIV, 9-13. Idézve: Goethe's „Women's Parts Played by Men in the Roman Theater”, trans. by Isa Ragusa, in: FERRIS, Lesley, ed., *Crossing the Stage. Controversies on Cross-dressing*, London and New York, Routledge, 1993, 47-50.

⁶⁶⁵ Goethe az *Utazás Itáliában* lapjain számol be élményéről, az 1787. januárjában Rómában látott *Mirandolina* nyomán. Útinaplójának ez a részlete a magyar kiadásból – Goethe, *Utazás Itáliában*, ford. Rónay György, Bp., Magyar Helikon, 1961 – hiányzik. Az idézet forrása: SENELICK, Laurence, *The Changing Room. Sex, Drag and Theatre*, London, Routledge, 2000, 197.

A római karneválról beszámolva több sajátos részletét említi ennek a forgatagnak, amelyet „a nép ad magamagának”, s amelyben „a kölcsönös szabadságot és szemtelenséget általános jókedv tartja egyensúlyban”. Az általunk a jelen fejezetben érintett (ál)öltözethez kapcsolódik, hogy több oldalon át részletezi a maszkok viseletét, amelyen nemcsak az álarcot, hanem a teljes álöltözetet (jelmezt) is érti. Beszámolóját azzal kezdi, hogy „először többnyire a legalsó osztálybeli nők ünneplőjébe öltözött fiatalemberek tűnnek föl, födetlen mellel, szemtelen önteltséggel. Bájolognak a szemközt jövő férfiakkal; mint velük egyívásúakkal, bizalmaskodnak a nőkkel (...). A nők éppoly szívesen mutatkoznak férfiruhában, mint a férfiak női öltözékben (...). Van álarc, amely a színpadi maszkot utánozza. És vannak, akik nem sokat törik a fejüket: szőnyegekbe vagy lenvászon kendőkbe burkolóznak s ezeket összekötik a fejük búbján”.⁶⁶⁶ E karneváli beszámoló azt példázza, hogy a másik bőrébe – közelebből a másik nem jelmezébe – való belebújás bizonyos keretek között a résztvevőket a szabadság élményével ajándékozta meg, s olyan játékot, metamorfózist tesz lehetővé, amelyet a rögzült társadalmi hierarchia nem tűr el, s amelyet a közösség általában a fennálló rendre nézve fenyegetőnek tekint. Bahtyin részletesen elemzi ezt az összefüggést Rabelais és a népi kultúra kapcsán, és megállapítja, hogy „a maszk motívuma a természetes határok átmeneti, változékony, áthágható voltát fejezi ki”.⁶⁶⁷ Ezeknek a térbeli és időbeli keretek közé szorított – álöltözettel és álarcokkal színesített – ünnepeknek a kontextusában is jól látható, hogy a test performatív jellege, a test kötött sajátosságainak jelképes átalakítása, a másnak mutatkozás, a teatralitás folytonosan visszatérő vonása az ember társadalomban való létének.

Az ünnepi, karneváli nem cseréről a színházra visszatérve: amikor a *commedia dell'arte* truppokban színésznők is megjelentek, ez természetesen azt is lehetővé tette, hogy nők játszanak el férfiszerepeket. A Flaminio Scala által a 17. században publikált ötven reprezentatív színpadi cselekménynek közel a felében nők férfiöltözetben lépnek színre, amely példatár ez esetben nem normaként, hanem a korabeli színházi gyakorlat rögzítéseként értelmezendő.⁶⁶⁸ Ez a szereposztási mód azonban belül maradt a műfaj keretein, és a színházban továbbra is a férfi színészek domináltak. A 18. század végére az európai színházakból fokozatosan eltűnt a nőt játszó férfiszínész alakja, a férfiak férfiszerepet játszottak, s ha esetleg mégsem, akkor vagy komikus hatást keltettek, vagy a

⁶⁶⁶ GOETHE, *Utazás Itáliában*, ford. Rónay György, Bp., Magyar Helikon, 1961, 354, 361-365.

⁶⁶⁷ BAHTYIN, Mihail M., *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba, Bp., Európa, 1982, 53.

⁶⁶⁸ SCOTT, Virginia, „*La vertu et la volupté. Models for the actress in early modern Italy and France*”, *Theatre Research International* 23.2 (Summer 1998), 152-158.

múlt anakronisztikus maradványainak tűntek, és a nőimitátor lenézett helyzetébe süllyedtek. A korábban lányszerepekben fellépő fiúkból színinövendékek lettek, hogy megtanulják a színészmesterség fortélyait. Ez a folyamat a férfiszínészek szerepkészletét szűkítette, a színésznőkéét ellenben bővítette.⁶⁶⁹ Ez utóbbiakét azzal is, hogy egyfelől kialakultak a nadrágszerepek, amelyekben a színésznők elfogadott módon és hagyományt teremtve férfiszerepet alakítottak, másfelől a gyermek drámai hőssé válásával. A gyerekek a korábbi korok darabjaiban általában néma szereplők voltak, a 19. század közepétől azonban központi – beszélő – alakká tudtak válni. A magyar regényadaptációs színműirodalom is több ilyen gyerekszerepet ismer, mint például Nyilas Misiét, vagy Nemecek Ernőét, akiknek szerepét gyakran fiatal, filigrán színésznőkre osztják a rendezők.

A nadrágszereptől függetlenül is megtörténik, hogy színésznő férfiszerepet alakít. Ennek híres és némiképp extrém példáját jelenti Sarah Bernhardt, aki először 25 évesen játszott férfiszerepet, hogy aztán pályája közepétől egyre több férfi főszerepet vegyen fel a repertoárjára, beleértve Hamlet, Lorenzaccio, Pelléas, vagy a *Csipkerózsika* Hercegének szerepét. Hamlet-alakítása kapcsán ő maga hangsúlyozta játékának nem nőies jellegét – amellyel a férfiak által játszott feminin, tétova, ingatag Hamlet-figurától eltérő karaktert formált. A férfiszerepek megformálásával kapcsolatban azt nyilatkozta, hogy nem elegendő úgy kinézni, úgy mozogni és úgy beszélni, mint egy férfi, úgy is kell érezni és gondolkodni, és akként is kell fogadni a felé érkező hatásokat. Azért tartotta alkalmasabbnak a nőket ezekre a szerepekre, mert – mint nyilatkozta – „ezek a szerepek 20-21 éves ifjakat mintáznak, akik egy 40 éves férfi szellemével rendelkeznek. Egy húszéves fiú nem érti sem Hamlet filozófiáját, sem L’Aiglon költői lelkesedését ... egy idősebb férfi ... nem úgy néz ki, mint a fiú, és nincs is meg az az alkalmazkodó készsége, ami a nőnek, aki képes ötvözni az ifjú könnyed testtartását a férfi érett gondolkodásával”.⁶⁷⁰ Bernhardtnak ez az érvelése és saját gyakorlata azonban mégsem vezetett el ahhoz, hogy az elmélkedő fiatal férfihősöket középkorú színésznők játsszák.

Goethe fent említett javaslatai az egynemű (csak férfiakból álló) drámai szereposztásra nem váltak valóra, nem terjedtek el (újra), de bizonyos keretek között a 19-20. században fel-felbukkantak, illetve kialakultak olyan színházi szerepkörök, amelyek a játészó és a szerep közötti nem cseréjére épülnek. Az első kísérlet a Shakespeare-drámáknak ismét kizárólag férfiakkal történő eljátszására 1920-ban történt, amikor az *Ahogy tetszik* került ily módon színre Angliában. Aztán ugyanezt a darabot a londoni Nemzetiben vitték

⁶⁶⁹ SENELICK, Laurence, *The Changing Room. Sex, Drag and Theatre*, London, Routledge, 2000, 258-259.

⁶⁷⁰ A *Boston Transcript* 1901. április 9-i számában megjelent interjút idézi SENELICK, Laurence, i.m. 277.

ekként közönség elé 1967-ben, amikor a szereplők unisex jelmezt viseltek a ruhacserére épülő és nem cserét imitáló vígjátékban. Az 1990-es években a Cheek by Jowl társulat, majd az ezredfordulón a Shakespeare's Globe mutatott be csak férfiszínészekkel előadott Shakespeare darabokat.

A színházművészet intézményrendszerén kívül, a szórakoztatóipar és a nemi orientációs szubkultúrák keretében a 20. század során kialakultak az öltöztetű, a másik nem imitációjára, a meztelen (vagy lemeztelenedő) testre épülő műfajok. Az első nőimitátor „színház” az 1940-es években jött létre Floridában, amelyet a keleti- és nyugati parti nagyvárosokban több is követett. A környezet és a hatóságok nyomást gyakoroltak ezekre a társulatokra és az őket befogadó klubokra, hogy műsoruk egy általános közönségre (ne a saját szubkultúrájukra) irányuljon, s hogy programjuknak a színházi értékeit hangsúlyozzák. A drag, azaz az ellenkező neműnek öltözés az 1960-as években tilos volt az Egyesült Államokban, és bűncselekménynek minősült az, ha valaki férfiként az ilyen klubokat érő razziák során nem viselt legalább öt férfiöltözékbe tartozó ruhadarabot.⁶⁷¹ Míg a hétköznapi életben a másik neműnek (nőnek) öltözés nem annyira a nőiesség kigúnyolására, mint inkább eltűzésére épült, addig a teátrális műfajokban, például a camp-ben az utalásokban, idézetekben való tobzódás kaleidoszkópszerű, heterogén ötvözetet hozott létre a magas és a köznapi kultúra sajátosságai között. A nők egyébként a modern divattörténetben sokkal több elemet vettek át a férfiak ruhatárából, mint fordítva, s míg a nők szinte valamennyi férfiához társított ruhadarabot elfogadott módon viselhetnek, ez a női ruhadarabok férfiak általi viseletében koránt sincs így.

Arra is találunk példát, hogy a színház keretein kívül, más művészeti ágban alkotó művészek – ideiglenesen – átöltöznek a másik nem ruháiba, és arra is, hogy megteremtjenek egy fikatív, a másik nemhez tartozó alternatív personát (a nyilvánosságnak szánt ént). A műalkotások tárgyi mivolta és címe közötti bonyolult viszonyt nem egyszer előtérbe állító Marcel Duchamp a művészi identitással, tény és fikció kapcsolatával játszva például létrehozta – a név és az identitás diszkrepanciájának illusztrálására – Rose Sélavy meghökkentő alakját, aki nemcsak jelentéssel bíró névvel rendelkezett (Eros, c'est la vie), hanem meg is testesült, amikor Duchamp önmagát női öltözékben, mint Rose Sélavy-t fényképezte le. Emellett használta a Belle Halénie női nevet is.⁶⁷² 2003-ban a rangos képzőművészeti díjat, a Turner Award-ot Grayson Perry keramikusművész kapta, aki a

⁶⁷¹ SENELICK, Laurence, i.m. 384.

⁶⁷² JAY, Martin, *Downcast Eyes. The Denigration of Vision in Twentieth-century French Thought*, Berkeley and Los Angeles, U of California P, 1994, 165-167.

díjátadón feleségével és 11 éves lányával együtt női ruhában jelent meg, a díjazott kislánynak öltözve, mint egy bizonyos „Clair”, önmaga kislány alteregója. A díjazott máskor is pózolt már női ruhában, és a díjátadóról szóló beszámolók elismerését úgy emlegették, hogy most részesült első ízben keramikus és nyilvános transzvesztita ebben a kiemelkedő képzőművészeti elismerésben.⁶⁷³ A rockzenében is lehet találkozni ilyen átöltözéssel, fiktív persona megteremtésével. Talán az egyik legünnepelebb zenész, aki „álöltözetben”, fiktív teremtményként lépett színpadra, David Bowie volt, aki 1972-ben megalkotta Ziggy Stardust alakját a *The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders of Mars* albumon, majd az ezt bemutató koncertkörúton „transzvesztita külsővel, narancsszínű hajjal, forrónadrágban, selyemsállal, magas sarkú csizmában, kirúszozott ajkakkal, kipirosított arccal, flitterekkel egy hermafrodita Ziggyt állított színpadra”.⁶⁷⁴

A színházi átöltözésre és nem cserére visszatérve, a színdarabok szereposztásában a játékosok nemi hovatartozását semlegesen kezelő megoldások nagyobb arányban (de továbbra is csak alkalmasszerűen) a posztmodern színházi formák elterjedésével jelentek meg. A hazai szereposztási gyakorlatban ezt példázza Zsótér Sándor több rendezése, amelyek – nyugati terminussal – a társadalmi nemre vak szereposztással élnek. Mivel az európai színházi hagyományban a színész teste és a szerep teste egybeolvad a befogadó számára, minden, ezt a konvenciót felmondó megoldás óhatatlanul teátrálissá teszi a test színpadi jelenlétét. Nemcsak a nemre, hanem a fajtára vak szereposztások is elterjedőben vannak azokban a nyugati színházi kultúrákban, amelyekben a társadalmak multikulturálisak, és több fajtába tartozó népcsoportból állnak. Az Egyesült Államokban és az Egyesült Királyságban az ezredvégen, ezredfordulón nem számít különlegességnek, ha egy klasszikus színdarabban – amelyet hagyományosan fehérbőrű színészekkel szoktak játszani – egyszerre szerepelnek ázsiai, latin-amerikai, afroamerikai, arab, európai fajtába tartozó színészek. Itt a fajtához tartozást a test látható jegyei mutatják. Arra is találunk példát, amikor a drámaíró írja elő, hogy művének szerepeit másik nemhez vagy fajtához tartozó színészek alakítsák, mint teszi ezt Caryl Churchill a *Hetedik mennyország* című darabjában, amelyben a szereplőlistán – többek között – az áll, hogy W felesége – férfi színész játssza, X néger szolgája – fehér bőrű színész játssza, Y fia – színésznő játssza, Z ötéves lány – férfi

⁶⁷³ A keramikusnak az átöltözéssel kapcsolatos nézeteibe nyújt betekintést az alábbi interjú: http://www.channel4.com/life/microsites/W/why_men_wear_frocks/interview.html - a díjat természetesen nem transzvesztitaként kapta, így a díjátadással kapcsolatban ezt hangsúlyozó sajtó az átöltözés tényével kapcsolatos ambivalenciáját, adott esetben előítéletét fejezi ki ezzel a megközelítéssel.

⁶⁷⁴ SEBŐK János, *A Beatlestől az Új Hullámig. A rock a hetvenes években*, Bp., Zeneműkiadó, 1981, 80.

színész játssza.⁶⁷⁵ Ezek a drámaíró által előírt nem-, fajta- és életkor cserék elősegítik a darab brechti esztétikumának érvényre juttatását, és a testek színpadi jelenlétének teátrális megmutatkozását.

De vajon mi történik akkor, ha a színház és színésze csupaszon, a társadalmi és biológiai nemet egyszerre konstruálni és elfedni képes (ál)öltözet nélkül jelenik meg a közönség előtt? Ha az említett cseréknek, áthelyezéseknek nincs köntöse, a testre applikálható felülete? Ha a test a színpadon vagy azon kívül ruhátlan? E fejezet második részében azzal foglalkozunk, hogy a meztelenség színre vitelével kapcsolatos nézői magatartások milyen szabályozás alá esnek, amely viselkedési normák mindenekelőtt a színházban korlátozzák a nézői reagálás lehetőségeit.

A test vagy testrész színpadi meztelensége ugyancsak egy saját – itt nem részletezendő – hagyományba illeszkedik, elég, ha a barokk drámában feltárt női kebelre mint dramaturgiai tetőpontra utalunk. A meztelenség, lemeztelenedés színre vitelének több színházon kívüli műfaja létezik. A képzőművészetben az akt, a szórakoztatóiparban a sztriptíz, a filmiparban a pornográfia a meztelen testet különbözőfajta tekinteteknek teszi ki, más-más szerepet és funkciót tulajdonítva a közszemlére tett meztelen testnek. E műfajok egyike, a sztriptíz például arra a paradoxonra épül, hogy a ruhátlanná válás során a testi vonzerő nem növekszik, hanem csökken. Minél több látható a testből, annál kisebb a hozzá kapcsolódó jelképiség, fantázia. „Valaha a test a lélek metaforája volt, azután a szexualitás metaforája lett, ma pedig semminek sem a metaforája” – mondja általában a meztelenné vált testről Baudrillard.⁶⁷⁶ A sztriptíz színházias közegének szerepéről, a folyamat dramaturgiájáról és hatásáról pedig Roland Barthes azt állapítja meg, hogy az erotikát „a néző egy olyan megnyugtató szertartás keretében veszi magához, amely éppen olyan hatékonyan semlegesíti a testiséget”, mint védőoltás a betegséget.⁶⁷⁷ A test lecsupaszításához a sztriptízben különféle teátrális eszközök társulnak, mint az egzotikum megidézése meseszerű környezettel vagy idegen öltözékekkel, a varietéből átvett cifra kellékek, a taglejtés, az elrajzolt mozdulatok, stb. Barthes végkövetkeztetése a műfajról az, hogy „a sztriptíz valójában nem más, mint a testiség kicsinyes elhárítása”.⁶⁷⁸

⁶⁷⁵ CHURCHILL, Caryl, *Hetedik mennyország*, ford. Upor László, versek Háy János, in Uő., *Drámák*, Bp., Európa, 2007. A műről – eredeti címén *Cloude 9* – magyarul kitűnő elemzés olvasható a következő helyen: KISS Attila Atila, *Protomodern – posztmodern. Szemiográfiai vizsgálatok*, Szeged, JATEPress, 2007, 129-139.

⁶⁷⁶ BAUDRILLARD, Jean, *A rossz transzparenciája*, ford. Klimó Ágnes, Bp., Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1997, 12.

⁶⁷⁷ BARTHES, Roland, *Mitológiák*, ford. Ádám Péter, Bp., Európa, 1983, 121.

⁶⁷⁸ BARTHES, Roland, i.m. 124.

A sztriptízzel meghatározott keretek között találkozhat a néző, és nem éri meglepetés, ha a táncosnő a produkció végére megszabadul a ruhadarabjaitól. A hagyományos színházi közegben azonban a meztelenség nem rögzült eleme a konvenciónak, a meztelenségre történő utalás vagy annak megjelenítése másfajta regiszterben mozog.

A színházban az olcsó humor gyakran elítélt, de épp ily gyakran alkalmazott eszköze a letolt nadrág. A viccesnek szánt nadrág letolás azonban az ezzel az eszközzel élő előadások esetében nem folytatódik további, a meztelenségig eljutó vetkőzésben, azaz a nézőre veszélytelen, ezért is válthat ki nevetést. Nem így a színpadi meztelenség, amely sohasem komikus, sokkal inkább zavarba ejtő, provokáló, sokkoló, és az adott test esztétikumától függetlenül, többnyire kellemetlen. A nyilvánosság előtt a színpadon meztelenkedő személy a közönséget általában feszélyezi.

Nyilvánvalóan más helyzetben van a néző, ha a színházi előadásban lát meztelen emberi testet, mint ha ezzel az élménnyel mozivásznon, képernyőn, mulatóban, fürdőhelyen, vagy szaunában találkozik. Ez utóbbi közegek közül a társasági, kapcsolatteremtési, egészség megőrzési helyszínek nem kényszerítik rá az egyénre a meztelenség elviselését, vagy pedig a társadalmi játékszabályok értelmében az adott helyszínen (közegben) való megjelenéssel az egyén maga vállalja azt a lehetőséget, hogy pucér testek látványában lesz (vagy lehet) része.

A nyilvánosságnak azokban a tereiben, amelyekben a meztelenség lehetősége eleve fennáll vagy adott (az említett sztriptíz bárban, vagy például a nudista strandon) a „néző” számára nincs szükség a helyzet átkódolására. Hasonlóképpen a mozivásznon vagy képernyőn megjelenő pucérság esetében sem, mivel a meztelen test látványának lehetősége felett a befogadó gyakorolhatja a kontrollt. Ezeknek a közegeknek az esetében a néző más befogadói helyzetben van, mint a színházban, mert itt a néző hangsúlyozottan és evidens módon rendelkezik a választás jogával és lehetőségével. Ezzel szemben a színházi befogadói helyzet a néző reakcióinak ildomos körét olyannyira szűkre szabja, hogy a színpadi meztelenség eseteivel szemben a közönség gyakorlatilag tehetetlen.

A mozivásznon és a képernyő esetében a közvetettség és a nézőnél lévő kontroll biztosítja, hogy a néző akkor és olyan mértékben részesüljön a meztelenség látványából, amikor és amilyen mértékben erre fogékony, hajlandó. A képernyő esetében a ki- és elkapcsolás szabadsága minden esetben adott, a moziban pedig sokkal szabadabbak a nézői reakciók, mint a színházban. (Gondoljunk csak a moziba járás részeként, a filmnézés közben elterjedt étkezési és telefonálási szokásokra, amelyek a színházi illemszabályok és

tapasztalat alapján elképzelhetetlenek.). A vásznon megjelenő, vetített meztelenség szemléléséről egyfelől könnyen (és akár látványosan is) le lehet mondani, másfelől kevésbé veszélyezteti a néző integritását a közvetett, jelen nem lévő pucér testek látványa, mint a színpad esetében, ahol a néző és a színész egyidejűsége a meztelenséget kiemeli a közvetettség védelme alól, és a néző bejáratott befogadói önpozicionálását veszélyezteti.

A színházi előadás intézményének közvetítői közege más feltételeket teremt és tartalmaz. Az emberi test reprezentációja évezredek át nem engedte meg, vagy szigorú korlátok közé szorította a színház közegében a meztelenséget. Az antikvitásban, amikor nyilvánosság számára a test ruhátlansága nem volt periférikus jelenség (ahogyan azt a görög sportversenyek is mutatják), a színház teljes mértékben elrejtette a játszó testének civil, fizikai adottságait. A viselet, a lábbeli és a maszk megváltoztatta a test alakját, méretét, elfedte az arcot és eltorzította a hangot. Mindez a stilizáltság – noha egyre csökevényesebb formában, de – az európai színházi hagyományban a naturalizmusig megmaradt, a hagyományos távol-keleti színházi műfajokban pedig a mai napig megőrződött.

Az emberi test természeti (biológiai, genetikai) meghatározottsága mellett az elmúlt évtizedek során vált egyre nyilvánvalóbbá annak társadalmi megalkotottsága. Ezzel párhuzamosan az emberi test társadalmi megjelenítésének, szerepének különféle területei az elmúlt évek, évtizedek során folyamatosan jelen voltak a médiumokban. Mivel az írott és elektronikus sajtó a határátlépésekre érzékeny, a test „használatát”, reprezentációja kapcsán is az extrém példák kapnak és keltenek figyelmet.

A nemi szervek a médiában sohasem izoláltan (kitakarva, a fedett testből kiemelve) jelennek meg, hanem a meztelen test részeként. A genitáliák izolált megjelenítésére mindeztől kizárólag a pornográfia közegében került sor (filmben, öltözékben, játékszerben stb.). A tömegkultúra közvetítésével bizonyos személyek teste közismertté válik, elsősorban a film és a televízió révén, de plakátok, újságok, továbbá – nyomtatott, vagy a világhálón látható – fotóalbumok formájában is. Számos énekesnő, színésznő, de egyes televíziós „valóság show-k” szereplői is teljes meztelenségükben közismertek. A meztelenség szerepet játszik a hírré válásban, a pucér test szerepeltetése piaci értékévé válik, a filmes vagy színházi produkció értékesítésének kiemelt eszköze lesz. (Például az ezredfordulón Londonban a *The Graduate* című előadást az a hírverés övezte, hogy előbb Kathleen Turner, majd egy későbbi szereposztásban Jerry Hall ruhátlanul látható a darabban.)

A színpadi meztelenséghez és a nemi szervek megmutatásáig vezető úton a naturalista színház először nem a testet tette közvetlenül (ruhátlanul) láthatóvá a nézőknek,

hanem a testnedveket: a köpetet, a hányadékot, a verejtéket, esetleg a vizeletet. (Ezek némelyikét technikai trükkök alkalmazásával, de arra a látszatra törekedve, mintha az adott nedv ténylegesen a szereplő testének váladéka volna.) A könny már a naturalizmus előtt is elfogadott eszköze volt a színháznak, és évszázadokon át ez volt az egyetlen színpadon alkalmazott testnedv.

A meztelenségnek sokféle funkciója lehet a színházi előadásban, mást jelent(het) a női és a férfi meztelenség. Van, amikor a ruhátlanságot a színház teszi hozzá a megírt darabhoz, van viszont, amikor a dráma írja elő a meztelenséget. Ez utóbbira példa Kornis Mihály *Kozma* című darabja, melyben a három MSZMP-s pártasszonynak a Balaton parti kormány/párt üdülőben meztelenül kellene napoznia (az 1980-as évek elején). Ezt az írói utasítást azonban a darab bemutatói nem követték, és fürdőruhát húztak a színésznőkre. Pedig a meztelenségnek a dráma világában motivációja és indokoltsága van. A zárt (párt) üdülőben azt fejezi ki, hogy ők ezt megtehetik, ők szabadok, és a meztelenség is a kiváltságaik közé tartozik.

Gyakoribb azonban, hogy nem a színre vitt darab, hanem a rendezés révén válnak a meztelen testek, illetve a genitáliák a színpadi látvány tartozékává. Az alábbi példák szórványosak és nem szükségképpen reprezentatívak, számos további példával egészíthető ki az alábbi felsorolás. A meztelen test alkalmazásának, látványának jelentős, és hangsúlyos szerepe volt az ezredvég, ezredforduló olyan magyar színházi előadásaiban, mint *A Mester és Margarita* (Kaposvár, a Margaritát játszó Igó Éva, majd Kari Györgyi), *Hollywoodi mesék* (Pécs, Fábíán Anita), *Hóhérok hava* (Katona, Szabó Győző), *Baal* (Krétakör, Bodó Viktor), *W – munkáscirkusz* (Krétakör, társulat), *Bacchánsnők* (Kamra, Nagy Ervin), *A kaukázusi krétakör* (Vígyszínház, Hegedűs D. Géza), *Lakoma* (Frenák Pál Társulata), és így tovább. Ez utóbbi Frenák-produkció kapcsán írja Molnár Gál Péter a színházi meztelenség jelenségéről, hogy „korunkban a női-férfi nemi szerveket olyan magától értetődően árulják a mozikban, mint a pattogatott kukoricát, s a színművészeti egyetemről kikerült osztályok pucér ülepét hamarabb megismerheti a közönség, mint beszédkulturájukat”.⁶⁷⁹

A meztelenség elterjedése, gyakoribbá válása ellenére (vagy attól függetlenül) a genitáliák színházi megjelenése ellentmondásban áll a színház által diktált, a nézőtől elvárt viselkedésmóddal, az illedelmes nézőtéri magatartással. A nyugati polgári színház a nézői viselkedést és magatartást nyílt vagy rejtett módon, igen részletesen szabályozza. Ennek egyik mutatós példája a londoni Nemzeti Színház műsorfüzete, mely a közönség tagját

⁶⁷⁹ MOLNÁR GÁL Péter, Frenák Pál meztelen igazsága, *Népszabadság*, 2001. március 12.

viselkedési tanácsokkal látja el, többek között így: „a köhögés, a papírzörgés és a digitális órák hangja megzavarhatja a színészeket és nézőtársaikat”.⁶⁸⁰ Ez persze csupán szolid megfogalmazása annak a követelményrendszernek, amelynek lényege az, hogy a néző tartózkodjon minden testi megnyilatkozástól, ne mozogjon, és ne beszéljen. Ha a közönség tagjai csendben, mozdulatlanul vannak jelen az előadáson, cserébe joguk van bámulni (meglesni) a színpadi történéseket. A nálunk is uralkodó polgári színház intézményes szabályozása és szokásrendszere igen szűk határt szab a közönség reakciójának és befogadói magatartásának. „Ha a néző ki akarja fejezni tetszését, illetve nem tetszését, ezeket is csak abszolút mértékben kodifikált és az intézmény által előírt formában teheti meg, a megfelelő helyen és időben. (...) S bár a percepció ugyanolyan kreatív folyamat, mint az előadás létrehozása és eljátszása, a hagyományos színházban a nézők percepció-s stratégiáit úgy tekintik, mintha ezek pusztán passzivitást és megadó elfogadást implikálhatnának. Következésképp a hagyományos minta nézőtől azt várják el, hogy úgy viselkedjen, *mintha* ott sem lenne”.⁶⁸¹

Ez az illedelmes magatartás a magyar színikritikát is jellemzi, mert a kritika – a meztelenséggel összefüggésben – úgy szemléli a színházi előadást, *mintha ott sem lett volna*, mivel hogy említetlenül hagyja (és ebből következően nem is elemzi) a színészi meztelenség értelmét és hatását. Holott a színikritika írója nem az átlagnéző, hanem a szakember, aki kellően felkészült és elmélyült ahhoz, hogy a normaszegésre vagy a különösre reflektáljon, és azt (ez esetben a színpadi pucérságot) összefüggéseibe illessze. De a színpadi meztelenség – egyébként egyáltalán nem magától értetődő – előfordulását a színikritika a legtöbbször szemérmesen (illedelmesen) elhallgatja, mintha az meg sem történt volna, vagy a színész/nő nemi szervét nem is lehetett volna észrevenni. Ezt a tényt és kritikusi gyakorlatot illusztrálják, Hamvai Kornél *Hóhérok hava* című darabjának a budapesti Katona József Színházban 2000. márciusában bemutatott előadásának színikritikái. Ascher Tamás rendezésében az előadás egyik jelenetében Szabó Győző mintegy tíz percen át áll szemben a közönséggel, anyaszült meztelenül, egyetlen, vállán átvetett trikolor szalagban. Erről a tényről nem tesznek említést a produkciót szemlélő, az országos sajtó körébe tartozó kritikák – a lapok ábécérendjében, zárójelben a kritikus nevével: *Critikai Lapok* 2000/5 (Földes Anna), *ÉS* 2000/03/24 (Koltai Tamás), *Kritika* 2000/5 (Csáki Judit), *Magyar Hírlap* 2000/03/06 (Bóta Gábor), *Magyar Nemzet* 2000/03/11

⁶⁸⁰ Idézi IMRE iX Zoltán, Csapdában (Az egérfogás jelenségéről), *Színház* 32.3 (1999. március), 40-44. Itt: 41.

⁶⁸¹ IMRE Zoltán, *Színház és teatralitás. Néhány kortárs lehetőség*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2003, 88-89 – kiemelés az eredetiben.

(Róna Katalin), *Színház* 2000/5 (Tarján Tamás). A *Népszabadság* kritikusa (MGP) a következőt írja a kritikának a színészeket felsoroló méltató részében: „Szabó Győző mindent megmutató sanda forradalmi jelkép” (2000/03/06), amiből csak az értheti a „mindent megmutatást” meztelenségnek, aki látta az előadást. Egyetlen kivétel akad, a *Napi Magyarországon* (2000/03/10) Metz Katalin kritikája, melyben ez áll: „Szabó Győző nyers iróniával játssza a rosszul értelmezett szabadság (szabadosság) szélsőséges paródiáját: meztelen testén >>egy szál<< francia trikolorral, a longwyi forradalmi bizottság elnökének arroganciájával vezényli a kivégzéseket (való igaz, a pucér kellemkedés kissé hosszúra nyúlik)”. Itt a kritikus mindössze a tekintetben foglal állást, hogy sokallja a pucéran a színpadon való tartózkodás időtartamát. Mindez persze sem az említett lapokat, sem a kritikusokat nem minősíti, csak illusztrálja az itt tárgyalt kérdést, miszerint a kritikus ugyanolyan illedelmes (bármit lásson is), mint a „közönséges” néző. Ugyancsak idevág az a szakmai beszélgetés is, amelyet az előadásról az alkotókkal Tarján Tamás vezetett, s amelynek vége felé a hallgatóságból közbeszólt egy néző: „VALAKI A KÖZÖNSÉGBŐL: A meztelen jelenet mi célból került be? HAMVAI KORNÉL: Ez úgy került bele, hogy valóban megtörtént, így, ahogy van. TARJÁN TAMÁS: De mi a funkciója? HAMVAI KORNÉL: Az nem érdekes. Teljesen mindegy, hogy mi a funkciója, ezt nem lehetett kihagyni”.⁶⁸² Érdekes módon ebben a beszélgetésben nem a szakmabeliek vetették fel a meztelenség kérdését, hanem az egyik (nem elég illedelmes és passzív) néző.

A néző a reakcióinak korlátozását nem tekinti megfosztottságnak, mivel ez a szabályozás egyben biztonságot is jelent a közönség tagjai számára. A néző ott üldögélhet a sötétben, (ha csendben van, észrevétlenül van jelen, akkor akár alhat is), és nem kell tartania attól, hogy értelmi, érzelmi, lelki háztartását valami megzavarná. Mindezt Nádas Péter is megfogalmazza, a fentieknél kevésbé megengedő módon, amikor *Ünnepi színjátékok* című szcenikus szövegének elején a legközönségesebb színházról ír, ahová szórakozni, netán okulni mennek be a nézők. Elhelyezésük „a lehető legfegyelmeltebb viselkedésmódot kívánja, hiszen sem egymással nem szórakozhatnak, sem önmagukkal. Nem szabad például beszélgetniük vagy pusmogniuk, nem moco-roghatnak sokat (...), nem mehetnek ki. Ebből a szempontból valamennyiüknek egymás felügyelőivé kell válniuk, s ettől lesznek egymás felügyeltjei. (...) Bármennyire unatkoznának, elaludniuk nem szabad. És még akkor is úgy kell tenniük, mintha mindent értenének, ha semmit nem értenek”.⁶⁸³

⁶⁸² TARJÁN Tamás, Akasztják a hóhért, *Színház* 33.7 (2000. július), 12-17. Itt: 16.

⁶⁸³ NÁDAS Péter, i.m. 331-332.

A színházban láthatóvá tett genitáliák alkalmazásának alapvető problémája, amellyel az ezt alkalmazók (elméletileg) nem néznek szembe, hogy az mindig civil marad. A nemi szerv soha sem a szerepé, hanem mindig a játszó színész(nő)é, a magánszemélyé. A színész testének bármely egyéb része alkalmas arra, hogy „játsszon”, vagyis hogy a mintha világát felépítse, erre való az arc, a szem, a végtagok, a testtartás, a mozgás stb. A közvetlenül, a maga meztelenségében láthatóvá tett öl, az ágyék azonban nem tud tettetni. Olyan, mint a színpadra léptetett gyerek vagy kutya. Nem reprezentál mást, csak saját civil mivoltát – önmagának a jelvénye, és nem másnak, ahogy azt a meztelenségről Nádas Péter írja.

A genitáliák színpadi mutogatása tehát visszaél a néző a színházi befogadói helyzetnek megfelelő, azzal kongruens magatartásával, és bárhogyan reagáljon is (maradjon csendben vagy adjon hangot a véleményének), minden esetben (érzelmi) vesztese lesz a helyzetnek. Mint azok a kandi kamerás felvételeken látható személyek, akik az adott szituációban teljesen normális emberi reakciókat mutatnak, csak éppen arról nincsen tudomásuk, hogy az általuk tapasztalati valóságként felfogott helyzet konstruált és manipulált. A nemi szervek mutogatásával a színház folytat (inkorrekt) játékot a nézővel, amikor olyan testrészek látványának befogadására készíti/kényszeríti, amelyek a színházi közegben – egyébként – nem játszhatnának szerepet.

Grotowski a következőképpen kezdi „A lemeztelenített színész” című 1965-ös írását: „A színész az az ember, aki a testével dolgozik, és ezt a nyilvánosság előtt műveli. Ha azonban megelégszik azzal, ahogy egy átlagos halandó bánik naponta a testével, ha a teste nem válik számára az adott lelki aktust beteljesíteni képes, engedelmes eszközzé, ha a testét pénzszerzésre és a közönség előtti tetszelgésre használja, akkor a színész művészetéből a prostitúcióval rokon dolog lesz”.⁶⁸⁴ A meztelenség színre vitele tehát nemcsak annak a lehetőségét rejti magában, hogy felforgató és provokatív hatást gyakoroljon a nézőkre, hanem annak is, hogy a ruhátlanság olyasfajta magamutogatássá váljon, amely egyfelől a nézőt tekinti prüdnek és korlátoltnak, másfelől a színpadon bemutatott nemi tetszelgéssel, a csupasz test tolakodó „bájával” próbálja elfedni azt, hogy a nézőtérén ülő emberről, annak sorskérdéseiről, érzelmi, lelki, gondolati dilemmáiról nincsen mondanivalója.

A (meztelen) testek képében tobzódó média, amelynek minden műfajában – újságban, filmen, interneten, számítógépes játékokban stb. – hemzsegek a legapróbb részletükig láthatóvá tett testek, ezek a színház számára olyan környezetet teremtenek,

⁶⁸⁴ GROTOWSKI, Jerzy, A lemeztelenített színész, in Uő., *Színház és rituálé*, ford. Pályi András, Pozsony, Kalligram, 1999, 22-30. Itt: 22.

amely a színházat vagy arra készíti, hogy maga is bekapcsolódjon ebbe a meztelenséget prezentáló vizuális tobzódásba (és eszközül válassza az elektronikus médiumokat), vagy arra, hogy szembe menjen az uralkodó tendenciával, és közvetett, stilizált módon, különféle (ál)öltözetekben mutassa be a színre vitt testet. A test teatralitásának műfaj közeli kifejezésében, megmutatásában hatékonyabb eszközt jelent az utóbbi gyakorlat, mint az, amely a ruhátlanná tett testet teszi közszemlére.

V. rész

Drámabeli testek

A jelen rész célja, hogy néhány példán keresztül bemutassa, miként jelennek meg a testek három szerző (Beckett, Stoppard és McDonagh) drámáiban, és hogy az eddigi fejezetek fényében megvizsgálja a három ír és/vagy angol szerző színpadát benépesítő alakok (posztmodern) sajátosságait. Magyar értekezésről lévén szó, felvetődhet a kérdés, hogy miért nem magyar drámaírók műveivel foglalkozunk ebben a fejezetben. Ennek alapvető oka a magyar drámairodalom hagyományaiban és sajátosságaiban található, amely a közelmúlt és a jelen esetében is – az ezredvégi prózától gyakran „elmaradva” – alapvetően érzéketlen a test kérdései iránt, közömbös a színrevitel performatív testiségének gyakorlatával kapcsolatban. „A magyar színházban, a színház egészét illetően, áthatóan és szervesen nem ment végbe a modern fordulat, melynek következtében a drámai írásmű, amiképpen a romantikában, a színpad kitüntetett helyein, a díszlet-háttér előtt elhangzó legfontosabb eleme a spektakulumnak, következésképpen a teatralitás a nyelvi stilizáció, az emelkedettség fokában ölt testet mindenekelőtt”.⁶⁸⁵ Azaz a magyar drámairodalom a nyelvet tekinti (szinte) kizárólagos kifejezési eszközének, mellőzi a szerepet színre vivő testre történő reflektálást, és érzéketlen a teatralitás kérdései iránt.

A Beckett, Stoppard és McDonagh drámáira test és teatralitás vonatkozásában történő összpontosítást az is alátámasztja, hogy más-más módon, de mindhárman életművükben olyan paradoxonokat működtetnek, amelyek fenntartják és táplálják a testtel és a teatralitással kapcsolatos ambiguitást, kettősséget. Beckett színháza anakronisztikus sajátosságának tűnik, hogy az író szinte zeneszerzői-koreográfusi módon és mértékben van jelen a darabok textusában. Stoppard filozófusok, társadalom- és természettudósok elméleteit a színpad sajátosságainak alávető dramaturgiája, nyelvi humora ugyancsak kihívás a test-teatralitás kontextusában. McDonagh darabjainak az „új brutálisakkal” való kapcsolata és a műveiben a test ellen elkövetett atrocitások felforgatják a színpadi reprezentáció gyakorlatát és konvencióit.

A tömegmédia és a tömegkultúra következtében a posztmodern korszakot a művi test kép(zet)ei uralják. Az eszményi test megtervezett, elkészített, tökélyre fejlesztett, és ily

⁶⁸⁵ VISKY András, *Írni és(nem) rendezni*, Kolozsvár, Koinónia, 2002, 59.

módon a stílusnak, a megjelenítésnek és a teljességnek számtalan, egymásnak teljes mértékben ellentmondó kódját építi magába. Ez az isteni tökéletességű test olyan idegen test, amely leválasztódott az egyén személyes tulajdonságairól, képességeiről, késztetéseiről, akinek (aminek) immár sem szerepe nincs abban, sem reménye nincs arra, hogy elérje, vagy akár megközelítse ezt az eszményi (és eszményített) testet.

A média, beleértve a videót, a televíziót, az internetet és a fényképezést, úgy ragadja meg és úgy közvetíti a testet, hogy annak hiányát (távollétét) jelenlétként szavatolja.⁶⁸⁶ Ha a médiára vonatkozó nézeteket a színpadra korlátozzuk, akkor Baudrillard-ral szólva azt mondhatjuk, hogy „Artaud totális színházára csak fekete humorral gondolhatunk, az ő Könyörtelen Színháza, a maga tér-dinamikai szimulációjával csak egy nyomorúságos karikatúra. Mindez a valóságnak hiperrealizmusba való összeomlását is jelenti, a valóságosnak a pontos megkettőződését, lehetőleg egy másik reproduktív médium – hirdetés, fényképezés stb. – alapján. A médiumról médiumra történő továbbadás során a valóság elillan, a halál allegóriájává válik, de éppen a saját szétrombolása által nyer megerősítést; az önmagáért való valósággá válik, az elveszett tárgy fétisévé – amely többé már nem a reprezentáció tárgya, hanem a megtagadás extázisa, és saját rituális kipusztítása: azaz a hiperreális”.⁶⁸⁷

A drámában megjelenő test kapcsán szükséges érinteni a drámai szereplők fogalmát és sajátosságait is, mivel a drámabeli testek többnyire a *dramatis personae*-ra utalnak, nem pedig tárgyakra, kellékekre vagy nem emberi lényekre. A jelen írásnak ugyanakkor nem tárgya a drámai *personage* (perszonázs), a *persona* leírása, vagy tulajdonságainak felsorolása.

A drámában, színházban megjelenő posztmodern testek elmozdíthatatlanok, nincs létük a darabon, előadáson kívül, szemben a klasszikus darabok szereplőivel, akik csak időről időre tűnnek fel a színpadon (a dráma jeleneteiben), míg életük túlnyomó része a jelentéken és a színpadon kívüli világban folyik (legalábbis a művek által keltett illúzió szerint). Igen sok posztmodern test egy meghatározott fizikai helyzetben van rögzítve, vagyis nem tud elmozdulni, jelenléte szoborszerű. További sajátosságuk a hasonmásokban, párokban, másolatokban történő létezés, megjelenés. Időnként sorozatok, összeolvadás, vagy arctalan tömeg formájában jelennek meg.⁶⁸⁸ Ezek közül a példák közül nem mindegyik található meg Beckett, Stoppard és McDonagh darabjaiban.

⁶⁸⁶ Vö. BIRRINGER, Johannes, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington, Indiana UP, 1993, 210.

⁶⁸⁷ BAUDRILLARD, Jean, *Simulations*, New York, Semiotext, 1983, 141-142.

⁶⁸⁸ Vö. JÁKFALVI Magdolna, *Alak – figura – perszonázs*, Bp., OSZMI, 2001, különösen: 92-121.

14. A test felszámolása és teatralizálása Samuel Beckett drámáiban

„Alig akad még egy drámaíró, aki ennyit tesz az élő színpadi alak (a színész) szerepének megcsonkítása, minimalizálása, nevetségessé tétele, végső soron funkciójának kiküszöbölése érdekében.”
Shimon Levy⁶⁸⁹

Azt követően, hogy Samuel Beckett 1948. októberétől 1949. január végéig, négy hónap alatt megírja a *Godot-ra várva* című darabját, későbbi színpadi és dramatikus (rádiós, filmes) műveiben egyre radikálisabban számolja föl a szövegeiben megnyilatkozó emberi testet. Az ennek a folyamatnak a hátterében álló törekvésről Beckett azt mondja, hogy „a lehető legjobb darab az, amelyikben nincs szereplő, csak szöveg van. Egy ilyennek a megírásával próbálkozom”.⁶⁹⁰ Már a *Godot*-ban is jelen vannak testi fogyatékoságok, mozgáskorlátozottság, vakság stb., kései műveiben pedig arra is van példa, hogy a test szinte teljesen eltűnik, mint a *Nem én* című szcenikus szövegében, amelyben csak a Száj látható beszéde közben, vagy a *Lélegzet*, amelynek kb. 35 másodperces időtartamában csak két, felvételen rögzített kiáltás és egy be- és kilégzés hallatszik, élő test nincs is jelen.

Noha Beckett-et Martin Esslin 1961-es kanonizáló opusa nyomán az abszurd dráma képviselői közé szokták sorolni,⁶⁹¹ irodalom- és színháztörténeti helyének újrapozicionálása az 1980-as évektől kezdődően a századközep egzisztencialista gondolkodóinál (Heidegger, Sartre) szorosabb kapcsolatot mutatott ki közte és a posztstrukturalizmus képviselői (Derrida, Deleuze) között.⁶⁹² Kései művei kétségtelen összefüggést mutatnak a posztmodernnel. A *Godot*-val kezdődő négy évtizedes színpadi életmű⁶⁹³ Beckett-et átmeneti alkotónak mutatja, akinek munkássága átível a modern és a rákövetkező korszak fölött, és aki „relatív helyet foglal el mind a kortárs színházművészek mögött (mint a modernista hatás táplálója), mind valamiképpen előttük járva (mint olyasminek a

⁶⁸⁹ LEVY, Shimon, *Samuel Beckett's Self-Referential Drama. The Three I's*, London, Macmillan, 1990, 102.

⁶⁹⁰ Idézi BAIR, Deirdre, *Samuel Beckett: A Biography*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978, 722.

Magyarul az idézet megtalálható a következő helyen: John CALDER, *Samuel Beckett filozófiája*, ford.

Romhányi Török Gábor, Bp., Európa, 2006, 32.

⁶⁹¹ ESSLIN, Martin, *The Theatre of the Absurd*, London, Penguin, 1987, Third Edition. [1961]

⁶⁹² Vö. GARNER, Stanton B., Jr., *Bodied Spaces: Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Ithaca, NY, Cornell UP, 1994, 18-21.

⁶⁹³ Az 1947-ben két hónap alatt megírt első darabját, az *Eleutheriát* nem számítom ide, mivel a szerző az életében ennek a művének sem a megjelentetéséhez, sem a színreviteléhez nem járult hozzá. Ehhez a tilalomhoz még a halálos ágyán, 1989. december közepén, a Pléiade-nál tervezett Összes Művek megjelentetése előtt is ragaszkodott, mint arról hivatalos életrajza beszámol. (Vö. KNOWLSON, James, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1997, 703.) A darab először 1995-ben jelent meg franciául, magyarul 1997-ben publikálták.

felfedezője, amit ők csak most ismernek fel)”.⁶⁹⁴ Beckett helyzetének átmenetisége abban is megmutatkozik, hogy egy olyan időszakban, amelyben a színházművészet egyik fő törekvése a szerző (fokozatos) kiiktatása volt, a darabjait a lehető legakkurátusabb instrukciókkal látta el, szinte rendezőpéldányszerű színpadi kidolgozottsággal rögzítette a szöveg előadásra vonatkozó részeit. Ugyanakkor olyan színpadi műveket írt, amelyek kihívást jelentenek a színészet, a rendezés és a befogadás számára. Bár saját rendezéseinek hatása a színházművészetre nem számottevő, drámái nemcsak a papíron élnek, hanem „folyamatosan hatást gyakorolnak a színjátszás új eszméire, és a kortárs avantgárd legjobb művei között követelnek helyet maguknak”.⁶⁹⁵

Beckett kapcsolata az avantgárddal nem elhanyagolható, bár ez a tény általában nem kap figyelmet. Holott első párizsi tartózkodása (1928 ősztől 1930 őszéig) egybeesett az avantgárd meghatározó történéseivel, és drámaírói tevékenységének kezdete sem függetleníthető a párizsi kísérletező művészi kisszínházaknak az 1940-es, 50-es évek fordulóján képviselt szemléletétől és gyakorlatától. Ennek a közegnek a jelenléte megmutatkozik Beckett nem szűnő kísérletező kedvén, amikor újabb és újabb kihívásokat intéz a színrevitel funkcióival, a drámai nyelvvel szemben, és a színész feladatkörével való élés és visszaélés területén. „Ezek a színházi elemek, amelyek a hagyományos irodalmi drámában egymáshoz vannak kényszerítve és formálisan összekapcsolódnak, Beckett-nél gyakran radikálisan szétszórtak és töredékesek, annak érdekében, hogy a jelentés hagyományos zárt struktúráit dekonstruálják, és hogy a jelentést és az értelmezést szabaddá tegyék a játék >>befejezhetetlen formái<< számára”.⁶⁹⁶ A szerzői autoritás valójában tehát látszólagos, a művek világa nem a lezárttság, hanem a lezáratlanság, nem a jelentésség, hanem az enigmatikusság felé mozdul el. Ennek a dekonstrukciónak és lezárhatatlanná tételnek egyik meghatározó mozzanata az a mód, ahogyan Beckett a drámáiban az emberi testet szerepelteti.

Miközben Beckett egyre több ismeretet szerzett a színpad működéséről, és egyre tapasztaltabb drámaíróvá vált, ezzel a bővülő-gazdagodó tudással szemben darabjai egyre több mindenről mondtak le a drámai nyelv és a színpadi eszköztár tekintetében. Minél többet tudott meg a színházról, annál takarékosabban bánt ennek a művészeti ágnak az eszközeivel. Ez a minimalizmus irányába történő elmozdulás együtt járt színpadi műveinek egyre erősebb teatralizálódásával. Ennek a „színházi stratégiának az alapja a finomítás és a

⁶⁹⁴ VANDEN HEUVEL, Michael, *Performing Drama / Dramatizing Performance: Alternativ Theater and the Dramatic Text*, Ann Arbor, U of Michigan P, 1991, 69.

⁶⁹⁵ KALB, Jonathan, *Beckett in performance*, Cambridge, Cambridge UP, 1989, 144.

⁶⁹⁶ VANDEN HEUVEL, Michael, i.m. 71.

lepárlás. Fokozatosan lemond a szövegben mindenről, ami a létrehozandó kép kommunikálása szempontjából nem maradéktalanul kívánatos. Darabjai egyre jobban és jobban teátrálissá válnak, ahogy egyre erőteljesebben ráhagyatkozik a – tömörített szöveggel összekapcsolt – intenzív színpadi képre”.⁶⁹⁷ A történés(ek) és a kontextus markáns korlátozása a darabok középpontjába a színpadi alakokat, testüket, testük képét és beszédüket állítja. A testükben és kommunikációs lehetőségeikben mind inkább korlátozott színpadi alakok végül voltaképpen elfogynak, a semmivé válás határára érkeznek, akikkel szemben egyetlen valós személy marad épen (és „épen”), a néző.

A hagyományos drámai szerepekhez képest Beckett színészei alig kapnak lehetőséget arra, hogy valamilyen szerepfelület (jelmez, maszk stb.) mögé elrejtőzzenek, az író törekvése az, hogy a színész lemeztelenedését is a műben megjelenő téma részének tekintse.⁶⁹⁸ A darabok a precízen előírt koreográfiákra és intonációkra tekintettel nagyon erős fegyelmet és színpadi jelenlétet követelnek, paradox módon annál erősebbet, minél redukáltabb, megfosztottabb, csonkoltabb a szerep szerinti test. Ennek a testi elnyomtatásnak a következménye a testre mint kifejező közegre helyeződő extrém módon megnövekedő hangsúly. Beckett teljes drámai oeuvre-je felfogható úgy, mint amely miközben eltüntetni és kiiktatni próbálja a testet, voltaképpen éppen a testet (vagy annak részeit) viszi képileg és tematikusan is a színre. Beckett színháza végső soron mégis csak (az eltüntetés szándékával ellentétes eredményre jutva) a testet állítja a középpontba; a testet a maga jelentőségének megfelelően és korporális sajátosságai szerint helyezi el a színpad terében.⁶⁹⁹

Ez a test azonban az életmű során fokozatosan széttöredezik, határai elmosódnak, feloldódnak. „A testhatárok eltűnésével (a testet részeire darabolják, mint a fej vagy a száj), a hang és a test (illetve a megmaradt testrész) kettéválásával, illetve az első személyben történő megnyilvánulás (az >>én<< kimondásának) ellehetetlenülésével párhuzamosan felbomlik az Én egysége”.⁷⁰⁰ Az én felbomlásának eszméje kapcsolatban áll Beckett egyik kedvenc – ám ironikusan kezelt – filozófusának, Descartes-nak a test/lélek dualizmusáról vallott nézeteivel, amely az életmű prózájában is visszaköszön. Ez a dualizmus a színpadi művekben egyre radikálisabb formát ölt, tényleges oppozíciót és hasítást hoz létre a duálisan felfogott/ábrázolt tényezők között; „számos formát ölt: test és lélek, sötétség és

⁶⁹⁷ LYONS, Charles R., *Samuel Beckett*, London, Macmillan, 1993, 13.

⁶⁹⁸ KALB, Jonathan, i.m. 146.

⁶⁹⁹ CHABERT, Pierre, „The Body in Beckett’s Theatre”, *Journal of Beckett Studies* 8 (Autumn 1982), 23-28.

Itt: 24.

⁷⁰⁰ FISCHER-LICHTE, Erika, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001, 664.

világosság, siker és kudarc, erő és gyöngeség, gazdagság és szegénység, meleg és hideg kontrasztja rendszerint a létezés pólusaira, a születésre és a halálra mutat”.⁷⁰¹ Ami pedig a descartes-i kételkedést illeti, az Beckett-nél nem módszerként, hanem a bizonyosságokkal, stabil tényezőkkel szembeni kételkedő magatartásként van jelen. A kartéziánus színházfelfogás Beckett-től teljesen idegen, darabjaiban elutasítja azt a polgári színházeszményt, amely a Descartes-i lélektani előfeltevésekre, test-képzetre, perspektívára, tér-idő szerkezetre, és az ok-okozati összefüggésekre épül.⁷⁰²

Az, hogy Beckett ezekről a szerkezeti és szemléleti alkotóelemekről lemond, együtt jár további kompozíciós mozzanatokról történő lemondással, mint a színre vitt helyzet(ek) kontextusának (térbeli és időbeli koordinátáinak) meghatározatlanul hagyása, egyes darabjaiban a cselekvésről és/vagy a beszédéről történő lemondás, továbbá a testnek mint egésznek a megjelenítéséről történő lemondás. A cselekvésről történő lemondás nemcsak a hagyományos drámai cselekmény felszámolásaként van jelen a darabjaiban, hanem a triviális hétköznapi cselekedetekről való lemondás illetve azok ellehetetlenítésének formájában is, amely együtt jár azoknak az emberi testeknek a korlátozásával, amelyek e csonkítások és redukciók révén ilyen cselekedet végrehajtására már fizikai adottságaiknál (fogycatékosságaiknál) fogva sem lesznek képesek. Ugyanakkor bizonyos műveiben (*Némajáték I.*, *Némajáték II.*, *Sitt*) a mozgás az egyetlen kifejezési forma, ezek a pantomimjátékok lemondanak a nyelvi megnyilatkozásról, a beszédéről.

E némajátékok – és a test sajátos alkalmazása – kapcsán figyelmet érdemel, hogy Beckett speciális módon viszonyul a (színpadi) mozgáshoz (és ebből következően a testhez). Nemcsak az adott mozdulat különösségére összpontosít, hanem magának a mozgásnak a jelenségét állítja fókuszba. Egy korai interjújában a mozgás kapcsán a következőket mondta: „Úgy tűnik, a rendezőknek nincs érzékük a mozgás formája iránt. Ilyen formát a zenében lehet például találni, ahol a témák visszatérnek. Amikor egy szövegben a cselekvések ismétlődnek, akkor az első megjelenésükkor szokatlannak kell lenniük, azért, hogy amikor majd megismétlődnek – pontosan ugyanúgy, ahogy korábban – akkor a közönség az előzőek alapján felismerje őket”.⁷⁰³ A beckett-i pantomimek nem a hagyományos pantomim műfajába tartoznak, és noha felhasználnak képi elemeket a cirkuszi bohócok, mímusok világából, meghatározó vonásuk a kifejezés tiszta minimalizmusának keresése, és nem a közönség mulattatása. A *Némajáték I.* egyetlen

⁷⁰¹ CALDER, John, i.m. 36.

⁷⁰² VANDEN HEUVEL, i.m. 73.

⁷⁰³ Charles Marowitz Beckett-tel készült interjút idézi: Shimon LEVY, i.m. 26.

szereplője mechanikus mozdulatsoraival az öngyilkossági kísérletre tett előkészületek banalitását érzékelteti, a *Némajáték II.* két szereplője (A és B) a szöveges darabok komplementer párjait folytatja, „A” lassú, esetlen, „B” fürge, gyors, pedáns. Mellettük megjelenik még egy túske, amely a mozgásnak tárgyi alakban megjelenített képviselője. A két személy ellentétes mozgásvilága a túske semleges, mechanikus mozgásával áll szemben. A *Sitt* „darab négy szereplőre, fényre és ütőhangszerre” mozdulatsorok leírását tartalmazza, amelyeket leginkább táncként lehetne meghatározni. A szereplők egy hat lépés hosszú oldalakból álló négyzet oldalait és átlóit róják, a középpontot mindig elkerülve. Ez a centrumot kerülgető, de azon sohasem áthatoló mozdulatsor érzékeltetheti a középpont ürességét, és tartalmi hiányát – amely Beckett dialógusos darabjainak gyakori témája.⁷⁰⁴

Beckett-nek ezek a mozgássorokra redukált színpadi művei nyilvánvaló kihívást jelentenek a szerepként értelmezett színpadi jelenléttel szemben. Ugyanakkor a bennük megjelenő teatralitás csak élesebb megvilágításba helyezi egész drámaírói életműnek azt az állandó vonását, hogy nála a színpad és a rajta megjelenő alakok nem referenciális viszonyt igyekeznek képviselni a darab (bármely csonka és töredékes) világa és a környező világ között, hanem magát a teatralitást viszik színre, kompozíciós szervezőelvük a teátrális színpadi szituációra épül, azt vizsgálja, azzal kísérletezik. Ebben a keresésben a test színpadi funkciója is különös metamorfózison megy át. Legtöbb darabjában a szereplők a helyzetüket mint a színpadon való lét helyzetét határozzák meg (mint amikor a *Godot*-ban a mosdó a kulisszák mögött, a folyosó végén található, vagy amikor Clov távcsövét a nézőtér felé fordítva örvényező tömegek látványáról beszél stb.), azaz a darabok helyszíne nem valamely fikcionális tér, hanem magának a színrevitelnek a helye, azaz a színpad. Ezzel Beckett nemcsak a realizmus illúzióját veti el, hanem megalapozza a teátrális jelenlét kontextusát. Azáltal pedig, hogy ezt a színpadot minimális látványelemmel bútorozza be, felfokozza a színre lépő testek jelentőségét. A figyelem ezáltal nem a szerepre (mint fikcióra, eljátszott alakra) irányul, hanem „a színészre mint színészre, erőfeszítéseire (...), aki teljesen tudatában van a helyzetének, mind egzisztenciálisan, mint teátrálisan”.⁷⁰⁵

Beckett saját színpadi műveire azok az általa 1929-ben James Joyce-ról megfogalmazott sorok is vonatkoztathatók, amelyekben a referenciális funkció elutasításáról ír. Az akkor még *Work in Progress*-ként ismert *Finnegans Wake*-ről Beckett a következőket mondja: „Ön azt kifogásolja, hogy ez a dolog nem angolul van írva. De hiszen nincs is megírva. Nem olvasásra való – pontosabban nem csak olvasásra való. Nézni és

⁷⁰⁴ Vö., LEVY, Shimon, i.m. 32.

⁷⁰⁵ LEVY, Shimon, i.m. 104.

hallgatni is kell. Az ő [Joyce] műve nem szól valamiről, ez maga az a valami”.⁷⁰⁶ Épp így Beckett is olyan műveket ír, amelyeknek drámai világa nem máshol bekövetkezett vagy valahova elképzelt történések színpadi reprezentációjára épül, hanem korai darabjait követően olyan jeleneteket komponál, amelyek tárgya önmaguk időbeli lezajlása a színpadi jelenben. Azaz darabjai „nem tapasztalatokról szólnak, ők maguk jelentik ezt a tapasztalatot”.⁷⁰⁷ Beckett színházi világának erre a sajátosságára már első bemutatója kapcsán felfigyelt Alain Robbe-Grillet, aki a két csavargó színpadi jelenléte kapcsán azt vette észre, hogy Didi és Gogo feladata nem az, hogy eljátszanak egy szerepet (a Godot-ra várakozó csavargóét), hanem a darabban „minden úgy történik, mintha a két csavargó szerep nélkül tartózkodna a színpadon. Ott vannak, meg kell magyarázniuk önmagukat”.⁷⁰⁸ Mindez a *Godot-ra várva* után következő darabokban még nyilvánvalóbbá válik. Beckett-nél a színész elsődleges feladata a színpadon való jelenlét, amely magában foglalja a színpadhoz mint mesterséges közeghez való tudatos viszonyulást. „Beckett számára – éppúgy mint Artaud-nak – a mesterkélttség természetes állapot, és a színház egyik feladata ennek a műviségnek a demonstrálása”.⁷⁰⁹

Bár Beckett egy fentebbi idézet szerint olyan darabot képzelt el eszményinek, amelyben nincs szükség eleven színészre, ehhez a nyelv mindenhatóságába vetett hitre lett volna szüksége. Alkotói szkepsze és a lehetetlen megkísértésére tett törekvése azonban együtt járt azzal a nem szűnő kísérletező kedvvel, amely nemcsak a nyelv, és a kimondhatóság határait, hanem a színpad lehetőségeit és a közönség tűrőképességét is folytonosan feszegette. Ennek a határkeresésnek a része a test fokozatos felszámolása, korlátozása, redukciója, amely a darabokban mindenekelőtt vizuális tényezőként játszik szerepet. Beckett nagyon mélyen érdeklődött a képzőművészet iránt, a múzeumok gyakori látogatója volt, szorosabb kapcsolatot ápolt képzőművészekkel mint írókkal, és műveiben sok képzőművészeti utalás található.⁷¹⁰ A *Godot* ihletője például Caspar David Friedrich *Holdat néző férfi és nő* (1824) című festménye volt, amely kép a két felvonás végén a holdfény jelenetben vizuálisan is megidéződik (a kép eredetijét még 1937-ben, Drezdában látta), legalábbis Beckett így emlékezett.⁷¹¹ Ebből a kiindulópontból jut el azután *A játszma vége* tablóként megkomponált színpadképén keresztül (amelyben már jelen vannak a

⁷⁰⁶ Beckett-et idézi Jonathan KALB, i.m. 3.

⁷⁰⁷ KALB, Jonathan, i.m. 4.

⁷⁰⁸ ROBBE-GRILLET, Alain, *For a New Novel*, trans. Richard Howard, New York, Grove Press, 1965, 121.

⁷⁰⁹ KALB, Jonathan, i.m. 147.

⁷¹⁰ Vö. GARNER, Stanton B., Jr., i.m. 52-53.

⁷¹¹ KNOWLSON, James, i.m. 378. Valószínűbb azonban, hogy Beckett pontatlanul emlékezett, és „a festmény, amire valójában gondolt, az ehhez nagyon hasonló *Két férfi a holdat nézi* volt”. HAYNES, John, James KNOWLSON *Beckett képei*, ford. Dedinszky Zsófia, Bp., Európa, 2006, 69.

későbbi geometrikus elrendezésű játékterek, illetve a formátlanság kellékei, mint a rongy, a játékalat stb.) azokhoz a kései darabjaihoz, amelyek elsősorban látványként jelennek meg. Bár ezekben a kései művekben „a darabok narratív dimenzióit továbbra is a nyelv uralja, a nyelv egyre erősebben alárendelődik a vizuális kifejezési módoknak (...), tele vannak a szemre, és a képi megjelenés formáira és színeire történő utalásokkal, és a szavak gyakran a közönség nézési aktusát tükrözik vissza”.⁷¹²

Beckett az 1948 végén franciául írott darabján és annak első bemutatóján keresztül tanult meg drámát írni, bár voltak korábbi színházi tapasztalatai. A dublini Trinity College francia-olasz szakán alapos ismereteket szerzett a francia drámáról, játszott is többen. Amikor Corneille *Cid*-jében Don Diegot alakította, a kard helyett esernyőt fogott a kezében, valamint – miként majd Clov *A játszma végében* – egy ébresztőórát. A mű párizsi, Théâtre de Babylonban lezajlott és négyszáz előadásos sorozatot megért bemutatója nyomán a darabot egy évnyi munkával lefordította angolra, voltaképpen átdolgozta. Ennek során jelentős változtatásokat eszközölt, többek között több, mint száz instrukciót törölt, félszázat pedig ellentétes tartalmúra módosított, mert „a színpadi szerzőként tapasztalatlan Beckett a párizsi próbákon tanulta meg, hogy a rendezői bal oldal a színész számára jobb oldalt jelent”.⁷¹³ A darab még sok szálon kötődik kontextuális tényezőkhöz, így műfaji előképekhez, szereptípusokhoz, a némafilmek nevéttetőihez, Chaplin csavargófigurájához, a Stan és Pan pároshoz, a vaudeville replikázó komikus kettőseihez. A mikro-helyzetekhez, bohóctréfákhoz társított mozgások is a zenés kabaré, a pantomim stilizált, hektikus, izgága mozdulatsorait követik, hogy aztán a további darabokban mindez fokozottan lecsökkenjen, lefékeződjön, redukálódjon.⁷¹⁴

De a *Godot*-ban még a két bohóc jelenetsora úgy néz ki, mint teátrális gyakorlatsor, amely arra szolgál – és azt teszteli –, hogy felmérje, mennyire képesek semmitmondó akciókkal (de teátrális eszközökkel) a színen lévők fenntartani a közönség érdeklődését. A helyzet fenntartásának egyik kulcseleme egy fogyatékos, Estragon feledékenység, aki folytonosan felejt, míg Vladimir állandóan emlékezteti őt. Ez az egyik legfőbb dramaturgiai kapocs kettejük között. Ebben ugyanakkor az egymásra utaltság, az együvé tartozás is kifejezésre jut, éppúgy, mint Pozzo és Lucky kettősében, akik fizikailag vannak rászorulva egymásra, a megvakult Pozzonak vak-vezetőre, a megnémult Lucky-nak a helyette megszólaló szájra van szüksége. Az alakpárok komplementer jellegének bőséges és alapos

⁷¹² GARNER, Stanton B., Jr., i.m. 53-54.

⁷¹³ PINCZÉS István, „Két *Godot*-ra várva”, *Színház* 41.4 (2008. április), 37-47. Itt: 41.

⁷¹⁴ LEVY, Shimon, i.m. 25.

szakirodalma van, különösen Didi és Gogo egymást kiegészítő sajátosságainak, melyek közül a legfontosabbak az említett felejtés- emlékezés mellett az észlelés különbsége: Gogo mindig ugyanolyannak látja a környezetet, Didi az, aki a változásokat észre veszi, az utóbbi igyekszik a történéseket térben és időben pontosan elhelyezni, míg Gogo ezzel nem törődik. A tájékozódásképtelenség Pozzo-nál is megjelenik, aki kijelenti, hogy „a vakoknak nincsen időérzékük. (*Szünet*) Semmit sem látnak, ami az idővel függ össze”.⁷¹⁵ Ez viszont a térbeli tájékozódást erősíti, mint azt majd a következő darabban, a vak Hamm alakjában láthatjuk.

A *Godot-ra várva* szereplőinek testi adottságai, korlátai a testfunkciók működésében is megmutatkoznak (mint Vladimir vizelet problémájában), vagy a tárgyakkal való manipuláció kudarcaiban (mint Estragon bakancssal folytatott küszködésében). Ezek a kudarcok és folytonosan visszatérő erőfeszítések egy romló, fogyatkozó testre utalnak, amelyik pusztulófélben van, amelyik öregszik és képtelenné válik az egyén akaratának, szándékainak végrehajtására. A halandóság tünetei a hanyatlás képeivel járnak együtt, színpadi bemutatásuk során viszont Beckett igyekszik kiaknázni az ebben a testi korlátozottságban rejlő teátrális lehetőséget. Ez a törekvés későbbi darabjaiban tovább erősödik.

A *játszma vége* első – akkor még kétszereplős – változatával 1955 tavaszára készült el, de egy ekkor írt levelében azt írta, hogy „befejeztem a darabot, de nem jó, előről kell kezdenem”. Aztán közel egy év múlva újra belemélyedt Racine drámáinak tanulmányozásába, melyekről 25 évvel korábban a Trinity College-ban tartott előadásokat. A Racine-darabok klausztrofóbiája a színpadi létezés esszenciájára irányította Beckett figyelmét, arra, hogy mit bír el a színpad a monológok és a mozdulatlan szereplők alkalmazása során. A *Godot*-hoz képest tehát további „önkorlátozást” és redukciót hajtott végre a szereplőkön, a cselekményen, a dramaturgián. Ezt követően írt egy második – ezúttal két felvonásos – változatot, de ezzel sem volt elégedett. 1956 nyarára, az augusztusi Marseille-i fesztiválra elkészült a végleges változattal, de a programból végül a darabot visszavonták. A hosszú alkotói vergődés, a többszöri újrakezdés, átírás, felülírás azonban végül is meghozta az eredményt. Ennek a darabnak a megírása okozta számára addigi írói pályáján a legnagyobb szakmai nehézséget.

A *játszma vége* francia nyelvű ősbemutatója a körülmények különös összjátéka folytán 1957. április 3.-án Londonban volt, a Royal Court Theatre-ben. Ez a bemutató „leginkább aberráció volt, de most a kis Studio des Champs-Élysées-ben kezdünk, jobb

⁷¹⁵ BECKETT, Samuel, *Godot-ra várva*, ford. Kolozsvári Grandpierre Emil, in Uő., *Összes drámái*, Bp., Európa, 1998, 92.

kilátásokkal. Nem sok értelme van olyanok előtt játszani, akik nem értik a nyelvet”⁷¹⁶ – írta Beckett három héttel a fenti premier után egy Texasba küldött levelében. A sors fíntoraként, miközben Beckett a párizsi bemutatóra készült, darabja angolra fordításával küszködött, mert szerződés kötelezte angol kiadójával, hogy augusztus közepére elkészül a fordítással. „Angolul pocséknak találom, minden élesség és ritmus eltűnt belőle”⁷¹⁷ – írta júliusban egy Dublinba címzett levelében. Az angol változathoz – kisebb változtatások mellett – egy másfél oldalnyi egybefüggő részt kihagyott, azt, amelyben Clov a köldökét néző kisfiú látványáról számol be Hamm-nek.

A darab szokatlanságát nem a dramaturgiája adja (hiszen az követi a hármas egység konzervatív mintáját), hanem az, hogy bizonyos kontextusokat leválaszt a színpadi történekekről. A tér tekintetében Beckett nem ad fogódzót arról, hogy hol is van ez a hely, ahol a szereplők vegetálnak. Az idő esetében pedig ahányszor Hamm megkérdezi Clov-tól, hogy „Hány óra van?”, a szolga mindig azt válaszolja, „nulla”.

Az egyfelvonásos végső változatának négy szereplője van: a színpad (a szoba) közepén toloszékben ülő, fejben regényét író vak Hamm; az ő szolgája, Clov (az egyetlen, aki mozgásképes, ám aki képtelen leülni); valamint a színpad baloldali előterében álló két kukában Hamm két, alsó végtagok nélküli nemzője, az anyja (Nell) és az apja (Nagg).

A történet minimális, a színpadi idő ébredéstől elalvásig terjed (a játék kevesebb mint két óra). Clov a színről időnként távozó szereplőként az egyetlen, aki a látható világon kívüli történekekről is tudósít. Elmondása szerint patkány van a konyhában (amit igyekszik agyonverni), illetve a kémlelő ablakokon kitekintve beszámol a látottakról. Az egyik oldalon kopár szárazföld, Clov megfogalmazásában: „Semmi.” Illetve Hamm unszolására, hogy milyen minden, a szolga azt feleli, hogy minden „Kaputt!” A másik oldalon a valaha volt tenger, melynek látványáról azt mondja, hogy „A fárosz a sárban”, illetve hogy „ólomhullámok” látszanak. És mindenütt szürkesség.⁷¹⁸

A Clov által a külvilágról elmondottakat persze nemcsak a darab más szereplői, de a nézők/olvasók sem tudják kontrollálni, így legitim a darabnak olyanfajta értelmezése is, amely ezeket a beszámolókat – beleértve a megpillantott (az angol változathoz kihúzott) kisfiút is – Clov fikcióinak (fantáziáinak) tekinti. Ezzel komplementer magatartás Hamm fejben történő regényírása, csakhogy míg Hamm komponál, addig szolgája a maga szintjén (kitalációkkal) felel erre a szellemi aktivitásra.

⁷¹⁶ Idézi KNOWLSON, James, i.m. 437.

⁷¹⁷ Idézi KNOWLSON, James, i.m. 438.

⁷¹⁸ A darabból vett idézetek forrása: Samuel BECKETT, *A játszma vége*, ford. Kolozsvári Grandpierre Emil, in Uő., *Összes drámái*, Bp., Európa, 1998, 103-151.

A darab helyhez kötött szereplői, a kukákba szorított agg szülők gyakorta távoli és nyílt helyszínekről fantáziálnak. A megvakult Hamm a keze ügyében lévő dolgok iránt tanúsít érdeklődést. Az ő térérzékelése eleve belső, csak önmagába, saját képzeletének és lelkének tereibe tud belenézni. A legmozgékonyabb alak, Clov (aki viszont, mint mondja, ülni nem tud) folytonosan kifele, távolra tekint. Ily módon Beckett mozdulatlan szereplőit az emlékezet és a képzelet jegyeivel ruházza fel, míg a jövő-menő szolga a közeli terek foglya marad.

Beckett színpadi művei közül *A játszma vége* összpontosít a legerősebben a tér kérdésére, hiszen úgy jeleníti meg a színpadot, mint a Föld egyetlen még létező helyszínét. Ebben a redukált világban a természet ugyan még létezik, de már csak negatív erőként, pusztulásként (a szereplők érzékszervei romlanak, hajuk és foguk hullik stb.). Beckett az arányváltásokkal észrevétlenné retusál bizonyos általa alkalmazott színházi kliséket. Ebben az egyfelvonásosban is egyszer felmegy és egyszer lemegy a függöny, mégpedig színpadi és dramaturgiai értelemben akkor, amikor Hamm leveszi az arcáról (illetve a darab végén visszahelyezi rá) a kendőt. „Vén rongy” – mondja mindkétszer. Bár Beckett a darabot a szövegben nem osztja jelenetekre, a dramaturgiában mégis egy csellel érvényesíti a szereplők ki-be mozgatásának technikáját. Clov az egyetlen a négy alak közül, aki távozik a térből és visszatér oda. A két lezárt fedelű kuka színre állításával azonban Beckett további jelenetváltásokat tesz lehetővé, és a kukából „lépteti” színre – kompakt jeleneteket létrehozva – az agg szülőket. Clov színről történő távozásai minden esetben motiváltak, mert hol eszközért (létra, távcső stb.) megy ki, hol tennivalója akad a konyhában.

A játszma vége nem a világ (az emberiség) teremtéséről, a geneziszről, hanem annak visszajáról, a megsemmisülés utolsó stádiumáról szól. A darab fikciója szerint már csak négy (emberi?) lény vegetál egy meghatározatlan helyen álló szobában. A darab során a négy alak egyike (az egyik kuka lakója, Nagg) valószínűleg elpusztul; Hamm végül letépi a nyakából azt a sípot, amellyel szolgáját tudta hívni; Clov pedig valószínűleg megszökik (bár az instrukció szerint a zárójelenetben mozdulatlanul ott áll az ajtó mellett), amivel önmaga és gazdája vesztét fogja okozni. A mű csonkolt alakjai nemcsak testükben, nevükben, érzékszerveikben, képességeikben részlegesesek, hanem nemi hovatartozásuk sem kap szerepet, motivációt. A szereplők színpadi cselekedeteiben „különböző sztereotípiák ismétlődnek. Egyfelől a sérült test megmaradását szolgálják, és a túlélést biztosítják (alszanak, felébrednek, kását, kétszersültet, bonbont esznek, pisilnek, lefekszenek), másfelől a régi kapcsolatok fenntartására irányulnak: ezért próbálja egymást megvakarni

vagy megcsókolni Nell és Nagg, ezért osztogat parancsokat Hamm Clovnak, aki végrehajtja azokat: hozza a létrát, a messzelátót, a kutyát, átgurítja a tolókocsit a termen stb.”.⁷¹⁹

A darab francia változatában Beckett számos elidegenítő, önreferenciális állítást – a közönség jelenlétére és a szereplők erre adott reakcióira történő utalást – szerepeltet (pl. „Clov [*felveszi a messzelátót, a nézőtér felé irányítja*] S lelkesedéstől ... őrvöngő ... tömeget látok” – mondja.). Hamm többször utal arra, hogy ő most szerepet játszik („Jövök. [Szünet] Játszani.” – mondja több helyütt.) Ám amikor Beckett maga rendezte meg a darabot a berlini Schillerteaterben 1967-ben, kiirtotta az előadásból ezeket a szövegrészeket. A szövegben ugyanakkor mindvégig ott van a színpadi önreflexió, hiszen amikor Clov színre lép, cselekvései tulajdonképpen arra irányulnak, hogy szélességben, mélységben és magasságban felmérje a színpad paramétereit. Beckett térrel folytatott manipulációja magában foglalja azt az analógiát, hogy a színpadon megjelenő viszonyok és struktúrák megfelelnek a színpad és a közönség kapcsolatának. Az említett – egyszerre önironikus és elidegenítő – önreflexió példája az is, amikor Hamm azt kérdi Clov-tól: „Nem lehet... hogy mi... éppen jelentünk valamit?” A szolga azonban nevetségesnek tartja a felvetést. Aztán a főhős így folytatja: „Ha valamilyen értelmes lény visszatérne a földre, s látna bennünket, vajon nem kísértene meg néhány gondolat?! (...) Ha elgondolom, hogy mindez talán nem hiába történt.” Hogy a „mindez” kifejezés az emberiség történetére, a szereplők életútjára, avagy a látott színházi előadásra vonatkozik-e, lehetetlen eldönteni.

Míg a *Godot* kapcsán Beckett kacérkodott a rendezői gondolattal 1975-ben Nyugat-Berlinben, hogy a színpadra egy börtönrács árnyéka vetüljön, addig *A játszma vége* klausztrofóbiás világa a színpadot és a létezést is eleve börtönként láttatja. A szereplők nemcsak a játéktér börtönébe záródnak be, hanem egyrészt tárgyaknak-eszközöknek (kerekeszéknek, kukának), másrészt ellehetetlenülő testük börtönének is foglyai. Ennek a testi bezártságnak és egyre nagyobb mértékű korlátozásnak a képi-dramaturgiai kifejezése az *Ó, azok a szép napok!* című kétszereplős, kétrészes darab, amelynek első részében Winnie a derekáig van egy buckába temetve, a második részben pedig a nyakáig.

Ez Beckett első darabja, amely nőt állít a középpontba, s amelynek munkacíme is az volt, hogy „Női szóló”. 1961 tavaszán készült el vele. A művet Winnie-ként színre vivő színésznők alakításának szuggesztív hatása a szerzőt arra bátorította, hogy további virtuóz női szerepeket írjon, mint amilyenek a *Nem én*, a *Léptek* vagy az *Altatódal*.⁷²⁰ A mű a korai Beckett-darabok közül a legteátrálisabb, mivel itt korlátozza leginkább a színészi testet,

⁷¹⁹ FISCHER-LICHTE, Erika, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001, 658.

⁷²⁰ WORTH, Katharine, *Waiting for Godot and Happy Days*, London, Macmillan, 1993, 9.

eszköztárat és a színpadi kifejezési formák lehetőségeit. A derékig majd nyakig beásott Winnie mellett párja, Willie a darab legnagyobb részében színen kívül van, a nézőknek láthatatlanul, később csak a tarkója vagy a karja látszik, és csak a darab legvégén lép a szó fizikai értelmében is – teljes testi mivoltában – színre. A darab mintha szó szerint értené Merleau-Ponty tételét, miszerint az egyén léte a világban gyökerezik (így mered ki Winnie teste a buckából), és a mű a színpad mélységét redukálva mintha festményként jelenítené meg a buckából kiemelkedő testet.⁷²¹ Ezt a képszerűséget támasztja alá a nyitókép színleírása is, amely szerint „a háttér hangsúlyozottan giccses díszletén hamis távlatban találkozunk a sivár síkság a felhőtlen égbolttal”.⁷²² A darab közvetlenül reflektál test és teatralitás kapcsolatára, amelyet a mű kettős kezdése is jelez. Az első kezdés („Ismét egy gyönyörű nap”) a színésznek a szerepre való felkészülését, ráhangolódását, a színrelépés előtti időszakot ábrázolja, a második kezdés („Rajta, Winnie! [Szünet] Rajta, kezd el a napot, Winnie!”) az előadásnak, a szereplésnek a megkezdésére utal. A játék során azonban Winnie végig a saját színpadi szerepét keresi.⁷²³ Ebben a keresésben a táskájából előszedett kellékek vannak a segítségére, amelyek részben a test ápolására (és ezzel romlékonyságára) utalnak, mint a fogkefe és a hajkefe, részben a már romlásnak indult érzékszervek ellensúlyozására, mint a szemüveg, részben a test megsemmisítésére, mint a revolver.

Winnie a legrészletesebben kidolgozott Beckett-szereplő, aki két felvonáson át tartja fenn monológjával a színpadi szituációt (amelyet csak Willie egy-egy közbeszólása egészít ki). Fizikai helyzetéhez, a buckában való betemetettségéhez úgy viszonyul, mint magától értetődő környezethez, és úgy viselkedik, mintha egy polgári szoba terében tartózkodna. Ugyanazokat a triviális cselekvéseket igyekszik végrehajtani, amelyeket a hétköznapi élet során meg szokás tenni. Mondataival pedig banalitások sorozatát artikulálja, amely banalitások közé tartozik Lehár Ferenc *A víg özvegy* című operettjének betétdala, amelyet többszöri próbálkozás után végül a dráma utolsó pillanataiban sikerül elénekelnie. Színpadi szerepe mélyen rokon a két csavargóéval, akik semmit mondással és suta bohóctréfákkal igyekeznek elütni a rájuk kimért színpadi időt. Winnie-t a színpadra zúduló „vakító világosság” élteti, ebben a reflektorfényben és a nézők tekintetének kitéve tud létezni. Mivel a fény nem tagolja Winnie számára az időt, egy éles csengőszó van a segítségére abban, hogy a napokat nappalokra és éjszakákra ossza. A csengetések között eltelő időben

⁷²¹ GARNER, Stanton B., Jr., i.m. 107.

⁷²² BECKETT, Samuel, *Ó, azok a szép napok!*, ford. Kolozsvári Grandpierre Emil, in Uő., *Összes drámái*, Bp., Európa, 1998, 155.

⁷²³ LEVY, Shimon, i.m. 111.

kell napi rutincselekedeteit végrehajtania. Amikor a második részben már nyakig be van temetve, a cselekvéseket a szavai révén hajtja végre, idézi meg, azzal, hogy beszél róluk.

Winnie megnyilatkozásainak, mozgásának mechanikus jellege a darab során fokozatosan megváltozik, és érzelemmel telítődik. A zenélődobozt „két kezével a melléhez szorítja”, stílusa a banálisból Shakespeare-i allúziók felé mozdul el. Ugyanakkor ez a gazdagodás együtt jár testi lehetőségeinek radikális korlátozódásával, amellyel párhuzamosan kommunikációs lehetőségei is nagymértékben beszűkülnek. Amikor már a fejét sem tudja elfordítani, és csak a szemeit tudja mozgatni, akkor a társa, Willie már nem reagál párbeszédet kezdeményező próbálkozásaira, és a második részben egyetlen szócska kivételével Willie már meg sem szólal. Ez az alig hallhatóan kimondott szócska, a „Win”, egyszerre jelenti a nő megnevezését és a győzelmet, a cél elérését.

Winnie testének fokozatos betemetődése, bezáródása, és kapcsolata a buckával, amely körülveszi, többféle értelmezésre ad lehetőséget. Ez a halom utalhat az anyaföldre, de arra is, hogy a föld ellenség, amely feltartóztathatatlanul és végérvényesen elnyeli őt. Winnie monológjában mind a sírhalomra, mind a szeméremdombra történő utalás feltűnik. Ez a kettősség jellemzi a test szerepét és alkalmazását a darabban. A test és a tárgy közötti kapcsolat, és a testnek a tárgyak közé történő sorolása, akként való kezelése „aláhúzza a testnek mint fenomenológiai entitásnak az ellentmondásosságát”.⁷²⁴ A tér-idő folytonosságban életre hívódó test, amely szabadon mozog ezek között a koordináták között, ellentétben áll a testtel mint objektummal, amely esetleges, kiszolgáltatott, és bármikor meghalhat.⁷²⁵ Ennek az ambivalenciának a mélyébe ad betekintést az *Ó, azok a szép napok!*, amikor a tárggyá tett és pusztá testiségére redukált nőalak képét ütközteti a banalitásokkal operáló közléskényszeres szubjektum kisminkelt arcával.

Az utolsó tekercs 1958 februárjában keletkezett, több személyes vonatkozást tartalmaz, ez az író egyik kedvenc darabja, amely líraiságával és érzelmességével némiképp elüt Beckett többi munkájától.⁷²⁶ Szereplője, Krapp, nagyméretű cipőt hord, „arca sápadt, orra rezes, szürke haja borzas”.⁷²⁷ Úgy néz ki tehát, mint egy bohóc. Cselekvései is kapcsolatba hozhatók a bohóctréfákkal: ilyen a banánnal folytatott manipuláció, a kulcsosomóval és fiókokkal való babrálás. A színpad és a történet egyaránt kopár: egy fonnyadt vénember harminc évvel ezelőtti önmagát hallgatja magnetofonszalagokról, s

⁷²⁴ GARNER, Stanton B., Jr., i.m. 109.

⁷²⁵ Vö. GARNER, Stanton B., Jr., i.m. 110.

⁷²⁶ KNOWLSON, James, i.m. 442-445.

⁷²⁷ BECKETT, Samuel, *Az utolsó tekercs*, ford. Szenczei László, in Uő., *Összes drámái*, Bp., Európa, 1998, 243-254. Krapp külsejének leírása: 244.

közben jön-megy, vagy éppen üldögél. Beckett a színpad látható terét is erősen korlátozza, a középén lévő kis asztalt és közvetlen környékét erős fény világítja meg, de a színpad többi része homályban van. „Krapp – Winnie-hez, Vladimirhoz és Clovhoz hasonlóan – egy hosszú tájékozódási folyamaton megy át a színpadon, annak érdekében, hogy színpadi létezését mind színészként, mind drámai szereplőként megalapozza”.⁷²⁸ Élet- és játéktere erősen lehatárolt, az asztalát övező sötétből azt mondja, hogy „a körülöttem sűrűsödő sötétség miatt nem érzem magam egészen egyedül. *(Szünet)* Bizonyos értelemben. *(Szünet)* Szívesen kelek föl, s kerülök egyet, hogy utána visszatérhessek ide... *(habozik)* hozzám. *(Szünet)* Krapphoz”.⁷²⁹ A színpad kontúrjai – éppúgy, mint a személyisége – eltűnnek, a játéktér redukciója párhuzamos a karakter beszűkülésével. Krapp azzal a minimális térrel azonosítható, amelyet belakik. A vénember önmaga közönségévé válik azáltal, hogy évtizedekkel korábban rögzített monológjait hallgatja. Az alak kettébomlik, széthasad az egykori és a jelenbeli énre, s a tekercsek is éppígy kettős szerepűek: egyszerre szövegek is és tárgyak.

Ebben a hangfelvétel hallgatással illusztrált folyamatban a szubjektum tárgyiasulását, élő személyből holt anyaggá válását követhetjük nyomon. A két állapot szembesítése a pusztulás, romlás tapasztalatát állítja elénk. Ahogy a tér határai homályosak, nincsenek látható falak, éppígy mosódnak el Krapp alakjának határai is. Míg *A játszma vége* a benti és a kinti tér kontrasztját emelte ki, *Az utolsó tekercs* a fény és a sötétség, a látható és a láthatatlan között hoz létre feszültséget. A sötétbe inni távozó Krapp ki-be járkálásával és a tekercsek hallgatásával Beckett összeegyeztethetetlen vágyak konfliktusára alapoz, arra „hogy elveszítsük önmagunkat a sötétben, és hogy szembesüljünk önmagunkkal a világosságban”.⁷³⁰ A darab nemcsak időben választja ketté Krapp két énjét, hanem térben is elkülöníti egymástól a múltbéli mesélőt a jelenbeli hallgatótól, és ezzel a szereplő és emlékezete között is fizikai és képi elhatárolást hoz létre. A 69. születésnapján a 39 éves korában rögzített hangfelvételeket hallgató Krapp az idő eme kitüntetett pillanatában az idő mállékonyságával és a fizikai-szellemi test romlékonyságával is szembesül. Egykori énje kapcsán kijelenti, hogy „meghallgattam ezt a szegény kis hülyét, akinek harminc évvel ezelőtt képzeltem magam, alig bírom elhinni, hogy valaha is ekkora tökfilkó lehettem. Legalább ennek vége, hála istennek”.⁷³¹ De ezt a darabban utolsóként elhangzó élő beszédjét, amelyet magnetofonra rögzít, illetve annak tekercsét végül letépi a készülékről.

⁷²⁸ LEVY, Shimon, i.m. 19.

⁷²⁹ BECKETT, Samuel, *Az utolsó tekercs*, i.m. 246-247.

⁷³⁰ LYONS, Charles R., *Samuel Beckett*, London, Macmillan, 1993, 101.

⁷³¹ BECKETT, Samuel, *Az utolsó tekercs*, i.m. 251-252.

Már nem tud olyan tisztán és pontosan fogalmazni, mint valaha, és már nincs is mit mondania. Az előbeszéd helyett feltesz egy régi szalagot. A hanggá testetlenült valamikori énje legyőzi a megvénült, pusztulóban lévő, saját testébe zárt jelenbeli alakot.

Az 1963-as *Játék* bizonyos értelemben *A megnevezhetetlen* dramatizált változata,⁷³² amelyben a három szereplő valamiféle másvilágon egyetlen dologra képes, arra, hogy beszéljen. A színleírás szerint „a színpad előterében, középen, három egymással érintkező, tökéletesen egyforma, körülbelül egy méter magas, szürke urna. (...) Mindegyikből egy fej nyúlik ki, nyakukat szorosan körülfogja az urna szája. (...) Az egész darab során mindvégig rezzenéstelenül előrenéznek. Az arcok oly időtlenek és jellegtelenek, hogy szinte az urnák részének tűnnek. De nem viselnek semmiféle maszkot. Szavaikat az arcukra vetülő szúrófény váltja ki”.⁷³³ *A játszma vége* kukában lakó, amputált lábú párja, Nell és Nagg még elő-előbújt a tárolóedényből, és egymáshoz fűződő többretegű érzelmeiket is árnyalt eszközökkel juttatták kifejezésre. A *Játék* három alakja már szinte azonos az őket tartalmazó edénnyel, test és urna megkülönböztethetetlenül eggyé vált. Képességük kizárólag a megszólalásra korlátozódik, de arra is csak akkor, ha egy láthatatlan és néma külső erő által irányított fénynyaláb épp valamelyikükre irányul. Ez az ide-oda, hol egyikükre, hol másikjukra vetülő fény úgy kapcsolja ki-be ezt a három beszélő fejet, mint valami gépet, mintha a reflektor áram alá helyezné őket, s ezzel működésbe hozná a hangképző szervüket. Míg Krapp időről-időre visszahúzódhatott a sötétbe és a csendbe, ez a három alak arra ítéltetett, hogy örökké újraidézza szerelmi háromszögének egyszerre banális és kegyetlen történetét. Az ismétlés kényszere szó szerint is értendő, ugyanis Beckett elképzelése szerint a darabot kétszer adják elő, és „az ismétlés lehet pontos mása az első résznek, vagy néhány elemében változtatásokat is tartalmazhat”.⁷³⁴

Az újrajátszás – akár változatlan, akár variációs – kiemeli a helyzet teatralitását. Míg az első bemutatás a közhelyszerű házasságtörés elmesélését a fények és hangok precíz összjátékával teszi látványossá, addig az ismétlés az első részre adott reakciónak tekinthető, az ott és akkor elhangzottak reflexió tárgyává válnak: „a szerelmi háromszögtörténet elsődleges banalitását felváltja az előzőleg vallatófényben feltárult helyzet fájdalmas vizsgálata”.⁷³⁵ A teatralitás része a színházi fény, a reflektor dramaturgiai használata is, amely szinte negyedik szereplővé (vallató tényezővé) lép elő. A darabban Beckett „egy

⁷³² ALVAREZ, A., *Samuel Beckett*, New York, The Viking Press, 1973, 100.

⁷³³ BECKETT, Samuel, *Játék*, ford. Bart István, in Uő., *Összes drámái*, Bp., Európa, 1998, 347-368. A színleírás: 349.

⁷³⁴ BECKETT, Samuel, *Játék*, i.m. 367.

⁷³⁵ LEVY, Shimon, i.m. 112.

újabb lépéssel távolodik el a színházi reprezentáció konvencióitól, és azzal a szabadsággal él, amelyet különleges scenografikus terek kipróbálásakor már elért a *Szöveg és zene* és a *Cascando* című darabjaiban”.⁷³⁶ A testnek a megvilágított arcra történő redukciója rámutat Beckettnek arra a nézetére, amely a (színpadi) testet (vagy annak bármely részletét) a látott, szemre vételezett test performativitásához köti. A színpadon a láthatóság ad létet, az teszi teátrálisan jelenvalóvá a színen lévő – bármely csonka vagy részleges – korpuszt.

Kései darabjaiban Beckett tovább kísérletezik a test felszámolásával, illetve a színpadi jelenlét lehetőségeivel, határaival. Ez a kísérletezés továbbra is az egyszerűsödés, a redukció irányába vezet. Az *Altatódal – Az utolsó tekercs*hez hasonlóan – egyetlen alakot választ ketté, egy hintaszékben ülő nőt, és az ő magnóról szóló hangját. Élőben a nő csak annyit mond – mindössze négy alkalommal –, hogy „tovább”, egyébként a felvételen lévő hangja hallatszik. Az *Ohiói rögtönzés* pedig két egyforma alakot léptet fel, az egyiket, aki olvas, és a másikat, aki ezt hallgatja. Az olvasást a gesztusaival a hallgató kontrollálja és irányítja. Ebben a két darabban „a főszereplők többé már nem térben látják önmagukat. A szavak, amelyekkel egykor a környezetüket azonosították, most a tudatukban keringenek, nem mint az észlelésnek, hanem mint a megszokásnak a kifejeződései”.⁷³⁷ A hangjukban vagy testileg megkettőződő alakok úgy jelennek meg, mintha egyik a másiknak a koholmánya, képzelt mása volna, de a darab folyamán bizonytalanná válik, hogy melyik a valós lény és melyik az ő képzelt hasonmása.⁷³⁸

A *Nem én* és az *Akkor* esetében tovább folytatódik a test visszavonulása, az előbbiben csupán a Száj, az utóbbiban pedig egy sápadt, öreg arc, libegő fehér hajjal adja a drámai szereplő színpadi korpuszát. A testfogyatkozás mindjobban közelít ahhoz az enyészponthoz, amelyben végérvényesen eltűnik, észlelhetetlenné válik, ahogy arra – a testetlen színdarabra – Beckett áhítozott. De a test hiánya – éppen a közeg nyomán, amelyben ez a hiány vagy fogyatkozás megmutatkozik – a test ittlétére utal, arra, hogy a színpad a test megmutatkozásának közege, az ember testi létét és e lét paradoxonjait koncentráltan feltáró teátrális terep. A korábban mindig szimmetrikus színpadi elrendezést alkalmazó és a játéktér középpontját előtérbe állító Beckett a *Nem én* esetében a Száját a színpad elején, a nézőktől jobbra helyezi el. „A rákövetkező darabokban Beckett folytatja az akció kimozdítását a középről balra vagy jobbra”.⁷³⁹ Mivel ezek a művei a belső centrum

⁷³⁶ LYONS, Charles R., i.m. 146.

⁷³⁷ LYONS, Charles R., i.m. 188.

⁷³⁸ Alvin Epstein megállapítását idézi Jonathan KALB, i.m. 57.

⁷³⁹ LEVY, Shimon, i.m. 21.

elvesztésével foglalkoznak, nem is volna indokolt a színpadi alako(ka)t a játéktér középpontjába helyezni.

A *Nem énben* a Száj egy hetven körüli nő, aki valamilyen összeomláson esett át. Ahogy visszanyeri a tudatát, és beszélni kezd, valamilyen zümmögést hall, amelyről lassacskán kiderül, hogy ez a zaj az ő saját beszéde. A szöveg szerkezete azt jelzi, hogy ez a monológ végtelenül ismétli önmagát a Szájhoz tartozó lény tudatában. Beckett azonban nem mutatja meg azt a szereplőt, akihez ez a tudat tartozik, csak a beszélőszerv és a szöveg marad. Ebben a darabban Beckett megpróbálja lecsökkenteni a közvetlen esemény érzetét, azáltal, hogy a Száj szerepében fellépő színész nő és a Száj kapcsolatát a közönség számára igyekszik a lehető legnagyobb mértékben eltávolítani egymástól.⁷⁴⁰ Annak érdekében, hogy a test színpadi felszámolása minél eredményesebb legyen, kései darabjaiban Beckett a színpadtechnikai eszközök manipuláló hatását is igénybe veszi, beleértve a világítást és vizuális mező mélységi dimenzióját. Beckett ezeket a térbeli tájékozódási pontokat is aláássa, ellehetetlenítve a reprezentatív, konvencionális percepciót.

„Mint par excellence a test médiuma, a színház mindig meghaladja a festőit és a tisztán építészeti, belülről forgatva fel alapvető célkitűzéseiket. Mindannak ellenére, amit a festészetnek Beckett nyilvánvalóan köszönhet (...) felismeri és kiaknázza azt a korporális paradoxont, amely egyszerre bátorítja egy formalizált mise-en-scène elképzelését, és szolgáltatja ki ezt az álmod a bukásnak. (...) Beckett képi színháza ellenáll a megvalósításnak, és ehelyett fenntartja a test többértékűségét a maga szövevényes, vibráló autonómiájában”.⁷⁴¹ A töredékeiben és elemeiben is szövevényes test differenciált vonatkozásai kerülnek színre Beckett drámaiban, amelyek sorra veszik a test megfoghatóságának, csonkulásának, eróziójának, elhasználódásának stádiumait. A színpadi életmű felfogható úgy is, mint ennek az elenyésző testnek a mind részlegesebb bemutatása. De nem árt emlékeztetni arra, hogy első színre vitt darabjában a cselekmény egészét, az alakok létét és magatartását meghatározó alak olyasvalaki, aki nincs jelen, és akinek a dráma terében nincsen teste. Godot, a hiány, testként való azonosíthatatlanságában már a drámai életmű kezdetén exponálja azt a testproblematikát, amellyel aztán Beckett négy évtizeden át kísérletezik.

⁷⁴⁰ Vö., LYONS, Charles R., i.m. 159.

⁷⁴¹ GARNER, Stanton B., Jr, i.m. 86.

15. A test reprezentációja Tom Stoppard drámáiban

„Az anyaság teatralitása, a >>kettős<< test, amelyet a jog és a tudomány térben és időben elkülönülő testekké akar szétválasztani, azért tud >>működni<< a színházban, mivel a színész teste hasonlóképpen megkettőzött (az általa megjelenített szereplő révén).”
Peggy Phelan⁷⁴²

Stoppard drámáinak vizsgálata előtt szükséges érinteni a reprezentációnak a posztmodern irodalomban megmutatkozó néhány sajátosságát. „A posztmodern regény [és dráma] felforgatja a szereplőkkel kapcsolatos általánosan elfogadott és széles körben elterjedt fogalmakat”.⁷⁴³ A reprezentáció fogalmát a poszt-strukturalista kritika problematikusnak találja, és az irodalmi mű konstrukcióját és funkcióját immár nem valamifajta „világ” visszatükrözésében vagy az emberekre hasonlító „szereplők” reprezentálásában látja. A reprezentáció fogalma kapcsán Aleid Fokkema meghatározását veszem alapul, aki szerint a reprezentáció olyan ábrázolásmód, melyet egy befogadói közösség egy adott konvenciórendszeren belül természetesnek tekint. „A posztmodern irodalom és a dekonstruktív kritika megjelenésével a hagyományos reprezentációra nyomás nehezedik, de hosszú ideig semmi sem tűnt természetesebbnek, mint bizonyosnak tekinteni azt, hogy a szereplők embereket reprezentálnak”.⁷⁴⁴

A jellemzésről írva Henry James gyakran hivatkozik a festés metaforájára annak érdekében, hogy álláspontját világosabbá tegye, és hogy megkülönböztesse az írás által történő reprezentáció fogalmát a fényképezéstől, amelyet a valóság puszta másolatának tekint. Ugyanez az összehasonlítás néhány Stoppard drámában is megjelenik, amelyek a reprezentáció különböző formáit (leveleket, naplót, lőjegyzékeket, festményeket, költeményeket stb.) hasonlítanak össze, hogy megkérdőjelezzék az autentikus reprezentáció lehetőségét.

Ha a szereplőkről a test összefüggésében beszélünk, hangsúlyoznunk kell, hogy „a szereplők nemcsak *reprezentálják* az embereket. Kiszabadulnak a kötöttségekből, önálló életre kelnek, autonóm lényekként mutatkoznak, és inkább barátoknak, mint szövegbeli

⁷⁴² PHELAN, Peggy, „Theatre and its mother: Tom Stoppard’s *Hapgood*”, in Uó., *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993, 112-129. Itt: 128.

⁷⁴³ FOKKEMA, Aleid, *Postmodern Characters*, Amsterdam–Atlanta, GA, Rodopi, 1991, 14.

⁷⁴⁴ FOKKEMA, Aleid, i.m. 18.

entitásoknak látszanak. Voltaképpen magukra öltik az emberi tulajdonságokat”⁷⁴⁵ – a nyugati realiztikus irodalmi hagyományban. Széles körben elterjedt az a nézet, mely szerint a reprezentált szereplők lélektani tartalmakat testesítenek meg, és saját tudattal rendelkeznek, és azokat a szereplőket, akik „nem mutatnak ilyen vonásokat, nem is szokás olyannak tekinteni, mint akik meggyőző módon reprezentálóak”.⁷⁴⁶

A posztmodern szereplők és testek kapcsán felvetődő nehézség tehát éppen az, hogy ezek az ágensek éppen azokat a tulajdonságokat és funkciókat teszik problematikussá, amelyek korábban természetesnek és maguktól értetődőnek tűntek. “A reprezentáció fogalma látszólag szükségtelenné teszi a szereplő azonosításának kérdését a textusban. A lélektani motívumokat úgy lehet taglalni, hogy nincs szükség a textuális sajátosságok figyelembe vételére”.⁷⁴⁷ Stoppard drámáit tanulmányozva a szereplők kapcsán az egyik első felismerhető vonás az, hogy Stoppard nem ad részletes leírást az alakjairól (nem a szereplőlistában, hanem a darab egészében), nem teremt – ahogy E. M. Forster osztályozná – “kerek”, körüljárható szereplőket. De kik is azok a drámai szereplők, és hogyan lehet őket azonosítani? Roland Barthes írta a szereplőkről, hogy „a szereplő (akárhogy hívjuk is, mint *dramatis personae* vagy *aktáns*) egyfelől egy szükségszerű tulajdonságegyüttest formál, amelyen kívül a legapróbb >>cselekvés<< is értelmetlennek látszik; ugyanis elmondható, hogy nincs a világon egyetlen olyan narratíva sem, amelyben ne volnának >>szereplők<<, vagy legalábbis ágensek. Ám másfelől, ezek a – rendkívül nagyszámú – >>ágensek<< nem írhatók le, és nem is osztályozhatók a >>személyek<< kategóriájával.”⁷⁴⁸

A realista szövegekben a szereplőknek egy rendkívül erős és mozdíthatatlan fogalma jött létre, mely ezeket az ágenseket koherens, lelki motivációval rendelkező lényeknek tekinti, akiket állandó név jelöl, és akik az emberi szabad akarat eszméjét példázzák.⁷⁴⁹ Ennek az elképzelésnek a magyarázata a realista ábrázolásmód hosszú ideig meglévő uralmában rejlik. Ez az esztétikai gyakorlat teremtette meg az európai színházban azt az illúziót, hogy a színpadon megjelenő világ valóságos, mivel a realizmus “a tapasztalatnak olyan jellegű reprezentációja, amely igen közel áll az ugyanabban a kultúrában nem irodalmi szövege által leírt tapasztalatokhoz”.⁷⁵⁰

⁷⁴⁵ FOKKEMA, Aleid, i.m. 20.

⁷⁴⁶ FOKKEMA, Aleid, i.m. 24.

⁷⁴⁷ FOKKEMA, Aleid, i.m. 27.

⁷⁴⁸ BARTHES, Roland, “Introduction to the Structural Analysis of Narratives,” in Uő., *Image–Music–Text*, London, Fontana, 1977, 79-124. Itt: 105.

⁷⁴⁹ Vö. FOKKEMA, Aleid, i.m. 57.

⁷⁵⁰ LODGE, David, *The Modes of Modern Writing*, London, Arnold, 1977, 25.

A posztmodern szereplők a huszadik századi avantgárd színházból származnak, amelyben számos drámaíró kísérletezett azzal, hogy a színpadot nem-realista teremtményekkel népesítse be, beleértve a tárgyakat (pl. fonográfokat), tulajdonságok nélküli alakokat, karikatúraszerű figurákat (mint Übü király), töredékes, szétszóródott vagy dezintegrált testeket, beszélő és/vagy mozgó kreatúrákat. Ehhez az avantgárd hagyományhoz kapcsolódva a posztmodern szereplőalkotás igen változatos megoldásokat mutat: van, amikor csak egy hang vagy egy test jelenik meg, van, amikor valakit vagy valamit egy illogikus, inkohérens, gyökértelen intertextuális referencia hoz játékba.⁷⁵¹ A posztmodern drámák szereplő-kezelési funkciója egyrészt az, hogy a mellékszereplőket pontosan definiálják, a központi alakok viszont enigmatikusak; másrészt, hogy a teljes szereplőcsoportot ontológiai instabilitás, nem-reprezentációs jelleg és papírmásé minőség jellemzi.

Sok posztmodern drámai szereplőt nevezhetnénk „borderline” (határeseti) alaknak, akik hozzáférhető bensővel rendelkeznek, akiknek gondolatait és érzéseit mint valóságosat fejezi ki a mű, de akiknek ezt a hozzáférhető bensőjét mindenekelőtt a nyelv determinálja és szabályozza. Ezek a posztmodern „szereplők a reprezentáció és a prezentáció között lebegnek, aláásva a mimézis konvencióit, ugyanakkor mégis létrehozva az emberi kultúra néhány idevágó aspektusát”.⁷⁵² Ahogy Fokkema az elemzésének összegzésében írja: „a posztmodern >>borderline<< szereplő, aki egyszerre felel meg bizonyos kialakult irodalmi konvencióknak, és kötődik szövegekzi utalásokhoz, nyelvi szerkezetekhez és közlésfolyamatokhoz, abban az értelemben tekinthető reprezentációs-nak, hogy az emberi kultúra világáról reprezentál egy nézetet. Az ilyen posztmodern szereplők nem azért nem mimetikusak, mivel általános emberi lényeket reprezentálnak, hanem azért, mert a kortárs nyugati kultúra önmegértését kínálják, amelyet különféle diskurzusok, más irodalmi művek, korábbi konvenciók és bizonyos hierarchikus hatalmi viszonyok alkotnak”.⁷⁵³

Tom Stoppard drámai életművében vannak olyan darabok, amelyek eredeti és különös módon vetik fel a test reprezentációjának a kérdését, míg más színpadi műveiben ez a probléma nem játszik fontos szerepet. Így például a *Travesties* (*Travesztiák* – 1975),⁷⁵⁴ *Night and Day* (1978), *The Real Thing* (*Az igazi* – 1982), *Hapgood* (1988), *Rock and roll* (2006) című drámáiban a test reprezentációja nem jelent központi témát. Épp ezért, ehelyütt

⁷⁵¹ Vö. FOKKEMA, Aleid, i.m. 181-182.

⁷⁵² FOKKEMA, Aleid, i.m. 69.

⁷⁵³ FOKKEMA, Aleid, i.m. 189-190.

⁷⁵⁴ Magyarul a címet akkor adom meg, ha a darabnak van publikált fordítása, illetve ha a magyar cím nem az angol cím átvétele (mint pl. a *Rock and roll* esetében), hanem annak átültetése.

azokra a darabjaira összpontosítok, amelyekben a test-politika releváns kérdésként jelenik meg. Ilyen művei a *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (*Rosencrantz és Guildenstern halott* – 1966), *The Real Inspector Hound* (*Az igazi Bulldog hadnagy* – 1968), *After Magritte* (*Magritte után* – 1970), *Jumpers* (*Salto mortale* – 1972), *Arcadia* (*Árkádia* – 1993), és az *Indian Ink* (1995). A jelen fejezetnek nem célja a Stoppard oeuvre teljes, átfogó vizsgálata, hanem csupán annak bemutatása, hogy melyek a test reprezentációjának főbb típusai Stoppard drámáiban.

A test (re)prezentációjának egyik módja Stoppardnál, hogy a szereplőt *halottként* mutatja be. Hullák jelennek meg olyan korai darabjainak középpontjában, mint *Az igazi Bulldog hadnagy* és a *Salto mortale*, és Stoppardnak az a műve is, amely a hatvanas évek végén a szerzőjét kanonizálta, a címszereplőit ugyancsak halottnak deklarálja. *Az igazi Bulldog hadnagy* és a *Salto mortale* esetében ezek a hullák emberölések áldozatai, akik az előadás folyamán időnként láthatóvá válnak a színen. *Plays One* című kötetének bevezetőjében Stoppard megemlíti, hogy “ami Dicks-et, Hold elsőrangú felettesét illeti, ő színpadon kívüli szereplő maradt egészen addig (az 1967-es változatig), amíg rá nem jöttem, hogy ő a tökéletes válasz arra a problémámra, hogy ki is az a hulla a kanapé alatt”.⁷⁵⁵ A *Rosencrantz és Guildenstern halott* esetében az udvaronc páros kétféle értelemben is halott, egyrészt a kölcsönvett Shakespeare-i cselekmény szerint, másrészt fiktív, szövegközi voltak alapján, mint akiknek a „sorsa” már meg van (lett) írva.

A test reprezentációjának másik módja Stoppardnál az, hogy egy adott szereplőről, emberi testről különféle, egymásnak ellentmondó beszámolók hangzanak el, és eldönthetetlen marad, hogy ezek a beszámolók egységesíthetők-e egyetlen, koherens szereplőben. Ez a helyzet az *Magritte után* című darabban, amelyben a mű végén felbukkan a korábbiakban többféleképpen leírt alak, és saját megjelenésmódjának és milyenségének végső magyarázatát adja, felülírva a „szemtanúk” korábbi beszámolóit, melyek a percepció és a jelentésszóródás extrém példáit adták.

A szereplők és testek reprezentációjának harmadik módja, amely Stoppard életművét jellemzi, az a drámának olyan, egykor élt személyek köré szervezése, akiknek valódi természetét (beleértve testi sajátosságait is), jelenbeli szereplők kutatják, mint a *Travesztiák*-ban, az *Árkádia*-ban, vagy az *Indian Ink*-ben. Ezekben a darabokban a testi jegyek rekonstrukcióját különböző eszközök szolgálják, például írott vagy képi dokumentumok (festmények, fényképek), szóbeli közlések és visszaemlékezések.

⁷⁵⁵ STOPPARD, Tom, *Plays One*, London, Faber, 1996, vii.

Stoppard második fő drámájának, a *Salto mortale*-nak a tartalma az erkölcsfilozófia körül forog. Ezt a szereplők közül Archibald Jumper, a “filozófiai jumperizmus” képviselője, és a tradicionalista George Moore példázzák. Moore a dráma során mindvégig egy nyilvános vitára készül egy logikai pozitívista kollégája és riválisa ellen. A színpad egyik oldalán, a lakás egyik szobájában George-ot látjuk, amint az előadását diktálja a titkárnőjének, míg a másik szobában a felesége, Dotty látható, aki egy akrobata hulláját próbálja eltüntetni, akit a partijukon ölt meg valaki.

A *Salto mortale* mutatja be az egyik alapvető módját annak, hogy miként operál Stoppard a testtel azokban a műveiben, amelyeket teoretikus kérdésekre alapoz, mint például a *Dogg's Hamlet* (1979), *Travesztiák*, *Hapgood* (1988), *Árkádia* stb. A *Salto mortale*-ban néhány szereplő elméleteket személyesít meg, a filozófusok úgy jelennek meg, mint eszmék megtestesülései. Emellett a drámában az elmélet a jellemzés eszközeként is szolgál, és a szereplők közötti kapcsolatok érzékeltetésében is szerepet játszik. Ezeknek a teoretikusoknak valójában nincs testi létük, ők pusztán gondolatok, elméletek szöcsövei. Másfelől azonban az olyan szereplők, mint Dotty és az akrobaták, a saját testüket fizikai eszközként használják. Vagyis a *Salto mortale*-ban munkamegosztás van a testek működése (használata) és reprezentációja között.

A *Rosencrantz és Guildenstern halott*ban a test-reprezentáció különösségének egyik első jele a két udvaronc folytonos felcserélése, összetévesztése. Nemcsak Claudius keveri őket össze, de ők maguk is rendszeresen rosszul mutatkoznak be, összekeverik egymást. A Színésszel beszélve ők is színészekként viselkednek, mint akiknek a teste arra szolgál, hogy egy szerepet eljátszanak.

ROS Az én nevem Guildenstern, ez meg itt Rosencrantz.

(*Guil kurtán értekezik vele*)

ROS (*minden zavar nélkül*) Az ő neve Guildenstern, és én vagyok Rosencrantz.

SZÍNÉSZ Örvendek. Játszottunk már nagyobb ház előtt is, de hát a minőség is ér valamit. Rögtön felismertem önökben...

ROS Miért – kik vagyunk?

SZÍNÉSZ ...a művészkollégákat.

ROS Azt hittem, úriemberek vagyunk.

SZÍNÉSZ Van, akinek a deszkákon jut szerep, van, akinek a páholyban. Ez nem más, mint ugyanannak a pénznek a két oldala, vagy mondjuk inkább – hiszen olyan sokan vagyunk – két pénznek azonos oldala.⁷⁵⁶

A dráma gyakran jelzi a szerepjátszás és a létezés különbségét. Mindez felveti azt a kérdést, hogy van-e a testen olyan szignál, vagy van-e a testnek olyan jele, amely megmutatja az autentikusság és a tettetés másságát.

GUIL És... nem veszi fel a jelmezét?

SZÍNÉSZ Nem is vetem le soha, uram.

GUIL Sohasem esik ki a szerepből.

SZÍNÉSZ Ez az.⁷⁵⁷

Másutt az eljátszott szerepről és a felöltött maszkról úgy beszélnek, mint ami létezésük és testi reprezentációjuk részévé vált.

ROS (*szorongó kiáltás*) Nekem nem kell más, csak egy kis következetesség.

GUIL (*halkan, szárazon, retorikusan*) A mi mindennapi álarcunkat add meg nekünk ma.⁷⁵⁸

A test-reprezentáció következő Stoppard-i példáját a *Magritte után* című egyfelvonásos komédiával illusztrálhatjuk. “René Magritte megjegyzését követve, aki szerint a vásznon ábrázolt alma >>nem alma<<, hanem annak a képe, Stoppard darabjai sohasem mulasztják el annak kinyilvánítását, hogy bármi, ami a színpadon megjelenik, az olyan, mint a színház, mert az elsősorban és mindenekelőtt színház”.⁷⁵⁹ A *Magritte után* címe sok irányba mutat. Először is, a Harris család épp most tekintett meg egy René Magritte kiállítást. Másodszor, a darab ”Magritte után” (azaz nyomán), a szürrealista festő képeinek inspirációja alapján szerkesztődött. Harmadszor, a cím Maigret felügyelőre is utal

⁷⁵⁶ STOPPARD, Tom, *Rosencrantz és Guildenstern halott*, ford. Vas István, in Uő., *Drámák*, Bp., Európa, 2002, 19.

⁷⁵⁷ STOPPARD, Tom, i.m. 30.

⁷⁵⁸ STOPPARD, Tom, i.m. 36.

⁷⁵⁹ BOIREAU, Nicole, “Tom Stoppard’s Metadrama: The Haunting Repetition,” in *Drama on Drama. Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage*, ed. Nicole BOIREAU, London, MacMillan, 1997, 136-151. Itt: 136.

(Thelma mondja, “az anyósom odavan Maigret-ért”),⁷⁶⁰ a festő nevének áthallása révén, illetve a darab krimiszerű dramaturgiájával. A szereplők, a Harris család tagjai, a kiállításról hazatérőben egy bizarr látvány szemtanúi voltak, amelyben összekapcsolódik a dráma címének három vetülete. Ennek a látványnak a középpontjában az emberi test eltérő percepciói állnak. Minden szereplő eltérő módon érzékelte és azonosította ugyanazt az emberi testet.

A szürrealista kép(ek)nek a bűnügyi történet keretébe való illesztésével Stoppard azt bizonyítja, hogy a szereplőknek a dráma elején előadott érvelése téves. A három családtag abban egyetért, hogy amit láttak, az zavarbaejtő volt. A kiállításról így beszélnek:

ANYUKA ... ha engem kérdeznek, ez egy idióta. [...]

HARRIS ... a látogatás teljes csalódást okozott.

THELMA ... Nem szeretem lebecsülni mások művészetét, de egyáltalán nem volt életszerű... Nem azt mondom, hogy rossz... jól megfestette őket... de nem tükrözik a valóságot, érti.⁷⁶¹

A hazaúton látott alak kapcsán mindhárom szereplő ugyanarról az emberi testről beszél, de úgy, mintha hárman három különböző embert láttak volna. Anyuka szerint az illető “ott ugróiskolázott a sarkon. Egy férfi, csikos, bő fegyencruhában. A hóna alatt egy táska volt, a másik kezében pedig krikettütő. Azzal integetett”.⁷⁶² Harris valami mást látott. Az ő embere teknősbékát vitt a hóna alatt, és féllábú volt. Minden bizonnyal öreg lehetett, mert hosszú fehér szakállt viselt. Pizsama volt rajta. Thelma beszámolójában egy féllábú labdarúgó szerepel, hóna alatt a labdával, akinek borotvahab fedte az arcát, és labdarúgó mezt viselt.

Az utolsó jelenetben Láb felügyelő elmagyarázza, hogy a Harris-ék által látott személy ő maga volt.

Hát, későn keltem, pokoli migrénnel, a gyomrom pedig úgy rendetlenkedett, hogy félbe kellett hagynom a borotválkozást, és eszembe se jutott a parkolóőr, amíg ki nem néztem az ablakon, és meg nem láttam a kocsijukat elhajtani az egyetlen parkolóhelyről. Ledobtam a borotvát, és az utcára rohantam; gyorsan felkaptam a feleségem táskáját, amiben volt egy kis apró, meg a napernyőjét, hogy meg ne ázzak [...] nem is nagyon

⁷⁶⁰ STOPPARD, Tom, *Magritte után*, ford. Ruttkay Zsófia, in Tom STOPPARD, i.m. 179-213. Itt: 203.

⁷⁶¹ STOPPARD, Tom, i.m. 205.

⁷⁶² STOPPARD, Tom, i.m. 206.

tudtam sietni, mert rohanás közben, ahogy húztam fel a pizsamám alsóját, mind a két lábam ugyanabba a szárába dugtam [...].⁷⁶³

Harris-ék “a darab végére saját logikai abszolútizmusuk ostoba áldozataivá válnak”.⁷⁶⁴ A test, amelyet észlelni véltek, sokkal inkább projekció volt, semmint a megfigyelt sajátosságoknak a testre történő vonatkoztatása. Ebben a példában az emberi test – egyfelől – egy filozófiai tézis illusztrációjaként jelenik meg. A darab azt bizonyítja, hogy a valóság „mint olyan” nem létezik, hiszen noha a szereplők elvileg ugyanazt az egy, önazonos dolgot (ez esetben emberi testet) látták, mégis mindannyian más-más jelenséget észleltek. A mű, másfelől, azt demonstrálja, hogy az emberi test nem más, mint egy felismerhetetlen, azonosíthatatlan, paradox jelenség.

Míg Stoppard korai darabjaiban a cselekmény és a szerkezet a drámai és a kulturális örökségre épül (pl. *Rosencrantz és Guildenstern halott*, *Travesztiák*), addig későbbi drámaiban (mint például a *Hapgood*, *Árkádia*, *Indian Ink*) a művek struktúrája a drámaírás művészetének / mesterségének metaforájaként (is) funkcionál. Ezek a későbbi darabok “bevezetik az életrajz műfaját, amely ellentmondásos irodalmi diskurzus [...] Az *Árkádiában* és az *Indian Ink* című darabban az életrajzokról az derül ki, hogy azok merő képzelgések”, és ezekben a darabokban „a mese igazsága a mesélés aktusában, nem pedig magában a mesében rejlik”.⁷⁶⁵ Az ezekben a drámákban megrajzolt “portrék” vagy “életrajzok” az emberi test disszeminációját demonstrálják. Az egykor élt emberekről az derül ki, hogy fiktív teremtmények, akiket a leszármazottaik vagy az értelmezőik kreáltak – legalábbis abban a formában, azokkal a vonásokkal, ahogyan ezeket a múltbeli szereplőket a jelenbeliek prezentálják.

A Stoppard által különböző korokból és kultúrákból kölcsönzött szereplők státusza a darabokban lényegét tekintve textuális. Ezekben az “életrajzi” darabokban “a Stoppard-i *dramatis personae*–ről nem állítható, hogy szubjektívitas szintjeivel felruházott emberi lények volnának. Ők nem a szerzőt kereső szereplők, és nem is a szerepüket kereső színészek”.⁷⁶⁶

⁷⁶³ STOPPARD, Tom, i.m. 212.

⁷⁶⁴ ELAM, Keir, “After Magritte, After Carroll, After Wittgenstein: What Tom Stoppard’s Tortoise Taught Us,” THOMSEN, Christian W., ed, *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheater*, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1985, 127-149. Itt: 136.

⁷⁶⁵ BOIREAU, Nicole, i.m. 139.

⁷⁶⁶ BOIREAU, Nicole, uo.

Az *Indian Ink* című darabban, Flora Crewe alakjában az emberi test három különböző módon van reprezentálva. A direkt és nyilvánvaló reprezentáció a nőnek egy színésznő általi megtestesítése a színpadon. A reprezentáció másik két módját a narráció és a festés jelentik. A mai életrajzíró, Pike, oly módon igyekszik megteremteni a hajdani költőnő, Flora Crewe alakját, hogy megszerkeszti és kiadja a nő levelezését. Pike elve az, hogy “Isten azért teremtette a költőket és az írókat, hogy mi, többiek publikálhassunk”.⁷⁶⁷ Floráról 1930-ban, Jummapur-ban egy indiai festő, Nirad Das portrét festett. De Flora nővérétől azt is megtudjuk, hogy az I. Világháború utolsó évében Párizsban Flora találkozott Modiglianival, aki aktot festett róla. (Ez a kép persze sohasem fog előkerülni.)

Miként az *Árkádia*, úgy az *Indian Ink* egésze is a rekonstrukció és a reprodukció körül forog, és azt firtatja, lehetséges-e megtudni, hogy akik régen éltek, azok kik is voltak, és amik régen történtek, azok mik is voltak. Míg az *Árkádiában* Stoppard ezt a kérdést úgy vizsgálta, hogy két idősíkot (egy múltbelit és egy jelenbelit) ütköztetett, és a nézőt a szemtanú magabiztosságának pozíciójába helyezte azzal, hogy minden második jelenetben a kora 19. századi szereplőket hozta be a színpadra, addig az *Indian Ink*-ben egy további fordulatot hajt végre azáltal, hogy itt két kultúrát is ütköztet, és érinti a kolonializmus problémáját. A kulturális különbség a reprezentációban és az észlelésben is megjelenik. Az indiai festő, Das erről így beszél: “a mi művészetünk narratív művészet, mely a legendák és a mesék történeteiből ered. Az angol festőknek ott volt a biblia, Shakespeare, Arthur király... Nekünk a Bhagavata Purana és a Rasikpriya, amelyek éppen akkor íródtak, amikor Shakespeare az első darabját írta”.⁷⁶⁸

Flora teste, melyet a múltban játszó jelenetekben látunk, akár ruhában, akár meztelenül, megközelíthetetlen bármilyen dokumentumból, festményből, fényképből, naplóból, akár a nővére, akár az indiai festő fia, akár egy kutató, vagy bárki más számára. Erről a testről is az derül ki, hogy halott – mint a korábbi darabok némelyikében a főhősök teste is. Flora olyan korpusz, amelyet le lehet írni, de akit nem lehet feltámasztani. Pike minden apró részletet felnagyít, hogy egy teljes személyiséget hozzon létre. Őt azzal vádolják, hogy “egy spekulatív építményt hoz létre egy olyan, papíron hagyott tintapaca alapján, amely már el is tűnt”.⁷⁶⁹ Másrészt az egykori portréfestő fia, Anish azt mondja: “Biztos vagyok benne, hogy apám egyetlen festményéről sem készült másolat, ami

⁷⁶⁷ STOPPARD, Tom, *Indian Ink*, London, Faber, 1995, 4.

⁷⁶⁸ STOPPARD, Tom, i.m. 45.

⁷⁶⁹ STOPPARD, Tom, i.m. 59.

rendkívüli öröm egy művészek. [...] Viszont a sokszorosítás! *Az az igazi népszerűség!*”⁷⁷⁰ Ezek az egymással ütköző nézetek különböző művészeti formákat, reprezentáció-típusokat képviselnek, amelyek összehasonlíthatatlanok egymással, és épp ezért szükségtelenné teszik egy önálló egységnek (egy emberi lény képének vagy eszméjének) a rekonstrukcióját, akinek többé már nincs testi reprezentációja. A darabok kirakós elemeiből (a beszámolókból, adatokból, képekből) immár nem a dráma jelenbeli szereplői rakják össze a múltbeli alakokat, hanem ez a munkálkodás a befogadóra hárul.

Vanden Heuvel azt írta Stoppard-ról, hogy „gyakran ad a darabjainak nem-lineáris, nyitott-végű struktúrát azáltal, hogy olyan szereplőket teremt, akiknek az a sajátossága, hogy többféle eljátszott szerepbe transzformálják magukat, ezzel megakadályozva bármelyik figurát attól, hogy [...] kiemelt státuszt kapjon. [...] Stoppard színháza mindenki másnál nyilvánvalóbban fogadta és pártolta a kvantum színház fogalmát [...] *Hapgood* című darabja Heisenberg bizonytalansági tényezőjét és Bohr komplementaritás elméletét egy posztmodern bűnügyi dráma tartalmává és formájává teszi”⁷⁷¹.

Stoppard ezen szereplőinek, a csak a textus révén reprezentált szereplőinek mindenekelőtt *illusztratív funkciójuk* van. Valamiféle elméleti (hipo)tézist képviselnek, például az észlelés bizonytalan természetéről, az ún. „valóság” közvetített és értelmezett voltáról; azt a nézetet, hogy amit objektívnek vagy tényszerűnek nevezünk, az voltaképpen kreált, mesterséges és manipulált. Ez a technika és ez a filozófia határozza meg drámáiban a testeket. A *ki-a-gyilkos* műfajtól a kvantumelméletig és a Fermat-rejtélyig a szereplők teste Stoppard drámáiban az észlelés csapdáit, a posztmodern állapot, a szimulakrum és a hipervalóság tapasztalatát demonstrálja.

⁷⁷⁰ STOPPARD, Tom, i.m. 14.

⁷⁷¹ VANDEN HEUVEL, Michael, *Performing Drama/Dramatizing Performance*, Ann Arbor, U of Michigan P, 1991, 194-195.

16. Testpolitika egy diktatúrában Martin McDonagh *A Párnaember* című drámája szerint

McDonagh „darabjait tetemek népesítik be,
és úgy tűnik, hogy az élő szereplők
is a váratlan és katasztrofális
összeomlás határán remegnek”.
Ashley Taggart⁷⁷²

A reneszánsz időszakáig az európai dráma tartózkodott a brutális akciók színpadi megjelenítésétől. A régebbi korokban a gyilkosságokról, kínzásokról, csatákról, testi bántalmazásokról a színpadon csak beszéltek, azokra csak utaltak, és nem jelenítették meg őket a közönség szeme láttára. Az Erzsébet-kor megtörte ezt a hagyományt azzal, hogy – olyan szerzők darabjaiban, mint például Thomas Kyd, John Webster vagy William Shakespeare – színre vitte a gyilkolást, megcsonkítást, megkínzást, és a testtel szembeni kegyetlen akciók széles skáláját. Aztán a 17. századi francia tragédia, a korai polgári dráma, a romantikus és modern dráma fő vonulata visszatért a drámai akciók tapintatos, szolid formáihoz, előnyben részesítve a szavakban bővelkedő, szellemi kifejezésformákat a fizikai és testi reprezentációval szemben. Bár akad néhány kivétel – mint Shelley *A Cenci ház* című rémdrámája, a francia marionett műfaj, a Grand Guignol stb. –, az európai dráma alaptendenciája mégis ebbe a szemérmes hagyományba illeszkedik.

Napjainkban, az ezredforduló időszakában egy fiatal drámaíró nemzedék – melybe, többek között, a német Marius von Mayenburg, Dea Loher és Theresia Walser, a brit Mark Ravenhill, Sarah Kane és Martin McDonagh tartozik –, akiket különféle címkékkel illetnek, mint új brutálisakat, a „bele-a-pofádba” („in-yer-face”) színház képviselőit, fokozott érdeklődést mutatnak műveikben a test ellen elkövetett különféle kegyetlenkedések iránt. Darabjaikban a brutális akciók nem elbeszélésként, hanem színre vitt cselekedetként jelennek meg, kihívást intézve a színházi reprezentáció iránt. E drámaírók egyik előfutárának tekinthető Edward Bond, aki az 1960-as, 70-es években a színházakat és a közönséget olyan kegyetlen darabokkal provokálta, mint a *Kinn vagyunk a vízből* (1965), vagy a *Lear* (1971).

⁷⁷² TAGGART, Ashley, „An Economy of Pity: McDonagh’s Monstrous Regiment”, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh. A World of Savage Stories*, Dublin, Carysfort Press, 2006, 162-173. Itt: 166.

Martin McDonagh nemzetközi fogadtatásának kontextusa az Új Európai Dráma jelenségéhez köthető, darabjai ennek a vonulatnak a képviselőiként mutatkoztak meg, mely drámatípus lényegében a közelmúlt brit drámája egyik irányzatának a kiterjesztését jelenti.⁷⁷³ McDonagh ennek az új drámaíró-nemzedéknek a tagjaként tűnt fel az 1990-es évek közepén, akiket azonnal nemzetközi elismerés fogadott, elsősorban Közép-Európában. Hatásukról egy lengyel kutató a következőket írta: „Az elsőként importált darabok a brit Mark Ravenhill, Sarah Kane és Martin McDonagh művei voltak. Őket rövidesen olyan német szerzők művei követték, mint Marius von Mayenburg, Dea Loher és Theresia Walser. [... Ezek a művek vitát keltettek] a cselekvés és a szereplők (realisztikus) hitelességének kérdéséről; arról, hogy milyen mértékben tekinthetők a társadalom képviselőinek; és arról a potencióális veszélyről, amelyet ezek a szövegek a társadalomra jelentenek. Tartalmukat és kifejezőmódjukat tekintve ezeket a darabokat túl explicitnek tartják ahhoz, hogy olyan intézményes színházak játsszák őket, amelyek az adófizetők pénzéből működnek, akik általában jobban kedvelik az olyan >>művészetet<<, amelyik valamivel építőbb jellegű.”⁷⁷⁴

Mint az idézet mutatja, ezeket az új drámákat általában a mai társadalom reprezentációiként fogták fel, ami különösképpen igaz Martin McDonagh-ra, akinek darabjait elsősorban a kortárs ír valóság ábrázolásának szokták tekinteni. E realisztikus megközelítésmódot bíráló egyik első kritikus, Fintan O'Toole, ugyanakkor már a legelső McDonagh-bemutató kapcsán felhívta rá a figyelmet, hogy a műben „a képet alkotó valamennyi elem valóságos, ám összhatásuk éppen magának a valóságnak az ideáját kérdőjelezi meg.” És kijelentette, hogy a darabban „maga a színházi realizmus eszménye válik az egyik legnagyobb ellentmondássá”.⁷⁷⁵ Az egyik alapvető ok, amely e darabok reprezentációként történő értelmezését megkérdőjelezi, az a kegyetlenségnek mint alkotóelemnek és állandó motívumnak a mértéke és egyetemessége. E darabok könyörtelenségét a tömegtájékoztatás, balesetek, háborúk, katasztrófák, gengszterfilmek stb. képei ihlették. A brutalitás eltúlzása, a kegyetlenség mértéke, a vérengzés mennyisége

⁷⁷³ NIKČEVIĆ, Sanja, *Nova europska drama ili velika obmana*. Meandar, Croatia, 2005. (A tanulmány angol fordítását használtam, melynek címe: *Stupid, old fashioned or backward, or how in-her-face theatre, a violent British trend, became 'New European Drama'*. Kézirat.)

⁷⁷⁴ SUGIERA, Malgorzata, „Beyond Drama: Writing for Postdramatic Theatre”, *Theatre Research International* 29.1 (March 2004), 6-28. Itt: 16-7.

⁷⁷⁵ O'TOOLE, Fintan, *The Irish Times*, 6 February 1996. Reprinted in *Critical Moments. Fintan O'Toole on Modern Irish Theatre*. Julia FURRAY, Redmond O'HANLON, eds., Dublin, Carysfort Press, 2003, 160, 161. Hasonló álláspontot képviselnek – mások mellett – az alábbi elemzések: KURDI, Mária, *Codes and Masks. Aspects of Identity in Contemporary Irish Plays in an Intercultural Context*, Frankfurt/M, Peter Lang, 2000, 41-55.; és PILNÝ, Ondřej, „Martin McDonagh: Parody? Satire? Complacency?”, *Irish Studies Review* 12.2 (2004), 225-231.

McDonagh darabjaiban olyan filmek hatásáról vagy legalábbis a velük való rokonságról tanúskodik, mint a *Ponyvaregény* (1994), a *Desperado* (1995) vagy a *Fargo* (1996). Ezeket a filmeket a kegyetlenség mértéke önnön műfajuk paródiájává teszi, ami a McDonagh darabok esetében is megtörténik. McDonagh „sokféle stílusra és műfajra épít, anélkül, hogy különbséget tenne a magas és a populáris kultúra referenciái között, így hozva létre egy nyilvánvalóan önkényes és örült intertextualitást”.⁷⁷⁶ E sajátosságok ellenére McDonagh darabjainak nemzetközi fogadtatása – beleértve a magyarországit is⁷⁷⁷ – ennek a reprezentációs vélelemnek az alapján zajlik, amelyet részben magyarázhat az a tény, hogy bizonyos posztmodern vonások ellenére ezek a művek „formailag nagyon konzervatív drámák”.⁷⁷⁸

A *Leenane Trilógiát* (*Leenane szépe*, *A connemara-i koponya* [*A Skull in Connemara*], *Vaknyugat*) és az *Aran-darabokat* (*A kripli*, *Az inishmore-i hadnagy*, *Az inisheer-i kísértetek* [*The Banshees of Inisheer*]) követően, amelyek mind az ír szigeteken játszódnak, McDonagh *A párnaemberben* egy fiktív kelet-európai diktatúrát ábrázol, amelyben a polgárok elleni kegyetlen tettekről számolnak be, s amelyben a főszereplő író a gyerekekkel szemben elkövetett borzalmas cselekedetéről ír meséket. A McDonagh korábbi darabjait is jellemző eltúlzott brutalitás, mély kegyetlenség, kiontott vér ebben a darabban a mesélés és a cselekvés közötti bizarr libikókává transzformálódik. A fikció két közege, a mesemondás és a politikai propaganda összefonódik a darabban elhangzó beszámolókkal, amelyekben különféle eseményekről és tettekről esik szó. Az író, Katurian K. Katurian és az őt kihallgató és megkínzó nyomozók történeteiben igen sokféle (megkínzott) test szerepel.

A börtönben játszódó darab története szerint Kamenice városában rejtélyes és brutális gyermekgyilkosságok történnek, amelyek pontosan követik egy a városi vágóhídon dolgozó, szabadidejében meséket író férfi, bizonyos Katurian K. Katurian történeteit. A kihallgatások során összekeverednek a kitalált és a megtörtént események, az író mellett a szellemileg visszamaradt bátyját, Michalt is lecsukják, s úgy tűnik, ő hajtotta végre a mesékben leírt brutális cselekmények alapján a gyilkosságokat. (Egy kisfiúnak lemetélte a lábujjait, aki elvérzett; egy kislányt keresztre feszített; egy másik gyereknek pedig pengékkel preparált almát adott - legalább is a nyomozók szerint ilyen borzalmas tetteket

⁷⁷⁶ WALLACE, Clare, “‘Pastiche Soup’, Bad Taste, Biting Irony and Martin McDonagh”, *Litteraria Pragensia* 15.29 (2005), 3-38. Itt: 12.

⁷⁷⁷ MÜLLER, Péter P., „Domesticating a Theatre of Cruelty: The Plays of McDonagh on the Hungarian Stage”, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh. A World of Savage Stories*, Dublin, Carysfort Press, 2006, 324-337.

⁷⁷⁸ WALLACE, Clare, i.m. 37.

követtek el a városban, s ezek mindegyike előfordul Katurian egy-egy meséjében.) Katurian abban a hiszemben, hogy Michal követte el a rémtetteket, megfojtja a cellában a bátyját és magára vállalja az összes gyerekgyilkosságot. Kiderül azonban, hogy azok végrehajtásának részleteit nem ismeri, sőt, arra is fény derül, hogy az egyetlen mese, amelyet Michal valóban kivitelezett, (a zöld kismalacról szóló), az egy ártalmatlan történet (festékkal kent össze egy kislányt), s így Katurian valószínűleg ártatlanul ölte meg a testvérét. A kihallgatószooba és a cella zárt világában azonban mindvégig eldönthetetlen marad, hogy a nyomozók (Tupolski és Ariel) által a városban történekekről mondottak valóban megtörténtek-e, vagy valamilyen más célt szolgált a testvérpár letartóztatása. A horrorszerű nyomasztó világa ugyanakkor azt sejteti, hogy Katurian írói képzelete nem teljesen függetleníthető az őt körülvevő világtól, s hogy van valamilyen kapcsolat a mesék és e képzeletbeli kelet-európai diktatúra világa között. Ennek a kapcsolatnak a mibenléte azonban McDonagh művének dramaturgiája és szemlélete alapján oly mértékben elbizonytalanított, hogy nem lehet eldönteni, mi mit befolyásol: a darabbeli író által kitalált történetek az eseményeket, avagy fordítva. Katuriant mindenesetre a dráma végén – részben fivére megfojtása miatt – főbelövik, s így az általa írott meséknek valóban sorsfordító következménye lesz.

Annak számára, aki élete egy részét diktatúrában élte le, tanulságos szembesülni azzal, hogy milyennek képzel el (vagy ábrázol) az ezredfordulón egy angol-ír drámaíró egy kelet-közép-európai elnyomó rendszert. *A Párnaember* – témaválasztása révén – lehetőséget kínál arra, hogy összevegyünk olyan kelet- (vagy inkább kelet-közép-)európai darabokkal, amelyek ugyancsak a régió valamely totális diktatúráját ábrázolják, s amelyek maguk is (részben vagy egészben) börtönben játszódnak. Erre a jelenségre és tapasztalatra reflektál paradox és parabolikus jegyekkel Slawomir Mrożek *Rendőrség* (1957) című drámája, és ugyanezt érinti személyes és publicisztikus módon megfogalmazva Eörsi István *A kihallgatás* című darabja (mely 1965-ben keletkezett, bemutatója 1988-ban volt). Bár mindkét darab egy rendőrállam börtönében játszódik (miként *A Párnaember* is), bennük a totalitarianizmus politikai, ideológiai és érzelmi mechanizmusai állnak előtérben, nem pedig az ezekre az államokra jellemző testpolitika és az ott elkövetett fizikai brutalitások. Bennük a lelki elnyomás és a kihallgatás során alkalmazott manipulatív eszközök részletesebb bemutatást és elemzést kapnak, mint a kínzások és a fizikai kegyetlenkedés, amely viszont *A Párnaember* központi témája.

Mrożek *Rendőrsége* azt a kérdést járja körül, hogy mi történne akkor, ha minden egyéni vélemény azonosulna az egyetlen hivatalos, kormányzati állásponttal. A *Rendőrség*

totalitárius államrendjében minden magánvéleményt ki kell deríteni, ki kell vizsgálni, és a rendszer iránti lojalitást az egyéneknek ki kell nyilvánítaniuk. Mivel a hatalom bizalmatlan az emberek iránt, intézményeket tart fenn, hogy ellenőrizze ezt a vallott lojalitást. Provokátorok járják az utcákat, hogy az embereket rendszerellenes megnyilatkozásokra készítsék. Az egyik ilyen ügynök, egy rendőrőrmester a következőt jelenti az előljárójának, az embereknek a provokációra adott reakciójáról: „Megverték, amikor provokatív céllal kormányellenes jelszavakat próbáltam hangoztatni. (...) A lojális nép vert meg”.⁷⁷⁹ Bár a mű a totalitárius társadalom parabolája, helyszíne sem nem egy II. világháború utáni kelet-európai állam, sem egy elvont seholsincs ország. Mrożek a darab eleji instrukciójában azt írja, hogy a művet 19. századi egyenruhákban kell játszani,⁷⁸⁰ amelyek a Habsburg birodalomra emlékeztetnek.

Eörsi István *A kihallgatás* című darabja 1953. december 24-én, szenteste játszódik egy magyar börtönben.⁷⁸¹ Négy politikai elítélt él egy cellában, akik négy társadalmi-politikai típust képviselnek, egy huszonéves munkás, egy ötvenes paraszti származású hívő, egy a fasiszta időkben tanácsosként dolgozó ötvenes, és egy negyvenes kommunista. A börtönalkalmazottak közül is négy szerepel, a börtönparancsnok (alezredes), a helyettese (őrnagy), egy foglár-őrmester, és egy borbély-felcser. A darab azt az abszurditást állítja előtérbe, hogy a kommunista elvtársak egymást zárják börtönbe, továbbá azzal a paradoxonnal szembesít, hogy a hatalom előnyben részesíti korábbi politikai ellenfeleit az elvtársaihoz, harcostársaihoz képest. Az elítéltek egymással szembeni konfliktusa, a diktatúra általi eltérő megítélése kap hangsúlyt a műben. A rabok egymás ellen harcolnak a cellájukban, de az őellenük a rabtartók által elkövetett testi megtorlások nem jelennek meg a színen. Ez hasonló a *Rendőrségben* alkalmazott megoldáshoz, ahol a provokátorként fellépő rendőrőrmester megveretéséről csak elbeszélésből értesülünk, de az nem kerül bemutatásra.

Mrożek darabja intellektuális kísérlet a totalitarizmus alapeszméiről és elveiről. Ebben az államban a rendőrségnek szüksége van legalább egy rabra, hogy saját létét indokolja. Épp ezért, amikor az utolsó bebörtönzött fogoly aláírja a hűségnyilatkozatot, a rendőrőrmestert (a provokátort) küldik börtönbe. Ennek szükségességéről a Rendőrfőnök a következőképpen érvel a rendőrőrmesternek: „Kire van szükségünk? Legalább egyetlenegy emberre, akit becsukhatunk. Becsukhatunk bármiért, ami legalább egy csöppet magán

⁷⁷⁹ MROŻEK, Slawomir, *Rendőrség*, ford. Kerényi Grácia, in Uő., *Drámák*, Bp., Európa, 1980, 18.

⁷⁸⁰ MROŻEK, Slawomir, i.m. 11.

⁷⁸¹ EÖRSI István, *A kihallgatás*, in Uő., *Kilenc dráma*, Bp., Szépirodalmi, 1988.

hordja az államellenes tevékenység ismertetőjeleit. Oly sok kísérletünk után világossá vált, hogy a szokott eljárással, úgy is mondhatjuk: természetes módon nem találunk ilyen embert. Ki kell az illetőt választanunk, hogy úgy mondjam, a saját kebelünkéből. Választásom magára esett”.⁷⁸²

A Párnaemberben kulcsmozzanatnak számító történetmesélés, gyerekbántalmazás nincs jelen sem Mrožek *Rendőrség*, sem Eörsi *A kihallgatás* című drámájában. Ez utóbbi főként személyes élményekre, a szerző börtöntapasztalataira épít. A vitadrámák szerkezetére emlékeztető dramaturgiájú mű azokat a kisebb változásokat vizsgálja, amelyek 1953 nyarától, Nagy Imre miniszterelnökké történő kinevezésétől a darab jelenéig, azév karácsonyáig bekövetkeztek. S amelyek miatt Nagy Imrét az MKP sztálinista vezetői végül eltávolították ebből a pozícióból. Eörsi e politikai küzdelmeket és következményeit a politikai elitéltek környezetében mutatja be. Míg Eörsi egy konkrét történelmi-politikai helyzetre naturalista és publicisztikus módon reflektál, addig Mrožek egy abszurd előfeltevésre épülő logikai kísérletet hajt végre. Bár mindkét darab közvetlen vagy közvetett utalásokat tartalmaz a kelet-közép-európai politikai rendszerekre, mindkettő egymástól és *A Párnaembertől* is eltérő világot és drámaírást képvisel.

McDonagh-nak ez a drámája – többi művétől eltérően – nem tartalmazza azoknak a térbeli is időbeli paramétereknek a megnevezését, amelyek révén a történet pontosan elhelyezhető lenne. (Ez az elvont jelleg a darabban is szereplő mesék meghatározatlan vagy túl általános tér-idő sajátosságaival rokonítja.) Ily módon a darab helyszínéként megjelölt Kelet-Európa is elvont és meghatározatlan marad. „Az egyetlen pontos földrajzi utalás a >>Kamenice<< helységnév, (...) amely igen gyakori elnevezés Kelet-Közép-Európa szláv településein”.⁷⁸³ A Leenane- és Aran-drámákban McDonagh minden esetben pontos helyszínleírást ad, meghatározza a legtöbb szereplő életkorát, mindezek az elemek azonban *A Párnaemberből* teljesen hiányoznak. A darabban egymásnak ellentmondó kijelentések hangzanak el helyről, időről, tettekről, össze nem tartozó elemek keverednek a börtöncellát övező környezetről, a szereplők kilétéről.

A darab nézői, olvasói *A Párnaemberben* két börtönhelyszínt látnak, egy kihallgatósobát (I/1, III) és egy cellát (II/1). Emellett két további, képzeletbeli hely szerepel a műben, ahol Katurian két története életre kel, egy gyerekszoba és annak mása

⁷⁸² MROŽEK, Slawomir, i.m. 30.

⁷⁸³ HUBER, Werner, “From Leenane to Kamenice: The De-Hibernicising of Martin McDonagh?”, *Literary Views on Post-Wall Europe*, Christoph HOUSWITSCHKA, Ines DETMERS, Anna-Christina GIOVANOPOULOS, Edith HALLBERG and Anette PANKRATZ eds., Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2005, 283-294. Itt: 285.

(I/2), ahol „Az író és az író bátyja” című történetet, illetve egy meghatározatlan helyszínt (amely vagy a cellával, vagy a gyerekszobával azonos), ahol a „Kisjézus” című mesét eljátsszák (II/2). Minden további, a városra és az országra vonatkozó információ kelet-európai nevek és utalások keveréke, ahogy azt Ondřej Pilný részletesen kimutatta a „Groteszk szórakoztatás: A Párnaember mint bábszínház” című tanulmányában.⁷⁸⁴ A szereplők és a helyszínek megjelölése a kelet-közép-európai régióból cseh, lengyel, szlovák, szerb, horvát, zsidó és más nevekre utal (magyar nincs köztük), amelyek ebben a formában és keveredésben sohasem létezhetek együtt. Mivel a darab a társadalmi környezetet homályban hagyja, e képzeletbeli ország diktatúrájának sajátosságai nem az intézményi, hanem a személyes szinten jelennek meg a műben.

A nyomozópár a hatóságokat képviseli, intézményi pozícióban jelenik meg, míg a két letartóztatott fivér civilként és magánemberként szerepel. Katurian nem hivatásos, és nem is intézményesült író, egyetlen publikált elbeszélése van. Társadalmi értelemben ő a kamenicei vágóhíd dolgozója, aki szabadidejében meséket ír. A darab azonban mégis íróként állítja elénk, a kihallgatás során is íróként viszonyulnak hozzá, és a főnyomozó Tupolski azzal (is) fenyegeti, hogy a rendőrség szeret írókat kivégezni. A két eljátszott elbeszélésben megjelenő szülők a társadalmi lét egy harmadik közegét képviselik, ők jelképezik a családot, illetve ők a két fivérnek, illetve a Kisjézusban szereplő kislánynak a szülei. A szülők köztes helyet foglalnak el és közvetítenek a személyes és a hivatalos (állami) szint között, és ez az a közeg a drámában, amelyben a diktatórikus magatartás közvetlenül megjelenik.

Az idő szempontjából a darab cselekménye látszólag egybeesik az eljátszás idejével. A drámabeli történet egy hétfőn este zajlik, Katurian kihallgatásával kezdődik, és az ő kivégzésével (lelövésével) végződik, kb. két órával később. A főcselekménynek e szűkre szabott időkeretét (elbeszélt és megjelenített) múltbeli epizódok egészítik ki, valamint olyan jövőre tett utalások, mint például Ariel nyomozó elbeszélése (képzeltje) majdani nyugdíjazásáról. A darab történelmi ideje meghatározatlan marad.

A benne szereplő néhány technikai eszköz közelebb visz egy meghatározható korszakhoz, de ezek sem igazán mérvadóak. Tupolski gyufával fenyegetőzik, hogy elégeti Katurian kéziratait. A börtönben van elektromosság, amellyel Ariel többször próbálja megrázni Katuriant. Az író retteg attól, hogy a rendőrök elégetik a meséit, ami arra utal,

⁷⁸⁴ PILNÝ, Ondřej, “Grotesque Entertainment: *The Pillowman* as Puppet Theatre”, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh. A World of Savage Stories*, Dublin, Carysfort Press, 2006, 214-223.

hogy – az egy megjelentetett kivételével – csak egyetlen példány van belőlük, s eszerint valószínűleg kézzel írta őket, nem pedig írógéppel. Ám ez nem feltétlenül jelenti azt, hogy a darab az írógép feltalálása előtt játszódik. Ezek a mozzanatok mindenesetre azt jelzik, hogy a darab olyan időszakban játszódik, amikor a technikai eszközökhöz csak korlátozott módon lehetett hozzáférni, a cselekmény ideje, „valószínűleg valamikor a 20. század közepe”.⁷⁸⁵

Az erről a meghatározatlan rendőrállamról adott korlátozott és elvont információk nyomán Lisa Fitzpatrick azt állapíthatja meg, hogy „*A Párnaember* Kelet-Európával kapcsolatos klisékre épít, amelyeknek konkrét országok történelméhez vagy eseményeihez kevés köze van”.⁷⁸⁶ A megállapítás második részével egyetértek, de nem osztom azt a nézetet, hogy a darab klisékre épülne. A mű meghatározatlan, rejtélyes, elvont világa közelebb áll Franz Kafka parabolisztikus prózájához, mint ahhoz a klisékre épülő stílushoz, amelyet a kelet-európai szocialista országok hatóságai egy időben preferáltak – vagy inkább erőltettek –, s amelyet az írók (részben) gyakoroltak, s amely hivatalosan a szocialista realizmus megnevezést kapta. Ahogy Kafka regényeit, elbeszéléseit, paraboláit sem az Osztrák-Magyar Monarchia reprezentációjaként szokás szemlélni, épp így nem igazán gyümölcsöző azt a megfelel(t)ést erőltetni, hogy *A Párnaember* a kelet-európai szocializmust modellálná. Inkább Eamonn Jordan álláspontját osztom, aki szerint „McDonagh-t inkább a totalitarianizmus szellemisége érdekli, és nem a pontos társadalmi-politikai paraméterek (...). A totalitárius államnak dramaturgiai, metaforikus és szimbolikus jelentősége van”⁷⁸⁷ a darabban.

A totalitarianizmusnak ez a megidézett és létrehozott szellemét a drámában (megjelenített és elbeszél) cselekvések, és pszichológiai eszközök képviselik, bár a kelet-európai szocialista államokban az emberek többségének megfélemlítése elsősorban lelki terrorra, és nem a test elleni eljárásokra épült. Kényes egyensúly állt fenn a lelki terror és a testi fenyegettség között, gyakran, amikor a lelki elnyomás enyhült, akkor a test fenyegetettsége fokozódott, és fordítva. De nem lehet a teljes régióra általánosan érvényes sajátosságokkal operálni.

⁷⁸⁵ PILNÝ, Ondřej, i.m. 214.

⁷⁸⁶ FITZPATRICK, Lisa, “Language Games: *The Pillowman*, *A Skull in Connemara*, and Martin McDonagh’s Hiberno-English”, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh. A World of Savage Stories*, Dublin, Carysfort Press, 2006, 141-154. Itt: 143.

⁷⁸⁷ JORDAN, Eamonn, “War on Narrative: *The Pillowman*”, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh. A World of Savage Stories*, Dublin, Carysfort Press, 2006, 174-197. Itt: 179.

A darabnak – és a jelen fejezetnek – is visszatérő kérdése, hogy van-e közvetlen átjárás a tények világa és a fikció világa, a beszéd és a cselekvés, a valóság és a műalkotás között. Van-e e szférák között oda-vissza út. McDonagh darabjaival kapcsolatban igen nehéz ellenállni a reprezentációra épülő megközelítésnek, mivel maga a szerző állítja fel azt a csapdát, hogy a hiányzó negyedik fal hagyományát, a csehovi illúzió-színházi dramaturgiát alkalmazza, mintha a színpadi történetek élő emberek előttünk zajló életeseményei volnának. Ugyanakkor ő maga intéz kihívást ez ellen a megközelítés ellen *A Párnaemberben* a darab metafikcionális és metateátrális jegyeivel, amelyek korábbi drámáit is jellemezték.

A testek, azok cselekedetei, az ellenük elkövetett tettek legalább három szinten vannak jelen *A Párnaemberben*. Ez a három szint gyakran összefonódik, illetve ellenpontoszza egymást. Ezek a szintek: (1) a színpadi jelenidőben a test ellen végrehajtott cselekvések; (2) a szereplők emlékei azokról a testi traumákról, amelyeket elszenvedtek; (3) valamint Katurian (és Tupolski) felolvasott vagy elmesélt történetei, amelyek a darab során mindvégig szerepelnek, s amelyekben különféle borzalmakat követnek el, elsősorban gyerekek teste ellen. A színpadon testek ellen végrehajtott két legerősebb cselekedet két gyilkosság, amelyek a dráma két dramaturgiai csúcspontját képezik. Az első, amikor Katurian egy párnával megfojtja a fivérét, Michalt, a szünet előtt, a második pedig, amikor Tupolski főbe lövi Katuriant a darabnak majdnem a legvégén, amelyet már csak egy rövid, álomszerű monológ követ. Mindkét gyilkosság az áldozat fejére irányul, és mindkettőt eszköz (párna, pisztoly) közbeiktatásával hajtják végre.

Az első esetben közvetlen testi kontaktus van a szereplők között, egy puha tárgy szolgál a gyilkosság eszközeként, és egy percekig tartó haldoklás fejezi ki az emberölést. A második esetben minden az első példa fordítottja, gyilkos és áldozat között nincs testi kontaktus, fizikai távolság van közöttük, a kivégző revolvert használ, és a halál azonnal bekövetkezik. Az első gyilkosság a családon belül történik, egy férfi megöli a bátyját, és – mint Eamonn Jordan kimutatja – Katurian „a fivére megfojtását kegyes gyilkosságnak tekinti, azt remélve, hogy ezzel megmenti őt a megkínzás fájdalmától és a halálra való felkészülés traumájától”.⁷⁸⁸ Amikor Tupolski a tíztől egyig tartónak ígért visszaszámlálás során a négyes számnál főbe lövi Katuriant, megfosztva őt attól, hogy utolsó történetét befejezze, akkor ez a tett a totalitárius diktatúrák irracionálisát, jogtipró önkényét mutatja,

⁷⁸⁸ JORDAN, Eamonn, i.m. 189.

amelyben az elnyomó apparátus képviselője a kivégzést az egyén méltóságát semmibe vevő módon hajtja végre.

A két nyílt színen végrehajtott gyilkosság mellett van a darabban egy akciópáros, amely a két fivér rendőri megkínzását tartalmazza. Az egyik Katurian ellen irányul, és a nyílt színen kezdődik, amikor „Ariel Katuriant a hajánál fogva lerántja a székről, rátérdel és ütni kezdi az arcát”.⁷⁸⁹ Később a II. felvonás Katurian színpad mögötti üvöltésével kezdődik, melyet követően Michal cellájába „Ariel nyomozó belöki a csupavér, ziháló Katuriant”.⁷⁹⁰ Úgy tűnik, mintha e két jelenet között sor kerülne Michal megkínzására is, amikor Katurian kihallgatása során „egy férfi borzalmas üvöltését halljuk pár szobával odébb. Katurian feláll, ideges. Ez a bátyám” – mondja.⁷⁹¹ Ariel pedig rövidesen „visszajön, véres kezét egy fehér rongyba köti”.⁷⁹² Az üvöltés és a vér kínzásra utal, de ez a következtetés – mind Katurian, mind a befogadó részéről – később tévesnek bizonyul, amikor Tupolski az Ariellel folytatott vitában azt vágja a nyomozótársa fejéhez, hogy „Nézd meg a kezedet is... Látszik rajta, hogy művér”.⁷⁹³ Később pedig Michal bevallja a fivérének, hogy egy ujjal sem nyúltak hozzá, csak arra kérték, hogy üvöltsön.

Michal színlelt megkínzásában McDonagh sűrítve felmutatja a darab egyik leglényegesebb sajátosságát. Ebben a példában Michal, Ariel és Tupolski „színházat” mímelnék Katurian számára, hogy elhitessék vele, valamilyen esemény valóban megtörténik, és hogy erős (lelki) hatást gyakoroljanak rá. Nemcsak utalnak a kínzásra, hanem különböző trükköket is bevetnek, hogy a cselekvés valóságosságát színleljék. Ez a nyomozóknak Katuriannal végrehajtott rövidtávú kísérlete, amely ahhoz a kísérlethez hasonlít, amelyet az író szülei vele és a bátyjával éveken át folytattak. Egyébként meglehetősen ironikus dolog a darabnak ebben a jelenetében az imitált kínzás kapcsán művérről beszélni, mivel a színházban a vér az minden esetben kellék, és a színészek normális esetben nem véreznek (esetleg véletlen színpadi baleset következtében), hanem valamilyen technikai trükköt alkalmaznak a vérzés elhítetésére.

E fenti példákban két – test ellen irányuló – akciópárt láthatunk. Az elsőben két gyilkosság szerepel, amelyek különböző típusú kapcsolatokra, motivációkra és okokra épülnek. Az akciók második példájába a tényleges és a színlelt megverés tartozik. Mindkét

⁷⁸⁹ MCDONAGH, Martin, *The Pillowman*, London, Faber and Faber, 2003, 12. Magyarra a darabot *A Párnaember* címmel Merényi Anna fordította, ez a szöveg jelenleg kéziratban hozzáférhető. A továbbiakban először az angol kiadás oldalszámát adom meg, majd zárójelben a magyar kézirat fordítását. (Kézirat: 9.)

⁷⁹⁰ MCDONAGH, Martin, i.m. 37. (27.)

⁷⁹¹ MCDONAGH, Martin, i.m. 23. (17.)

⁷⁹² MCDONAGH, Martin, i.m. 23. (17.)

⁷⁹³ MCDONAGH, Martin, i.m. 29. (22.)

verés Katurian ellen irányul, hogy sokkolják és megtörjék, az első esetben (amikor őt verik) fizikailag, a másodikban (amikor Michal „verik”), akkor érzelmileg. Katurianra és a darab cselekményére ez utóbbinak van erősebb hatása és következménye.

A darab mind a négy jelenbeli szereplője (a megidézett jelenetek alakjait, a szülőket és a gyerekeket nem számítom ide) beszámol arról, hogy élete során különböző szörnyű traumák érték. Ezeknek a borzalmak a forrása nem a politikai rendszer, nem az állam diktatórikus működése, hanem a család volt. Tupolski arról tájékoztatja Katuriant, és vele a befogadókat, hogy Arielt gyerekkorában az apja szexuálisan zaklatta, és később a fiú egy párnával megfojtotta az apját. Tupolskinak vízbefulladt a fia, és ezzel összefüggésben megemlíti, hogy Katurian meséi közül a kedvence „A Párnaember”.

A két fivér a szüleik velük folytatott kísérletének a tárgya volt, melynek során különböző fizikai és érzelmi kegyetlenkedéseket kellett elszenvedniük. Történetükről először az I. felvonás 2. színében értesülünk, amely döntően Katurian harmadik személyben előadott monológja. Miközben Katurian mesél, a történet megelevenedik (vele, a szülőkkel és egy gyerekkel). A Katurian nézőpontjából előadott elbeszélés szerint Katurian és Michal egy kísérletnek a tárgyai, amelynek három része, három időszaka van. Az elsőben, amely Katurian hétéves koráig tart, a szülők idilli körülményeket teremtenek a fiuknak, aki ebben az időszakban csak boldog meséket ír. A második korszakban hét éven át minden éjszaka borzalmas hangokat hall a mindig zárva tartott szomszéd szobából, amelynek nyomán a történetei egyre komorabbá és komorabbá válnak. A harmadik szakasról két változatot ismerünk meg. Az első szerint e második hét év végén Katurian a szomszéd szobában megtalálja a fivére megkínzott holttestét, a második szerint pedig a bátyja életben van, de agykárosodást szenvedett. Fivére sorsának kétféle változatától függetlenül a kísérlet azzal ér véget, hogy mind az elbeszélt, mind az eljátszott történetben, Katurian párnával megfojtja a szüleit. Ez a történet a II. felvonás 1. színében is visszatér, amikor a két testvér veszekszik, és Michal kritizálja és szemétnek nevezi Katurian „Az író meg az író fivére” című meséjét, és megkérdőjelezi Katurian jogát és eljárását, hogy a meséjében olyan eseményeket szerepeltessen, amelyek eltérnek a valóban megtörténtektől. Később – ezzel ellentétesen – Katurian önmagát bírálja, amikor Arielnek azt mondja, hogy „tulajdonképpen minden olyan írást utálok, ami egy kicsit is önéletrajzi. (...) ennek ellenére >>Az író meg az író fivére<< a történeteim közül, azt hiszem, egyedülálló módon, nem pusztán fikció”.⁷⁹⁴ A záróképben ez a mese szövődik össze a címadó történettel. A már halott (főbe lőtt) Katurian meséli el

⁷⁹⁴ MCDONAGH, Martin, i.m. 76. (57.)

nekünk, hogy milyen történetet készült gondolatban megalkotni Tupolski visszaszámlálása során. Ez a végső mese „A Párnaember” és „Az író meg az író fivére” kombinációja, amely kiemeli e két történetet a drámában szereplő többi mese közül, és amely azt sugallja, hogy a Párnaember „Katurian fiktív alteregója”.⁷⁹⁵

A fivérek traumáit összegezve elmondható, hogy Michalt a szülei fizikailag bántalmazták, Katurian pedig a borzalmas hangoknak kitéve lelki terrornak vetették alá. Bár Katurian megmentette a fivérét, azzal a tudattal kell élnie, hogy megölte a szüleit. A két testvér történetéből, Michalnak a titkos gyerekszobából kihallatszó üvöltéséből érthető, hogy miért reagál Katurian olyan érzékenyen arra, amikor a kihallgatósobában a közelből a bátyja ordításait hallja, és miért hiszi el olyan könnyen azt, hogy a rendőrségen ugyanaz történik, ami korábban otthon valóban megtörtént.

Katuriannak hét meséje hangzik el a darabban, továbbá egy nyolcadik, amelyet Tupolski nyomozó talál ki. Katurian hét története – az elhangzás sorrendjében – „Az almaemberkék”, a „Mese a Három Ketreces Útkereszteződésről”, a „Mese a városról a folyó partján”, „Az író meg az író fivére”, „A zöld kismalac”, „A Párnaember”, és a „Kisjézus”. Tupolski meséje „A süket kisfiú története a hosszú vasúti síneken. Kínában”. Michal két további történetnek a címét említi, amelyeket Katurian írt, ezek „Az arcok pincéje”, és a „Shakespeare-szoba”.

E történetek legtöbbje emberek kínzásáról, bántalmazásáról, megcsonkításáról, megbélyegzéséről szól, akik általában gyerekek. Ez a helyzet az íróról és fivérééről, a Kisjézusról, az almaemberkékről, a patkányfogóról és a zöld kismalacról szóló mesékben. E mesék világa még elvontabb, még kevésbé részletezett, mint a drámában megidézett világ. Egyéni vonásokkal nem rendelkező alakok ellen végrehajtott borzalmas, perverz tettek végrehajtásáról értesülünk bennük. Ami egyedi jellemzést kap, az az elkövetett cselekvés, nem pedig az, aki elköveti. Sem a család, sem a közösség, sem a társadalom nem kap arcot, egyedi vonásokat ezekben a történetekben. Ez pedig még jobban megnehezíti, hogy meghatározzuk a darab világos történelmi, politikai kontextusát.

A mesékben jelenlévő elvont, meghatározatlan jelleg azzal is összefügg, hogy ezek a történetek igen heterogén, széttartó hagyományokhoz kapcsolódnak. A „Kisjézus” történetnek és hatásmechanizmusának az alapja a Bibliáról, az eredeti történetről meglévő ismeretünk. Ez a történet – a maga borzalmaival – felidézi Jorge Luis Borges egyik

⁷⁹⁵ CADDEN, Michael, “Violence, Storytelling, and Irish Aesthetics. A Theatregoer’s Guide to Martin McDonagh”, *Princeton University Library Chronicle*, 68. (2006-07), 671-683. Itt: 681.

elbeszélését is, a „Márk evangéliumát” (1970).⁷⁹⁶ A „Mese a városról a folyó partján” egy 13. századi legendára utal, amelyet a Grimm testvérek „A hamelni patkányfogó” címmel rögzítettek. Felettébb ironikus, hogy Katurian ezt a történetet úgy emlegeti, mint a legjobbat, amelyet írt.⁷⁹⁷ A „Mese a Három Ketreces Útkereszteződésről” olyan kivégzési módszerre és eszközre utal, amelyet a 19. század közepén vontak ki a gyakorlatból. „Az almaemberkék” egy városi legendára épül, amely a Halloweenhez kapcsolódik. Jack Santino írja a *Halloween és az élet és a halál más ünnepei* című könyvében,⁷⁹⁸ hogy „1967-től kezdődően a legenda fókuszja a mérgekről áttevődött az almákba helyezett pengékre és éles tárgyakra”.⁷⁹⁹ A legenda rohamosan terjedt Észak-Amerikában, és két folklorista 1985-ben kutatási beszámolót tett közzé a legendának erről az átalakulásáról, azon a címen, hogy „Borotvapenge az almában: egy városi legenda társadalmi konstrukciója”.⁸⁰⁰ A malacról szóló mese eredete a népmeséig vezethető vissza. A címadó történet a maga paradox időszervezetével „a primitív társadalmak mitikus narratíváival rokonítható”,⁸⁰¹ és olyan a popkultúrába tartozó képregényhősökkel, mint a Denevérember (Batman) és a Pókember (Spiderman). Emellett a Párnafiú (Pillowboy) a Halloween során a gyerekek által gyakran viselt jelmez. A meséknek ezt a heterogén jellegét elleplezi a dráma tér-idő egysége, a kihallgatás kontextusa, és néhány visszatérő motívum.

E történetek központi témája a testekkel történő kegyetlenkedés. A testeket felnyitják, csonkolják, megváltoztatják, átalakítják. A test szilárd határait átlépik, amivel az egyén integrációja megkérdőjeleződik és semmibe vevődik. Amit *A Párnaemberben* a totalitarianizmussal kapcsolatba hozhatunk, az mindenekelőtt az egyéneknek ez az arrogáns, brutális (testi) elnyomása, amelyet itt a testekkel való bánásmód jelképez. A puha és a kemény szavakat – egyebek mellett – szokás a kelet-közép-európai diktatúrák leírására is alkalmazni, amely kifejezések testi észlelésekből, taktilis tapasztalatokból erednek. A puha testek, illetve a testekkel való bánás puha formái a párna és a malac példájában jelennek meg a darabban, míg a többi mese a kemény testpolitika példája. Mindazonáltal – sorsukat tekintve – nincs lényeges különbség a puha és a kemény testek között, mivel a puha testtel rendelkező lények ugyanolyan brutális támadásokat szenvednek el, mint a kemények. Ilyen a Párnafiú elégetése, és az a mód, ahogy a közönséges malacok a zöld

⁷⁹⁶ Ezt a Borges-i kapcsolatot mind Werner HUBER (i.m. 287), mind Michael CADDEN (i.m. 682) említi.

⁷⁹⁷ MCDONAGH, Martin, i.m. 19. (14.)

⁷⁹⁸ SANTINO, Jack, ed., *Halloween and Other Festivals of Death and Life*, Knoxville, U of Tennessee P, 1994.

⁷⁹⁹ Idézte: <http://www.snopes.com/horrors/mayhem/needles.asp> (Letöltés: 2007. szeptember 6.)

⁸⁰⁰ BEST, Joel, Gerald T. HORIUCHI, „The Razor Blade in the Apple: The Social Construction of an Urban Legend”, *Social Problems* 32.5 (June 1985), 488-499.

⁸⁰¹ PILNÝ, Ondřej, i.m. 217.

kismalac életét nyomorúsággá teszik, s ahogy a gazdák arra kényszerítik, hogy rózsaszínre legyen festve. Mindez rokon azzal a tapasztalattal, amely nem látott lényegi különbséget a 20. századi kelet-közép-európai diktatúrák kemény és puha fajtái között.

A test elleni brutális cselekedetek elkövetői ezekben a mesékben szülők, idegenek, bűnözők, akik helyzetének történelmi-politikai vonatkozásait igen elvontan adják meg a történetek, ha egyáltalán említést tesznek ilyesmiről. E történelmi-politikai részletek némelyike a darabban nem Katurian történeteiből ered, hanem a kihallgatás helyzetéből. Tupolski arról beszél, hogy milyen kivégzésekre szokott sor kerülni, az a mód pedig, ahogy Katuriant tárgyalás nélkül kivégzik, a cellát körülvevő világ diktatórikus jellegére utal. De a kint és a bent közötti kapcsolatot számos fordulat jellemzi. Nem pontosan eldönthető, hogy Katurian meséi hogyan függenek össze az életével, és hogy ezek a mesék vajon a börtönön kívüli világot ábrázolják-e.

A hagyományos, reprezentációs konvenciótól eltérően McDonagh *A Párnaembert* úgy építi fel, hogy abban két egymásnak ellentmondó megközelítésmód van folyamatosan jelen. Az egyik szerint a műalkotás alapja az élet, a valóság, s a műben ez ábrázolódik. A másik megközelítés azt sugallja, hogy a történetek azok, amelyek létrehozzák, megkonstruálják és meghatározzák a rajtuk kívül létező, másodlagos világot. A Kamenicében bekövetkező gyerekgyilkosságokról azt állítják a hatóságok, hogy azok Katurian meséinek kivitelezései. Tupolski azért olvassa el és olvastatja fel Katurian novelláit – állítólag –, hogy bennük a városban elkövetett bűncselekményekre utaló nyomokra leljen.

De ez a két ellentétes megközelítésmód nem erősíti egymást, hanem épp ellenkezőleg. Olyan bizonytalan helyzetet teremt, amelyben szinte lehetetlen eldönteni, hogy mi a tény és mi a fikció, és mi a kettőnek a viszonya egymáshoz. Minden lényeges információ legalább két eltérő változatban kerül elő, hasonlóképpen ahhoz, hogy Katurian meséi is más történetek változatai – például a Kisjézusról vagy a patkányfogóról szóló elbeszélések –, épp ezért lehetetlen eldönteni, hogy mi az igazság, mi a kitalált és mi a valóságos, noha a darab folyamatosan arra készlet, hogy kiválasszuk a „helyes megfejtést”, az „igazit” a felkínált változatok közül.

A kommersz filmek gyakori témája bűncselekményeknek megírt történetek alapján történő elkövetése. E filmek egyik típusát a bűnügyi filmek, egy másikat a horror- és testeket felszabdaló rémfilmek jelentik. Laura Eldred ez utóbbiak és *A Párnaember* között

von párhuzamot egyik írásában.⁸⁰² E hagyomány fényében McDonagh még távolabbra kerül a politikai dráma műfajától. Ennek megfelelően a darab középpontjában álló, Katurian által írott mesék szorosabban kapcsolódnak évszázadokat felölelő elbeszélői hagyományokhoz, mint egy történelmileg, politikailag meghatározott korhoz, társadalmi időszakhoz. *A Párnaember*ben a rendőrség által elkövetett bűncselekményeket a nyugati demokráciákban is elkövették, és erre túl sok példa kínálkozik ahhoz, semhogy felsoroljuk őket. A dráma szerkezetét uraló elmesélt történetek azt mutatják, hogy *A Párnaember* „az epikus és a drámai műfajok konvencióinak keveréke”.⁸⁰³ Az elbeszélt és eljátszott mesék ritmusa egy olyan szerkezetet hoz létre, amilyen az egymásba illeszkedő orosz Matryoska-babákra emlékeztet.⁸⁰⁴

Mindeddig – a testtel összefüggésben – többnyire a darab politikai vonatkozásairól esett szó. De a fentiek összegzéseként és felforgatásaként – kilépve az eddig mondottak közegeiből – azt is hangsúlyoznunk kell, hogy *A Párnaember*nek nem a politikai, de nem is az egyéni vonatkozása a leglényegesebb, hanem a szülői. Ez a szülői szféra kapcsolja össze az egyént a társadalommal és viszont. És a műnek ez az aspektusa teremt kapcsolatot az itt felállított kelet-európai diktatúra világa, és McDonagh ír környezetben játszódó többi drámájának világa között.

A szülői szint és a gyerek-szülő kapcsolatok kulcsmozzanat jelentenek McDonagh drámai életművében. *A Leenane* szépében a negyvenéves Maureen együtt él hetvenéves anyjával, Mag-gel, a cselekmény során mindvégig üzik az egymást megalázó és manipuláló szülő-gyermek játszmáikat, mely végül oda vezet, hogy Maureen (a nyílt színen) brutálisan meggyilkolja az anyját.⁸⁰⁵ *A kripliben* a címszereplő, Nyomorék Billy a célpontja a felnőttek világából jövő megbélyegzésnek.⁸⁰⁶ *Az inishmore-i hadnagyban* a politikai téma dominál, de nem pusztán véletlen, hogy a pszichopata, kegyetlen főszereplő, Padraic a saját apját, Donnyt terrorizálja, először azzal fenyegetve, hogy megöli, majd arra kényszerítve, hogy a nyílt színen transzírozza fel három – Padraic által megölt – szakadár fegyveres testét.⁸⁰⁷ A családon belüli erőszak témája visszavezet bennünket a reprezentációra épülő megközelítéshez. Ehhez az aspektushoz kapcsolódóan érdemes utalnunk a lengyel születésű

⁸⁰² ELDRED, Laura, “Martin McDonagh’s Blend of Tradition and Horrific Innovation”, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh. A World of Savage Stories*, Dublin, Carysfort Press, 2006, 198-213.

⁸⁰³ HUBER, Werner, i.m. 286.

⁸⁰⁴ Werner Huber kínai-doboz szerkezetnek (Chinese-box structure) nevezi ezt a struktúrát; i.m. 288.

⁸⁰⁵ MCDONAGH, Martin, *The Beauty Queen of Leenane*, in *Plays: 1*, London, Methuen, 1999.

⁸⁰⁶ MCDONAGH, Martin, *The Cripple of Inishmaan*, London, Methuen, 1997.

⁸⁰⁷ MCDONAGH, Martin, *The Lieutenant of Inishmore*, London, Methuen, 2001. Magyarul: *Az inishmore-i hadnagy*, ford. Hamvai Kornél, in *Pogánytánc. Mai ír drámák*, Bp., Európa, 2003.

svájci pszichológus, Alice Miller munkásságára, aki egész életét a gyerekbántalmazás és – molesztálás tanulmányozásának szentelte. Saját honlapjának nyitóoldalán e témával kapcsolatban a következőket írja *Gyerekbántalmazás és helytelen bánásmód* címszó alatt:

„A megalázás, elfenekelés és verés, pofozás, elhagyás, szexuális kizsákmányolás, kicsúfolás, elhanyagolás stb. mind a helytelen bánásmód formái, mert sértik a gyermek integritását és méltóságát, még akkor is, ha e tettek következményei nem azonnal láthatók. Mindazonáltal felnőttként a legtöbb bántalmazott gyermek ezektől a sérülésektől fog szenvedni, és emiatt fog másokat szenvedni hagyni. A kegyetlenségnek ez a dinamikája néhány áldozatot hóhérá torzíthat, akik akár egész népeken állnak bosszút, és olyan kimondhatatlanul rémséges diktátorok önkéntes ítéletvégrehajtóivá válnak, mint Hitler és más kegyetlen vezérek. A megvert gyerekek igen hamar asszimilálják az elszenvedett kegyetlenséget, amelyet később szülőként dicsőíthetnek és alkalmazhatnak, abban a hitben, hogy megérdemelték a büntetést, és szeretetből lettek megverve. Nem tudják, hogy a büntetések – amelyeket el kell (vagy a múltban kellett) szenvedniük – egyetlen oka, hogy az ő szüleik is elszenvedték és megtanulták a kegyetlenséget, anélkül, hogy képesek lettek volna megkérdőjelezni azt. Később a felnőttek, akik egykor bántalmazott gyerekek voltak, a saját gyerekeiket is verik, és gyakran hálát éreznek a saját szüleik iránt, akik helytelenül bántak velük, amikor még kicsik és védtelenek voltak”.⁸⁰⁸

A *Párnaemberben* megjelenő testpolitika a gyerekekkel szembeni helytelen bánásmódból, bántalmazásból ered, amelynek gyakorlatát a diktatórikus kormányzás elnyomó erői alkalmazzák. Ezt az összefüggést nemcsak Michal és Katurian sorsában látjuk, hanem Ariel nyomozó történetében is, akiről kiderül, hogy maga is a gyerekbántalmazás áldozata volt. Ahogy kollégája, Tupolski meséli Katuriannak, Arielt az apja rendszeresen megerőszakolta.

Ez a családi-szülői vonatkozás a két korábban említett kelet-közép-európai börtöndrámából teljesen hiányzik. Sem Mrozek *Rendőrsége*, sem Eörsi *A kihallgatása* nem foglalkozik a brutalitásnak, kínzásnak, kegyetlenségnek a családi, személyes összefüggésével. Ez a két mű inkább absztrakt mechanizmusokra, logikai és ideológiai előfeltevésekre épít, és nem annyira a személyes motivációkra. Mindkét darab az ábrázolt világnak egy uralkodó nézőpontját kínálja, beleilleszkedve a modern dráma kompozíciós formáinak hagyományába.

⁸⁰⁸ MILLER, Alice, http://www.alice-miller.com/index_en.php (Letöltés: 2007. szeptember 6.)

A személyes, családi, társadalmi és politikai szinteket is felölelő *A Párnaember* jóval összetettebb, többretegű műalkotásnak mutatkozik, mint a két másik említett színdarab. McDonagh drámája folyamatosan reflektál önmagára mint műalkotásra, a történetek elmondásának és eljátszásának párhuzamosságaira és dichotómiájára, és a színháznak és hasonmásának a paradox kapcsolatára. *A Párnaember* posztmodern kompozíciós eszközökkel él, feladva az egyetlen, uralkodó szerzői nézőpontot, kapcsolatot teremtve több eltérő elbeszélői hagyomány, műalkotás, szöveg, kép és reprezentációs szint között. A testpolitika ezek közül csak egy, bár jelentős összefüggése a darabnak, amely további – elemzésre érdemes – vonatkozásokat tartalmaz. A kelet-közép-európai diktatúrákról kiderül, hogy inkább csak háttérként, kulisszaként szolgálnak azokhoz a kérdésekhez, amelyek közül az egyik legfontosabb az emberi testről alkotott képek, e testnek a használata és a testekkel való visszaélés, amely tematikával ez a dráma beleilleszkedik a színpadi brutalitás kortárs vonulatába, amely a legutóbbi európai drámának az egyik kihívást jelentő, szubverzív formája.

EPILÓGUS

17. Kívül a testen, belül a teatralitáson

„A színházi tér nem annyira adottság,
mint inkább egy sajátos térhasználat
által kialakított fogalom.”
David Wiles⁸⁰⁹

Az emberi testnek a teatralitással fennálló szövevényes kapcsolata nem jelenti azt, hogy a test lenne az egyetlen közeg, amelyben a teatralitás tapasztalata hozzáférhetővé válhat. Ha elemzésünk kiindulópontját és a jelen kötet első részét a testtel kapcsolatos nézetek uralták, a vizsgálat pedig mindvégig testnek és teatralitásnak a viszonyaira irányult, akkor a gondolatmenet végére jutva érdemes kitekintenünk olyan területekre is, amelyeken a teatralitás – az emberi testen kívül – megjelenik. Mindezzel részben összegezzük az eddig leírtakat, részben jelezzük az elemzett korpuszon túl a további vizsgálatokba bevonható irányokat. A test egyik lényeges vonása, hogy teret képez, és e téralkotás egyik sajátossága, hogy intézményesülésre képes. Erre az intézményesülő térre vonatkozik David Wiles-nak a fenti mottóban idézett megállapítása.

A teatralitás testen kívüli értelmezésének egyik jól körülhatárolható és gazdagon kutatott terrénuma a teatralitásnak a városi léttel, illetve a várossal mint kulturális és földrajzi konstrukcióval meglévő kapcsolata. Szóba kerül még a teatralitás az építészetben is az építmények sajátosságaként, valamint a tájnak színházi terepként történő felfogásában, amikor a természeti vagy ember által kialakított táji környezet keretében jelennek meg a teatralitás jegyei, az angolkerttől a teljes horizontot betöltő természeti tájig. A legalaposabban, legtöbb irányból vizsgált teatralis közeg az említettek közül a városhoz kapcsolódik. Ennek a kutatási területnek, szemléletnek az előzményei összefüggenek a színházi metafora történeti alkalmazásaival, valamint a városi létforma kialakulásával és elterjedésével is. Indokolt tehát áttekinteni városnak és teatralitásnak a kapcsolatát, amelynek kiindulópontja a színháznak mint létmetaforának a megjelenése.

A színház metafora a létértelmezésben Platón *Philebus*ával kezdődik, felbukkan Petroniusnál, majd – többek között – Shakespeare és Calderon drámáiban. Nem csupán a lét értelmezéseként, látásmódként, hanem létformaként működik a *theatrum mundi* a barokk udvarban, ahol – mint Hanák Péter írja – „az udvar a közélet színtere, színpada, ahol

⁸⁰⁹ WILES, David, *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge, Cambridge UP, 2003, 259.

mindenki játszik, játssza a neki kiosztott vagy az önmagának szánt szerepet”.⁸¹⁰ Az elmúlt évtizedek társadalomtudományi kutatásaiban ismét felbukkant a teatralitásnak, a társadalmi lét színházi(as) jellegzetességeinek elemzése. E fejlemény egyik oka nézetem szerint éppen a modern majd a posztmodern város kialakulása és működése. Ez a közeg hívja életre a különféle társadalomtudományokban a színházi metafora, illetve színházi terminológia alkalmazását a társadalmi folyamatok, érintkezési formák elemzésének eszközeként.

A II. világháborút követő időszaknak ebben a tekintetben legnagyobb hatású társadalmelemzője az önmagát szociológusként definiáló Erving Goffman, aki már legelső könyvében használja a színházi (dramaturgiai) terminológiát. Az 1956-ban publikált *The Presentation of Self in Everyday Life* című kötetétől⁸¹¹ Goffman egész pályáján meghatározó jelentőségű a színházi fogalmakkal való operálás. Goffman kitüntetett figyelmet fordít a társas érintkezés teatralitására és dramatikus jellegére. Nem véletlen, hogy kutatásainak jelentős része az olyan nyilvános helyek vizsgálatára irányul, mint az utca, középületek nyilvános terei (pl. mozik előcsarnoka, kórházi folyosó stb.). Ezek a helyszínek minden esetben a modern város terei.

Egy másik jelentős munka Elizabeth Burns *Theatricality. A Study of Convention in Theatre and Everyday Life* című, 1973-ban publikált monográfiája,⁸¹² mely több helyütt kapcsolódik Goffman munkásságához (alcímében pedig Goffman első könyvéhez). Míg Goffman a szerepjátszást, a társas érintkezésben jelentkező teatralitást az észlelés alkotóelemének tekinti (és mindig steril helyzetekben vizsgálja), addig Richard Sennett (Goffmant is bírálva) úgy tekint a társadalmi szerepekre illetve a nyilvánosság közegében jelenlevő teatralitásra, mint a társadalmi érintkezés történetileg újra és újra kialakuló ontológiai tényezőjére. Sennett a színháziasság vizsgálatának logikus helyszínéként a nagyvárost jelöli meg *A közéleti ember bukása* című 1974-es kötete bevezetőjében.⁸¹³ Az amerikai történész a kilencvenes években publikált monográfiáiban újra visszatér a városkutatáshoz, benne a teatralitás bizonyos összefüggéseivel.⁸¹⁴

Város és teatralitás kapcsolatát szemiotikai nézőpontból elemzi az 1980-as évek elején Jurij Lotman, aki Szentpétervár létének, világképének és téralkotásának egyik

⁸¹⁰ HANÁK Péter, *A Kert és a Műhely*, Bp., Gondolat, 1988, 13.

⁸¹¹ GOFFMAN, Erving, *The Presentation of Self in Everyday Life*, Edinburgh, U of Edinburgh, 1956.

⁸¹² BURNS, Elizabeth, *Theatricality. A Study of Convention in Theatre and Everyday Life*, New York, Harper & Row, 1973.

⁸¹³ SENNETT, Richard, *A közéleti ember bukása*, ford. Boross Anna, Bp., Helikon, 1998, 49.

⁸¹⁴ SENNETT, Richard, *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, London, Faber, 1990.

SENNETT, Richard, *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*, London, Faber, 1994.

legfőbb vonásaként határozza meg a teatralitást. Custine márki 1839-es beszámolóját idézve írja, hogy „Nagy Péter és követői fővárosukat színházként fogták fel. A pétervári tér teatralitása megmutatkozik a >>színpadi tér<< és a >>kulisszák mögötti<< rész egyértelmű szétválasztásában is”.⁸¹⁵ A város építészetének jellemző – teátrális jegye – Pétervár esetében a dekoráció, azaz a díszletszerűség.

Város és színház kapcsolatának korábbi, és kevésbé megengedő értelmezését adja Rousseau, amikor 1758-ban D’Alembert-hez írott levelében az ellen tiltakozik, hogy – az *Enciklopédia* „Genf” szócikkét író filozófus javaslatának megfelelően – Genfben színházat építsenek. Ezt az intézményt D’Alembert a civilizált városok tartozékának tekinti, Rousseau viszont úgy vélekedik, hogy a színház veszélybe sodorná, sőt, megsemmisítené a genfi polgárok identitását. „Mivel férfiak és nők egyaránt járhatnak színházba, ez lehetőséget adna arra, hogy szórakozás céljából nyilvános helyen gyülekezzenek, ami valóságos támadás a genfi társadalmi élet olyan tradicionális formái ellen, mint a szigorúan nemek szerint rendeződő férfi és női >>csoportok<<. Ráadásul ellentmond a nők >>természetes<< szégyenérzetének, amely tiltja, hogy a nyilvánosság előtt mutakozzanak. (...) De a színház a férfi nemi identitására is veszélyt jelent. >>Erőteljesen a szerelemre irányítja a figyelmét<<, s így az elpuhulás és az elnőiesedés veszélye fenyegeti<<. (...) Vagyis [a színház] veszélybe sodorja a genfiak kulturális, nemi és individuális identitását. Ha tehát meg akarják őrizni az identitásukat, egyetlen színházat sem szabad megtérniük Genfben”.⁸¹⁶ Ha az argumentációban nem is, a következmények tekintetében Rousseau aggodalmas prognózisa valósnak bizonyult.

Ezek az említett példák talán elegendő érvet kínálnak ahhoz, hogy a városnak mint (zárt) térnek, mint fogalomnak és mint létformának az értelmezésében a színházi terminusok használatát legitimnek tekintsük. A város – ahogy Lotman írja – „a kultúra generátora. (...) szemiotikai poliglottizmusa miatt válhat a különböző – és más feltételek között lehetetlen – szemiotikai kollíziók színterévé”.⁸¹⁷ Ugyanakkor a város „benne áll az időben”, „állandóan újrászüli tulajdon múltját. (...) Ebben az értelemben a város, akárcsak a kultúra, az időnek ellenálló mechanizmus”.⁸¹⁸

A város leírásában éppen ezért indokolt a terek sajátosságaiból kiindulni. Annál is inkább, mivel az elmúlt évtizedek poszt-strukturalista gondolkodásában előtérbe kerül a tér

⁸¹⁵ LOTMAN, Jurij, Pétervár szimbolikája és a város szemiotikájának problémái, ford. Szabó Rita, in Uő., *Kultúra, szöveg, narráció*, Pécs, JPTE, 1994, 186-210. Itt: 201.

⁸¹⁶ FISCHER-LICHTE, Erika, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor, 2001, 7.

⁸¹⁷ LOTMAN, Jurij, i.m. 195.

⁸¹⁸ LOTMAN, Jurij, i.m. 196.

kérdése. Michel Foucault „Eltérő terek” című előadásában a következőket mondja: „A XIX. századra, mint tudjuk, a történelem árnya borult lidércnyomásként: emlékezzünk csak a fejlődés és a megtorpanás, a válság és a ciklikusság témáira (...) Jelenlegi korunk talán inkább a tér korszaka lehet. Az egyidejűség, a mellérendeltség, a közel és a távol, a jobbra és a balra, a szétszóródás korát éljük. Olyan pillanat ez, úgy hiszem, amelyben a világ nem annyira az időn keresztül kibontakozó életként, hanem pontokat összekötő és szálakat keresztező hálóként tekint önmagára”.⁸¹⁹ Foucault nyomán Edward W. Soja azt hangsúlyozza *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory* című könyvében, hogy a tér a közösségi élet bármely formájában alapvető jelentőségű, és ugyanígy a tér bármely hatalomgyakorlás alapvető eszköze és terepe.⁸²⁰

Henri Lefébvre (angol kiadásban) *The Production of Space* (1991), illetve *Writings on Cities* (1996) című könyveiben arra hívja fel a figyelmet, hogy a tér társadalmi produktum. Minden egyes társadalom megalkotja a maga tereit, amelyek egyszerre fizikai és mentális terek. A tér sohasem adott, hanem mindig (meg)teremtett. A teret nem olvassuk, hanem a testünk révén megtapasztaljuk, amikor mozgunk, szagolunk, ízlelünk, azaz éljük a teret. Mint írja, „a szervezett gesztusok, amelyek – mondjuk úgy – ritualizált és kodifikált gesztusok, nem egyszerűen a >>fizikai<< térben, hanem a testek terében kerülnek megjelenítésre. Maguk a testek generálnak tereket, amelyek a gesztusok által és a gesztusokért jönnek létre. (...) A gesztusok kapcsolódása megfelel a jól meghatározott térbeli szegmentumok artikulációjának és összekapcsolódásának”.⁸²¹

A tér a története során az antik „abszolút tértől” a modern kapitalizmus „absztrakt teréig” jutott. A görög agora a közösség középpontjában abszolút tér volt, a maga vallási és politikai funkciói révén. Amikor a rómaiak házakat emeltek a fórum köré, lerombolták az agora abszolút terét. A huszadik század absztrakt tere egyszerre töredezett és homogén.

Építmények tekintetében Lefébvre különbséget tesz a monumentális építmény és a puszta épület között. „A monumentális tér a társadalom minden tagjának e tagság képét kínálta, az ember saját társadalmi látványát”.⁸²² A katedrális használója testileg vesz részt az ott zajló történetekben. A monumentális térben az architektúra ritmust, vonulási irányokat sugall. Amikor ezek a monumentális terek (építmények) elveszítik az erejüket, akkor átadják a helyüket az épületek káoszának, amelyek nincsenek integrálva a társadalmi

⁸¹⁹ FOUCAULT, Michel, *Eltérő terek*, in Uő., *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin betűk, 1999, 147-155. Itt: 147.

⁸²⁰ SOJA, Edward W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London – New York, Verso, 1989, 19.

⁸²¹ LEFÉBVRE, Henri, *The Production of Space*, trans. D. Nicholson-Smith, Oxford, Blackwell, 1991, 216.

⁸²² LEFÉBVRE, Henri, i.m. 220.

gyakorlat pillanataiba. Monumentalitásuk mint épület megmarad, de a funkciójuk elvész, eltűnik.⁸²³

A tér megalkotásában bekövetkező fordulatok során, amikor a modernség létrehozza a nagyvárost, akkor hozza létre a tömeget is a maga kultúrájával és intézményeivel. Ezzel a társadalmi átrendeződéssel egy időben zajlik le az a szemléletváltás, mely az építészeti formák történetében a terek strukturálását immár nem a közösség nézőpontjából, hanem az egyén felől és az egyénre irányulva alkotja meg. Hegel berlini professzortársa, N. H. Julius a börtönökről tartott előadásai során az 1820-as évek végén a következő megfigyeléseket teszi: „A modern építészek olyan formák kifejlesztésén dolgoznak, melyek korábban nem voltak ismeretesek. Hajdan legfőbb gondjuk az volt, hogyan tegyék lehetővé minél több ember számára egy esemény, egy gesztus vagy akár egyetlen személy látványának megpillantását.” Ilyen eseményként nevezi meg – többek között – a vallási áldozatot és az ebből kinövő színházat, s hangsúlyozza hogy az együttes részvételből fakadó építészeti probléma egészen a modern kor küszöbéig végighúzódott a nyugati civilizáció történetén. A közösségi aktusok architektúrája azonban Julius korára véget ér, aki elemzését így folytatja: „Jelenleg azonban egy homlokegyenest ellenkező probléma foglalkoztatja a modern építészetet. Azt kell megoldani, hogy egyetlen egy személy részesüljön minél több ember látványában és felügyelhesse őket. (...) Márpedig ennek az építészeti problémának a felbukkanása a spirituális és vallási közösségben élő társadalom eltűnésének és az állam körül szerveződő társadalom megjelenésének velejárója. Az állam az egyének térbeli és társadalmi elrendezését jelenti, melyben mindenkit külön-külön felügyelet alatt tartanak (...) Nem egyszerűen építészeti problémáról van szó. Lényegbevágó ez a különbség az emberi szellem történetében”.⁸²⁴

A tér illetve a geográfia jelentőségét Kant munkásságában is megfigyelhető, aki közel negyven évig tartott előadásokat a geográfiáról a königsbergi egyetemen. Negyvennyolc alkalommal tartott ilyen tárgyú kurzust. Kant a geográfiát – főként a fizikai földrajzot – úgy tekintette, mint a világról való tudáshoz szükséges bevezetőt.⁸²⁵

A városi terek kapcsán említést érdemel, hogy maga a város is egyetlen térként koncipiálódik. Mint Francois Walter írja: „a város csak akkor létezik, ha véges és behatárolt”, illetve, hogy „ha az új városoknak nincsenek is védművei, (...) a város mint

⁸²³ Vö. LEFÉBVRE, Henri, i.m. 222-225.

⁸²⁴ Idézi FOUCAULT, Michel, *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák*, ford. Sutyák Tibor, Debrecen, Latin betűk, 1998, 89-90.

⁸²⁵ Vö. SOJA, Edward W., i.m. 36.

zárt tér képe fennmaradt”.⁸²⁶ A városi térformák közül az utca mint a rítusok tere lényeges abban a kulturális folyamatban, amely – Geertz álláspontja szerint – beteljesíti minden társadalomnak azt az igényét, hogy történeteket mondjon el önmagáról önmagának.⁸²⁷ Míg a középkori városban az épületek között rések voltak, a barokk városban e területek a felvonulás útvonalaivá váltak. A város formája az elrendezettségnek, a rendnek egy meghatározott fogalmát reprezentálta, amely rend-fogalmat maga az épített város illusztrálta.⁸²⁸

A térváltás és a teatralitás szempontjából tanulságos eset a moszkvai Gorkij sugárút példája. Miközben az 1930-as évek végén a nagy tisztogatások zajlottak, a moszkvai újságok arról cikkeztek, hogy a szocialista építészet új korszaka kezdődött el. A Kremlhez északról vezető kis Tverszkaja utcát áttervezték, hogy széles sugárúttá alakítsák, amelyet Gorkijról neveztek el. A korábbi 15-20 méter széles utcát 50-60 méter széles sugárúttá szélesítették, amely így akkora lett, mint „a fejlett kapitalista városok” sugárútjai. Az elkészült utat szegélyező épületeket a külföldieknek úgy mutogatták, mint ahol a proletariátus lakik, de a palotaszzerűvé alakított, növényi ornamentikával díszített bérházakba valójában a prosperáló kommunisták friss csapata költözött. A sugárutat övező lakások legnagyobb presztízse az volt, hogy a kommunizmus jelképes szívébe, a Vörös térre vezető út mentén helyezkedtek el. És amikor a tömegek a politikai ünnepeken ezen a sugárúton felvonultak, láthatták az ígért földjét, a számukra elérhetetlent, azt, amit azok, akik nekik ezt a boldog életet biztosították, lám, elérhették.⁸²⁹ A Gorkij sugárút így egyszerre töltötte be a felvonulás, a szent helyre (a Kremlhez) való zarándoklat útvonalát, és a hatalom önreprezentációjában jelenlévő – itt építészetileg is kifejezett, és Sztálin politikai színházát pedig alapvetően jellemző – teatralitást.

Az amerikai sugárút az előbbi példához viszonyítva nem tud magára öltetni ilyen szerepet. Nemcsak a társadalom eltérő értékrendje miatt, hanem a városszerkezet következtében sem. Ez a szerkezet nivelláló, nem kedvez a reprezentatív helyek központi akarat általi létrejöttének. Az amerikai városok rácsos szerkezetét és a városok ebből (is) fakadó unalmát a legtöbb európai ellenszenvesnek találja. Ugyanakkor vannak városok, pl. San Francisco, amelyek természeti adottságaik (domborzati viszonyaik) révén dinamikát

⁸²⁶ WALTER, Francois, A város meghatározásának problémái a 19. századi Európában, Gelléri Gábor fordítását átdolgozta Klement Judit és Czoch Gábor, *Korall* 11-12 (2003. május), 183-198. Itt: 183, 184.

⁸²⁷ Vö. CELIK, Zeynep, Diane FAVRO, Richard INGERSOLL, eds., *Streets. Critical Perspectives on Public Space*, Berkeley, U of California P, 1994, 4.

⁸²⁸ MILES, Malcolm, *Art, Space and the City. Public art and urban futures*, London – New York, Routledge, 1997, 23.

⁸²⁹ CASTILLO, Greg: „Moscow. Gorki Street and the Design of the Stalin Revolution.” In CELIK et al., i.m. 57-70.

tudnak vinni a semleges mértani városszerkezetbe.⁸³⁰ Ezekről az amerikai nagyvárosokról Le Corbusier 1927-ben úgy vélekedett, hogy „nagyvárosaink központjait le kell rombolni és újjá kell építeni (...) helyükön egy védett és nyitott övezetet kell kialakítani, amely amikor elérkezik az idő, majd a cselekvés abszolút szabadságát fogja biztosítani”.⁸³¹

Az orosz és amerikai után európai példával illusztrálva a városi tér és teatralitás kapcsolatát, a tér és a hatalom sűrű szövetű összefonódását, egy észak-ír felvonulási útvonalra lépünk. Egy 1997-es jelentés, amely az észak-ír felvonulásokat, parádákat vizsgálta, arról számolt be, hogy a jelentés készítőit megdöbbenette azoknak a nézeteknek és érzelmeknek az intenzitása, amellyel a megkérdozett emberek a parádékról nyilatkoztak. „Olyan kérdéseket kellett vizsgálnunk, amelyek a racionalitásnál mélyebb szinteken működnek” – írták a jelentéstevők.⁸³² Riportjukban amellet érveltek, hogy „azok a szimbolikus cselekvések, amelyekben ma az ifjúság részt vesz – (...) a masírozó zenekarok és maguk a parádék – különleges eszközök, amelyekkel a lojalista szellem reprezentálja és megújítja a kizárólagosan protestáns identitást. Itt elsősorban egy megtestesült ideológia működik. Valójában a Lambeg dob hangja, nem pedig a politikai ideológia rezonálása csal könnyeket a lojalisták szemébe”.⁸³³ A város felvonulási útvonalának terében, a parádézás egyszerre rituális és teátrális folyamatában megképződik (vagy megerősödik) az egykor Rousseau által oly annyira féltett identitás (pontosabban annak egy összetevője).

A városi létben a szemlélés és a részesülés kettőssége jól elkülöníthető azokban az esetekben, amikor az egyén egyfelől kilátóból (madártávlatból) térképezi fel a várost, másfelől amikor bejárja a város tereit. Az első esetben ugyan nézője valaminek, élménye azonban – a távlat miatt – nem színházszerű, inkább a geográfuséhoz vagy a kartográfuséhoz hasonlatos. Michel de Certeau „Séta a városban” című esszéjében azt írja, hogy a város bejárása a városi táj újrarajzolását jelenti.⁸³⁴ Ez a szemlélődő-részesülő viszony pedig egyszerre magánjellegű és nyilvános, egyszerre gyakorlati és színházi.

Vajon mi a különbség a színház mint művészet (mint konstruált esemény) és a puszta teatralitás (az életbeli esemény) között? Ha mód volna pontos különbségtételre,

⁸³⁰ Vö. JACOBS, Jane, *The Death and Life of Great American Cities*, London, Penguin, 1994 [1961], 393-395.

⁸³¹ Idézi MILES, Malcolm, *Art, Space and the City. Public art and urban futures*, London – New York, Routledge, 1997, 27.

⁸³² Idézi WILES, David, *A Short History of Western Performance Space*, Cambridge, Cambridge UP, 2003, 63.

⁸³³ WILES, David, uo.

⁸³⁴ Vö. GARNER, Stanton B. Jr., „Urban Landscapes, Theatrical Encounters: Staging the City”, in FUCHS, Elinor, Una CHAUDHURI, eds, *Land/Scape/Theater*, Ann Arbor, The U of Michigan P, 2003, 94-118. Itt: 104-105.

valószínűleg nem lenne szükség (vagy gyakorlat) nem színházi jelenségeket színház fogalmakkal magyarázni. A színházi előadás történelme az egyben a tér történelme is. Az antik és a középkori tér véges és kötött, a reneszánsz és a felvilágosodás azonban a térnek mint végtelenül nyitott dimenzióknak a képzetét teremti meg.⁸³⁵ A várost és a színházat is a tér egyik manifesztációjaként foghatjuk fel, és mindkettő alkalmas arra, hogy világmodellként szolgáljon.

„Ha a várossal foglalkozunk, akkor az étellel foglalkozunk, a maga legösszetettebb és legintenzívebb formájában. Épp ezért, van egy alapvető esztétikai korlátja annak, amit a városokkal tenni lehet: *egy város nem lehet műalkotás*” – írja Jane Jacobs.⁸³⁶ Ebből adódóan a város működése nem lehet színházi előadás, még akkor sem, ha ez a működés megrendezett, és ha a városlakók – mint a barokkban – létüket szerepjátékként fogják fel.

A teatralitás és a tér kapcsolata az egyik kulcsa az életbeli és a színházi teatralitás megkülönböztetésének. William Egginton *How the World Became a Stage. Presence, Theatricality, and the Question of Modernity* című könyvében amellet érvel, hogy míg mindaz, ami teátrális, bizonyos mértékben kapcsolatba hozható a színházzal, addig a színház ebben a különbségtévesztésben átváltozáson megy keresztül, és az interakció azon médiumává válik, amelynek konvenciói strukturálják, és láthatóvá teszik számunkra a térérzetet, a térbeliséget. Az így láthatóvá tett térbeliség lesz maga a teatralitás.⁸³⁷

A város és a színház között meglévő határvonalat az 1960-as évek bizonyos nyugati neoavantgárd színházi akciói igyekeztek átlépni. Ugyanakkor a nyugati hagyományban, kultúrában a színház mindig is összefonódott a várossal és annak kultúrájával. A színház története valójában párhuzamos a nyugati urbanizáció történetével.⁸³⁸

Bár a színházban megjelenített darabok helyszínei gyakran városon kívüliek, a színházművészet a legvárosiasabb a kulturális formák között. Ez különösen a huszadik századra érvényes, amikor a város radikális átalakuláson ment keresztül. A reprezentáció tekintetében a huszadik század színháza olyan közegként (médiumként) működött, amely lehetővé tette a város eszméjének feltárását, a város jelentésének, mibenlétének megértését.⁸³⁹

A modern város egyszerre földrajzi helyszín, valamint a tapasztalat és a gondolkodás közege. A művészetek – közöttük a színházművészet – jelentős szerepet

⁸³⁵ Vö. WILES, David, i.m. 4.

⁸³⁶ JACOBS, Jane, i.m. 386.

⁸³⁷ EGGINTON, William, *How the World Became a Stage. Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*, New York, SUNY Press, 2003, 3.

⁸³⁸ Vö. GARNER, Stanton B. Jr., i.m. 95.

⁸³⁹ Vö. GARNER, Stanton B. Jr., i.m. 96.

játszott/játszik a modern város feltérképezésében és megalkotásában. A modernizmus művészetének különleges kapcsolata van a modern várossal – írja Malcolm Bradbury,⁸⁴⁰ a modernizmus művészetének gyakorlatilag a modern város a szülőhelye.

E szoros kapcsolatnak van néhány olyan példája, amely a város színpadként való használatának tekinthető. Ilyen volt 1920-ban Pétervárott *A Téli palota bevétele* című grandiózus produkció, melynek során – a forradalom harmadik évfordulóján – újrajátszották az 1917-es eseményeket, nyolcezer statisztával közreműködésével. Az 1910-es évektől kezdődően ilyenek Max Reinhardt monumentális színházi rendezései, melyek során egyre nagyobb érdeklődéssel fordult a (városi) szabadtéri színházi színpad felé. Ennek keretében Velencében a „város díszletében” rendezte meg *A velencei kalmárt*. Az 1960-as évek elejétől különböző (politikailag elkötelezett) színházi csoportok, mint a Living Theatre, a Performance Group, a Bread and Puppet Theater (és mások) igényt formáltak arra, hogy a városi környezetet színházi produkcióik helyszínéül használják, a színházat ily módon olyan teátrális városi eseményekhez közelítve vagy kapcsolva, mint a parádé, a látványos felvonulás, vagy az utcai szórakoztatás.⁸⁴¹

Város, színház, politika és hatalom kapcsolatának egyik markáns példája az 1968-as párizsi diáklázadás forradalmi gesztusa, az Odéon színház elfoglalása. Az épületfoglalásban közreműködő egyik aktivista (egyébként happeningek rendezője), Jean-Jacques Lebel a *The Drama Review*-ban közzétett kiáltványában azt hangsúlyozta, hogy ha a művészeti tevékenység meg kíván újulni, akkor el kell menekülnie az olyan szakrális helyszínekről, mint amilyenek a színházak vagy a galériák.⁸⁴² Az Odéont megszálló „Forradalmi Akció Bizottság” által kiadott közlemény leszögezi, hogy soha többé nem szabad jegyet árulni Franciaországnak ebben az ex-színházában, fenn kell tartani az intézmény szabad státuszát. Egyetlen színház lehetséges, a gerilla-színház.⁸⁴³

Az 1920-as *Téli palota*-reprízhez hasonló esemény zajlott le 2004. májusában Vietnámban, bár ezúttal nem egy város, hanem egy stadion szolgált egy történelmi esemény újrajátszásának helyszínéül. A Laosz határán álló Dien Bien Phu város stadionjában több ezer fős szereplőgárdával, mintegy húszezer néző előtt eljátszották a vietnami felszabadító hadseregnek a francia gyarmatosítók felett 1954-ben aratott győzelmét, az esemény jubileumán.⁸⁴⁴

⁸⁴⁰ BRADBURY, Malcolm, James MCFARLANE, eds., *Modernism 1890-1930*, London, Penguin, 1976, 97.

⁸⁴¹ Vö., GARNER, Stanton B. Jr., i.m. 101.

⁸⁴² Vö., WILES, David, i.m. 240.

⁸⁴³ Vö., WILES, David, i.m. 204.

⁸⁴⁴ „Emléksata közönséggel”, *Népszabadság*, 2004. május 8., 4.

Város és színház kapcsolatának egy közelmúltbeli példája Fiona Templeton *You–the City* című, először 1988-ban New Yorkban, majd Ljubljanában, Londonban, Hágában, Zürichben, Münchenben létrejött produkciója. New Yorkban az egyéni résztvevőknek a Times Square-ről indulva tizenkét helyszínen kínált strukturált találkozást a várossal az előadás. A helyszíneket gyalog bejáró résztvevők az általuk látott történeteket minden esetben megrendezett és szereplők által előadott akcióknak látták, bár a legtöbb esetben az egyes helyszíneken megjelenő, felbukkanó személyek (a tizenkét „házigazdát” leszámítva) spontán és véletlenszerűen váltak részévé a bejárásnak. Az utólagos beszámolók szerint a „kliensek” – ahogy a rendező nevezte a résztvevőket – olyan összefüggéseit tapasztalták meg a városi tereknek, amelyet pusztán városlakóként addig sohasem érzékeltek. A produkció kliensei sokkal tudatosabbá váltak a városi terek mibenlétével kapcsolatban, és saját mozgásukat (sétájukat) úgy élték meg, mint ami bevésődött a város terébe, a városi tájba.⁸⁴⁵

Város és teatralitás kapcsolatában az utolsó példa egy mesterséges – mára megsokszorozódott – város, Disneyland. Walt Disney már az 1940-es évek végén úgy tervezte, hogy olyan „várost” épít, amelyben mesefiguráit elhelyezheti. A projekt egyik fő tervezője szerint „a modern városokban az embernek állandóan védenie kell magát (...). Az emberek hajlamosak lesznek elszigetelődni másoktól (...) Hajlamosak visszahúzódni. Ez az ellen-élet... az ember voltaképpen meghal egy kicsit... Úgy vélem, tennünk kell valamit azzal szemben, amit a modern társadalom, a városok tettek velünk”.⁸⁴⁶ Disneyland tehát a modern várossal ellentétes térként, és a modern elidegenedéssel szembeni ellenszerként lett elgondolva. Az elszigetelés érdekében a terület köré akkora földhányást emeltek, hogy a benn tartózkodók semmit ne láthassanak a Disneylanden kívüli világból. Disney azt mondta, hogy „nem akarom, hogy az emberek, amíg a parkban vannak, lássák azt a világot, amelyben élnek. Azt akarom, hogy egy másik világban érezzék magukat”.⁸⁴⁷ Idővel a Miki egérhez tett látogatások a zarándoklat jellegét öltötték magukra. Margaret King antropológus szerint a Disney-parkok „úgy működnek, mint Mekka, vagy a szent helyek, ahova minden amerikainak kétszer kell elzarándokolnia, előbb gyerekként, majd felnőttként a saját gyerekeivel”.⁸⁴⁸ A Magic Kingdom-ba érkező látogatók egy hatalmas küszöbön haladnak keresztül, belépve a barokk város másolatába, melynek központi sugárútja a régi

⁸⁴⁵ Vö. GARNER, Stanton B. Jr., i.m.

⁸⁴⁶ Idézi WILSON SMITH, Matthew, „Bayreuth, Disneyland, and the Return to Nature”, in FUCHS, CHAUDHURI, eds., i.m. 252-279. Itt: 265.

⁸⁴⁷ Idézi WILSON SMITH, Matthew, uo.

⁸⁴⁸ Idézi WILSON SMITH, Matthew, i.m. 266.

Amerika városainak főutcáját mintázza. Az egyes játékokhoz tett kisebb utak kicsinyített formában az átmenet rítusainak fázisait ismétlik.

Amikor a baptista prédikátor, Billy Graham a parkban tett látogatása után az ott látottakat a képzelet szép megnyilvánulásaként dicsérte, Disney indignáltan utasította helyre. „Itt nincs semmilyen képzelet. Ez nagyon is valóságos... A park valóság. Az emberek természetesek itt; jól érzik magukat, kommunikálnak. Ilyenek valójában az emberek. A képzelet odaát van, a Disneyland kapuin kívül, ahol az emberek gyűlölködnek és előítéletek táplálnak. Az az, ami nem az igazi valóság!”.⁸⁴⁹ A Disneylandben az látható óráknak nincs semmi jelentőségük, mivel ott nincs jelenidő. Úgy is lehetne fogalmazni, hogy ott az idő térré válik.

Amikor e parkokba munkatársakat keresnek, akkor a jelentkezőknek azt mondják, hogy nem munkára veszik fel őket, hanem szerepet kapnak egy műsorban. A szerephez pedig kapnak egy jelmezt és egy filozófiát. A Disney Egyetemen oktatott Disney-nyelvben a munkával kapcsolatos kifejezéseket színházi szavakra cserélik, dolgozó helyett szereplőt, egyenruha helyett jelmezt, munka-interjú helyett szereplőválogatást, és a látogatók elől elzárt terület helyett a kulisszák mögötti területet mondanak.⁸⁵⁰ Amikor Walt Disney elégedetlen lett azzal, hogy a Disneylandet túl szorosan ölelte már körül a külvilág, olyan parktervet készíttetett, amelyet – az adott helyszín földrajzi adottságaitól függetlenül – bárhol fel lehet építeni.

Walt Disney csak utat nyitott ahhoz a változáshoz, amelynek következtében az ezredforduló fogyasztói társadalmában már nem csupán megismertetik az új árut, hanem a terméket (vagy a szolgáltatást) színre viszik, esztétikai élménnyel övezik, s így a kereskedő-szolgáltató szereplővé, a termék pedig produkcióvá válik. Vagyis teatralizálódik a fogyasztás, a modern (vagy posztmodern) városi lét egyik központi szervező tényezője. A fogyasztás teatralizálása, a fogyasztásnak a szabadidő eltöltésében kialakuló és egyre növekvő aránya, valamint a fogyasztás templomaiként megépülő közösségi terek (plázák, mallok stb.) azt jelzik, hogy a színházi fogalmak alkalmazása még hosszú ideig lehetőséget kínál a modern (és a posztmodern) városban való létezés magyarázatára.

Mint a fejezet bevezetőjében említettük, a test egyik lényeges vonása, hogy teret képez, e téralkotás egyik sajátossága pedig az, hogy intézményesülni képes. A városon mint épület- és téregyüttesen belül a térkialakítás szűkebb területeinek, az épületeknek a kapcsán is megjelenik a teatralitás fogalma, amely ebben az esetben építészeti sajátossággént

⁸⁴⁹ Idézi WILSON SMITH, Matthew, i.m. 268.

⁸⁵⁰ Vö. WILSON SMITH, Matthew, i.m. 271.

fogalmazódik meg. Ezzel összefüggésben a fentiekben utaltunk például az egykori Szentpétervár épületeinek díszletszerűségére. Ebben a felfogásban „a teatralitás a konstrukció húsa, ahol a vastagság a nézés és a készítés dialektikájának láthatatlan jelenlétéről beszél, arról a módról, ahogyan az épület a saját helyszínéhez viszonyul, keretet adva egy konstruált térnek, és megnyitva azt napjaink kultúrájának sokféle horizontja felé”.⁸⁵¹ Egy épület teatralitása tehát a környezetével való viszonyában és saját dekorativitásában ragadható meg, ami egyúttal azt (is) jelenti, hogy az épület tömegét mindenekelőtt testként fogjuk fel. Ezzel a test fogalmát – akár metaforikus, akár fizikai értelemben – az épületekre is kiterjesztjük. (Értelemszerűen, nem a színházra mint épületre.)

A teatralitás még távolabbi kiterjesztését jelenti e fogalomnak a tájjal történő összekapcsolása. Az embert körülvevő táj ma már túlnyomó részt épp úgy konstruált, tervezett és kivitelezett, mint lakóhelyének építményei. Ezt a tájat az emberi tér „megtestesülése, performációja szerkeszti meg és hozza létre”.⁸⁵² Ennek az ember alkotta tájnak saját, aktív identitása van.⁸⁵³ A teatralitásnak az ebbe a körbe történő bevonása azt a paradoxont hozza működésbe, hogy a teatralitás két ellentétes irányba mutat: egyrészt az ablaktalan, zárt, városi színházépületre, másrészt a lehatárolatlan, végeláthatatlan, tágas panorámával rendelkező természeti tájra.⁸⁵⁴ Ez utóbbi lehatárolatlansága és mérőeszközöknek ellenálló volta rokon a teatralitásnak azzal a megragadhatatlanságával, amelyre könyvünk előszavában utaltunk. „A táj mint színház” című esszéjében⁸⁵⁵ John Jackson mellett érvel, hogy a színház metaforának a reneszánsz idejében lezajló elterjedésében a művészet és a földrajz területén párhuzamosan bekövetkezett azon szemléletváltás volt az eredője, amelyben a földrajz számára a világ mint vizuális tér került előtérbe, ami a tájnak a színreviteléhez, keretezéséhez vezetett – a színpadon is, de mindenekelőtt a festészetben.⁸⁵⁶ A táj teatralizálódása azonban nemcsak képi reprezentációjában, a tájkép műfajában következett be, hanem az említett – természetben

⁸⁵¹ HARTOONIAN, Gevork, *Crisis of the Object. The Architecture of Theatricality*, London – New York, Routledge, 2006, 33.

⁸⁵² CROUCH, David – Charlotta MALM, „Landscape Practice, Landscape Research: an Essay in Gentle Politics”, in DORRIAN, Mark – Gillian ROSE, eds., *Deterritorialisations... Revisioning. Landscape and Politics*, London – New York, Black Dog, 2003, 253-263. Itt: 253.

⁸⁵³ CROUCH, David – Charlotta MALM, i.m. 262.

⁸⁵⁴ Vö. CHAUDHURI, Una – Elinor FUCHS, „Introduction: Land/Scape/Theater and the New Spatial Paradigm”, in FUCHS, Elinor – Una CHAUDHURI, eds., *Land/Scape/Theater*, Ann Arbor, The U of Michigan P, 2003, 1-7. Itt: 1.

⁸⁵⁵ JACKSON, John Brinckerhoff, „Landscape as Theater”, *Landscape* 23.1 (1979), 3-7.

⁸⁵⁶ Vö. CHAUDHURI, Una, „Land/Scape/Theory”, in FUCHS, Elinor – Una CHAUDHURI, eds., *Land/Scape/Theater*, Ann Arbor, The U of Michigan P, 2003, 11-29. Itt: 15.

megvalósított – színrevitel területén is, amelynek során a 17. században megjelent, és a 18. században elterjedt a tájkertészet, amely akkorra már az önálló művészeti ág rangjára is aspirált. A tájkertészet képes volt a színpad egymásra következő helyszíneit egyidejűleg megjeleníteni, és maga a műfaj is sokat merített a színpadi díszletek, szcenikai tervek világából.⁸⁵⁷ Innen továbblépve a táj színpadias jellege már a kertészet és erdészet területén túlra is kiterjeszthetővé vált, és mind tágabb tereket vetítette ki a testen kívüli teatralitás jelenlétét. Ezt a folyamatot azonban ebben a gondolatmenetben már nem követjük nyomon. Ez az eredeti kiindulópontunktól egyre távolodó területekre történő kitekintés végső soron ugyancsak azt az elbeszélhetetlenséget és lehatárolhatatlanságot demonstrálja, amelyből a kötet kezdetén test és teatralitás kapcsán kiindultunk.

Ennek a kiterjesztésnek a során a test végső soron feloldódik a tájban: elenyészik, miként a teatralitás is – minden technikai vagy gondolati rögzítés ellenére – szüntelenül eltűnik, szétfoszlik, vagyis semmivé válik.

⁸⁵⁷ Vö. BUTTLAR, Adrian von, *Az angolkert. A klasszicizmus és a romantika művészete*, ford. Havas Lujza, Bp., Balassi, 1999, 29-39.

Hivatkozott és felhasznált művek jegyzéke

- AEBISCHER, Pascale, „Yorick’s Skull: *Hamlet*’s Improper Property”, *EnterText* 1.2 (June 2001), 206-225.
- ALBERTI, Leon Battista, *A festészetről. Della pittura, 1436*, ford. Hajnóczi Gábor, Bp., Balassi, 1997.
- ALTER, Jean, Referencia és performansz, *Theatron* 2.1 (1999. tél – 2000. tavasz), 40-45.
- ALVAREZ, A., *Samuel Beckett*, New York, The Viking Press, 1973.
- ANTONOV-OVSEENKO, Anton, „The Theater of Joseph Stalin”, *Theater* 20.3 (Fall 1989), 45-54.
- ARNHEIM, Rudolf, *A film mint művészet*, ford. Boris János, Bp., Gondolat, 1985.
- ARTAUD, Antonin, *A könyörtelen színház*, ford. Betlen János, Bp., Gondolat, 1985.
- ARTAUD, Istenítéssel végezni, ford. Jákfalvi Magdolna, *Theatron* VI.3-4 (2007. ősz-tél), 53-71.
- ASHBY, Clifford, „Did The Greeks Really Get to the Theatre before Dawn—Three Days Running?”, *Theatre Research International*, 17.1 (1995), 1-9.
- AUERBACH, Erich, *Mimézis. A valóság ábrázolása az európai irodalomban*, ford. Kardos Péter, Bp., Gondolat, 1985.
- AUSLANDER, Philip, *Performing Glam Rock: Gender and Theatricality in Popular Music*, Ann Arbor, U of Michigan P, 2006.
- AUSTIN, J. L. *How to do Things with Words. The William James Lectures Delivered at Harvard University in 1955*, edited by J. O. URMSON, Marina SBISÀ, Oxford, Oxford UP, 1978.
- AUSTIN, John L. *Tetten ért szavak. A Harvard Egyetemen 1955-ben tartott Willam James előadások*, szerk. J. O. URMSON, ford. és bev. tanulmány PLÉH Csaba, Bp., Akadémiai, 1990.
- BACSO Béla, Az ember mint önmaga képe, in MESTYÁN Ádám, HORVÁTH Eszter, szerk., *Látvány/színház. Performativitás, műfaj, test*, Bp., L’Harmattan, 2006, 11-19.
- BACSO Béla, *Kiállni a zavart. Filozófiai és művészetelméleti írások*, Bp., Kijárat, 2004.
- BACSO Béla, szerk., *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, Bp., Kijárat, 2002.
- BAHTYIN, Mihail M., *François Rabelais művészete, a középkor és a reneszánsz népi kultúrája*, ford. Könczöl Csaba, Bp., Európa, 1982.
- BAIR, Deirdre, *Samuel Beckett: A Biography*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1978.
- BAL, Mieke, Vizuális esszencializmus és a vizuális kultúra tárgya, ford. Csáky Marianne, *Enigma* 41 (2004), 86-116.
- BALOGH Andrea, P., Szabad az átjárás. Színház, dráma, társadalomkép Victor Turner kultúra-értelmezésében, in *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásaiban*, Bp., Kijárat, 2003, 57-75.
- BANES, Sally, *Dancing Women. Female Bodies on Stage*, London and New York, Routledge, 1998.
- BARBA, Eugenio, Nicola SAVARESE, *A Dictionary of Theatre Antropology. The Secret Art of the Performer*, London and New York, Routledge, 1991.
- BARISH, Jonah, *The Antitheatrical Prejudice*, Berkeley, U of California P, 1981.
- BARTHES, Roland, „Introduction to the Structural Analysis of Narratives,” in *Image –Music–Text*, London, Fontana, 1977, 79-124.
- BARTHES, Roland, *Mitológiák*, ford. Ádám Péter, Bp., Európa, 1983.
- BARTHES, Roland, *Világoskamra. Jegyzetek a fotográfiáról*, ford. Ferch Magda, Bp.,

- Európa, 1985.
- BAUDRILLARD, Jean, *A rossz transzparenciája*, ford. Klimó Ágnes, Bp., Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, 1997.
- BAUDRILLARD, Jean, *Simulations*, New York, Semiotext, 1983.
- BAXANDALL, Michael, *Reneszánsz szemlélet – reneszánsz festészet*, ford. Falvay Mihály, Bp., Corvina, 1986.
- BECKETT, Samuel, *Összes drámái*, Bp., Európa, 1998.
- BÉCSY Tamás, A testbeszéd lehetséges módjáról, *Theatron* I.1 (1998. ősz), 66-73.
- BÉCSY Tamás, *A dráma esztétikája*, Bp., Kossuth, 1988.
- BÉCSY Tamás, *A dráma lételméletéről*, Bp., Akadémiai, 1984.
- BÉCSY Tamás, *A színjáték lételméletéről*. Bp. – Pécs, Dialóg Campus Kiadó, 1997.
- BÉCSY Tamás, *Kalandok a drámával. Magyar drámák 1945-1989*, Bp., Balassi, 1996.
- BÉCSY Tamás, *Rítus és dráma*, Bp., Mécs László Lap- és Könyvkiadó, 1992.
- BÉCSY Tamás, *Színház és/vagy dráma*, Bp. – Pécs, Dialóg Campus Kiadó, 2004.
- BEKE László, Az emberi test és a médiumok – képzőművészet és színház között, in BÓNA László, HORVÁTH Tibor, szerk., *Másvilág*, Bp., Bölcsészindex, 1985, 74-91.
- BELTING, Hans, *Kép-antropológia. Képtudományi vázlatok*, ford. Kelemen Pál, Bp., Kijarat, 2003.
- BENTLEY, Eric, „Theatre and Therapy”, *New American Review*, VIII (1970), 131-152.
- BERGER, John, *Ways of Seeing*, London, Pelican, 1972.
- BERTA Erzsébet, szerk., *Test – tér – tekintet*, Debrecen, Debreceni Egyetem, 2001.
- BEST, Joel, Gerald T. HORIUCHI, “The Razor Blade in the Apple: The Social Construction of an Urban Legend”, *Social Problems* 32.5 (June 1985), 488-499.
- BIRRINGER, Johannes, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington, Indiana UP, 1993.
- BLAU, Herbert, *Take up the Bodies. Theater at the Vanishing Point*, Urbana – Chicago – London, U of Illinois P, 1982.
- BOIREAU, Nicole, “Tom Stoppard’s Metadrama: The Haunting Repetition,” *Drama on Drama. Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage*, ed. Nicole BOIREAU, London, Macmillan, 1997, 136-151.
- BONNET, Anne-Marie, “Between Presence and Representation: Contemporary Portrait Photography”, in SIELKE, Sabine – Elizabeth SCHÄFER-WÜNSCHE, eds., *The Body as Interface. Dialogues between the Disciplines*, Heidelberg, Univeristätsverlag Winter, 2007, 51-68.
- BOURDIEU, Pierre, „Belief and the body”, in FRASER, Mariam, Monica GRECO, eds., *The Body*, London and New York, Routledge, 2005, 87-91.
- BRADBURY, Malcolm, James MCFARLANE, eds., *Modernism 1890-1930*, London, Penguin, 1976.
- BRATER, Enoch, Ruby COHN, eds., *Around the Absurd. Essays on Modern and Postmodern Drama*, Ann Arbor, U of Michigan P, 1990.
- BRECHT, Bertolt, *Színházi tanulmányok*, Bp., Magvető, 1969.
- BREWER, Mary F., *Race, Sex and Gender in Contemporary Women's Theatre: the Construction of "Woman"*, Brighton, Sussex Academic, 1999.
- BROOKS, Peter, *Body Work. Objects of Desire in Modern Narrative*, Cambridge, MA, London, Harvard UP, 1993.
- BRYSON, Norman, A tekintet a kiterjesztett mezőben, ford. Végső Roland, *Enigma* 41 (2004), 48-60.
- BRYSON, Norman, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, London, Macmillan, 1983.
- BURNS, Edward, *Character: Acting and Being on the Pre-Modern Stage*, London, Macmillan, 1990.
- BURNS, Elizabeth, *Theatricality. A Study of Convention in Theatre and Everyday Life*,

- New York, Harper and Row, 1973.
- BURNS, Elizabeth, Tom BURNS, eds., *Sociology of Literature and Drama*, Harmondsworth, Penguin, 1973.
- BUTLER, Judith „Afterword”, in Shoshana FELMAN, *The Scandal of the Speaking Body. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*, Stanford, CA, Stanford UP, 2003, 113-123.
- BUTLER, Judith „Foucault and the Paradox of Bodily Inscriptions”, *The Journal of Philosophy*, 86 (November, 1989), 601-607.
- BUTLER, Judith „Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, *Theatre Journal* 40.4 (December 1988), 519-531. = *Performing Feminisms. Feminist Critical Theory and Theatre*, ed. by Sue-Ellen CASE, Baltimore and London, The Johns Hopkins UP, 1990, 270-282.
- BUTLER, Judith *Giving an Account of Oneself*, New York, Fordham UP, 2005.
- BUTLER, Judith *Jelentős testek. A „szexus” diszkurzív korlátairól*, ford. Barát Erzsébet és Sándor Bea, Bp., Új Mandátum Kiadó, 2005.
- BUTLER, Judith *Problémás nem*, ford. Berán Eszter, Vándor Judit, Bp., Balassi, 2006.
- BUTLER, Judith, Esetleges alapok: a feminizmus és a „posztmodern” kérdés, ford., Örlösy Dorottya, in CSABAI Márta, ERŐS Ferenc, szerk., *Freud titokzatos tárgya. Pszichoanalízis és szexualitás*, Bp., Új Mandátum, 1997, 256-274.
- BUTLER, Judith, *Undoing Gender*, New York, London, Routledge, 2004.
- BUTTLAR, Adrian von, *Az angolkert. A klasszicizmus és a romantika művészete*, ford. Havas Lujza, Bp., Balassi, 1999.
- CADDEN, Michael, „Violence, Storytelling, and Irish Aesthetics. A Theatregoer’s Guide to Martin McDonagh”, *Princeton University Library Chronicle*, 68. (2006-07), 671-683.
- CALDER, John, *Samuel Beckett filozófiája*, ford. Romhányi Török Gábor, Bp., Európa, 2006.
- CARLSON, Marvin, *The Haunted Stage. The Theatre as Memory Machine*, Ann Arbor, U of Michigan P, 2001.
- CARLSON, Marvin, *Theories of the Theatre*, Ithaca and London, Cornell UP, 1993.
- CASTILLO, Greg, „Moscow. Gorki Street and the Design of the Stalin Revolution”, in CELIK, Zeynep, Diane FAVRO, Richard INGERSOLL, eds., *Streets. Critical Perspectives on Public Space*, Berkeley, U of California P, 1994, 57-70.
- CELIK, Zeynep, Diane FAVRO, Richard INGERSOLL, eds., *Streets. Critical Perspectives on Public Space*, Berkeley, U of California P, 1994.
- CHABERT, Pierre, „The Body in Beckett’s Theatre”, *Journal of Beckett Studies* 8 (Autumn 1982), 23-28.
- CHAMBERS, Lilian, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh. A World of Savage Stories*, Dublin, Carysfort Press, 2006.
- CHASTEL, André, A barokk és a halál, in Uő, *Fabulák, formák, figurák*, ford. Görög Livia, Bp., Gondolat, 1984, 95-114.
- CHAUDHURI, Una, „Land/Scape/Theory”, in FUCHS, Elinor – Una CHAUDHURI, eds., *Land/Scape/Theater*, Ann Arbor, The U of Michigan P, 2003, 11-29.
- CHAUDHURI, Una – Elinor FUCHS, „Introduction: Land/Scape/Theater and the New Spatial Paradigm”, in FUCHS, Elinor – Una CHAUDHURI, eds., *Land/Scape/Theater*, Ann Arbor, The U of Michigan P, 2003, 1-7.
- CHURCHILL, Caryl, *Drámák*, Bp., Európa, 2007.
- COHEN, Richard A., „Merleau-Ponty, The Flesh and Foucault”, *Philosophy Today*, 28.4 (Winter 1984), 329-338.
- COHEN, Sarah R., *Art, Dance, and the Body in French Culture of the Ancien Regime*,

- Cambridge, Cambridge UP, 2000.
- CRAIG, Edward Gordon, A színész és az übermarionett, ford. Szántó Judit, *Színház* 27.9 (1994. szeptember), 34-45.
- CRAIG, Edward Gordon, *Henry Irving*, J. H. Dent and Sons Ltd., London, 1930.
- CRARY, Jonathan, *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, MA, MIT Press, 1990. [CRARY, Jonathan, *A megfigyelő módszerei: Látás és modernitás a 19. században*, ford. Lukács Ágnes, Bp., Osiris, 1999.]
- CRARY, Jonathan, *Suspensions of Perception. Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge, MA – London, MIT Press, 1999.
- CROUCH, David – Charlotta MALM, "Landscape Practice, Landscape Research: an Essay in Gentle Politics", in DORRIAN, Mark – Gillian ROSE, eds., *Deterritorialisations...Revisioning. Landscape and Politics*, London – New York, Black Dog, 2003, 253-263.
- CULLERS, Rebecca, <http://xroads.virginia.edu/~ug02/cullers/morbidity.html>
- CSABAI Márta, ERŐS Ferenc, *Testhatárok és énhatárok. Az identitás változó keretei*, Bp., József Kőnyvek, 2000.
- CSEHOV, Mihail, *A színészhez. A színjátszás technikájáról*, ford. Honti Katalin, Bp., Polgár Kiadó, 1997.
- D'AUBIGNAC, *La Pratique du Théâtre*, rééd. Hélène BABY, Paris, Champion, 2001.
- DAVIS, Tracey C., „Theatricality and civil society”, in Tracey C. DAVIS, Thomas POSTLEWAIT, eds, *Theatricality*, Cambridge, Cambridge UP, 2004, 127-155.
- DAVIS, Tracey C., Thomas POSTLEWAIT, eds., *Theatricality*, Cambridge, Cambridge UP, 2004.
- DELEUZE, Gilles, *A mozgás-kép*, ford. Kovács András Bálint, Bp., Osiris, 2001.
- DELEUZE, Gilles – Félix GUATTARI, *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, trans. By Brian MASSUMI, Minneapolis, U of Minnesota P, 1987.
- DELEUZE, Gilles, Félix GUATTARI, Hogyan készítsünk magunknak szervek nélküli testet?, ford. Szabó Attila, *Theatron* 6.3-4 (2007. ősz-tél), 38-49.
- DEL RIO, Elena, *Deleuze and the Cinemas of Performance. Powers of Affection*, Edinburgh, Edinburgh UP, 2008.
- DEMCSÁK Katalin, Határművészet. Színészek és nézők a színjáték közösségében, in *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúranropológiai írásaiban*, Bp., Kijarat, 2003, 77-95.
- DENNETT, Daniel C., *Consciousness Explained*, Harmondsworth, Penguin, 1993.
- DERRIDA, Jacques, „Signature, Event, Context”, in *Limited Inc.*, Evanston, Northwestern UP, 1988.
- DERRIDA, Jacques, A Kegyetlenség Színháza és a reprezentáció bezáródása, ford. Farkas Anikó et alii, *Theatron* 6.3-4 (2007. ősz-tél), 23-37.
- DESCARTES, René *A módszerről*, ford. Tamás Gáspár Miklós, Bukarest, Kriterion, 1977.
- DESCARTES, René, *A filozófia alapelvei*, ford. Dékány András, Bp., Osiris, 1996.
- DESCARTES, René, *A lélek szenvedélyei*, ford. Dékány András, h. n., Ictus Kiadó, 1994.
- DIDEROT, Denis, *Színészparadoxon*, ford. Görög Livia, Bp., Magyar Helikon, 1966.
- DOLAN, Jill, „Geographies of Learning: Theatre Studies, Performance, and the 'Performative'”, *Theatre Journal* 45.4 (December 1993), 417-441.
- DORRIAN, Mark – Gillian ROSE, eds., *Deterritorialisations...Revisioning. Landscape and Politics*, London – New York, Black Dog, 2003.
- DOUGLAS, Mary, „The two bodies”, in *Natural Symbols: Explorations in Cosmology*, London and New York, Routledge, 1996, 69-87.
- DUNCAN, Anne, *Performance and Identity in the Classical World*, Cambridge, Cambridge

- UP, 2006.
- DUVIGNAUD, Jean, „The Theatre in Society: Society in the Theatre”, in Elizabeth BURNS, Tom BURNS, eds., *Sociology of Literature and Drama*, Harmondsworth, Penguin, 1973, 82-100.
- EGGINTON, William, *How the World Became a Stage. Presence, Theatricality, and the Question of Modernity*, New York, SUNY, 2003.
- ELAM, Keir, „After Magritte, After Carroll, After Wittgenstein: What Tom Stoppard’s Tortoise Taught Us,” *Studien zur Ästhetik des Gegenwartstheater*, ed. Christian W. THOMSEN, Heidelberg, Carl Winter Universitätsverlag, 1985, 127-149.
- ELDRED, Laura, „Martin McDonagh’s Blend of Tradition and Horrific Innovation”, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh. A World of Savage Stories*, Dublin, Carysfort Press, 2006, 198-213.
- ELIAS, Norbert, *A civilizáció folyamata*, ford. Berényi Gábor, Bp., Gondolat, 2004 (második, javított kiadás).
- EMDEN, Christian, *Nietzsche on Language, Consciousness, and the Body*, Urbana, Illinois, U of Illinois P, 2005.
- EÖRSI István, *Kilenc dráma*, Bp., Szépirodalmi, 1988.
- ESSLIN, Martin, *Artaud*, Fontana/Collins, Glasgow, 1976.
- ESSLIN, Martin, *The Theatre of the Absurd*, London, Penguin, [1961] 1987, Third Edition.
- FEATHERSTONE, Mike, Mike HEPWORTH, Bryan S. TURNER, *A test. Társadalmi fejlődés, kulturális teória*, ford. Erdei Pálma, Budapest, József Kőnyvek, 1997.
- FEHER, Michael – Ramona NADDAFF – Nadia TAZI, eds., *Fragments for a History of the Human Body: Part One*, New York, Zone, 1989.
- FELMAN, Shoshana, *The Scandal of the Speaking Body. Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Stanford, CA, Stanford UP, 2003.
- FÉRAL, Josette, „Performance and Theatricality: The Subject Demystified”, *Modern Drama* 25.1 (1982), 170-181.
- FERRIS, Lesley, ed., *Crossing the Stage. Controversies on Cross-dressing*, London and New York, Routledge, 1993.
- FIELDING, Henry, *Tom Jones*, ford. Julow Viktor, Bp., Európa, 1958.
- FISCHER-LICHTE, Erika, „Introduction” to „Theatricality: A Key Concept in Theatre and Cultural Studies”, *Theatre Research International* 20.2 (1995), 97-105.
- FISCHER-LICHTE, Erika, A színház mint kulturális modell, ford. Meszlényi Gyöngyi, *Theatron* I.3 (1999. tavasz), 67-80.
- FISCHER-LICHTE, Erika, Az átváltozás mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás új esztétikájához, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* 1.4 (1999. nyár-ősz), 57-65.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *A dráma története*, ford. Kiss Gabriella, Pécs, Jelenkor Kiadó, 2001.
- FISCHER-LICHTE, Erika, A test megdicsőülése, ford. Molnár Klára, *Vulgo* 2003/3, 20-30.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *Semiotik des Theaters 1-3*, Tübingen, Günter Narr Verlag, 1983.
- FISCHER-LICHTE, Erika, Színház és rítus, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* VI. 1-2 (2007. tavasz-nyár), 3-12.
- FISCHER-LICHTE, Erika, *The Semiotics of Theater*, trans. Jeremy Gaines and Doris L. Jones, Bloomington, Indiana UP, 1992.
- FITZPATRICK, Lisa, „Language Games: *The Pillowman*, *A Skull in Connemara*, and Martin McDonagh’s Hiberno-English”, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh. A World of Savage Stories*, Dublin, Carysfort Press, 2006, 141-154.
- FOKKEMA, Aleid, *Postmodern Characters*, Amsterdam – Atlanta, GA: Rodopi, 1991.

- FORRAI Éva, Mard el, nővér!, *Magyar Narancs* 16.3 (2004. január 15.), 26-27.
- FORTH, Christopher E., Ivan CROZIER, eds., *Body Parts: Critical Exploration in Corporeality*, Lanham, Md., Oxford, Lexington Books.
- FOUCAULT, Michael, Nietzsche, a genealógia és a történelem, ford. Romhányi Török Gábor, in Uő, *A fantasztikus könyvtár*, Bp., Pallas Stúdió – Attraktor Kft., 1998, 75-91.
- FOUCAULT, Michel, *A bolondság története*, ford. Sujtó László, Bp., Atlantisz, 2004.
- FOUCAULT, Michel, *A szavak és a dolgok*, ford. Romhányi Török Gábor, Bp., Osiris, 2000.
- FOUCAULT, Michel, *A szexualitás története I. A tudás akarása*, ford. Ádám Péter, Bp., Atlantisz, 1999.
- FOUCAULT, Michel, *A szexualitás története II. A gyönyörök gyakorlása*, ford. és szerk. Albert Sándor, Szántó István, Somlyó Bálint, Bp., Atlantisz, 1999.
- FOUCAULT, Michel, *A tudás archeológiája*, ford. Perczel István, Bp., Atlantisz, 2001.
- FOUCAULT, Michel, *Az igazság és az igazságszolgáltatási formák*, ford. Sutyák Tibor, Debrecen, Latin Betűk, 1998.
- FOUCAULT, Michel, *Elmebetegség és pszichológia – A klinika orvoslás születése*, ford. Romhányi Török Gábor, Bp., Corvina, 2000.
- FOUCAULT, Michel, Előszó a határsértéshez, ford. Sutyák Tibor, in Uő, *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin Betűk, 1999, 71-86.
- FOUCAULT, Michel, Eltérő terek, in Uő, *Nyelv a végtelenhez*, Debrecen, Latin betűk, 1999, 147-155.
- FOUCAULT, Michel, *Felügyelet és büntetés. A börtön története*, ford. Fázsy Anikó, Csűrös Klára, Bp., Gondolat, 1990.
- FRASER, Mariam, Monica GRECO, eds., *The Body*, London and New York, Routledge, 2005.
- FRIEDLAND, Paul, *Political Actors: Representative Bodies and Theatricality in the Age of the French Revolution*, Ithaca, London, Cornell UP, 2002.
- FUCHS, Elinor, Una CHAUDHURI, eds., *Land/Scape/Theater*. Ann Arbor, The U of Michigan P, 2003.
- FURRAY, Julia, Redmond O'HANLON, eds., *Critical Moments. Fintan O'Toole on Modern Irish Theatre*. Dublin, Carysfort Press, 2003.
- GADAMER, Hans-Georg, Bevezetés Heidegger A műalkotás eredete című tanulmányához, in Martin HEIDEGGER, *A műalkotás eredete*, ford. Bacsó Béla, Bp., Európa, 1988.
- GARNER, Stanton B., Jr., „Urban Landscapes, Theatrical Encounters: Staging the City”, in Elinor FUCHS, Una CHAUDHURI, eds., *Land/Scape/Theater*. Ann Arbor, The U of Michigan P, 2003, 94-118.
- GARNER, Stanton B., Jr., *Bodied Space. Phenomenology and Performance in Contemporary Drama*, Ithaca, NY, Cornell UP, 1994.
- GEERTZ, Clifford, Elmosódott műfajok: a társadalmi gondolkodás átalakulása, ford. Kovács Éva, in Uő, *Az értelmezés hatalma*, Bp., Osiris, 2001, 304-323.
- GENNEP, Arnold van, *The rites of passage*, London, Routledge and Kegan Paul, 1909.
- GIBSON, Todd, <http://fromthefloor.blogspot.com/2004/10/discussion-with-robert-lazzarini-part.html>
- GLUSBERG, Jorge, Bevezetés a testnyelvekhez: a *body art* és a *performance*, ford. Csűrös Klára, in SZÓKE Annamária, szerk., *A performance-művészet*, Bp., Artpool – Balassi – Tartóshullám, 2001, 90-114.
- GOETHE, J. W. F., *Gesammelte Werke*, XVI., München, Deutsche Taschenbuch Verlag, 1977.
- GOETHE, *Utazás Itáliában*, ford. Rónay György, Bp., Magyar Helikon, 1961.

- GOETHE'S „Women's Parts Played by Men in the Roman Theater”, trans. by Isa Ragusa, in FERRIS, Lesley, ed., *Crossing the Stage. Controversies on Cross-dressing*, London and New York, Routledge, 1993, 47-50.
- GOFFMAN, Erving, *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*, ford. Hábermann M. Gusztáv, Bp., Gondolat, 1981.
- GOFFMAN, Erving, *Behavior in Public Places: Notes on the Social Organization of Gatherings*, The Free Press of Glencoe, Collier-Macmillan, 1963.
- GOFFMAN, Erving, *Gender Advertisements*. London, Macmillan, 1979.
- GOLUB, Spencer, „The curtainless stage and the Procrustean bed: socialist realism and Stalinist theatrical eminence”, *Theatre Survey* 32.1 (May 1991), 67-76.
- GOODALL, Jane, „Artaud's Revision of Shelley's *The Cenci*: The Text and its Double”, *Comparative Drama* 21.2 (Summer, 1987), 115-126.
- GREENBLATT, Stephen, *Renaissance Self-Fashioning*, Chicago, U of Chicago P, 1980.
- GROSZ, Elizabeth, *Space, Time, and Perversion: Essays on the Politics of Bodies*, London – New York, Routledge, 1995.
- GROTOWSKI, Jerzy, *Színház és rituálé*, ford. Pályi András, Pozsony, Kalligram, 1999.
- HABERMAS, Jürgen, *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*, ford. Endreffy Zoltán, Bp., Századvég – Gondolat, 1993.
- HANÁK Péter, *A Kert és a Műhely*, Bp., Gondolat, 1988.
- HANSEN, Mark B. N., *New Philosophy for New Media*, Cambridge, MA – London, MIT Press, 2004.
- HAPPÉ, Peter – Wim HÜSKEN, *Interludes and Early Modern Society. Studies in Gender, Power and Theatricality*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2007.
- HARTNOLL, Phyllis, ed., *The Oxford Companion to Theatre*, London, Oxford UP, 1967.
- HARTOONIAN, Gevork, *Crisis of the Object. The Architecture of Theatricality*, London – New York, Routledge, 2006.
- HAYNES, John, James KNOWLSON, *Beckett képei*, ford. Dedinszky Zsófia, Bp., Európa, 2006.
- HEIDEGGER, Martin, A művészet és a tér, in Uő, „... költőien lakozik az ember...” *Válogatott írások*, Bp. – Szeged, T-Twins – Pompeji, 1994, 211-217.
- HEIDEGGER, Martin, *Lét és idő*, ford. Vajda Mihály et alii, Bp., Gondolat, 1989.
- HEIDEGGER, Martin, *Nietzsche*, vol. I, *The Will to Power as Art*, New York, Harper and Row, 1979.
- HELD, Phoebe Annette von, *Alienation and Theatricality in Brecht and Diderot*, London, U of London, 2001.
- HEYES, Cressida J., *Self-Transformation. Foucault, Ethics, and Normalized Bodies*, Oxford, Oxford UP, 2007.
- HOMÉROSZ, *Iliász*, ford. Devecseri Gábor, Bp., Magyar Helikon, 1960.
- HUBER, Werner, “From Leenane to Kamenice: The De-Hibernicising of Martin McDonagh?”, *Literary Views on Post-Wall Europe*, Christoph
- HOUSWITWSCHKA, Ines DETMERS, Anna-Christina GIOVANOPOULOS, Edith HALLBERG, Anette PANKRATZ, eds., Trier, Wissenschaftlicher Verlag, 2005, 283-294.
- HUSSERL, Edmund, *Ideas Pertaining to a Pure Phenomenology and to a Phenomenological Philosophy*, Book 2, *Studies in the Phenomenology of Constitution*, translated by Richard Rojcewicz and André Schuwer, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1989, Vol. 3.
- HUSSERL, Edmund, *Karteziánus elmélkedések*, ford. Mezei Balázs, Bp., Atlantisz, 2000.
- IHDE, Don, „Bodies, Virtual Bodies and Technology”, in Donn WELTON, ed., *Body and Flesh. A Philosophical Reader*, Oxford, Blackwell, 1998, 349-357.

- IMRE iX Zoltán, Csapdában (Az egérfogás jelenségéről), *Színház*, 32.3 (1999. március), 40-44.
- IMRE Zoltán, *Színház és teatralitás. Néhány kortárs lehetőség*, Veszprém, Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2003.
- INNES, Christopher, *Avant Garde Theatre 1892-1992*, London and New York, Routledge, 1993.
- INCKLE, Kay, *Writing on the Body? Thinking Through Gendered Embodiment and Marked Flesh*, Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- ISER, Wolfgang, *A fiktív és az imaginárius. Az irodalmi antropológia ösvényein*, ford. Molnár Gábor Tamás, Bp., Osiris, 2001.
- JACKSON, John Brinckerhoff, „Landscape as Theater”, *Landscape* 23.1 (1979), 3-7.
- JACOBS, Jane, *The Death and Life of Great Amercian Cities*, London, Penguin, [1961] 1994.
- JAGOSE, Annamarie, *Bevezetés a queer-elméletbe*, ford. Sándor Bea, Bp., Új Mandátum, 2003.
- JÁKFALVI Magdolna, A színész teste női test, in Uő, *Avantgárd – színház – politika*, Bp., Balassi, 2006, 86-95.
- JÁKFALVI Magdolna, A színészl. Az alakítás és a játék elméleti diskurzusban, *Theatron* 1.4. (1999. nyár-ősz), 23-27.
- JÁKFALVI Magdolna, *Alak – figura – perszonázs*, Bp., OSZMI, 2001.
- JÁKFALVI Magdolna, *Avantgárd – színház – politika*, Bp., Balassi, 2006.
- JÁKFALVI Magdolna, Hangképzés – nyelvtteremtés – beszéd, in MESTYÁN Ádám, HORVÁTH Eszter, szerk., *Látvány/színház. Performativitás, műfaj, test*, Bp., L'Harmattan, 2006, 21-28.
- JÁKFALVI Magdolna, szerk., *Színházi antológia. XX. század*, Bp., Balassi Kiadó, 2000.
- JANES, Dominic, ed., *Back to the Future of the Body*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, 2007.
- JAY, Martin, *Downcast eyes: the denigration of vision in twentieth-century French thought*, Berkeley, U of California P, 1994.
- JEVREINOV, Nyikolaj, Az élet teatralizálása, ford. Abonyi Réka, in *A teatralitás dicsérete. Oroszszínházelméletek a XX. század elején*, szerk. TOMPA Andrea, Bp., OSZMI, 2006, 147-181.
- JONES, Amelia, Andres STEPHENSON, eds., *Performing the Body / Performing the Text*, London and New York, Routledge, 1999.
- JORDAN, Eamonn, “War on Narrative: *The Pillowman*”, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh. A World of Savage Stories*, Dublin, Carysfort Press, 2006, 174-197.
- KALB, Jonathan, *Beckett in performance*, Cambridge, Cambridge UP, 1989.
- KALLISZTOV, Dmitrij, *Az antik színház*, ford. Bárány György, Bp., Gondolat, 1983.
- KAMPER, Dietmar, Christoph WULF, A tökéletesség és a megjobbíthatatlanság közötti feszültség, in KAMPER, Dietmar, Christoph WULF, szerk., *Antropológia az ember halála után*, ford. Balogh István, Bp., Jászöveg Könyvek, 1998, 7-14.
- KANTOR, Tadeusz, *Halálszínház*, ford. Fejér Irén et alii, Bp. – Szeged, OSZMI – MASZK, 1994.
- KANTOROWICZ, Ernst Hartwig, *The King's Two Bodies. A Study in Medieval Political Theology*, Princeton, Princeton UP, 1957.
- KAPRALIK, Elena, *Antonin Artaud. Leben und Werk des Schauspielers und Regisseurs*, München, 1977.
- KÉKESI KUN Árpád, *A rendezés színháza*, Bp., Osiris, 2007.
- KEPES György, *A látás nyelve*, ford. Horváth Katalin, Bp., Gondolat, 1979.

- KIRÁLY Kinga Júlia, A test az olasz barokk színházban, in *Színtérkép. Tanulmányok a színházról*, Marosvásárhely, Mentor Kiadó, 2001, 63-119.
- KISS Attila Atilla, *Protomodern – Posztmodern. Szemiográfiai vizsgálatok*, Szeged, JATEPress, 2007.
- KISS Gabriella, *(Ön)kritikus állapot. Az előadáselemzés szemiotikai módszerének vizsgálata*, Bp. – Veszprém, Orpheusz Kiadó – Veszprémi Egyetemi Kiadó, 2001.
- KISS Gabriella, *A kockázat színháza. Fejezetek a kortárs magyar rendezői színház történetéből*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006.
- KLEIST, Heinrich von, A marionettszínházról, in *Kultusz és áldozat*, Bp., Európa, 1981, 93-101.
- KNOWLSON, James, *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*, London, Bloomsbury, 1997.
- KOVÁCS Tímea, N., *Helyek, kultúrák, szövegek: a kulturális idegenség reprezentációjáról*, Debrecen, Csokonai, 2007.
- KOWZAN, Tadeusz, *Littérature et Spectacle*, The Hague and Paris, Mouton, 1975.
- KURDI, Mária, *Codes and Masks. Aspects of Identity in Contemporary Irish Plays in an Intercultural Context*, Frankfurt/M, Peter Lang, 2000.
- LAFFERTON Emese, A test „bizonyosságai”, in Thomas LAQUEUR, *A testet öltött nem. Test és nemiség a görögöktől Freudig*, Bp., Új Mandátum, 2002, 7-15.
- LAQUEUR, Thomas, *A testet öltött nem. Test és nemiség a görögöktől Freudig*, ford. Szabó Valéria, Tóth László, Barát Erzsébet, Sándor Bea, Bp., Új Mandátum, 2002.
- LEDER, Drew, „A tale of two bodies: the Cartesian corpse and the lived body,” in *The Body in Medical Thought and Practice*, ed. by Drew LEDER, Dordrecht, Kluwer Academic Publishers, 1992, 17-35.
- LEDER, Drew, „Flesh and Blood: A Proposed Supplement to Merleau-Ponty”, in Donn WELTON, ed., *The Body. Classic and Contemporary Readings*, Oxford, Blackwell, 1999, 200-210.
- LEFÉBVRE, Henri, *The Production of Space*, Trans. D. Nicholson-Smith, Oxford, Blackwell, 1991.
- LEFÉBVRE, Henri, *Writings on Cities*, Oxford, Blackwell, 1996.
- LEHMANN, Hans-Thies, A logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia, ford. Kékesi Kun Árpád, *Theatron* 2004/2-3, 25-30.
- LEHMANN, Hans-Thies, Az előadás: elemzésének problémái, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* 2000/1, 46-60.
- LEHMANN, Hans-Thies, *Postdramatic Theatre*, translated by Karen Jürs-Munby, London and New York, Routledge, 2006.
- LESSING, G. E., *Hamburgi dramaturgia*, ford. Timár Ilona, in Uő, *Laokoón. Hamburgi dramaturgia*, Bp., Akadémiai Kiadó, 1963.
- LESSING, Gotthold Ephraim, Laokoón, ford. Vajda György Mihály, in Uő, *Válogatott esztétikai írásai*, Bp., Gondolat, 1982, 191-319.
- LEVIN, David Michael, „The Ontological Dimension of Embodiment: Heidegger’s Thinking of Being”, in Donn WELTON, ed., *The Body. Classic and Contemporary Readings*, Oxford, Blackwell, 1999, 122-149.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Nyelv és teljesség*, ford. Tarnay László, Pécs, Jelenkor – Tanulmány Kiadó, 1997.
- LÉVINAS, Emmanuel, *Teljesség és végtelen*, ford. Tarnay László, Pécs, Jelenkor, 1999.
- LEVINE, Laura, *Men in Women’s Clothing: Anti-theatricality and Effeminization, 1579-1642*, Cambridge, CUP, 1994.
- LEVY, Shimon, *Samuel Beckett’s Self-Referential Drama. The Three I’s*, London, Macmillan, 1990.

- LINGIS, Alphonso, „The subjectification of the body”, in Donn WELTON, ed., *The Body. Classic and Contemporary Readings*, Oxford, Blackwell, 1999, 286-306.
- LODGE, David, *The Modes of Modern Writing*, London, Arnold, 1977.
- LOTMAN, Jurij, Pétervár szimbolikája és a város szemiotikájának problémái, in Uő, *Kultúra, szöveg, narráció*. Pécs, JPTE, 1994, 186-210.
- LUKÁCS György, *Az esztétikum sajátossága*, I-II., ford. Eörsi István, Bp., Akadémiai, 1975.
- LYONS, Charles R., *Samuel Beckett*, London, Macmillan, 1993.
- LYOTARD, Jean-François, A posztmodern állapot, ford. Bujalos István és Orosz László, in *A posztmodern állapot. Jürgen Habermas, Jean-François Lyotard, Richard Rorty tanulmányai*, Bp., Századvég, 1993.
- MACHO, Thomas H., A hiányzás botránya. Gondolatok a halál térbeli rendjéről, ford. Balogh István, in KAMPER, Dietmar, Christoph WULF, szerk., *Antropológia az ember halála után*, Bp., József Eötvös Könyvek, 1998, 79-101.
- MAFFESOLI, Michel, „The ethic of aesthetics”, *Theory, Culture and Society* 8.1 (1991), 7-20.
- MANOVICH, Lev, *The Language of the New Media*, Cambridge, Mass., MIT Press, 2001.
- MARCELLI, Miroslav, *Michel Foucault avagy mássá lenni*, ford. Németh István, Pozsony, Kalligram, 2006.
- MAUSS, Marcel, „Techniques of the body”, in Mariam FRASER, Monica GRECO, eds., *The Body*, London and New York, Routledge, 2005, 73-77.
- MCAULEY, Gay, *Space in Performance. Making Meaning in the Theatre*, Ann Arbor, U of Michigan P, 2000.
- MCDONAGH, Martin, *A Párnaember*, ford. Merényi Anna, kézirat, 2005.
- MCDONAGH, Martin, *Az inishmore-i hadnagy*, ford. Hamvai Kornél, in *Pogánytánc. Mai ír drámák*, Bp., Európa, 2003.
- MCDONAGH, Martin, *Plays: I*, London, Methuen, 1999.
- MCDONAGH, Martin, *The Beauty Queen of Leenane*, in *Plays: I*, London, Methuen, 1999.
- MCDONAGH, Martin, *The Cripple of Inishmaan*, London, Methuen, 1997.
- MCDONAGH, Martin, *The Lieutenant of Inishmore*, London, Methuen, 2001.
- MCDONAGH, Martin, *The Pillowman*, London, Faber and Faber, 2003.
- MCKINNIE, Michael, *City Stages: Theatre and Urban Space in a Global City*, Toronto, U of Toronto P, 2007.
- MEJERHOLD, Vsevolod, A jövő színésze és a biomechanika, ford. Páll Erna, in JÁKFALVI Magdolna, szerk., *Színházi antológia. XX. század*, Bp., Balassi Kiadó, 2000, 92-94.
- MEJERHOLD, Vsevolod, A vásári komédia, ford. Tompa Andrea, in *A teatralitás dicsérete. Orosz színházelméletek a XX. század elején*, szerk. TOMPA Andrea, Bp., OSZMI, 2006, 183-207.
- MEJERHOLD, Vsevolod, Tairov Egy rendező feljegyzéseiből című könyvről, ford. Peterdi Nagy László, in *Mejerhold műhelye*, válogatta és szerk. PETERDI NAGY László, Bp., Gondolat, 1981, 106-110.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, A szem és a szellem, ford. Vajdovich Györgyi és Moldvay Tamás, in BACSÓ Béla, szerk., *Fenomén és mű. Fenomenológia és esztétika*, Bp., Kijárat, 2002, 53-77.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, „An Unpublished Text by Maurice Merleau-Ponty: *A Prospectus of His Work*”, translated by Arleen B. Dallery, in Maurice MERLEAU-PONTY, *The Primacy of Perception. And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*, edited, with an Introduction by James M. EDIE, Chicago, Northwestern UP, 1964, 3-11.

- MERLEAU-PONTY, Maurice, „Eye and Mind”, in Maurice MERLEAU-PONTY, *The Primacy of Perception. And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*, edited, with an Introduction by James M. EDIE, Chicago, Northwestern UP, 1964, 159-190.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *A látható és a láthatatlan*, ford. Farkas Henrik, Szabó Zsigmond, Bp., L'Harmattan – SZTE Filozófia Tanszék, 2007.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phenomenology of Perception*, trans. by Colin Smith, London, Routledge & Kegan Paul, 1962.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *The Primacy of Perception. And Other Essays on Phenomenological Psychology, the Philosophy of Art, History and Politics*, edited, with an Introduction by James M. EDIE, Chicago, Northwestern UP, 1964.
- MESTYÁN Ádám, HORVÁTH Eszter, szerk., *Látvány/színház. Performativitás, műfaj, test*, Bp., L'Harmattan, 2006.
- MILBACHER Róbert, „Roncsolt anyag, fájó gép”. Arany János testéről, in SZÜCS Zoltán Gábor, VADERNA Gábor, szerk., *Nympholeptusok. Test, kánon, nyelv és költőiség problémái a 18-19. században*, Bp., L'Harmattan, 2004, 123-151.
- MILES, Malcolm, *Art, Space and the City. Public art and urban futures*, London – New York, Routledge, 1997.
- MILLER, Alice, http://www.alice-miller.com/index_en.php
- MITCHELL, W. J. T., A látást megmutatni. A vizuális kultúra kritikája, ford. Beck András, *Enigma* 41 (2005), 17-30.
- MITCHELL, W. J. T., *The Reconfigured Eye: Visual Truths in the Post-Photographic Era*, Cambridge, Mass., MIT Press, 1992.
- MOHOLY-NAGY László, Színház, cirkusz, varieté, in *A Bauhaus színháza*, Bp., Corvina, 1978, 45-55.
- MOLNÁR GÁL Péter, Frenák Pál meztelen igazsága, *Népszabadság*, 2001. március 12.
- MORGAN WORTHAM, Simon – Gary HALL, eds., *Experimenting. Essays with Samuel Weber*, New York, Fordham UP, 2007.
- MROŽEK, Slawomir, *Drámák*, Bp., Európa, 1980.
- MULVEY, Laura, „Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* 16.3 (Autumn 1975), 6-18.
- MULVEY, Laura, A vizuális élvezet és az elbeszélő film, ford. Juhász Vera, *Metropolis* 2000.4, 12-23.
- MÜLLER Péter, P., Brecht, a színházi rendező, *Pro Philosophia Füzetek* 51 (2007), 27-36.
- MÜLLER Péter, P., szerk., *A modern színház születése*, Bp., OSZMI, 2004.
- MÜLLER, Péter P., „Domesticating a Theatre of Cruelty: The Plays of McDonagh on the Hungarian Stage”, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh. A World of Savage Stories*, Dublin, Carysfort Press, 2006, 324-337.
- MÜLLNER András, A „puszta élet” fikciója. Performatívumok működésmódja magyar neoavantgárd művekben, *Theatron* 6.1-2 (2007. tavasz – nyár), 91-99.
- NÁDAS Péter, *Drámák*, Pécs, Jelenkor, 1996.
- NÁNAY István, szerk., *A színésznevelés breviáriuma*, I-II., Bp., Népművelési Intézet, 1982.
- NIETZSCHE, Friedrich, *Túl jón és rosszon*, ford. Tatár György, Bp., Ikon, 1995.
- NIKČEVIĆ, Sanja, *Nova europska drama ili velika obmana*, Meandar, Croatia, 2005
- NIKČEVIĆ, Sanja, *Stupid, old fashioned or backward, or how in-er-face theatre, a violent British trend, became 'New European Drama'*, kézirat, 2006.
- NORTH, John, *A követek titka. Holbein és a reneszánsz világa*, ford. Gyárfás Vera, Bp., Typotex, 2005.
- PÁLYI András, *Szuszterek és szalmabáb*, Pozsony, Kalligram, 1998.

- PANOFSKY, Erwin, A perspektíva mint „szimbolikus forma”, in Uő, *A jelentés a vizuális művészetekben*, ford. Tellér Gyula, Bp., Gondolat, 1984, 170-248.
- PANOFSKY, Erwin, Die Perspektive als „symbolische Form”, in *Vorträge der Bibliothek Warburg* 4 (1924-1925), 258-331.
- PARKER, Andrew, Eve KOSOFSKY SEDGWICK, eds., *Performativity and Performance*, London and New York, Routledge, 1995.
- PASCOE, Judith, *Romantic Theatricality: Gender, Poetry and Spectatorship*, Ithaca, London, Cornell UP, 1997.
- PAVIS, Patrice, A Gestus körüljárása, ford. Jákfalvi Magdolna, *Theatron* 1.2 (1998. tél), 56-62.
- PAVIS, Patrice, *Előadáselemzés*, ford. Jákfalvi Magdolna, Bp., Balassi, 2003.
- PAVIS, Patrice, *Színházi szótár*, ford. Gulyás Adrienn, Molnár Zsófia, Sepsí Enikő, Rideg Zsófia, Bp., L'Harmattan, 2006.
- PERRY, Grayson,
http://www.channel4.com/life/microsites/W/why_men_wear_frocks/interview.html
- PHELAN, Peggy, „Theatre and its mother: Tom Stoppard's *Hapgood*”, in Uő., *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993, 112-129.
- PHELAN, Peggy, „Andy Warhol. Performances of *Death in America*”, in *Performing the Body / Performing the Text*, JONES, Amelia, Andrew STEPHENSON, eds., London and New York, Routledge, 1999, 223-236.
- PHELAN, Peggy, „The ontology of performance: representation without reproduction”, in Uő., *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993, 146-166.
- PHELAN, Peggy, Jill LANE, eds., *The Ends of Performance*, New York and London, New York UP, 1998.
- PHELAN, Peggy, *Unmarked: The Politics of Performance*, London, Routledge, 1993.
- PILINSZKY János, Beszélgetések Sheryl Suttonnal. Egy párbeszéd regénye, in Uő., *Széppróza*, Bp., Osiris, 1996, 113-178.
- PILNÝ, Ondřej, „Grotesque Entertainment: *The Pillowman* as Puppet Theatre”, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh. A World of Savage Stories*, Dublin, Carysfort Press, 2006, 214-223.
- PILNÝ, Ondřej, „Martin McDonagh: Parody? Satire? Complacency?”, *Irish Studies Review* 12.2 (2004), 225-231.
- PINCZÉS István, „Két *Godot*-ra várva”, *Színház* 41.4 (2008. április), 37-47.
Pins and Needles, <http://www.snopes.com/horrors/mayhem/needles.asp>
- PLATÓN, *Válogatott Művei*, ford. Kerényi Grácia, Bp., Európa, 1983.
- PLEŚNIAROWICZ, Krzysztof, *A halott emlékek gépezete. Tadeusz Kantor halálszínháza*, ford. Nánay Fanni, Bp., OSZMI, 2007.
- PLEŚNIAROWICZ, Krzysztof, *The Dead Memory Theatre. Tadeusz Kantor's Theatre of Death*, Krakow, Cricoteka, 1994.
- POPPER Leó, Idősebb Peter Brueghel, ford. Tímár Árpád, in Uő, *Esszék és kritikák*, Bp., Magvető, 1983, 73-82.
- PRITCHARD, Anna, „Envisaging the Possibilities for Art in the Age of Mechanical Reproduction, Consumer Culture and the Pervasiveness of the Media: Andy Warhol”, *Deepsouth* 6.3 (Spring 2000) –
<http://www.otago.ac.nz/DeepSouth/spring2000/pritchardthree.html>
- RÉNYI András, *A testek világlása*, Bp., Kijarat, 1999.
- RICHARDS, Mary Elizabeth, *Resisting the Limits of the Performing Body*, PhD Thesis, U of Warwick, 2002.
- ROBBE-GRILLET, Alain, *For a New Novel*, trans. Richard Howard, New York, Grove Press, 1965.

- RORTY, Richard, *Philosophy and the Mirror of Nature*, Princeton, Princeton UP, 1979.
- ROSNER Krisztina, Színészképzési módszerek a századforduló évtizedeiben, in MÜLLER Péter, P., szerk., *A modern színház születése*, Bp., OSZMI, 2004, 249-266.
- RUFFINI, Franco, „Text and Stage. The Culture of the Text and the Culture of the Stage”, in Eugenio BARBA, Nicola SAVARESE, *A Dictionary of Theatre Anthropology. The Secret Art of the Performer*, London and New York, Routledge, 1991, 238–243.
- SANTINO, Jack, ed., *Halloween and Other Festivals of Death and Life*, Knoxville, U of Tennessee P, 1994.
- SCHARF, Aaron, *Art and Photography*, London, Penguin, 1983.
- SCHECHNER, Richard, *A performance. Esszék a színházi előadás elméletéről*, ford. Regös János, Bp., Múzsák, 1984.
- SCHLEMMER, Oscar, Ember és műfigura, in *A Bauhaus színháza*, Bp., Corvina, 1978, 7-24.
- SCHRÖDER, Johann Lothar, Bevezetés. A performance, valamint más, rokon kifejezések és kifejezési formák fogalomtörténeti és elméleti áttekintése, ford. Babarczy Eszter, in *A performance-művészet*, szerk. SZŐKE Annamária, Bp., Artpool – Balassi – Tartóshullám, 2001, 13-34.
- SCHULLER Gabriella, *Tükörképrombolók. A tekintet eltérítése a poszt/feminista színházban és performanszokban*, Veszprém, Pannon Egyetemi Kiadó, 2006.
- SCHULZ, Bruno, *Fahajas boltok*, Pécs, Jelenkor, 1998.
- SCHÜCKING, L. L., *Die Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, München, 1923.
- SCOTT, Virginia, „La vertu et la volupté. Models for the actress in early modern Italy and France”, *Theatre Research International* 23.2 (Summer 1998), 152-158.
- SEBŐK János, *A Beatlestől az Új Hullámig. A rock a hetvenes években*, Bp., Zeneműkiadó, 1981.
- SENELICK, Laurence, *The Changing Room. Sex, Drag and Theatre*, London, Routledge, 2000.
- SENNETT, Richard, *A közéleti ember bukása*, ford. Boross Anna, Bp., Helikon, 1998.
- SENNETT, Richard, *Flesh and Stone. The Body and the City in Western Civilization*, London, Faber, 1994.
- SENNETT, Richard, *The Conscience of the Eye. The Design and Social Life of Cities*, London, Faber, 1990.
- SHAKESPEARE, William, *Összes Művei*, Bp., Helikon, 2005.
- SIELKE, Sabine – Elisabeth SCHÄFER-WÜNSCHE, eds., *The Body as Interface. Dialogues between the Disciplines*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2007.
- SILVERMAN, Kaja, „Fassbinder and Lacan: A Reconsideration of Gaze, Look, and Image”, in *Male Subjectivity at the Margins*, London, Routledge, 1992, 125-156.
- SILVERMAN, Kaja, Fassbinder és Lacan. A tekintet, a nézés és a képmás újragondolása, ford. Kiss Anna, *Enigma* 41 (2004), 61-85.
- SIMHANDL, Peter, *Színháztörténet*, ford. Szántó Judit, Bp., Helikon, 1998.
- SOJA, Edward W., *Postmodern Geographies. The Reassertion of Space in Critical Social Theory*, London – New York, Verso, 1989.
- SOLYMOSSY Elek, *A színészet tanítása. Egy új tanítási mód vázlatja*, Bp., 1896.
- SONTAG, Susan, *A fényképezésről*, ford. Nemes Anna, Bp., Európa, 1981.
- STOPPARD, Tom, *Drámák*, Bp., Európa, 2002.
- STOPPARD, Tom, *Hapgood. Rock and roll*, Bp., Európa, 2007.
- STOPPARD, Tom, *Indian Ink*, London, Faber, 1995.
- STOPPARD, Tom, *Plays Five*, London, Faber, 1999.
- STOPPARD, Tom, *Plays One*, London, Faber, 1996.
- SUGIERA, Malgorzata, “Beyond Drama: Writing for Postdramatic Theatre”, *Theatre*

- Research International* 29.1 (March 2004), 6-28.
- SUTYÁK Tibor, *Michel Foucault gondolkodása*, Máriabesnyő – Gödöllő, Attraktor, 2007.
- SWEENEY, Bernadette, *Performing the Body in Irish Theatre*, Houndmills – New York, Palgrave, Macmillan, 2008.
- SZABÓ Péter, *A végtisztesség. A főúri gyászszertartás mint látvány*, Bp., Magvető, 1989.
- SZONDI, Peter, *A modern dráma elmélete*, ford. Almási Miklós, Bp., Osiris, 2002.
- SZŐKE Annamária, szerk., *A performance-művészet*, Bp., Artpool – Balassi – Tartóshullám, 2001.
- SZTANYISZLAVSZKIJ, A színész és a rendező művészete, ford. Szekeres Zsuzsa, in NÁNAY István, szerk., *A színésznevelés breviáriuma*, Bp., Népművelési Intézet, 1982, I. köt., 117-144.
- SZTANYISZLAVSZKIJ, *A színész munkája*, ford. Morcsányi Géza, Bp., Gondolat, 1988.
- SZÜCS Zoltán Gábor, VADERNA Gábor, szerk., *Nympholeptusok. Test, kánon, nyelv és költőiség problémái a 18-19. században*, Bp., L'Harmattan, 2004.
- TAGGART, Ashley, „An Economy of Pity: McDonagh's Monstrous Regiment”, in Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN, eds., *The Theatre of Martin McDonagh. A World of Savage Stories*, Dublin, Carysfort Press, 2006, 162-173.
- TARJÁN Tamás, Akasztják a hóhért, *Színház* 33.7 (2000. július), 12-17.
- TCHAIKOVSKY, André, <http://www.cdjapan.co.jp>
- TCHAIKOVSKY, André, <http://www.jsbach.org/tchaikovskygoldbergvariations.html>
- THOMKA Beáta, *Prózai archívum. Szövegközi műveletek*, Bp., Kijarat Kiadó, 2007.
- TRILLING, Lionel, *Sincerety and Authenticity*, London, Oxford UP, 1972.
- TURNER, Bryan S., A test elméletének újabb fejlődése, in FEATHERSTONE, Mike, Mike HEPWORTH, Bryan S. TURNER, *A test. Társadalmi fejlődés és kulturális teória*, ford. Erdei Pálma, Bp., József Eötvös Könyvek, 1997, 7-51.
- TURNER, Bryan S., *The Body and Society: Explorations in Social Theory*, Oxford, Blackwell, 1984.
- TURNER, Victor W., Átmenetek, határok és szegénység: a communitas vallási szimbólumai, in Paul BOHANAN, Mark GLAZER, szerk., *Mérföldkövek a kulturális antropológiában*, Bp., Panem – McGraw – Hill, 2006, 674-710.
- TURNER, Victor, A liminális és a liminoid fogalma a játékban, az áramlatban és a rituáléban, ford. Matuska Ágnes és Oroszlán Anikó, in *Határtalan áramlás. Színházelméleti távlatok Victor Turner kultúrantropológiai írásai*, Bp., Kijarat, 2003, 11-55.
- TURNER, Victor, *A rituális folyamat*, ford. Orosz István, Bp., Osiris, 2002.
- TURNER, Victor, *Drama, Fields and Metaphors*, Ithaca, Cornell UP, 1974.
- TURNER, Victor, *Dramas, Fields, and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*, New York, Cornell UP, 1974.
- TURNER, Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York, PAJ Publications, 1982.
- TURNER, Victor, Liminalitás és communitas, in ZENTAI Violetta, szerk., *Politikai antropológia*, Bp., Osiris – Láthatatlan Kollégium, 1997, 51-63.
- TURNER, Victor, *The Anthropology of Performance*, New York, PAJ Publications, 1986.
- TVERDOTA György, Újratemetések, *Alföld* 58.5 (2007. május), 47-51.
- UBERSFELD, Anne, *Reading Theatre*, trans. Frank Collins, Toronto, U of Toronto P, 1999.
- USZPENSZKIJ, Borisz, *A kompozíció poétikája*, ford. Molnár István, Bp., Európa, 1984.
- VANDEN HEUVEL, Michael, *Performing Drama/Dramatizing Performance: Alternativ Theater and the Dramatic Text*, Ann Arbor, U of Michigan P, 1991.
- VÁRSZEGI Tibor, *Az ittlét öröme. A színpadi mű hermeneutikája*, Bp., Balassi, 2005.

- VERMES Katalin, *A test éthosza. A test és a másik tapasztalatainak összefüggése Merleau-Ponty és Lévinas filozófiájában*, Bp., L'Harmattan, 2006.
- VOSKUIL, Lynn M., *Acting Naturally: Victorian Theatricality and Authenticity*, Charlottesville, U of Virginia P, 2004.
- WALLACE, Clare, "'Pastiche Soup', Bad Taste, Biting Irony and Martin McDonagh", *Litteraria Pragensia* 15.29 (2005), 3-38.
- WALSH, Martin W., „This Same Skull, Sir...”: Layers of Meaning and Tradition in Shakespeare's Most Famous Prop.” *Hamlet Studies* 9 (1987), 65-77.
- WALTER, Francois, A város meghatározásának problémái a 19. századi Európában, *Korall* 11-12. (2003. május), 183-198.
- WEBER, Samuel, *Theatricality as Medium*, New York, NY, Fordham UP, 2004.
- WEBSTER, Richard, *Miben tévedett Freud?*, ford. Greskovits Endre, Bp., Európa, 2002.
- WELTON, Donn, „Introduction: Foundations of a Theory of the Body”, in Donn WELTON, ed., *The Body. Classic and Contemporary Readings*, Oxford, Blackwell, 1999, 1-8.
- WELTON, Donn, „Soft, Smooth Hands: Husserl's Phenomenology of the Lived-Body”, in Donn WELTON, ed., *The Body. Classic and Contemporary Readings*, Oxford, Blackwell, 1999, 38-56.
- WELTON, Donn, ed., *The Body. Classic and Contemporary Readings*, Oxford, Blackwell, 1999.
- WESTLEY, Hannah, *The Body as Medium and Metaphor*, Amsterdam – New York, Rodopi, 2008.
- WILDE, Oscar, „The Critic as Artist”, in *Collected Works of Oscar Wilde*, Ware, Wordsworth Edition, 1997, 963-1016.
- WILES, David, *A Short History of Western Performance Space*. Cambridge, Cambridge UP, 2003.
- WILLIAMS, Raymond, *Modern Tragedy*, London, Verso, 1979.
- WILSON SMITH, Matthew, „Bayreuth, Disneyland, and the Return to Nature”, in FUCHS, Elinor, Una CHAUDHURI, eds., *Land/Scape/Theater*. Ann Arbor, The U of Michigan P, 2003, 252-279.
- WILSON, Robert, Beszéd a Freud előtt, ford. Kékesi Kun Árpád, in JÁKFALVI Magdolna, szerk., *Színházi antológia. XX. század*, Bp., Balassi, 2000, 166-169.
- WILSON, Robert, Testtel hallani, testtel beszélni, ford. Kiss Gabriella, *Theatron* I.2 (1998. tél), 69-70.
- VISKY András, *Írni és (nem) rendezni*, Kolozsvár, Koinónia, 2002.
- WORTH, Katharine, *Waiting for Godot and Happy Days*, London, Macmillan, 1993.
- WYKES, Maggie, Barrie GUNTER, *The Media and Body Image: If Looks Could Kill*, London, SAGE, 2004.
- ZEIFMAN, Hersch, „A Trick of the Light: Tom Stoppard's *Hapgood* and Postabsurdist Theater”, in *Around the Absurd. Essays on Modern and Postmodern Drama*, Enoch BRATER, Ruby COHN, eds., Ann Arbor, U of Michigan P, 1990, 175-201.