

EMIL HRVATIN

## A nézés dramaturgiája: a végső néző és más stratégiák

Kezdjük az olasz építész, Franco Purini lakásleírásával, illetve a százmillió embernek készült ideális város és épületeinek víziójával:

„Az élet egyre magányosabbá válik, ám nem szükségszerűen kevésbé boldoggá is; az emberek nagy önálló házakban fognak majd élni. Ezek kifejezetten a lakás-galériák tágas, meztelen terei lesznek, amelyekben az életfunkciók úgy játszódnak le, mint a színpadon, az izoláció igénye, vagy a privát tér keresése nélkül. Az érzékelést kiegészítő elektronikai felszerelés a ház építőelemévé válik. Ez az egyszerűen beépített tér semmilyen kapcsolatban nem fog állni a külső világgal, mert csupán a külső világ képe lesz. Minden ház egyforma lesz, s rendelkezik majd saját energia- és IT hálózati terminállal, ugyanakkor állomással is az információk átviteléhez az egész világgal való telekommunikációs és interaktív kommunikációs központként. Az embereket többé nem hantolják el a temetőben, mert a házak egyben a lakosok családi sírja is lesz.”

(Franco Purini: *Ezerszer százezer ház*, a velencei biennáléra készült projektum, 2000)

Purini projektuma egyfelől a legrégebbi modernista utópia precíz meghatározása és alkalmazása miatt attraktív, ugyanakkor félelmetes is – figyelembe véve a szubjektum végső helyzetét a jövő házában – a *végső téren* belül.

A végső tér a maga szubjektumát a dupla, altiseri elgondolás értelmében fogja fel (sujet/szubjektum), amely egyszerre aktív és függő. A végső tér Virilio végső lakosának lakhelye, amely különféle telekommunikációs segédeszközöket használ, hogy összekösse a külső világot a saját elementáris sejtjeivel. Ez az a hely, amely hangsúlyozza az individuális szabadság izolált nukleuszának látványát, egy olyan szubjektum alapján, amely a várost decentralizált számtalan kis központú konglomerátumként szervezi. A végső lakos számára a külső valóság olyan absztrakt készítmény, amelyet tetszőlegesen alakíthat. Ez a teljes individuális felelőtlenség valósága.

*A színház toposza: a szélsőségesen nyilvánostól  
a szélsőségesen privát felé*

A purini féle építészetben a végső egyén performerként van jelen. Szemtanúi vagyunk a *theatrum mundi*-konceptió a panoptikum és intim színház koncepciójára történő átvitelének, amelyben a végső egyén egyszerre előadó és néző. Élettere a *színpad* (a színhely és



látvány kétszeres értelmében), ahol önmaga és a világ számára szerepel/mutatkozik meg,<sup>1</sup> a világ pedig ugyanezt teszi érte.

Első pillantásra úgy tűnik, panoptikus helyzettel foglalkozunk: az intimitásom mindenki számára látható, a külső világ pedig a többszintű képek/környezetek archívuma, amit virtuálisan vetíthetek a saját magánpanoptikumomban. A szociális szervezet ökonómiájában az egyének feláldozzák a magánszférájukat, hogy cserébe a teleportált demokrácia illúzióját kapják: „minden adott pillanatban részt vehetnek a társadalmi élet minden szférájában – a halálbüntetés részvényvásárlásától egészen az ellene szóló szavazatig”. Ugyanakkor a panoptikus intim színház totalitárius képének van egy másik, posztmodern oldala is. Orwell Nagy Testvére – amelytől nem szökhettek meg és amely elől keservesen próbálok elbújni – most egy kisebb testvért kapott, egy hollandot, illetve most már transzeurópaikat. Egy olyan testvért, amely arra kényszerít, hogy teljesen felfedjem a magánszférámat. A *Big Brother reality show*ról van szó, amelynek elképesztő nézettségi indexe van Európában, és eddig az egyedüli olyan tévés esztrád találmány, amellyel Európa versenyre kelhet Amerikával, ahol a *Big Brother*nek nincs akkora sikere. Az új Nagy Testvérnek hajlamos vagyok feláldozni a magánszférám utolsó morzsáját is, csakhogy elnyerjem a figyelmét és csodálatát. Ezért a nappalimat színházzá változtatom, magamat pedig egy olyan színésszé, aki kétségbeesetten küzd a közönségéért.

Ez a perverz elmozdulás attól a szubjektumtól, aki azért strapálja magát, hogy megszökjön a Nagy Testvér tekintete elől, addig a szubjektumig, aki vidáman feláldozná a magánszféráját a Nagy Testvér figyelméért, a privát terület értékvesztésének a jele. És ennek megfelelően a nyilvánosság értékének is a válsága, tekintettel arra, hogy a „nyilvánosság” újkori koncepciója egy olyan csatateret jelent, ahol a másik érinthetetlen integritásáért (magánszféra, jogok, tulajdon) folyik a harc. A privátból fakadó spektakulumok, az intimitás leleplezése, mint a TV-közönség kielégítésének egyik módja, az emberi jogok obszcén nyilvános kifejezéskénti és előadáskénti értelmezése a nyilvános tér zsugorodásának a következményei. A '90-es években a nyilvánosság kanalizált, ellenőrzött és ritualizált kifejezése a szavazók radikális depolitizációjával végződik (absztinencia, a politikai pártok megjelenése). A szubjektum reakciója a következő: amennyiben a politikai életben való részvétel kizárólag a politikai elitnek szól, akkor keresek olyan alternatív módokat, ahol politikai szubjektumként jelenhetek meg. A magánszféra áruba bocsátása az egyedüli módja annak, hogy ez létrejöjjön. A média radikálisan reklámozza ezt az elvet, a feltárt magánszférák gladiátor-játékává alakítva a műsorait. Az olasz közönséget saját „Nagy Testvér” verziója nyílt szexuális aktuussal sokkolja. A *Jerry Springer Show*ban, a 13 éves kislány beismeri az édesanyja, a stúdiós közönség és a kamerák előtt – hogy prostituálódott. Egy másik lány beismeri a fiújának, aki épphogy kijelentette, mennyire szereti és mennyire idillikus a viszonyuk, hogy az utóbbi hat hónapban megcsalta egy másik fiúval, aki egy kijelölt időpontban megjelenik a stúdióban és a TV-kamerák előtt. A két férfi verekedni kezd, a TV-stáb tagjai pedig megpróbálják különválasztani őket. A közönség egyszerre döbönt és elégedett.

<sup>1</sup> Az eredetiben itt a *djeluje* szó szerepel, ami szó szerint 'valamilyennek tűnni'-t jelent, a káprázat, az illúzió értelmében. (A ford.)

A végső lakos/néző magányos pozíciója gyökerestül megszünteti a közeli kommunikációt, miközben fejleszti a távolságit. A lokális a globálisnak van alávetve, konkrétan az absztraktnak, a materiálisan virtuálisnak. A társadalmi valóság tévés valósággá válik. Egyszerűbb gyónni a kamerák előtt, mint édesanyánknak, pasinknak vagy barátunknak. A globális társadalom hatalmas terapeutikus eszközként strukturálódik.

A két nagytestvér mellett létezik egy harmadik, átmeneti terület, amit legjobban Peter Weir *Truman Show* (1998) című filmje ábrázol. A főhős Truman Burbank életét az óriási tévé-stúdióban találják ki és minden lépését kamerákkal figyelik, fölötte virraszt alkotója, Christof, a megszállott rendező. Truman valójában egy posztmodern Caspar Hauser, akit bekebelezett a tévés korporáció. Környezete a mindenkori szokványos amerikai hétköznapi, amelyben minden szubjektum tudja, hogy neki és a közönségnek szerepel (egyfajta primitív végső nézőkről van szó – lásd a szöveg folytatását), csupán ő éli meg ezt a saját mindennapjaiként, amit nem változtathatnak meg sem az időszakosan bizarrul eljátszott *product placement*ek, vagy például a reflektor utcára zuhanása fényes nappal. Truman környezete számára a romlatlan, őszinte szubjektivitást jelképezi, így lesz a nézői tekintet nosztalgikus tárgya. Ő egy naiv idióta, aki a posztmodern szubjektum elvesztett közelségét személyesíti meg.

Mint amikor Andersen *A király új ruhája* című meséjének gyermeke leleplezi, hogy meztelen a király, Truman helyzetének terminalitására is fény derül abban a pillanatban, amikor nyilvánvalóvá válik, hogy az autentikus valóság és az otthon melege valójában egy 24-órás *reality show*, amelyben minden személy előadó, minden egyén egy gigantikus előadás szereplője.

Az, aminek az egyén autentikus valóságának kellene lennie, valójában nem más, mint kitalált valóság. Slavoj Žižek ebben egy amerikai paranoid fantazmáinak megvalósítását látja, miszerint ez a paranoid „hirtelen gyanakodni kezd, hogy a világ, amelyben él, csalás, megtervezett spektákulum, ami arra irányul, hogy meggyőzzék afelől, hogy a való világban él. [...] Hollywood nemcsak a súlytalan és az anyagi teher nélküli valós élet képeit mutatja, de a kapitalista fogyasztói társadalomban az 'egyedül alkotott társadalmi élet' látványosságá tette szemfényvesztés körvonalait nyújtja, ahol szomszédaink úgy viselkednek a 'valós' életben, mint színészek és statiszták."

Az iszonyat nem a környezetem illúziójának feltárásából fakad, hanem abból, hogy ez a hazugság valójában az én igazságom, hogy még ha szembesülök is a szimuláció leleplezésével, nem vethetem meg morálisan, hanem tovább élek benne, mert nincs más választásom. Weir filmjének legmegkapóbb momentuma az, amikor Truman minden napja spektákulumszerűségének felfedése semmit sem változtat az általános helyzeten. Ettől a pillanattól kezdve Truman drámája inkább a néző tekintetében játszódik le, mintsem benne; a nézőben, aki – a talajvesztett Trumannal szemben – a fikciót veszítette el. Truman igazságpillanatában, amikor megtörténik Truman 'apagyilkossága' (Trumant *Traumannak* kellene hívni), a nézők az ő oldalára állnak, és szurkolnak neki, hogy kiszabadulhasson a show-ból.

A *reality show*k, beleszámítva a Nagy Testvért is, a közvetlen valóság megszállottságából indulnak ki: a médiavilág már annyira megkonstruált, hogy a valóságosságát csak élő ripor-



tokkal biztosíthatja, dokumentumszerű stílussal és valódi személyekkel. Mit lép erre a Nagy Testvér? Létrehoz egy olyan teátrális helyzetet, ahol önmagukat játszó személyeket szerepeltet. Ez a teátrális szituáció elszigetelt, és ebben az értelemben valóban színházzal van szó – nincs semmiféle érintkezés a külső valósággal.<sup>2</sup>

A stúdió ajtaja előtt el kell hagyni az addigi realitást és teljesen át kell adni a helyet az újnak. A Nagy Testvér szerzői semmiféleképp sem akarják a fellépés közvetettségét: a résztvevők – valóban legjobb ezt így szájbárogatni nekik – olyan utasításokat kapnak arról, hogyan viselkedjenek, amit nehezen lehetne forgatókönyvnek nevezni. A külső, nyitott valóságban mutatkozó kilétüket magukkal cipelik a zártba, annak ellenére, hogy a Nagy Testvér lényege éppen az új valóság megkonstruálása. A résztvevők önmagukat *alakítják*, mert erre kényszeríti őket a kamera tekintete, amely többé nem rejtőzködik (mint Truman-nál): minden percben pózolnak neki. A Nagy Testvér a valódi élet fantazmáját mutatja meg – hitelesebben a valódi életnél. De ha a tér, a valóság, az idő, a szituáció stb. eleve konstruált, mi az igazi egyáltalán a *reality show*-ban? Esetleg a résztvevő identitása?

Vessünk egy pillantást a belga Betty nevű hősré, aki, ha nem is győzött, médiacsillaggá vált. Amikor elhagyta a Nagy Testvér konténerét, szembesült a rajongók eufóriájával. Ennek hatására önmagáról egyes szám harmadik személyben kezdett el beszélni: „Betty ezt tette, Betty ilyen volt...” – tehát úgy, mintha egy szereplőről beszélne.

Elsőre megmosolyoghatjuk Betty álmélgodásának infantilizmusát (a gyerekek is, amikor magukról beszélnek, egyes szám harmadik személyben beszélnek), ám a szavai is azt támasztják alá, hogy az egészet eljátszották, hogy korántsem olyan helyzetekről volt szó, amelyek mögött nem állt semmiféle rendezés. Ahogyan a *Truman Show*-ban Marlon állítja: „semmi sem mesterséges, a sorozatban semmi sincs eljátszva, csupán ellenőrzés alatt áll”.

A Nagy Testvér valódi pillanata a néző részvétele. Természetesen az első szinten gladiátorhelyzetről van szó, amelyben médiás darwinizmust játszunk. „Hatalmam van eltávolítani azt, aki nem tetszik”. Ez az alap gondolat a kilencvenes években tömegesen behatolt a politika szférájába. Feltűnt egy olyan jelenség, amit a *revansizmus válaszhatóságának*<sup>3</sup> nevezhetnénk, és nem csupán a tranzíciós államokban, ahol a szavazók tömegesen adták le a voksukat a nacionalistákra és általában a jobbosokra, hanem az ún. fejlett demokráciákban is, ahol megszűntek bizonyos hagyományos pártok. Közben pedig irdatlan mennyiségű új, marginális vagy teljesen apolitikus programú párt bukkant elő. A szavazó valami ellen szavazott, nem pedig valami mellett. A posztutópiai társadalmakban (ami nem azonos a posztideológiával) a szavazó könnyebben motiválható valamivel szemben, mint valami mellett.

A szembenállás motivációja mindig erőszakosabb és pusztítóbb, mint az igenlésé. Erre figyelmeztetett Christoph Schlingensief, amikor a *Bitte liebt Österreich* című projektumában a

<sup>2</sup> Hogy a producerek milyen szigorúsággal tartanak ki a „hős” izoláltsága mellett, jól bizonyítja a nemrég feltűnt amerikai példa: a nagy tesókat nem értesítették, hogy megtámadták a WTC-t és a Pentagont. Ezek között volt egy olyan személy is, akinek a családtagja szerepelt az áldozatok között. Az pedig köztudott, hogy a résztvevőknek szigorúan tilos beszélni a kulisszák mögötti titkokról és a fellépési utasításokról.

<sup>3</sup> Az eredetiben: elektorat revansizma. (A ford.)

bécsi utcák konténereiben emigránsokat helyezett el. A [www.auslaenderraus.at](http://www.auslaenderraus.at)-on szavazni lehetett, és mindenekelőtt eltávolítani azokat, akik nem tetszettek a honlap látogatóinak. Az eredmények a várakozásnak megfelelően rasszisták voltak, az *anonim részvétel* lehetősége is a kezükre játszott. Schlingensief kimutatta, hogy az anonim részvétel feloldja a kellemetlenségeket, és a nézőt egy megrendezett helyzetbe csalja, ahol éppen az anonimitás miatt pontosan azt teszi, amit elvár tőle a rendezés.

Az anonim részvétel mindkét 'nagytestvér' közös pontja: Orwell Nagy Testvéreben az állampolgároknak a 'két perces gyűlölet' intézménye áll rendelkezésre, a mai Nagy Testvérben pedig az elimináció. Mindkét esetben szervezett rasszizmusról van szó, amit a nyilvános szférában leggyakrabban az olvasók leveleiben vagy a rádiós kontaktműsorokban lehetünk fel. A szlovén politikai elméletíró, Tomaž Mastnak a nyolcvanas években *rejtett-totalitárianizmusnak*<sup>4</sup> nevezte ezt a homoszexuális találkozóval szembeni rasszista és sovíniszta kilengések kapcsán. Az anonim résztvevők *rejtett-totalitárianizmus* elvégzi a piszkos munkát az uralkodó elit számára.

A Nagy Testvérben médiás értelemben a részvétel által fokozódik a feszültség. Az események fordulópontjairól külső impulzusok döntenek, amelyek közül valójában csak egy a megengedett, méghozzá a legkegyetlenebb: az elimináció.

### *A résztvevő, a voyeur és a végső néző*

Purini víziója a néző színházban elfoglalt két klasszikus, múltbéli státusára vezet vissza – a résztvevőére és a voyeuréire. A résztvevői státus tipikus a színházban, célja egy olyan közösséget generálni, amelyben a színház jelenti az eseményt. Rousseau szerint az ultimatív résztvevő olyan néző, aki nemcsak részt vesz az eseményben, hanem annak főszereplőjévé/színészévé/előadójává is válik, aki – Althusser terminológiájával szólva – az esemény szubjektuma lesz. A néző voyeur-státusa alapvető a színházban, ami úgy fordul a névtelen egyénhez, mint az identifikált tömeg alkotóeleméhez.

Ideológiai-politikai szinten két különböző koncepcióról beszélhetünk, ezek az egyénhez és annak a nyilvános struktúrában elfoglalt helyéhez kötődnek. Amennyiben egy kicsit eltöprengünk Tönnies fogalmán, megállapíthatjuk, hogy a résztvevő néző elgondolása a társadalomnak mint (differenciálatlan) közösségnek az értelmezéséből fakad, míg a voyeur-néző a (differenciált) társadalom képződménye. A kortárs, demokratikusan fejlett tranzíciós és fejletlen társadalomban még mindig a néző voyeur helyzete az uralkodó, akkor is, ha állandóan a kísérleti színház kihívásaival kénytelen szembenézni. Einar Schleff a maga *Tíz pontot a színésznek* című kiáltványában indirekt módon azt állítja, hogy a kényelem bilaterális ökonómiaja az, ami együtt tartja a voyeur nézőt és a számára komplementer exhibicionista színészt: „A néző fizetett, és épp az exhibicionizmus miatt került ide, ezért ül itt a sötétben.”

<sup>4</sup> Az eredetiben: „totalitarizem-od-ispod”, ami alulról jövő totalitarizmust is jelenthet. (A ford.)



A néző voayeur státusát a kísérleti színház projektumainak kihívásai kísérik. A kortárs, résztvevő néző örök paradoxona az, hogy a színház ritkán teremt manipuláció-mentes, vagy olyan helyzeteket, amelyek nem a résztvevő néző kényelmetlenségébe torkolnak (sokat írt erről Richard Schechner és Herbert Blau, ám most tegyük félre azokat a színházi technikákat, amelyek bevonják a résztvevő nézőket, s szándékosan élnek a nézők számára kényelmetlen körülményekkel). Az előadó helyzete a fenti esetekben szintén kényelmetlen.<sup>5</sup>

Purini végső nézője egy másfajta színházat feltételez: interaktív. Még ma is így nevezhetjük, akkor is, ha az interaktivitás előadói ereje továbbra is kezdetleges. Mindaddig, amíg valaki félszempellel figyeli az interaktív történéseket, nem beszélhetünk olyan tiszta interaktivitásról, amely nem pusztán megfigyelt, hanem egyben előadott is, mindenki részt vesz, együtt alkot benne. Ma általában a technológiával kötjük össze az interaktivitást. Ez alapján a lehetőségek gazdagabb, előre kész választékát jelenti, előre beszámított választási lehetőségekkel (aláhúzva a beszámított szót). A technológia ugyanakkor soha sem reagál váratlanul (kivéve természetesen a szerencsétlenség és egy fensőbb hatalom esetét). Csak akkor beszélhetünk majd interaktivitásról, ha a hatalom gépezetei létrehozzák azt a paradoxont, amelyben lehetségessé válik egy olyan előreláthatatlan reakció beprogramozása, amely a program számára is váratlan.

A végső néző színházában (aki egyszerre színész is, ezért fogják a végső nézőt/színészt *végső nézőnek* hívni, – a pontosan nem lefordítható *terminal spectaCtor* angol neologizmusa precízebben fejezi ki a végső néző/színész pozícióját), a fizikai realitás hiperrealitássá válik. A néző egy szükségleteihez idomuló térben utazik. A test minden mozdulata új információt küld a számítógépnek, amely a végső néző hangulatának felderítését szolgálja. A számítógép szó szerint 'barátommá és baráttá' változik, egy olyan empatikus alteregóvá, amely (még) a felhasználó szeszélyeit is képes megérteni.

Itt egy érzések nélküli érzéki színházról beszélünk. Szag, íz, érintés nélkül.

A végső néző teste nincs a virtuális valóságban, de vajon melyik a test valósága? A virtuális valóság többé nem tér. A virtuális valóságba való belépésre használt fogalom most *elmerülésként* definiálódik. Természetesen ez még mindig előrejelzi a térrel analóg, meghatározott fizikai törvényeket.

<sup>5</sup> Nemrég láttam Felix Ruckert előadását a berlini „Dock 11”-ben, ahol egy kényelmes ágyban feküdtem, miközben egy táncosnő simogatott. Átadtam magam kissé hűvös és figyelmetlen érintéseinek, ami nagyon kényelmesnek tűnt a fárasztó nap után. De amikor viszonzni kezdtem az érintéseket, mert elfogadtam a játékot, s így a partnerévé váltam, feloldhatatlan távolságtartást és hűvösséget éreztem. Az előadás utáni beszélgetésben maguk az előadók azt mondták, hogy nem kaptak precíz utasításokat arról, miként reagáljanak a néző bizonyos viszonyulásaira.

## Színház a súlytalanságban

Megfelelő fizikai valóság keresése és Purini végső nézőről szóló elméletének továbbfejlesztése után végül egy olyan valóságra bukkanunk, ahol a térbeli koordináták többé nem határozzák meg a testet a fent-lent, balra-jobbra, előre-hátra irányok szerint. Tulajdonképpen mit jelent a végső néző helyzete? Egy olyan képernyős környezetet, amely bármelyik pillanatban képes létrehozni az átvitel hatását. Mozdulatlan vagyok, mégis mindenütt ott vagyok – szól Virilio definíciója a végső lakosról.

Figyeljük meg ezt az egyszeri eseményt a színháztörténetben és általában a művészetben, illetve a szlovén rendező, Dragan Živadinov *Biomehanika Noordung* című performanszában. Ez 1999 decemberében történt meg, az Iljušin 76 nevű katonai repülőgépen, amit az űrhajósok parabolikus próbarepüléseknél használnak. A repülés folyamán a repülő 11 parabolát végzett, mindegyik 25 másodpercig tette lehetővé a gravitáció nullfokának, illetve a súlytalanság állapotának érzékelését.<sup>6</sup>

A gravitációs állapotok közti átmenetek, az egyik fizikai valóságból a másikba való átkerülések élménye olyan tapasztalat, amely teljességgel összehasonlíthatatlan bármely más testi tapasztalattal. A félperces 'dráma' rövid intervallumai ellenére az átmenetek intenzitása és az újdonság arra kényszerítik a testet, hogy koncentráljon minden saját mozdulatára. Az ülésekre szíjazva a nézők azt figyelték, hogyan játszódik le előttük a színrevitel előben. Az esemény próbái a normális állapotú gravitációban zajlottak le (e performansz alkotói csupán egyszer repülhettek, négy hónappal a fellépés előtt). Tehát szó szerint részt vehettünk a test különböző fizikai realitásokba való átvitelében. Az ilyen típusú kommunikáció alatt keletkezett zaj túlnyomórészt a testünké volt, hiszen az előadókkal közös valóságon osztoztunk. Itt az előadók és nézők közötti határok elmosásával teljességgel megvalósult a rousseau-i szabadelvűség a részvételi színházról. Összeomlott az a szokványos szemiotikai fal, amely eddig strukturálta a színházi eseményt. Ugyanakkor megnyíltak a színház mint médium interpellációjának új mátrixai. Az előadók, a nézők és a társulat többi tagja többszintű fizikai valóságot osztottak meg egymással, ahol az önmagunkkal való foglalkozás intenzitása eluralta a történéseket, függetlenül attól, hogy ez a strukturáltságon, vagy az improvizáción alapult. Ez semmivel sem volt kényelmetlenebb, mint általában a színházi projektumok manipulatív helyzetei, amelyek a közönséggel való együttműködésből fakadnak.

Az elején azt érezzük, a testünk elidegenedett tőlünk, majd keservesen próbáljuk ellenőrzés alá vonni (pszichoanalitikus fogalmakkal szólva, az, amit megtapasztalunk, ellentétes folyamat a tükörfázissal, ami elengedhetetlen feltétele az identifikáció és a szubjektum felépítésének – a mi esetünkben minden test elidegenedik a szubjektumtól). Ismét meg kell ismerkednünk a testtel, amely szó szerint elveszítette a stabilitás érzését, ugyanakkor megérinthetjük a plafont, bármelyik falat vagy bármelyik rögzített dolgot a térben. Az igazi 'dráma' a szubjektumok drámája, akik a test fölötti kontrollért küzdenek.

<sup>6</sup> Az erről szóló cikkem összefoglalóját ld. „Živadinov's Biomechanics in Weightlessness”, Janus 2000/6, 38-42.



Ez a dráma a testünk emlékezetének mélyen gyökerező gravitációs érzés következtében jött létre.

A test gyorsan feldolgozza a súlytalansági állapot törvényeit, rekonstruál és elkezd az új fizikai valóságokban működni. Folyamatosan tanulja önmaga irányítását olyan feltételek között, ahol nem létezik lefelé húzó erő. Ahogyan a Noordung asztrofizikusa, Herman Potočnik írta: „A testek egyedül a tehetetlenség állhatatosság törvényei szerint mozognak – hacsak tetszőleges és egyenes vonalú irányban nem jelenik meg egy akadály – és csak a saját erejüknek vetik alá magukat (molekuláris, elektronikus, mágneses erőknek, illetve a tömegvonzásnak), amely köztük fejti ki hatását.”

Vajon az első végső tér űrállomás, az első végső lakó pedig űrhajós? Az űrhajós egy olyan térben van elhelyezve/szorítva, ahol a Földön lévő különleges terminállal kommunikál a média segítségével. Ugyanakkor teste a gravitáció nullfokának környezetében lebeg, egy olyan fizikai valóságban, amelyben a térbeli koordináták meghaladják az akkorra viszonylagossá váló Föld vonzását, vagy a gravitáció feltételeit.

### *A magánszféra vége = a nyilvános szféra vége*

Az a színház, amit saját életében a végső néző hoz létre, formális szinten a lebilincselő vizualitás, a kétdimenziós számítógépes játékok és a Big Brother trivialitásainak médiagettós amalgámjaként funkcionál. Ami ebben az értelemben sokkal fontosabbnak tűnik Baudrillard katasztrofikuságánál, az a végső néző identitásának megállapítása a privát és a nyilvános szféra viszonyain keresztül.

A színházban a nyilvános és a privát szféra helyzete transzparensten meghatározott. A nyilvános oldaláról van egy olyan előadónk, aki megfelelő művészi gesztusokat mutat be és átadja azokat a nyilvános fogyasztásnak. A privát oldaláról egy olyan nézőről beszélhetünk, aki a felkínált művészi gesztusokat egy olyan szervezett nyilvános eseményen keresztül fogyasztja el, ami lehetővé teszi számára a magánterületet (a néző események sorrendje iránti tisztelete a saját gondolkodás és álláspont szabadságával van kitéve, ami analóg Kant *Sapere aude!* felvilágosodás-felfogásával). A végső nézőnél egy nárcisztikus szituáció szemtanúi vagyunk, amelyben az előadó a saját maga közönsége és fordítva, ahol a nyilvános és a privát közötti különbség homályos és elködösített. De e kettő elködösítésével felvetődik a kérdés: hol, melyik területen lokalizálhatjuk a végső néző szubjektivitását? Amennyiben a nyilvánosságnak bejárása van ezekre a területekre, s amennyiben többé semmi sem privát, akkor a nyilvánosságot elve szintűgy megszünteti.

Első pillantásra azt mondhatnánk, hogy Živadinov projektuma a tranzíció pontos dramaturgiájának három gravitációs feltétele alapján az egyént meghatározott totalitárius helyzetbe keríti, ahol teljesen aláveti a manipulációnak. Živadinov ugyanis elfogadja az örökké megkerült, mégis örökké újra elgondolt elvet a színházban lévő alapvető kockázatról: mi van akkor, ha az előadás (a prezentált anyag, artikulált esemény) kivonja magát az ellenőrzés alól és maga válik valósággá, melyben a néző többé nem foglalkozik a fikció dramaturgiájával? Abban a pillanatban, amikor elkövetkezik a test földre való



visszatérése, vagyis a test rekorporációjakor a néző maga számára hozza létre a performanszt. Nincs többé néző, nincs többé megfigyelendő anyag. Živadinov nézői dramaturgiájának nagyszerűsége abban rejlik, hogy ő nem a harmadik nézőt találta ki (ahogyan ezt az 1992-es *Imádkozó Gép Noordung* című előadásban nevezi), hanem a nézőnek az események 'objektív' szemtanújának státusát nyújtja (a kamerák is szabadon lebegnek). Az előadást nem nézik, hanem testileg megtapasztalják – ez az a koncepció, amit az olasz vizionárus, Giulio Camillo vetett fel már a reneszánsz idején, s amit sok posztfreudi elméletíró továbbgondolt (jusson csak eszünkbe Merleau-Ponty koncepciója a szinesztéziás érzékelésről).

### *Il teatro debole – egy színház, amely semmit sem akar (tőlem)*

A kortárs tánc és színház számtalan projektuma támaszkodik a testi tapasztalatra. Amennyiben Martha Graham az igazságot testesítette meg („a test nem hazudik”), Wim Vandekeybus pedig valami olyasmit keresett, amit a Marcel Mauss-féle testtechnikák táncos testében való ülepedésének lehetne nevezni (*Amire a test nem emlékszik* – ez Vandekeybus első előadásának címe 1987-ből), akkor a kilencvenes évek generációinak táncos és színház-projektumai (a BAK Truppen-től, Jérôme Belán és Alaine Platelen át egészen Showcase Beat LeMotig, Tom Pilschkéig, Johnatan Burrowsig, Jan Ritseméig, Evgenije Greškovicig, Raimund Hogheig és másokig) a színházelőtti és a hétköznapi fetiszizációját mutatják be. Egy olyan táncos/színházi nyelv után kutatnak, amely különbözne attól, amit a flamand táncos és színházi színhely posztulál. Erős vizuális és koreografikus szerzői kifejezésformákat használnak, sikeresen megvalósítják a mintaszerű játékot, továbbá az előadót felelősségteljes szubjektumként definiálják. Kutatásuk alapja az előadó és a dramaturgiai narrativitás deteatrializációjának módszere, a zeneiség dekompozíciója és a rendező/koreográfus deautorizációja. Az olasz *il pensiero debole*<sup>7</sup> filozófiai iskolával analóg módon, ezt a színházat *il teatro debole*nek, gyenge színháznak lehetne nevezni. Ez egy olyan színház, amely semmit sem akar (tőlem), semmit sem akar tenni velem, előadás közben eljátszák, s a színészek vagy az előadók nem törődnek azzal, hogy egy meghatározott esemény előadójának tekintik-e őket vagy pusztán egy olyan embercsoportnak, amely a közönség előtt találta magát, csak hogy megszervezzenek egy eseményt, amelyben mások is részt

<sup>7</sup> Az olasz filozófiai iskola a gyenge gondolatot „az igazságot hirdető erős és erőtlen elme közé helyezi, annak tükörképéhez hasonlóan, aki a saját semmiségét szemléli benne” (Pier Aldo Rovatti). Gianni Vattimo a metafizikus és a metafizikai-történelmi (hegeli) kezdet problémájához hozzáadja a gyenge gondolat 'empirikus képletét': „A tapasztalat, amelyből kiindulhatunk és amelyhez hűségeseink akarunk maradni, valójában az elsődleges és leginkább mindennapos tapasztalat, amely történelmileg is meghatározott, kulturálisan pedig rendkívül terhelt” (mindkét idézet a következő szöveggyűjteményből származik: *Il pensiero debole*, Milano, 1983). Egy másik helyen Vattimo azt bizonyítja, hogy a mindennapos médiavalóság se nem hegeli abszolút szellem, se nem perverzió, hanem megismerői lehetőségeket és tapasztalatokat tartalmaz, amelyek nagy valószínűséggel előrejelzik a következményeket (vö. *La fine della modernità*, 1985).



vehetnek. Az új teatralitás felállításának egyik stratégiája az előadó deteatralizációja, amit legradikálisabban az Elisabeth LeCompte és a Wooster Group valósított meg. Mégis, összehasonlítva a gyenge színház (*il teatro debole*) legifjabb színházi generációjával, lényeges a különbség: az utóbbiak megtestesítik a mindennapos, urbánus szubkultúrát, a fiatalos könnyedséget, a popkultúrát. Az *il teatro debole* a távolság színháza, noha nem a brechti értelemben áthatva a Gesztussal, s nem is úgy, mint a Wooster Group, hanem a színjátszás formájában, amely lerombolja az adott színházi *mainstream* ideológiai előfeltevéseit. Szintúgy fontos megemlíteni, hogy a gyenge színház elsősorban nemcsak színház akar lenni, illetve, amennyiben igen, akkor az autentikus teatralitás új formáit keresi a mindennapokban. A közönséggel való találkozás elve a néző részvételét feltételezi, de függ maguktól a nézőktől is, akik az eseményben a jelentést és a helyüket keresik. Jérôme Bel azt állítja, hogy nem akar a közönséggel szemben dominálni. E koncepció radikális előadása (az *il teatro debole* szféráján belül) a végső néző<sup>8</sup> részvételi impulzusainak artikulációját eredményezheti.

### *Az előadás etikája: az előadás nélküli nézőtér*

Fejezzük be írásunkat néhány banális kérdéssel. A színészek miért viselkednek törvénytelenül úgy a színházban, mintha nem lenne néző, miért csinálnak ezzel hülyét magukból? Melyik néző érezte magát valóban résztvevőnek a színházban? Az *il teatro debole* a teatralitás szintjének csökkentésével fordul a részvétel kérdéséhez. A valódi aktivitást a néző realitásának szintjére redukálja, ez pedig azt is jelenti, hogy figyelembe veszi a színház reprezentatív keretének dekonstrukcióját. A probléma nemcsak abban rejlik, hogy a néző az első, aki teatralizálja az eseményt, hanem hogy a színházi eseményben való részvételével maga is olyan színházi eseménnyé válik, amely a színházat színházzá teszi. Ennek megfelelően, a teatralitás beleíródott a nyilvános előadás minden gesztusába. Amennyiben

<sup>8</sup> Hát persze, hogy semmi esetre sem pontos az ennyire különböző szerzőket a gyenge színház közös nevezőjére hozni, s még kevésbé korrekt. Itt fontos rámutatni arra a bizonyos elmozdulásra a teatralitás értelmezésében. Ehhez az elmozduláshoz fontos megérteni azokat a folyamatokat, amelyek megelőzték a gyenge színházat. Emellett a gyenge színház adósa a realitást konstruáló fikciónak, ami azt jelenti, hogy az elsődleges referenciái a populáris kultúra minden médiás formájában megtalálhatók. A gyenge színház címzettje a (gyenge) szubjektum, akinek a tapasztalata a módszer alapvető ismerete, de ez egyben alapvető ismereti cél is. Luk Van Dries síkraszáll a környezet-színházért, amely nem kényszeríti a nézőt részvételre, hanem lehetővé teszi neki, hogy az előadás felelősségteljes szubjektumaként fogja fel magát, az előadásért felelős szubjektumként. Steven de Beelder a hétköznapiak blanchot-i és de certeau-i fogalmaiból kiindulva a gyenge színháznak egy másik áramlatát találja meg, ami nem vonja a színházat a környezetbe, hanem a környezetet állítja a színpadra. Amikor Tomaž Štručl korai előadásait szemléljük (*Lancôme* avagy *Hamlet Packard*), valójában egy olyan fikciót nézünk, amely a színpadi szubjektum igazi életét ábrázolja. A gyenge színházról szóló vita épphogy elkezdődött (szerintem Márten Spångberg tévedésből nevezte ezt harmadik avantgárdnak, Van den Dries, de Beelder és Knut Ove Arntzen az említett jelenségről úgy beszélnek, mint az új környezet-színházról...).

úgy akarjuk, néző nélkül is eljátszhatjuk az előadást. A színház által felvetett kulcskérdés pont ellentétes természetű: létezhet-e közönség színházi előadás nélkül? Erre pl. a futuristák is válaszoltak, de még tartalmasabban foglalkozott vele Samuel Beckett és John Cage, akik világosan tudtunkra adták, hogy csak akkor lehetséges a részvétel, ha nincs miben részt venni: amikor a közönség színházi eseménnyé válik, és magát is ilyennek látja. A *Biomehanika Noordung* kidolgozta ezt a koncepciót, kompromisszummentesen létrehozta azt a szituációt, amelyben a részvétel pillanatában a néző a figyelem szubjektumává és objektumává alakul át, számára semmi sem létezik a súlytalansági állapoton kívül. Ezzel a részvétel végsővé válik, pontosabban, ha ki akarunk tartani a végső néző mellett, le kell mondanunk az előadásról. Más szavakkal, az előadásnak meg kell teremtenie az önmegszüntetés feltételeit, azt, ami Živadinov projektumainak állandó témája.

*Orcsik Roland fordítása*

*Emil Hrvatin*, a horvát származású, de Szlovéniában élő alkotó 1964-ben született. Több önálló színpadi és interdiszciplináris munka szerzője (többek között *Camillo, Q & A, Very Private, Very Public, Miss Mobile, Collect-if, Begunsko taborišče za državljane prvega sveta* [Az első világ állampolgárainak menekülttábor]), amelyekkel számos európai országban és Amerikában is fellépett. 1999-ben az európai színházi fődíjra jelölték. A *Ballet International* című színházi folyóirat a *Drive, a Camillo és a Collect-if* című munkáit a 2000-es és 2003-as év leginnovatívabb előadásai közé sorolta. Elméletíróként eddig több vitacikket közölt a kortárs színházról és művészetről, amelyeket több nyelvre lefordítottak. Négy elméleti szöveggyűjtemény szerkesztője. A Jan Fabre-ról írott nagyszabású tanulmánykötését francia (*La discipline du chaos, Le chaos de la discipline*, ford.: Armand Colin, Párizs, 1994) és holland nyelvre fordították le. A ljubljanei *Maska* című színházelméleti folyóirat felelős szerkesztője és az azonos nevű egyesület igazgatója, valamint a *Performance research* című folyóirat szerkesztőségi tagja, amely Londonban jelenik meg a Routledge kiadónál. Rendszeresen tart előadásokat és workshopokat több európai országban és Amerikában. Jelenleg Ljubljánában él. Magyarul most jelenik meg először. A fordítás alapjául a belgrádi színházelméleti folyóirat, a TKH 2002/3-as száma szolgált (*Emil Hrvatin: Dramaturgija gledanja: terminalni gledatelj i druge strategije*, 36-41.).