

Oláh Tamás

∴ Újvidéki Egyetem, BTK, Magyar Nyelv és Irodalom Tanszék  
∴ gezenzonzo@gmail.com

## MEDDIG TART A SZÍNHÁZ? POSTDRÁMA A BIKINI KÖZTÁRSASÁGBAN

### *How Long Does the Theatre Last? Postdrama in Bikini Republic*

„A színház nem más, mint egy darabka élet-idő, amelyet a színészek és a nézők közösen töltenek el és közösen használnak el, mégpedig annak a térnek a közösen belélegzett levegőjében, melyben a színházi játék és nézés végbemegy” – írja Hans-Thies Lehmann.

A 20. század hetvenes éveitől kezdve a világ egyes posztmodern színpadairól eltűnik a narráció, elenyésznek a figurák, az előadás egyszeri, megismételhetetlen eseménnyé válik, melyet teljességében egyetlen repríz alkalmával sem lehet újból létrehozni. Aztán lassan eltűnik a színpad is, és feloldódik a határ színész és néző között. Szeánszszzerű, rituális „előadások” születnek, ahol minden jelenlévő a „szertartás” részesévé válik. Aztán a szó ereje, érvényessége is megkérdőjeleződik...

Dolgozatomban e máig tartó folyamat hozadékait vizsgálom, s ezek tükrében elemzem a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház *Bikini-demokrácia* című, 2012. április 23-án bemutatott előadását.

*Kulcsszavak:* (vajdasági) posztdramatikus színház, performance, rituális színház, posztmodern, Bikini-demokrácia

### A NEHÉZ TESTEK VÁLSÁGA

A Gutenberg-galaxis végével nem csak a könyv s egyáltalán maga az írott szöveg kérdőjeleződött meg. A befogadás lineáris-szukcesszív módját a szimultán, multiperspektivikus észlelésmód váltotta fel. A körülményes, megfáradt színház a friss és izgalommal teli mozgókép megjelenésével kénytelen volt feladni korábbi státusát, megszűnt tömegmédiumnak lenni. A múlt század eleji kulturális szcénában, akárcsak az üzletben, az eladhatóság, gazdaságosság lett a fő szempont. A színház viszont sohasem hozott létre olyan „becsomagolható” – ezáltal forgalmazható, piacképes – produktumot, mint a videó vagy a film, így klasszikus formájában vereségre ítéltetett.

Az efféle „anyagtalán” médiumokkal az anyagi testek színháza már képtelen volt versenyezni, de egy elidegeníthetetlen tulajdonságát kihasználva mégis talpon maradt. A színház ugyanis nemcsak a nehéz testek helye, de a valóságos

összejövelelé is, ahol egyedülálló módon kereszteződik, olvad egymásba a művészileg szerveződő és a hétköznapi élet. „A színház nem más, mint egy darabka élet-idő, amelyet a színészek és a nézők közösen töltenek el és közösen használnak el, mégpedig annak a térnek a közösen belélegzett levegőjében, melyben a színházi játék és nézés végbemegy” – írja Hans-Thies Lehmann (LEHMANN 2009: 10). A jelek kibocsátása és befogadása egy időben történik. Nincs közvetítő médium, mint a televízió vagy a mozi esetében.

## A NYELV

Roland Barthes megállapítása, hogy a modernitás (és ezáltal a posztmodernitás) valamennyi szövege rákérdez saját keretfeltételeire, vagyis arra, hogy nyelve elér-e, képes-e reprezentálni a valóságot. Az új színház gyakorlata szintén a realitás illúziójának színrevitelét problematizálja. Az önmegszólítás tere esetünkben is a nyelv, mely teret enged a jelek önreflexív használatának. A jelen már nem dramaturgikus színházi szövegében elkopik a narráció és figuráció elve, és feloldódik a történet rendje. A nyelv függetlenedik. Már nem a karakterek beszédeként képződik meg, hanem autonóm teatralitásként. Azaz a drámai szöveg többé nem szervezőelem. Nem uralja a színpadra képzelt valóságot, csak részét, anyagát képezi annak, de nem fontosabbat, mint a látvány vagy akár a mozgás.

## TÁRSADALMI MEGALAPOZOTTSÁG

A művészet és különösen a színház társadalmi megalapozottságát – kezdve a produkció társas jellegétől az állami finanszírozáson keresztül a befogadás közösségi módjáig – kár lenne vitatni. Egy előadás így minden esetben a szocioszimbolikus gyakorlat része. És bár egyrészt helytálló, „hogy az esztétikum társadalmi pozíciókra és nézetekre történő szokásos redukciója üres marad, a másik oldalon igaz az is, hogy minden olyan színházesztétikai kérdésfelvetés van, amelyik a színház művészeti gyakorlatában nem ismeri fel a reflexiót a társadalmi érzékelés- és magatartásformákra” (LEHMANN 2009: 12).

Victor Turner szerint az emberi érzés ugyanúgy utánozza a művészetet, ahogyan a művészet az életet. A társadalmi drámát (*social drama*) elkülöníti az esztétikai drámától (*aesthetic drama*), s világossá teszi, hogy ez utóbbi az előbbi struktúráját tükrözi. Hangsúlyozza, hogy a művészileg megformált előadás világokat, eseményeket és ideológiai mintákat állít elő, melyek a valós társadalmi folyamatok észlelésének rendezőelvévé válnak (TURNER 1985).

Arisztotelész a *Poétikában* az utánpótlást egyfajta „mathéziszként” gondolja el: olyan tanulásként, amely szórakoztatóbbá válik az utánpótlás tárgyának felismerése okozta gyönyör által. „Azért örülnek ugyanis, mikor látják a képmásokat,

mert miközben szemlélik azokat, az történik, hogy tanulnak, tudniillik következtetnek, hogy mi micsoda, hogy például ez ez meg ez” (ARISZTOTELÉSZ 2004: 11–12).

## ÁTVÁLTOZÁSOK

A távol-keleti színjátszás hagyománya (pl. az indiai kathakali, vagy a japán nō) az európai, de általában véve a nyugati színházi formákhoz képest sokszor szokatlan módon építkezik. Az előadások lényegében táncból, kórusból, zenéből, azaz jórészt nagymértékben stilizált, szertartásos folyamatokból állnak, míg Európában egy színdarab a szavak elhangzásából és tettek színreviteléből áll össze, s mindez utánzás révén manifesztálódik. Az ókontinens újkori színházában a tipikus előadás a megírt dráma megjelenítésére, illusztrálására korlátozott mindennemű elvonatkoztatás nélkül.

A dramatikus színház az általa teremtett világot alapvetően a leképezett valóság illúziójaként értelmezte. Az efféle szemfényvesztés nem igényel tökéletességet, mert végtére is a közönség fantáziája és szuggesztív képessége által teljeseedik be. Az alapelv a fontos, mely elfogadásával a nézőnek mindazt, amit a színházban érzékel, egy nagyobb egészre kell vonatkoztatnia. A totalitás, az illúzió és a világ reprezentációja az írott szöveg modelljének van alávetve, annak logikája szerint működik. A dramatikus színház végéről akkor beszélhetünk, amikor a fentiek már nem szervezőelemként, csupán opcióként funkcionálnak.

A történeti avantgárd (forradalmi újításai mellett) épp a régi színház lényegét őrizte meg, azaz a modernizált formák pontosan a szöveget és annak igazságát igyekeztek megmenteni a konvencionálissá vált színház torzításától. Az absztrakció ellenére ragaszkodtak egy cselekmény utánzásához a színpadon. Egészen a 70-es évekig kell várni, hogy a különböző tömegművelési terhodításának hatására a színházi alkotók megkérdőjelezzék a dráma hagyományos formáit, és ezáltal körvonalazódni kezdjen a posztdramatikus színház paradigmája. A jelenbe tartó folyamatot sokan sokféleképpen igyekeztek jellemezni. Beszéltek a színház mint fikció ünnepléséről, a dekonstrukció színházáról, plurimedialis színházról, a gesztusok és mozgás színházáról, heterogenitásról és diszkontinuitásról. Ebben a színházban egyes vélekedések szerint már nincs is diskurzus: a meditáció, a gesztus, a ritmus és a hang irányítja. Ez az állítás azonban erősen kétségbe vonható. Véleményem szerint a párbeszéd még véletlenül sem szívódott fel, egyszerűen csak belső monológgá, önmegszólítássá alakult. De nem a színészek magányos vívódására kell itt gondolnunk. Maga az előadás az, mely önmöngyével kommunikál.

A posztdramatikus színház a különböző művészetek olvasztótégelyeként gondolja el önmagát, s ezeken keresztül olyan befogadási alternatívákat kínál

és kíván meg, melyek elszakadnak a korábbi, dramatikus paradigmától (sőt általában véve az irodalomtól is). A megszólítás lép a párbeszéd helyére, és a beszédter már nemcsak a színpad, hanem az egész színházterem lesz. Így nyílik meg a terület eddig kirekesztett kulturális, politikai és mágikus tartalmakkal bíró formák felé, mint a gyűlés, az ünnep vagy a rituálé.

A színészek ma már nem egy vezető, egy rendező koncepciójának képviselőiként lépnek fel. Antonin Artaud kritikája a hagyományos színházról éppen arra épül, hogy ott a színész csak a rendező közvetítője, aki viszont egy szerző leírt szavainak megismételője, mely szavak maguk is a világ ábrázolása (azaz másolása) céljából szerveződnek szöveggé (ARTAUD 1970: 7–23). Az új színház már nem a „rétegeződés” színháza. A színészek nem egy külső intenció hordozói. Autonóm jelenlétük van, és ez a jelenlét sokszor már nem is igényel cselekményt, és nem kellene bravúrosan kidolgozott karakterek s azok konfliktusai sem. Valójában azonosítható alakokra sincs szükség.

Lytard kifejezésével élve „energetikai színházról” (LYOTARD 1976: 105–110) beszélhetünk. Nem a jelentés színháza ez, hanem az erőké, rejtett energiáké, indulatoké. Artaud óta tudjuk, hogy az egyes színpadi gesztusok a konvencionális jelektől eltérően mutathatnak valahová, és egyszersmind tisztán magukat is adhatják.

## FESZÜLTSG

A köztudatban a dráma (azaz a színház) máig a feszültséggel egyenlő. Expozíció, bonyodalom, sorsfordulat, katasztrófa/feloldozás – a közönség elvárásai máig ezek. De ha a posztdramatikus színházat e klasszikus esztétikai követelmények mentén értelmezzük, olyan fontos szervezőelemeket hagyunk figyelmen kívül, mint az eseményszerű jelenlét, a test saját szemiotikája és a játszó mozgólatai, gesztusai.

Az előadás dinamikája és íve mellékessé válik, vagy legalábbis új értelmet nyer. Marina Abramović *Támás ajkai* (Lips of Thomas, 1975) című kétórás performance-a csak kevés cselekvést tartalmazott. A művész többek között a nézők szeme láttára fogyasztott el egy egész csupor mézet és ivott meg egy teli palaack vörösborot. A nézők számára rövid idő után világossá vált, hogy a „jelenet” az étel, illetve ital fogytáig tart, így a hagyományos értelemben vett feszültség elpárologott, és valami másféle vette át a helyét. Ebben az esetben a test korlátainak közvetlen megtapasztalása által kiváltott szorongás, undor, rettenet.

## KABARÉ ÉS BÍRÓSÁGI SZÍNHÁZ

A kabaré műfaja az 1880-as évek Párizsában keletkezett. Az előadások népszerűsége annak volt köszönhető, hogy a játszó és a nézők számára közös életvalóságon alapultak, az erre való utalások működtették őket. Így járultak hozzá a művészet elefántcsonttoronyának leomlásához, és egy olyan színházi eseményhez, melyben minden résztvevő szerephez jut.

A hatvanas években felbukkant dokumentarista színházban a színészek valószínűleg bírósági ügyek tárgyalását, ezekkel kapcsolatos kihallgatásokat, tanúvallomásokkal tárnak a közönség elé. A „darabok” kimenetele jobbra érdektelen, az ítélettől vajmi kevés függ, mert a megjelenített ügyek (a vietnami háború, az atomfegyverkezés morális vetületei, felelősség a koncentrációs táborokban történelemért stb.) már rég eldőlték a színházon kívül. A feszültség itt etikus-erkölcsi gyökerű, a megjelenített világ nem elbeszélés, hanem megbeszélés által képződik meg. Hatása a közösségi, nyílt diskurzushoz való vonzódásban érhető tetten. Egyébként is, ha egy színdarab magába integrálja a nézők cselekvéseit, megszólalásait, már nem alkothat zárt egészet, az üzenet helyett a performatív aktust preferálja.

## KITÖRÉS

A színdarab valóságából való kitörés ugyan régóta ismert (pl. ún. „kiszólások”, „félremondatok”), ám mindig is elhanyagolt megoldásnak számított. A külső világ nem törhetett be a darab törvényei által kreált szimulákrumba. A szurrealisták tettek először kísérletet a színház burkának feltörésére. Roger Vitrac *A szerelem rejtélyei* (1923) című előadásában a fikció valósága és a realitás közti határ olyan módon szűnt meg, hogy a színészek a közönség között foglaltak helyet, és a játszott karakterek mellett saját maguként is megjelentek, ezáltal téve homályossá a valóság szinteket. A század második felében a posztdramatikus színház már szívesen nyúl ehhez a formához, és még inkább ellehetetleníti az egyes szintek felismerését. *A színházi balgaság hatalma* (1984) című Jan Fabre-előadásban a színészek egy fárasztó fizikai gyakorlatsor után, a terem fényeit kigyújtva, a nézőket szemlélve szívnek el egy cigarettát. Képtelenség eldönteni, hogy ez a „pihenő” szükségszerű-e vagy előre megrendezett. A színdarab ideje alatt lezajló összes eseményt – kapaszkodók híján – kénytelenek vagyunk annak részeként elfogadni, mert a színház egyszerre anyagi folyamat, és ugyanennek a folyamatnak a jele is, egyszerre teljesen jelszerű és teljesen valós. Mindez morális dilemma elé állítja a beavatott, már nem csak voyeurként megfigyelő közönséget. Ha a „színpadon” egy erkölcsileg megkérdőjelezhető dolog történik, a nézőnek magának kell eldöntenie, miként reagál: megakad-

lyozza-e vagy passzív marad, esetleg tiltakozásképpen elhagyja a termet. Az előadás szempontjából többnyire érdektelen, hogy mit választ, ami lényeges, az a választási kényszer.

## VÁLASZTÁSOK A BIKINI KÖZTÁRSASÁGBAN

A Kosztolányi Dezső Színház 2012 tavaszán – néhány héttel a szerbiai köztársasági választások előtt, amikor a politika a mindennapok részévé vált – szokatlan projektbe fogott Borut Šeparović rendező vezetésével. Plénumokat szerveztek Vajdaság-szerte, melyek során a polgárok véleményére, politikai állásfoglalására voltak kíváncsiak, s melyek által a készülő előadáshoz gyűjtöttek információkat. Kiáltványt fogalmaztak a képviselői demokrácia ellen, melyben követelték a parlamentáris rendszer megszüntetését, a miatta létező politikai pártok feloszlását, és a közvetlen demokrácia, a valódi népuralom bevezetését szorgalmazzák. „El tudjuk képzelni, mennyire naiv vagy utópisztikus a kiáltvány, és hogy maradjunk a realitás talaján. Nincs megfelelő időpont a változásra. Ritkán jött össze változás a történelem során, de ha nem kezdjük el a változást, nem tudjuk, hova fejlődhet az egész” – áll a társulat bevallása szerint több sajtóorgánumnak is átadott, de közlésre mindenhol alkalmatlannak talált manifesztumban. A szöveg a következőképpen folytatódik: „Arra hívunk föl benneteket, hogy menjetek ki szavazni, és érvénytelenítsétek a szavazólapjaitokat. Ezzel adjuk tudtukra, hogy számunkra egyikük sem elfogadható megoldás. Ezzel saját magunkra szavazunk.” Ettől a ponttól válik igazán bizonytalanná a publikum helyzete, s kénytelen eldönteni, milyen befogadói attitűdöt választ.

Egyrészt a színház társulata még a plénum elején kikötötte, hogy ezúttal nem szerepeket játszanak, meggyőződésüknek nem színészként, hanem magánszemélyként adnak hangot, azaz semmiben sem különböznek az összejövetelemre megjelent érdeklődőktől. Videofelvételeket készítettek, és jegyzőkönyveket vezettek, melyeket később mindenki számára elérhetővé tettek. A résztvevők az egyes kérdésekben demokratikus úton nyilváníthatták ki véleményüket, és a szavazások során a többség döntött. Másrészt viszont a szavazócédulák érvénytelenítésére való felszólítás messze túlmutat az aktuális plénum korlátain. Állampolgári minőségükben szólítja meg a gyűlés tagjait, és ezzel ők maguk is tisztában vannak. Sőt, tovább megyek, úgy érezhetik, hogy egy kézfelnújítás által befolyásolhatják az életüket irányító rendszer működését, s általa a mindennapjaik valóságát is.

A premierre április 23-án (választások: május 6.) került sor, az első repríz pedig már a kampánycsend időszakára esett. Az előadás szintén plénum alakjában valósult meg, leszámítva a zárlatot – melyről majd néhány bekezdéssel lejjebb ejtek szót – és a bevezetőt, melyben a színészek beavatták a nézőt abba, hogy

miért nem a *Vér a macska nyakán* című Fassbinder-drámából készült előadást fogják a következőkben előadni, melyre a rendező szerződése szolt. Esetünkben az okok teljesen érdektelenek. Sokkal fontosabb, hogy a dráma „megtagadásával” a nézők kénytelenek felfüggeszteni színházi elvárásaikat. A dráma kalauzolása nélkül kitaposatlan ösvényre lépnek, ahol a már említett realitás–fikció határ vonal láthatatlanná válik.

A Bikini-demokrácia rendkívül ügyesen hat a nézőkre, amikor azok az előadás valóságának valódiságáról döntenek. Nincs dinamikus szerkesztés. Van, aki hosszú percekig beszél személyes demokráciaélményéről, van, aki csak néhány szóban reagál. Minden olyan tempóban folyik, ahogy a színházon kívül is folya. Nincs okunk azt feltételezni, hogy mindez előre megírt forgatókönyvek alapján történik.

A másik bravúrosan kihasznált tényező a közönség apolitikus mivolta. A színházlátogatók nagy része nincs tisztában a különböző politikai struktúrákkal, így magával a demokrácia intézményével sem, de a fokozottan átpolitizált közéleti behatásoknak köszönhetően a politikai indíttatású vagy irányultságú mondatok nem hatnak hamisan, nem tűnnek előre megírtaknak. Ezáltal válhat hihetővé egy csak felületesen ismertetett, de alapvetően eszményinek beállított rendszer – a közvetlen demokrácia –, mely a fennálló tökéletesebb alternatívája lehetne. Az illúzió működik, a befogadó még a fokozatosan fel-felbukkanó elidegenítő effektusok ellenére sem hiszi azt, hogy amit lát, csak színjáték. Pedig hogy is lehetne más?

És ezen a ponton kell szót ejtenem a zárlatról. Az előadás minden esetben „akcióba” torkollik. A moderátorok a kiáltvány aláírására kérik a közönséget, akik e célból a nézőtér végénél lévő asztalon hagyott ívekhez sétálnak. Ám mielőtt tollat ragadhatnának, a terem fényei váratlanul kialszanak. A színpad közepén pontfény gyűl, melybe két színésznő sétál be, akik monológba foglalt vallomásba kezdenek. Teszik ezt azért, hogy lebuktassák magukat. Közlik, hogy a színészek minden elhangzott mondatot csak betanultak. Szerepet játszottak, az aktivista szerepét. Valójában fogalmuk sincs, hogy mit mondanának akkor, ha megkérdenék tőlük, mit gondolnak a közvetlen demokráciáról. A szöveg utolsó sorait szó szerint idézem: „Kiáltványunkban az igazi demokráciáért a rosszra figyelmeztünk, hogy a jóért szálljunk síkra. Látszólag. Itt azért vagyunk, hogy a közvetlen demokrácia mindennapi használatára toborozzunk. Látszólag. Látszólag a világot akarjuk megváltani. Az, ami itt történik, ez a színházi plénum köszönő viszonyban sincs a valósággal. Még a ti szavaitok is csak fikció voltak. Ez csak játék. Nincs döntés és nincs felelősség. És persze nincs következmény sem.”

Az előadás e végső ponton rántja helyre és teljesíti be a közönség előzetes elvárásait. Legalábbis azzal kapcsolatban, hogy az esemény, amire jegyet váltottak, színházi előadás-e vagy sem. Ám a színészek hiába veszik le a vállakról

a felelősséget, a nézőkben erős feszültséget teremt, hogy a látott darab, melyet nem a „nézés” konvencionális, kényelmes útján fogadtak be (és fogadtak el realitásként), valójában nem több, mint színházi fikció.

Hiába érvénytelenek a társadalmi változás érdekében tett kijelentések, a tapasztalatok és felismerések ugyanúgy helytállóak, s így Arisztotelész klasszikus mathézisz-elmélete ezerháromszáz év múltán is érvényes, azzal a különbséggel, hogy a felismerés alapjai már nem a játszó, hanem az előadás és az élet aktív szereplői, a befogadók.

## IRODALOM

ARISZTOTELÉSZ 2004. *Poétika*. Szeged

ARTAUD, Antonin 1970. *The Theater and its Double*, Calder & Boyars. 7–23.

LEHMANN, Hans-Thies 2009. *Posztdramatikus színház*. Budapest

LYOTARD, Jean-Francois 1976. *The Tooth, The Palm = Sub-Stance*, Vol. 5, No. 15, *Socio-Criticism*. University of Wisconsin Press. 105–110.

TURNER, Victor 1985. *On the Edge of the Bush*, University of Arizona Press

### *How Long Does the Theatre Last? Postdrama in Bikini Republic*

“Theatre is nothing but a tiny piece of life-time spent and consumed together by actors and audiences; and it is in the joint inhaling of the air in that space where the theatre play and its watching take place” – says Hans-Thies Lehmann.

Since the ‘70s of the 20<sup>th</sup> century, certain postmodern stages have lost narration, the figures have waded, the performance has turned into a once-in-a-life-time event that cannot ever be repeated in its entirety in any reprise. Then slowly the stage vanishes too, dissolving the border between the actor and the audience. Séance-like, ritual ‘performances’ come to life where everyone present becomes a participant of the ‘ritual’. Ultimately, the power and credibility of words also become disputed...

The paper examines the results of this lasting process, and in view of that analyses the play *Bikini-demokrácia (Bikini-Democracy)* staged by the Kosztolányi Dezső Theatre in Subotica on 23<sup>rd</sup> April 2012.

*Keywords:* post-dramatic theatre (in Vojvodina), performance, ritual theater, postmodern, Bikini-demokrácia

Beérkezés időpontja: 2013. 03. 10.

Közlésre elfogadva: 2013. 04. 16.