

A nézés öröme

Jákfalvi Magdolna

A színház műfajspecifikus örömét a színháztörténészek és a színházelméletészek a Barthes-megfogalmazta olvasás öröme után újradefiniálják. Nem állítom, hogy a „miért járunk színházba” kérdés nem kísérte volna a színháztörténet-írást, s azt sem, hogy a történelmi magyarázatok között időről-időre ne fedeznénk fel az éppen sikeres értelmezői trendnek megfelelőt. Végül is, a katarzis-elméletek, a játék-elméletek, az alakítás-elméletek mind a színház fenomenológiai alaphelyzetét igyekeztek magyarázni. Miért nézi valaki azt a másikat, aki maga helyett valaki mást játszik? A kortárs színházelmélet arra keresi a választ, s ezt tennék most mi is, mi teszi történetileg autentikussá az individuális morál szintjén elutasítandó voyeur-szituációt, mi adja a nézés örömét?

A színházi esztétikai élvezet a másik nézéséből fakad. Jauss Augustinus *Vallomások*ját elemezve felhívja figyelmünket arra, hogy különbséget kell tenni „az érzékek használatában a gyönyörködtetés (*voluptas*) és a kíváncsiság (*curiositas*) között: az előbbi a szép, kellemes, ízes, zengő és bársonyos, tehát az őt érzéket érintő pozitív hatásokra vonatkozik, az utóbbi ezek ellentéteire is, mint a szétmarcangolt tetemek vagy akár csak a legyeket fogó gyík megigéző látványára”¹. A színházi tekintet is nyilvánvalóan gyönyörködik és kíváncsiság, az elemzésnek leginkább azt kell körbekerítenie, mennyiben műfajspecifikus ennek mikéntje és hogyan.

A színház legalább két valós test egyidejű, közös jelenlétét feltételező műalkotó közeg, mely évszázados, ezért erősen kultúrafüggő szabályok szerint az egyik valós testre a valóstól eltérő virtuális létet kényszerít. A virtuális létezését cipelő valós test a színészé², az őt néző valós test a nézőé. A testek tényleges, fizikai és egyidejű jelenléte híján nem beszélhetünk színházról³, csak filmről, videóról és cyberelőadásról, a virtuális kettőzés nélkül nem beszélhetünk, csak performance-ról, happeningről, szociális rituálékról.⁴

A voluptas és a curiositas kiváltása és főként egymáshoz viszonyított arányuk tradicionális szerkezeti szerepet tölt be az előadásokban. A színpadi bienscéance kódexe a XX. században is Boileau Arisztotelész-olvasatán⁵ alapul, mely szerint a voluptas örömét az erényes, nemes lélek szépsége, a curiositasét a bukásában, esetleg nevetségességében szánandó rossz megfigyelése válhatja ki. A színházi alkotás jelenidejű művészetéből fakad, hogy a jelenidejű és emberi csúnyaság csak stilizált horrorelemként, lelki defektként, testi fogyatékosággként jelenhet meg a színpadon a nézők előtt. Szophoklész megvakíthatta Oidipuszt a palota falai mögött, Shakespeare szerepeltethetett púpos III. Richardot és öreg kísértet-Hamletet, sőt Calibánt is rakhatott Ariel mellé, a színház történetében a test tökéletessége a lélek tökéletességét, a test hibája a lélek hibáját konnotálta. Fontos, hogy az a romantikus dramaturgiai periódus, mely kiáltvány-előszavaiban⁶ a rút bemutatásának vállalásával deklarálta a dráma műfajának egyetemes és forradalmi jellegét, még az a romantikus színház sem vitt vagy vihetett színre az antropomorf konvenciótól eltérő, mentálisan vagy fizikailag sérült testet. A test intakt teljessége pedig mindenképpen a szép esztétikai kategóriáját implikálja.

A színházi befogadás-rend legerősebb, érinthetetlen pillérei a színpadi illemtan (a bienscéance) és a virtuális test-létet (a szerepet) valós testként (színészként) elfogadó értelmezői alapszabályra, a suspense of disbelief⁷ épülnek. A színház gyakorlata és olvasata akkor változik, amikor az előadás átlépi a tradicionálisan működő illemszintet, vagy amikor éppen a befogadás kereteit biztosan felkínáló játékszabályok változnak meg.

¹ Hans-Robert Jauss: Az esztétikai élvezet és a poiesis, aisztheszisz és a katharsisz alaptapasztalatai. In: H.-R. Jauss: *Recepcióelmélet – esztétikai tapasztalat – irodalmi hermeneutika*, Bp., Osiris, 1997. 160. (ford: Kulcsár-Szabó Zoltán)

² Számos kortárs előadás Tadeusz Kantor *A halott osztály* előadása óta ezt a valós-virtuális testjátékot a színpadon erősített idézetként is megjeleníti: pl. Nagy József táncszínházában a színészek saját virtuális testük bábját, magát a szerepet cipelik hátukon.

³ A színház általánosan elfogadott minimáldefiníciójához lásd: Eric Bentley: *A dráma élete*, Pécs, Jelenkor, 1998. 125. (ford.: Földényi F. László)

⁴ Jean Duvignaud (*Spectacle et Société*, Paris, Denoël, 1970.) rendszerét követve I: Johann Lothar Schröder: Bevezetés. A performance, valamint más, rokon kifejezések és kifejezési formák forgalomtörténeti, történeti és elméleti áttekintése. In: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*, Budapest, Balassi-Artpool, 2000. 13-34. (ford. Babarczy Eszter)

⁵ XX. századi átfogó és innovatív értelmezése Jacques Schereré: *La dramaturgie classique en France*, Paris, Nizet, 1986.

⁶ A romantikus dramaturgia leghíresebb kiáltványa (Victor Hugo előszava *Cromwell* című drámájához) ugyan bevezeti a rút dramaturgiai szerepét, de kizárólag morális és etikai karakterológiával. A test rútsága itt még nem elfogadható teátrális tényező. (V.H. *Válogatott drámái*, Budapest, Európa, 1962. 627-678. (ford.: Lontay László)

⁷ Coleridge: *Bibliographia Literaria*, XIV.

Mindkettő legelőször és legerősebben a színházi testet érinti. Az illem kultúranropológiai közelítésben a test funkcióinak nyilvános működését szabályozza: mikor, hol, melyik testrész mutatható a színpadon, melyik sejtethető, melyik mozgatható, s melyikről kell úgy tenni, mintha nem létezne. Az ilyen testtakaró funkciók többsége nem a korszak- kultúrafüggő püdatériával, sokkal inkább a színházi kommunikáció irányultságával magyarázható. Például a színpadon a nézőnek háttal állni természetesen a hátsó alsó testrész megmutatása miatt számított illetlenségnek, ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a háttal álló színészt a klasszikus itáliai színházi térben nem lehet hallani. A színpadi illetan szorosán összefonódik a hihetőség és a hallhatóság kritériumaival, híres példája a görög ekkükléma intézménye, vagy a Cid-vitát elindító nyiltszíni Don Rodriguepofon, de tárgyunkhoz nem visz közelebb.

Sokkal inkább az az erőteljes színházi váltás, mely a valós és a virtuális test viszonyrendszerének koordinátáit keveri össze, s ekként a befogadót színházolvasói szokásainak megváltoztatására készíti. A színész-szerep közös testben történő összeolvadása értelmezhető játékelem. Akkor is, ha a valós és a virtuális szerep neme nem egyezik, ha mint a reneszánsz angol vagy a hagyományos no színpadán a női szerepeket is férfi testek jelenítették meg.⁸

A reálist nem antropomorf megmutatással formázó virtuális test létrehozása áll az utóbbi évszázad európai színházi törekvéseinek középpontjában. Legerősebben és legtisztábban az avantgárd mozgalmak testértelmezése jelzi a játékkonvenció változását, amikor a húszas években először mutat rá a nemi identitás, majd a testkoordináták, esetleg a testi integráció megkeverésével és kiszélesítésével a testhasználat ilyen ábrázolási tudatosságára. Az avantgárd színházi mozgalmak rekonstruálható gyakorlata a nézés örömet a test megváltozására való ráismerésben leli fel.

A táncoló test

Artaud a színház célját nem abban látja, hogy „társadalmi vagy lélektani konfliktusokat oldjon meg, hogy erkölcsi szenvedélyek csataterévé váljon, hanem hogy titkos igazságokat tárgyiasítson, aktív gesztusokkal feltárja az igazságnak azt a részét, amely a formák alatt rejtőzik, s amely csak a *valamivé válás* folyamatában kerülhet napvilágra.”⁹ A *valamivé válás* XX. századi folyamatának kiemeléséhez és értelmezéséhez mindenképpen egy színháztörténeti kitérővel kell árnyalnunk a *valamivé válás* vizuális kommunikációjának patternjeit. Az európai kultúrkör tánc történeti hagyományai a XVII. századtól fontos dokumentumokat őriznek a táncoló test kialakításának céljáról, mikéntjéről és kínjairól. A játszó test másságát, az antropológiai azonosságtól való tudatos és jelzett elhasonulást, a valós test valószerűtlenné alakítását a tánc, a klasszikus tánc testértelmezése formázta erőteljesen. A nézési szokásrend a sanyargatással irracionális képességűvé változtatott hétköznapi test nézésében legális örömet lelhetett. A tánc történet kemény korszakai a test hajlékonyságát, légiességét, fűrgességét fejlesztették, míg a rugalmasság és a teherbírás együttes követelménye építette a klasszikus balett testrituáléját. Ez a színpadi mozgásforma erős kinezikus hierarchiára épül, a mozgásvektorok egyetlen táncos, a balerina levegőben tartására irányulnak: ez a táncforma olyan színpadi testet szándékszik mutatni, mely legyőzi a gravitációt, kívül áll az egyébként mindenkit érintő nehézkedés törvényein. A balerina színpadi (virtuális, mutatott) teste olyan játék- és nézési konvenciókat sűrített maga köré, melyek éppen a valós testtől történt leválását igazolják. A balerina test annál tökéletesebb, nézése annál több örömet okoz, minél kevésbé kötik a földi, a valós test kötelékei.

A disszonáns (vagy éppen a *curiositas* elhatalmasodása a *voluptason*) ebben a konvencionális nézői örömben, az a test deformálásához vezető képzés teljes negligálása. A balett, mint minden testművészet a cirkuszi akrobatától az öklólvíóig, a produkciót megelőző képzésre épül. A klasszikus balett maradt az európai kultúrkörben az egyetlen művészeti forma (a dinasztikus cirkuszi akrobatákon kívül), mely kora gyermekkori képzést igényel, s így a test természetes koordinátáit kitartó és kemény, évtizedeken át tartó gyakorlással képes megváltoztatni. A csípőcsontok kifelé fordulnak, a tartás homorú lesz, a lábfej csontjai elmozdulnak, az ízületek megnyúlnak, hogy létrejöhessen a színpadi virtuális test váza. A távol-keleti színházi hagyomány, a no vagy a kathakali a képzésben hasonló tanulási folyamatot igényel, de míg ott a tanulás az alakítás spirituális (transzcendentális) aspektusaira helyeződik, addig a klasszikus balett a test dimenzióit hajlítja irracionális (artisztikus) ívre.

Lényegesebb különbség az évtizedeken át nevelt-alakított test nézésének konvenciója között van: a kathakali, a no-táncos speciális tartás és mozgás energiáival a földön lévőtséget, a földhöz kötöttséget jelzi, tehát erősíti az antropomorf mozgásformák alapját, addig a klasszikus balett ellenkezőleg, a gravitáció nem létét állítja. S a befogadói konvenció a keleti hagyományokban tiszteli a képzésben töltött évtizedeket, addig az európai néző a

⁸ Felülmúlhatatlan kavardóság, ahogy Shakespeare fiatal fiúk által játszott női szerepei virtuális nemet cserélnek, vagyis férfiruhát vesznek. (Pl. az *Ahogy tetszikben*)

⁹ Antonin Artaud: Keleti és nyugati színház. In: *A színház és az istenek*, Budapest, Orpheusz, 1999. 66. (ford. Betlen János)

bemutatott állapot előtti alakításmunka folyamatait észlelésén kívül helyezi. A test alakításának fájdalma nem része a konvencionális játéknak.

A húszas évek avantgárdja a színházi test alakításának lényeges fázisait változtatta meg. A klasszikus balettel szemben fellépő mozgásművészeti iskolák a tánc inspiratív karakterét hangsúlyozták, a tényleges táncos test és a színpadi, virtuális test azonos voltát a befogadói folyamatokban. A mozgó test visszanyerte formáját, a mozgás irányultságát, az energia természetes forrásait, ezért lényeges, hogy Isidora Duncan mezítláb, Mary Wigman fűző nélkül kezdett táncolni.

Az avantgárd test

Az avantgárd színház felszabadította a testet a játék előtti képzés gyötrelmei alól, és a test gyöttrésének folyamatát a színpadra helyezte. Míg a nézés *curiositas* jellegű öröme a klasszikus balett befogadásakor látens mozzanatként definiálódott, addig az avantgárd a test fájdalmas és gyöttrő átalakítását előadásként értelmezve a *curiositas*-jelleg örökös meglétére, sőt túlsúlyára hívta fel a figyelmet. A nézés jelenében fizikai fájdalmat megszenvedő test az alakítás és a játék „mintha”-koordinátáit söpri el. (A kortárs keleti előadóművészetben a butho-tánc performansz-provokációival hasonló példát hoz.)

Az avantgárd előadástechnika természetesen nem egységes, nem homogén játékkonvenciót használ, de a klasszikusnak elfogadott játékkonvenciók összegzési rendjét követően az avantgárd előadásokról a következő általános szokásrendi tendenciákat lehet felvázolni:

1. Az avantgárd előadás a játék jelenidejű folyamatába építi a látott és az elrejtett test, a valós és a virtuális test egymásba olvadási folyamatát, s a játék nagy része éppen a test, leginkább vizuálisan befogadott, sajátosságainak eltérő értelmezéséből áll.
2. Az avantgárd előadás a valós test mesterséges (artisztikus) átalakításának szükségszerű fájdalmát a játék múltjából a játék jelenébe helyezi, ezzel a játék előidejűségét egyidejűséggé változtatja. (Az avantgárd radikális múlttagadása a színpadon ezt a formát öltötte magára).
3. Az avantgárd színpadi test önreflektált jelként lép a színpadra.
4. Az avantgárd test a játék szokásrendjének eltolásával a befogadás *curiositas* karakterét erősíti fel.

Az avantgárd színház a játék története helyett a játék folyamatára, a színészi alakítás mikéntje helyett az átalakulás megmutatott fázisaira, a befogadói azonosulás helyett az értő követés örömeire összpontosítja a műalkotás és a műélvezés páros pillanatait, s ezek legfőképpen az előadás egészének fragmentumjellegében, az én-megjelenítés dilatált helyzetváltásában, a liminalitás fázisainak¹⁰ eltolódásaiban konkretizálódnak. Éppen ezért véljük biztosnak azt a következtetésünket, hogy a századeleji avantgárd színházi gyakorlat, és legfőképpen annak testhasználatát indította el azt a nézési konvenció-váltást, mely a színházi befogadói rend hagyományos pilléreit a történet helyett a szemlére kített test jellegzetes néző-értésének örömeiben leli fel.

Az örömforrás közelítésekor nem hagyható figyelmen kívül, hogy a színházi befogadás évezredes vezérfonala az azonosulás volt, mely a mimetikus értelmezői normák, az antropomorf teatralitás ontológiai szükségszerűsége okán a játék résztvevőjét és nézőjét megfeleltette egymással. Az öröm (akár az arisztotelészi katharsis) a testi azonosságtudattal kiváltott ráismerés következtében lett teljes.

A testhez való direkt azonosulás lehetőségét elvető avantgárd összetettebb formák felismerését igényelte, s egyes elemzők szerint¹¹ a nagy formákra történő (szimbólumok, allegóriák, expresszív elemek...) ráismerés a mimetikus azonossághoz hasonló fogalmi azonosság örömeit keltheti. A gyakorlati színházi emberek írásaiban¹² is egyre rendszeresebben jelennek meg azok a gondolatok, melyek az azonosulás mikropszichológiai és kognitív jellegzetességeit nem is a történet megértett és átélt mozzanatihoz, hanem a színészi test mozgásával kiváltott öntudatlan néző-testi reakciók utólagos mentális rögzítettségéhez kapcsolják. A pszichoanalízis gyakorlati eredményeit hasznosító színházi antropológia azt véli bizonyítottnak, hogy a mozgás mentális reprezentációja ugyanolyan mentális struktúrákat mutat, mint a tényleges mozgás. A színész kiterjesztett teste „kiterjeszti a néző szervzésre vonatkozó észlelését olyan új izomtónus-struktúrát állítva fel, mely takarékoságból és fikcionalitásból tiszteletben tartja a mindennapos viselkedést¹³.” S ez így is van, ameddig vannak azonosítható és azonosításra felkínálkozó mozgás- (vagy történet-) minták.

Az avantgárd színház hangsúlyozottan azokat a képeket állította színre, melyekkel nem lehet azonosulni, vagy fizikai lehetetlenségük, vagy a stabil gátat alkotó morális és pszichés nézői szocializáció okán.

I. Amikor Guillaume Apollinaire 1917-ben a *Tiresias emlői* című darabjában a Tiresias-Thérèse perszonázs nem-váltását két léggömb-mell kipukkasztásával jelzi, akkor még csak az elsődleges testi szexuális

¹⁰ v.ö.: Erika Fischer-Lichte: Az átváltozás mint esztétikai kategória. Megjegyzések a performativitás esztétikájához (ford. Kiss Gabriella), *Theatron* 1999. nyár-ősz. 57-66.

¹¹ v.ö.: Helga Vormus: Collage et montage dans le théâtre dadaïste de langue allemande. In: *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts*, Paris, L'Age d'Homme, 216-230. 1978.

¹² Mindenképpen Peter Brook, Eugenio Barba, Richard Schechner írásai.

¹³ E. Barba: „Le corps crédible” in: *Le Corps en jeu.op. cit.* 253.

attribútumok konvencionális vizuális megformálásának kiemelésével jelezte az azonosulás általános antropológiai karakterét. Ezt, a valós test műtagokkal való átalakításának útját követi a testrészeket, az állatokat perszónázként szerepeltető dada Tzaraval és Ribemont-Dessaignes-nyel, de az emberi test színpadi jelenléte minden emberi koordinátájával és mozgásvektoraival az azonosulás antropomorf meneteit indítja be. A Bauhaus színház ezt a mozzanatot az emberi test mértani alakzattá, majd géppé, majd bábúvá alakításával igyekezett eltörölni, de a Moholy-Nagy, a Gropius, a Molnár Farkas tervezte előadások történeti rekonstrukciója éppen a befogadói hatásmechanizmusok működését képtelen feltárni.

2. Amikor a szürrealisták, Man Ray¹⁴, Breton, Éluard de Sade márkis korszakukban a test kínzását és a kínzásban, a kínzásban és annak nézésében rejlő örömet helyezték a befogadói viszonyrendbe, akkor ők sem az azonosulás tényéről, hanem az azonosulás szociális normafüggőségéről állítottak lényeges elemeket, s ezzel arra irányították a figyelmet, hogy a befogadás nagymértékben tanult és szocializáció- (bienscéance)függő folyamat. A szürrealista klandesztin előadásokon felmutatott (tehát nem valós) kínzások a tudatalatti vágyképek és a társadalmi normák igen eltérő diszkurzív rendjét viszik színre, s az avantgárd színházi trend megfogalmazásában mindez leginkább a test gyöttrésének (vagy éppen szexuális élvezésének) pillanataiban érhető tetten.

Antonin Artaud 1935-ös Shelley-adaptációjában minden dramaturgiai mozzanat a vérfertőzés, a kínzás, az erőszak bemutatására összpontosul. Artaud saját tervezésű jelmezein a festett vonalak a meztelen test izomszerkezetét vázolják, s a mozgásdirektívák is az egyszerű, darabos, kegyetlen, primitív testiség színpadi nyelvvel kísérleteznek.

ARTAUD-IDÉZET

Itt, ezen a kétszer játszott előadáson jelenik meg az a színháztörténeti váltás, mely magát az azonosulás örömét tagadja meg a nézőtől (a színésztől is), s helyette rákényszeríti a legális leskelődés, a művészi voyeurizmus befogadói struktúráját. Az avantgárd előadóművészet jellegzetes vállalása, hogy a színpadi test felkínálásakor, s ez kizárólagos kommunikációs stratégiaként olvasható, csak a *curiositast* elégíti ki.

Az a játékos testének átalakulási vagy jelállítási metódusa a színházi alkotás sokat elemzett kérdésköre, számunkra most mégis fontosabbnak tűnik a befogadó testérzékelési technikáinak rögzítése, hiszen a színházi előadás jelenidejűsége, a játékban résztvevő testek egyidejű és egyterű léte a befogadói normák és a nézői szokásrend közös működését van hivatva modellezni. A Rousseau-t¹⁵ plagizáló Goffmann¹⁶ szerint a színházi kulturális norma éppen a tömeges és együttes befogadás miatt változik lassabban, de ebben áll hatékonysága is. Ezért véli a Duvignaud indította színházzociológiai iskola, miként az Erika Fischer-Lichte koordinálta szemiológiai kör is, hogy a színházi jelképzés és kommunikáció szignifikáns léptékű megváltozása nagyobb mértékben modellezi a társadalmi folyamatokat, mint bármilyen más kulturális vagy szociális jelenség. A közösségi gondolkodás és a diszkurzív logika a színházat kulturális modellként¹⁷ használja (Nietzsche és Sloterdijk), s a nyelvileg még nem létező jelenségek vizuális preformálására a színház a kanonizált próbatér. Ezért állíthatjuk, hogy a befogadói szokásrendre radikálisan és folyamatában rákérdező avantgárd színház méreteiben ugyan marginális eseményei színháztörténeti léptékben a legfontosabb narratívák működésére irányítják a figyelmet.

A hatvanas-hetvenes évek kiterjedt performansz és happening-kultúrája után lett fontos azoknak a kora húszas évekbeli dada és szürrealista előadásoknak a rekonstrukciós kutatása, melyek a színpadra állított test vizuális koordinátáival a testhez kapcsolódó nyelvi eszközkészletet is átírták. Hiszen a klasszikus avantgárd színház a testhasználat váltásával, a voyeurizmusból fakadó öröm vállalásával, az átalakuló test kínjának és gyötrelmének, a művészi metamorfózisnak az elemzésével a befogadói normák nem-függőségét is kérdéssé alakítják. A kortárs színházelméleti közelítés ebben, az avantgárd testhasználatban rögzíti a számára releváns, mechanizmusértelmező kérdést: nem függő lehet-e a színházi azonosulás, gender függő-e a színházi öröm?

A gender-test

Az azonosulás, mint kizárólagos örömforrás elemzése nem vezet el a nem-függőség definiálásához. Természetesen lehetetlen, és felesleges is a nézéssel kiváltódó azonosulási módok olyan tipológiáját felállítani,

¹⁴ Legfőképpen a *Les Fantaisies de Monsieur Seabrook: Femme nue attachée*, 1930. v.ö.: Tobia Bezzola, Michael Pfister, Stefan Zweifel (szerk): *Sade/Surreal. Der Marquis de Sade und die erotische Fantasie des Surrealismus in Text und Bild*. Hatje Cantz Verlag, Kunsthaus Zürich, Zürich, 2001.

¹⁵ Levél d'Alambertnek a színház ügyében In: J.-J.Rousseau: *Értekezések és filozófiai levelek*, Budapest, Magyar Helikon, 1978. 318-462.

¹⁶ Erving Goffmann: A színházi keret. In: *A hétköznapi élet szociálpszichológiája*, Budapest, Gondolat, 1981. 688-740.

¹⁷ v.ö.: Erika Fischer-Lichte: A színház mint kulturális modell (ford. Meszlényi Gyöngyi), *Theatron* 1999. tavasz, 67-80. és Hilde Hein: Az előadás mint esztétikai kategória (ford. Babarczy Eszter) In: Szőke Annamária (szerk.): *A performance-művészet*, Budapest, Balassi-Artpool, 2000. 35-45.

mely a lehetséges reakciók egészét, az egyszerű asszociációs résztvételtől kezdve az ironikus távolságtartásig lefedhetik. Bizar, de a pavisi színházelmélet¹⁸ is Hans-Robert Jauss kísérletösszegzését használja, mikor határozottan a befogadó és esztétikai élvezésének oldalára helyezkedik. Jauss tipológiájában az asszociációs, a csodáló, a szimpatizáló, a katartikus, az ironikus azonosulással tagolja a nézői attitűdskálát, s a színházelméletek praktikus eszközként veszik minden, az azonosulást felkínáló testjelenség elemzésekor. De számunkra most nem is az (egyébként még zsákutcának tűnő) kérdés a fontos, hogy meg lehet-e különböztetni a férfi és a női azonosulást, hiszen olyan előadásokról beszélünk, melyek éppen az azonosulás nélküli *curiositas* örömforrását lelik fel, hanem inkább az tűnik lényegesnek, meg lehet-e különböztetni a férfi és a női nézést? A tudományos (Lévi Strauss¹⁹ nyomán M. Borie²⁰) és a gyakorlati (Barba és Saverese) színházantropológia alapértelmezésében az azonosulás kultúrához kötött fogalom, s ez a kiindulása a *gender performing*²¹ kutatásoknak is, melyek azért leszögezik, hogy amit a színháztörténészeknek meg kell mutatnia, az nem a nőiség vagy a férfiasság magában, hanem azoknak az *actress* (Julian Beck terminusát talán színésznőnek fordíthatnánk) által megjelenített reprezentációjuk. Vagyis befogadói pozícióból továbbra is izgalmas annak felismerése, vajon nő vagy travesztita áll-e előttünk, s vajon a reprezentált vagy felmutatott test női vagy férfi attribútumokkal jelenik-e meg, bár a valós színészi test és a reprezentált virtuális test közötti nem-különbség igen megnehezíti, legtöbbször lehetetlenné teszi az azonosulás konvencionális működését. Amikor a befogadói tekintet a noban, a buthoban, a reneszánsz színpadon, az avantgárd előadásokban például a férfi alakította asszony és táncos női vonásaira irányul, akkor a befogadás első mozzanataként a virtuális test gyönyörködtet, majd a valós és virtuális test közötti interferenciák a hagyományból fakadó *voluptast* a konvenciótágító *curiositasszá* alakítják.

Az avantgárd előadások testhasználatának ismert (színházzociológiai diskurzusban: kommercializálódott) példái Brecht színházi működésében és dramaturgiai invencióiban lelhetők fel. A nem-váltás azonosulás-gátló effektjét Brecht már nagyon korán elidegenítő technikája alapelemeként alkalmazta. A *Szezsuaní jólélek* Senteje és Sui-tája nem egyszerűen a barokk-reneszánsz játékhagyomány ruhacserélésben az identitásvesztést felmutató figurája, hanem éppen a test reprezentálta társadalmi nemhez kötött tradicionális értelmezői normák merevségére rámutató közös perszonázsa. Brecht az avantgárdok nyomdokán a testi-nemi és a társadalmi identitás váltakoztatásával negligálja a befogadás azonosulás-mozzanatát, s a játék örömet a felkínált, sterilizált intellektuális síkon kínálja.

Lényegesnek tűnik a nézés örömeinek körbejárásakor kitérni arra, hogy a feminista kérdés nem kevesebbet takar, mint hogy felállíthatjuk-e a szexuális különbség hipotézisét a tekintet és a néző (vagy nézőnő) által észlelt dolgok megértése kérdéskörében. A feminizmus számára nyilvánvaló a különbség, hiszen a férfi néző az univerzálisnak beállított humanizmust saját hasznára sajátítja ki, és nem ismeri el a nő specifikus tekintetét és hangját. Hélène Cixous férfi univerzalista transzcendenciája és a nő természetes immanenciája között falocentrikus természetű ellentétet állít fel. Cixous-t olvasva, Mnouchkine-t látva az előadaselemzésnek úgy tűnik, azt kellene meghatározni, vajon a női test jobban és/vagy másképp befogadób-e, mint a férfié.

A színházi test koncepciója főként Luce Irigaray és Julia Kristeva korai szocio-pszichológiai leírásaira támaszkodik, mikor elutasítja a pre-expresszív, pre-kulturális, pre-lingvisztikai és pre-szociális test fogalmát, s Elisabeth Grosz is innen indul, amikor arra figyelmeztet, hogy a befogadáshoz „egy sor megértésformát kell kifejleszteni, mint például a *megtestesült szubjektivitás* vagy a *fizikai korporalitás*”²² fogalmát. Ez a *fizikai korporalitás* a testtel éppen jelzett vagy véghezvitt változásokat jelzi, s a nézőre vonatkoztatott hatását fiziológiai folyamatként értelmezve elkerülhetjük a nem-függő definíciók felbukkanását.

Gondolatmenetünk elején már utaltunk rá, hogy a klasszicizálódó színpadi formák a test fizikai gyötrésével érnek el a művészi alkotás indulópontjához, s éppen e gyötrés elfedésével vagy előadásba emelésével változik a játéktudomány. Színészképzési toposz, hogy az az alakítás jó, ami fáj. IDE BARBÁT²³

Elisabeth Grosz *fizikai korporalitás* fogalma a játszó test fájdalmát emeli a játéktudomány körébe, s a nézés aktivitásának elemzésekor felveti a nézőre vonatkoztatott *fizikai korporalitás* kategóriájának a bevezetését is. Persze az ilyen aktivitás mérőeszközei meglehetősen pontatlanok és így a néző korporalitását érintő pár prolegomenára szorítkozunk csupán. A nézés örömeikor beszélünk kell a konkrét nézői helyzetről, arról a

¹⁸ Patrice Pavis: *L'analyse des spectacles*, Paris, Dunod, 1999.

¹⁹ Claude Lévi-Strauss: *Textes de et sur*, Paris, 1979. 186.

²⁰ Monique Borie: Théâtre et anthropologie: l'usage de l'autre culture, *Degrès*, 1982. n°32.

²¹ Anne Hermann: Travesty and transgression: Transvesticisme in Shakespeare, Brecht and Churchill. In: Sue- Ellen Case (ed.): *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1990. 294-315.

²² Elisabeth Grosz: *Volatile Bodies. Towards a Corporeal Feminism*, Allen and Unwin ed. 1994. 19. Grosztól kölcsönözzük a közismert feminista testdefiníciót: „a test a vágy, a jelentés és a hatalom rendjéhez kötött, szociális és diszkurzív tárgyként létezik (...). Egy test elősegíti a tudásrendszerek működését, a reprezentációs szabályozást, a kulturális termelést és a társadalmi-gazdasági folyamatokat”. U.o.

²³ Eugenio Barba: *Papírkenő* (ford. Demcsák Katalin), Budapest, Kijárat Kiadó, 2001. 37.

módról, ahogyan a test abban a fizikai térben érzi magát, amelyben létezik: kényelem, kényelmetlenség, perspektíva, látószög stb... A testet több, egymásra rakódó burok veszi körül: a nézőtér architektúrája, aránya, díszítettsége vagy csupaszsága, formája, a székek változatossága vagy egyformasága, a nézőtér színpadhoz viszonyított lejtése, a bejáratok és természetesen a látás és a hallás, az ülések és a színpad közti távolság, és általában a különféle proxemikus kapcsolatok megannyi meghatározó elemként jelennek meg, ahol a test közvetlenül kerül játékba²⁴.

A néző *fizikai korporalitásán* át értelmezett befogadói mechanizmus vajon éppúgy feltételezi-e a fájdalmat, mint a játékos esetében? Vajon az a jó nézés, ami fáj?

A színházi antropológia kinezikus kutatásai nemcsak azt igazolják, hogy a nézés örömét a látás adja, hanem hogy ez a látás *korporális meglátás*, a megértés mozzanata. A nézői test motorikus rendszerének semlegesítése csak látszólagos: a színházi előadás során a megfigyelő fizikailag is reagál a látottakra. A reakciók természetesen függenek a nézőtértől, mely a „társadalmi kapcsolatok mise en scène-jét²⁵” állítja elénk. A nézők mozgását és viselkedését az interakciós rítusok irányítják, s ez a ritualitás a tér- és időszimbolikába, az arc- és testszimbolikába, s a beszéd felfüggesztésébe íródik. Tanulmányunk elején már jeleztük annak fontosságát, hogy megfogalmazzuk a nézőt érő inger fizikai karakterét. A színházban a nézőt, pszicho-antropológiai értelemben, fizikai inger éri, mindez a színpadi test élő jelenét, a folyamatos *fizikai korporalitás* működési mechanizmusait indukálja, s most számunkra annak követése tűnik izgalmasnak, vajon rögzíthető és definiálható-e a nézőt ért inger látens fizikai reakciója.

A színházi befogadói folyamatban a nézés öröme az alapvető, s hogy ez az öröm a voyeur-é, s hogy a voyeurségben rejlő és csakis általa kiváltható öröm a színház specifikuma, azt az avantgárd színházi testhasználat és térkialakítás deklaratív jelzésekkel tudatosította. Az eddigiekben idézett testdemonstrációkon kívül karakteres toposzá vált az avantgárd térépítés önreflektált voyeur-szituációja. Amikor a helyszín lehetővé tette, a játékerteret falakkal vették körül, s csak kis lukakon átleselkedve lehetett látni az előadást. Goll, Tzara színpadi gegjeit a fluxus és a happening-kultúra formázta elméletté, de az Artaud-követő Grotowski eredeti Oedipus-rendezésében is magas korláttal zárta el játékosait a nézőktől.

A színházi szituáció *curiositas*-jellegét pedig a hetvenes évekbeli performanszok deklarálták, mikor a játszó test megőrzött (civil) identitásának jelzésére szobaszínházakat nyitottak. Budapesten Halász Péter Dohány utcai lakásában voltak, mára legendává nemesülő előadások, ahol a játék és az élet határait jelezten egybemosva élt a látogatók előtt H. P. és családja. A nézők múzeumszerű kiállításként járhatták végig a szobákat, s nézhették egy család mindennapjait. A példák végtelenek az interdiszciplináris alkotásokból.

Ugyanakkor nem lehet figyelmen kívül hagyni azt a tényt sem, hogy a színház nézőtere is testet alkot; minden egyes néző teste visszahat azokra, akik körülveszik, sőt a színpadra és a színészek figyelmére is, akiknek játékát pozitívan vagy negatívan, de elkerülhetetlenül érinti. A színházi nézés örömét a jelenlévők reakciói nagymértékben befolyásolják, s mindezek nem csupán izolált pillanatok, hanem a recepció egészét elhelyező és irányító teljes értelemstruktúrák. S ezzel utat nyitunk a színházstudomány jelenleg legkutatottabb gyakorlati kérdésköre, a nézői korporalitás antropológiája előtt²⁶, mely kiindulásként támaszkodik arra, hogy a színház specifikuma a jelenben történés, Lukács-Szondi-Bécsy megfogalmazásai alapján, de a *jelenben történő interperszonalitás* szemérmes szóhasználatát a *korporalitás* tisztább fogalmával cserélte fel. Ezzel a test érzékelésének azonnali és konkrét valóságában jelölte meg a színház műfaji sajátosságait.

Látjuk, mindkét definíció kiterjed a nézés, a nézettség közösségbeli aspektusára, a *korporalitás* azonban a folyamat mikéntjére is azonnal magyarázattal szolgál: a *korporalitás* a vágy pszichoanalitikus kategóriáját alkalmazva annak irányultságát definiálja. Az örömszerzés, az örömhöz jutás, a vágy színházi megjelenését definiálандó Patrice Pavis felállította vágy-vektorizációs elméletét²⁷, melyben a színházban kiváltható örömfolyamatokat a jeldefiníciós deskripció helyett a hatásáramlatokkal és főként érzékelésük metódusaival értelmezi. A vágy-vektorizációs elmélet elterjedésének magyarázata csak részben rejlik a jól ismert Greimas-féle aktáns-rendszer felhasználásából; sokkal hatékonyabb eleme, hogy a színész-néző pozitívista viszony mellett a szemiotikai színész-színész viszonyt, s az antropológiai néző-néző viszonyt is végigköveti, s

²⁴ Élie Konigson: „Le spectateur et son ombre”, *Le Corps en jeu* (O. Aslan éd.), Paris, CNRS, 1993. 187.

²⁵ David. Le Breton: *Le corps en scène, Internationale de l'imaginaire*, n°2, 1994. 41.

²⁶ Ez a korporalitás sokat változott: a méret, a perceptív szokások, a figyelem tényezői már nem azok, mint kétezer vagy akár száz évvel ezelőtt voltak. A görög néző teste, mely a tragédia-trilógia szabadtéri előadásán vesz részt, vagy az itáliai típusú nézőtér üregeiben meggöndyedt test, vagy a részleges delokalizációval észlelt megafon-hang következtében feldarabolt test, vagy a kibernetikus összetételre rákapcsolt test nem ugyanúgy működik. A posztmodern néző mediatisált teste egész más eljárásnak van kitéve, mint egy középkori misztériumon résztvevő teste.

²⁷ Pavis id. kötet

kiemeli, hogy a közösségben nézés közös hagyományt, tradíciót, modelleket feltételez, a közösségbenlét minden értelmezői előnyével és hátrányával együtt.

Pavis vágyvektorai határozottan tágitják az elemzés szókincsét (bár éppen e verbális mozzanat teszi ingataggá elméletét, hiszen ezzel a színháznak transzcendentális szférákat tulajdonító gyakorlati oldal deskripciójához közelít). Pavis a vágy megnevezésekor határozottan a test és annak nézésében rejlő örömforrásra irányítja az értelmezői figyelmet, de elméletének gyakorlati hozama leginkább annak megnevezése, hogy a színházban az igazi kockázat nélküli veszély öröme olyan megértési folyamatot indít el, melyben a fikció amatőrje örömét leli abban, hogy látja ezeket a „pszichopatologikus perszonázsokat” színpadra állni, s így részt vehet az egyébként rendszeren elfojtott érzelmi és fizikai pulzálásokban, melyeket már nem kell többé kontrollálnia, hiszen a színpadi fikció tárgyává váltak. S kielégülésére szolgálhat, hogy „érzi, az én különböző részei a színpadon gátlás nélkül mozognak²⁸”.

²⁸ Sigmund Freud: „Personnages psychopathologiques sur la scène”, *Digraphe*, 1974.