

KRICSFALUSI BEATRIX

Metadráma vagy színházi esemény?

Peter Handke *Közönséggyalázásáról*

Egy debattőr fellépése

1966-ban Peter Handke nem kizárólag a „Gruppe 47” Princetonban rendezett tanácskozásán hívta fel magára a figyelmet, ahol – számos diszkurzív szabályt megszegve – gyakorlatilag az egész jelen lévő német irodalmi establishmentet (Martin Walser, Peter Weiss, Siegfried Lenz) „leírási impotenciával”¹ vádolta meg. Két évvel az első, pozitívan fogadott regénye után (*Die Hornissen*, 1964) egy másik műnemen is megpróbálkozott, és megjelentette első darabját a meglehetősen sokatmondó *Közönséggyalázás*² címmel, amelyet a kezdeti érdektelenség és a Suhrkamp kiadó fáradtságos marketingmunkája után végül az első frankfurti Experimentán, a Német Képzőművészeti Akadémia által megrendezett „Kísérleti színházi hét” keretein belül mutattak be Claus Peymann rendezésében.³ Handke színházi debütálása éppen olyan viharosra sikeredett, mint megjelenése az irodalmi nyilvánosságban: a szöveg egyértelműen provokatív jellege és a botrányos ősbemutató minden bizonnyal hozzájárult ahhoz, hogy a *Közönséggyalázás* a német színházi színtéren az elkövetkező tizenkét hónapban egyike lett az öt leggyakrabban játszott kortárs darabnak.

Indokoltnak látszik feltenni a kérdést, hogy sikeres elsőkönyvesként az irodalmi üzem megnövekedett érdeklődésével a háttérben, valamint a dramaturgiai tökéletesen felépített princetoni fellépés után miért fordult a színház felé.⁴ Egyrészt a színháztudományban konszenzuálisan kezelt tény, hogy Handke korai darabjai, különösen a *Közönséggyalázás* és a *Kaspar* az első markáns elmozdulást jelentik attól a konzerva-

¹ Vö. *Im Wortlaut: Peter Handkes »Auftritt« in Princeton und Hans Mayers Entgegnung* = Peter HANDKE, *text + kritik*, hg. Heinz Ludwig ARNOLD, H.24, 1989⁵, 17–20.

² Peter HANDKE, *Közönséggyalázás*, ford. GERGELY Erzsébet = *A játszma vége: Modern egyfelvonásosok*, 2. kötet, Bp., Európa, 1969, 359–387. A szöveget a továbbiakban e kiadás alapján idézem, a főszövegben zárójelben megadott oldalszámokkal.

³ Vö. Piet DEFRAEYE, *You! Hypocrite Spectateur: A Short History of the Production and Reception of Peter Handke's »Publikumsbeschimpfung«* = *Seminar. A Journal of Germanic Studies*, 2006/4, 415.

⁴ Nem mérvadó, mégis érdekes Handke válasza a színház felé fordulását firtató kérdésre, mert az sokkal inkább tűnik a hagyományos napnyugati esztétika alapjául szolgáló tartalom-forma dichotómia megerősítésének, mint a háború utáni német színház egyik legradikálisabb és leginnovatívabb alkotója szubverzív-művészi *statement*-jének: „Akadnak témák, bizonyos létformák, amelyeket az ember jobban el tud képzelni színházi feldolgozásban. [...] – minden, ami osztállyal, generációval, életkorral, vidékkel és várossal kapcsolatos: ezekről el tudom képzelni, hogy jobban lehet színházban beszélni, mint egy regényben.” Heinz Ludwig ARNOLD, „*Nicht Literatur machen, sondern als Schriftsteller leben*”: *Gespräch mit Peter Handke* = H. L. A., *Als Schriftsteller leben: Gespräche mit Peter Handke*, Franz Xaver Kroetz, Gerhard Zwerenz, Walter Jens, Peter Rühmkorf, Günther Grass, Reinbeck bei Hamburg, Rowohlt, 1979, 12.

tív poszt-brechtli pangástól, amelyben a háború utáni német színház a '60-as években vegetált. Két diskurzusképző tekintélyt idézve: Hans-Thies Lehmann a beszéddarabokat (*Sprechstück*) „a posztdramatikus színház genealógiájához”⁵ sorolja, Erika-Fischer Lichte pedig a *Kaspar* „néhány tekintetben a posztmodernre utaló *teatrális dramaturgiájáról*”⁶ beszél, melynek „bemutatója [...] (1968. május 11.) [...] fontos fordulópontot [jelöl] a német színháztörténetben”⁷.

Másrészt a korai Handke-próza és annak a nyelvkritikai hagyományhoz kötődő irodalomtudományos recepciója ismeretében felmerülhet a gyanú, hogy Handke esetében talán mégsem beszélhetünk igazi színházi gondolkodásról. Az *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* című esszékötetének korai írásai alapján úgy tűnik, hogy az ifjú szerzőt elsősorban az irodalom sajátos medialitásának feltárása érdekli. E felől érthető meg mindaz, ami akkoriban Handke „művészi védjegyévé” vált, jelesül a nyelv, annak a valósághoz és a beszélő szubjektumhoz fűződő viszonya iránti sokoldalú érdeklődés, a realizmus-vitában elfoglalt radikális álláspont, valamint az irodalmi elkötelezettség lehetőségének tagadása. A gyakorlatilag ugyanezeket a problémákat tematizáló első darabokat is inkább egy radikális és konzekvens irodalmi és nyelvi gondolkodás produktumainak tarthatjuk.⁸ Ilyeténképpen csak olyan mértékben képesek átrendezni a színházi kommunikációt és a színház meghatározó feltételrendszerét, amennyire ezek az összetett relációk megváltoztathatók egyetlen, noha elementáris paraméter, a nyelv funkciójának újradefiniálása által. Semmin sem lát-szik jobban Handkénak a szerzői színház koncepciója iránti elkötelezettsége, mint a *Közönséggyalázás* előadásain előforduló vehemens és tevőleges nézői reakciókra adott válaszában. Amikor ugyanis látta, hogy a színházi esemény a szerzői pozícióból nem uralható, 1969-ben saját maga tiltotta meg a darab előadását, és egészen 1983-ig csak indokolt esetekben oldotta fel a tiltást.⁹

⁵ Hans-Thies LEHMANN, *Posztdramatikus színház*, ford. BEREZC Zsuzsa, KRICSFALUSI Beatrix, SCHEIN Gábor, Bp., Balassi, 2009, 60.

⁶ Erika FISCHER-LICHTE, *Vom 'Theatertheater' zurück zum Theater: Aufführungsanalyse von Handkes Kaspar in einer Inszenierung des Theaters der Landeshauptstadt Mainz = Zeitgenössisches Theater in Deutschland und Frankreich*, hg. Wilfried FLOECK, Tübingen, Francke, 1989, 119–120.

⁷ Uo. Ez a megítélés már csak azért is érdekes, mert Fischer-Lichte a rendezést magát tévedésnek tartja: „Ahelyett, hogy Handke *Kasparjának* a jövőbe mutató teatrális dramaturgiáját termékennyé tenné a kortárs színház számára, a mainzi rendezés a darabot egy esztétikailag önmagát régen túlélt és elavult színház paradigmájaként prezentálja.” Uo., 131.

⁸ Épp ez okból kifolyólag az irodalomtudomány is többnyire műfaji differenciálás nélkül tárgyalja őket; lásd ehhez a legfontosabb műveket: Mireille TABAH, *Vermittlung und Unmittelbarkeit: Die Eigenart von Peter Handkes fiktionalem Frühwerk (1966–1970)*, Frankfurt/M – Bern – New York – Paris, Lang, 1990; Gunther SERGOORIS, *Peter Handke und die Sprache*, Bonn, Bouvier, 1979; Werner THUSWALDNER, *Sprache und Gattungsexperiment bei Peter Handke*, Salzburg, A. Winter, 1976; Hartmut KÖNIG, *Peter Handke: Sprechkritik und Sprachverwendung. Anmerkungen zu ausgesuchten Texten*, Hofffeld, Beyer, 1978; Dirk GÖTTSCHE, *Peter Handke – Die Dekonstruktion der Sprachskepsistradition = D. G., Die Produktivität der Sprachkrise in der modernen Prosa*, Frankfurt/M, Athenäum, 1987, 223–302.

⁹ Vö. DEFRAEYE, i. m., 423.

Ezzel korántsem azt állítom, hogy Handke a színház mediális sajátosságát nem ismerte fel, vagy teljesen figyelmen kívül hagyta, miközben irodalmi vagy nyelvfilozófiai problémákat erőszakolt a színházra. Nem nehéz belátni, hogy a dramatikusan színház esztétikája nem választható le az irodalmi diskurzus belső változásairól, különösen akkor, ha a realista ábrázolás vagy a nyelviség és szubjektivitás kérdéseiről van szó, amelyek a színház médiumában – annak szemiotikai sajátosságai miatt – sokkal kiélezettebben mutatkoznak meg, mint az irodalomban. Ez a belátás rajzolódik ki Handkénak a háború utáni német színház esztétikai és intézményes állapotát kritizáló elméleti írásaiban. Különösen a '60-as évek politikai színházát támadja, amely véleménye szerint a művészi ábrázolás két legfontosabb tévútját egyesíti magában: a saját ködszerűségét elrejtő realizmust és az irodalom elkötelezettségének hamis ígérését.

Dolgozatomban azt vizsgálom, hogy korai gyakorlati és elméleti színházi szövegeivel Handke mennyire nyúlik vissza a dramatikusan hagyomány felé, illetve mennyire mutat előre a posztdramatikusság irányába. Az elméleti szövegek olvasata elsősorban Handkénak a brechti esztétikai és ideológiai örökséghez fűződő ambivalens viszonyára koncentrál. Majd példaként a *Közönséggyalázást* elemzem, amely nemcsak időbeli elsősége, hanem metadramatikusan elméleti terheltsége miatt is különleges helyet foglal el a beszéddarabok közt.

Formalizmus és intézménykritika

A korai esszéket összegyűjtő kötetben Handke színházelméleti szövegei a második és egyben legterjedelmesebb, *Többé vagy kevésbé alapvető dolgok* című fejezet nagyobb részét teszik ki. A kritikai recepció inkább az első három, az irodalmi reprezentációról szóló esszét tüntette ki figyelmével,¹⁰ noha az itt közölt szövegek többnyire színházi problémákat feszegetnek. Kivétel nélkül mind 1968-ból származik, vagyis két évvel az első dramatikusan próbálkozás, a *Közönséggyalázás* után születtek. Ennek ellenére hiába keressük ezekben az írásokban a színházi apparátussal kapcsolatos saját szerzői tapasztalatok lecsapódásának nyomait. A színházat, „e letűnt korszak maradványát”¹¹ érintő kritikája jórészt strukturális szinten marad, és teljesen figyelmen kívül hagyja az egyes színházi folyamatok eseményszerűségét. Handke számára a színház mindenek előtt egy „művészi tér”, amely a tartalmakat a jelentéslétrehozás sajátos szabályai szerint munkálja meg: „a színház mint jelentést létrehozó tér olyannyira meghatározott, hogy benne minden *játékká* lesz, ami a színházon kívül komolyság, törekvés, egyértelműség, célszerűség”¹²

¹⁰ *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, Zur Tagung der Gruppe 47 in den USA* és *Die Literatur ist romantisch*.

¹¹ Peter HANDKE, *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* = P. H., *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1972, 27.

¹² Peter HANDKE, *Straßentheater und Theatertheater* = P. H., *Ich bin ein Bewohner...*, i. m., 53.

Ez az érv képezi a Brecht-kritikája kiindulópontját, miként ez az oka annak is, hogy a színházat politikai tartalmak közvetítésére alkalmatlan médiumnak nevezi: „Mindenféle üzenet, vagy fogalmazzunk még egyszerűbben: minden megoldási javaslat *formalizálódik* a színpad játékterében. Egy beszédkórus, amely nem az utcán, hanem a színházban akar *hatni*, maga a giccs és a manír.”¹³ Nehéz nem észrevenni, hogy ezt a gondolatmenetet ugyanazok a bináris oppozíciók – forma vs. tartalom/jelentés, valóság vs. színház/irodalom vagy valós vs. fiktív – működtetik, amelyek Jean-Paul Sartre *Qu'est-ce-que la littérature?* című írásáról adott olvasatát irányították, és amelyek Handkét a *littérature engagée* nyilvánvaló félreértelmzéséhez segítették hozzá.¹⁴ A tartalom-forma dichotómia a brechti írásmód és színházi reform megítélésekor egyszer már különösen improduktívnak bizonyult – lévén Lukács György nemtetszését is elsősorban a tandarabok váltották ki. Annyi az 1930-as évek realizmus-vitájának hosszas rekapitulálása nélkül is kijelenthető, hogy Lukácsot és Handkét vélhetőleg a formalizmus eszményéhez való rigorózus – noha különböző előjelű – ragaszkodás akadályozta meg abban, hogy az apparátuselméletet a brechti színházi gondolkodás lényegéként ismerjék fel. Brecht szerint a színház nem forma, hanem társadalmi apparátus, vagyis olyan összetett mediális diszpozitívum, amely saját ábrázolási és észlelési hagyományokkal, részben rögzített szubjektum-pozíciókkal, részben sajátos szubjektumalkotó eljárásokkal rendelkezik. Vagyis a színházi üzem technikai, kulturális, társadalmi és politikai vonatkozásait lényegesen összetettebben ragadja meg, semhogy arról az irodalmi formalizmus eszközei és gondolkodási struktúrái számot tudnának adni. Az apparátus megváltoztatása tehát nem lehet sem a forma, sem a tartalom kérdése, hanem kizárólag – már ha egyáltalán – az alapvető változói (színpad, közönség, szöveg, előadás, rendező stb.) funkcionális összefüggéseinek újradefiniálása által valósítható meg.

Handke vádja, mely szerint Brecht marxista megoldásokat akart tartalomként közvetíteni a színházon keresztül, és ezáltal a valóságot „a rossz társadalmi helyen a rossz társadalmi eszközeivel”, attól „végtelenül távol, a színház hierarchikus rendjét felhasználva”¹⁵ megváltoztatni, szintén a bináris oppozíciókra leszűkített gondolkodásból származik, és annyiban mindenképpen cáfolható, hogy Brecht célja – legalábbis a színházi témájú írásaiból elméleti törekvésként ez rajzolódik ki – nem a színházban ábrázolt valóság, hanem a színházi apparátus valóságának átalakítása volt. Elsősorban ebben – és csak kis mértékben a politikai üzenetek művészi tematizálásában – áll a brechti színház politikussága, amely a legnyilvánvalóbban a játékosok és nézők addig megingathatlannak hitt pozícióját felforgató tandarab-elméletében mutatkozik meg.

Megállapítható, hogy Handke színházfelfogása egyértelmű visszalépést jelent Brecht mediális színházelméletéhez képest, amely azonban – tegyük hozzá gyorsan –

¹³ Uo.

¹⁴ Ehhez lásd TABAH, *i. m.*, 37–69; Christoph BARTMANN, *Suche nach Zusammenhang: Handkes Werk als Prozeß*, Wien, Braumüller, 1984.

¹⁵ Peter HANDKE, *Straßentheater und Theatertheater*, *i. m.*, 52.

csak az elméleti írásai alapos olvasatából lehet ismert, hiszen a teória gyakorlatba történő átültetése magának Brechtnek sem sikerült, nem beszélve a „legitim örököséről”, akik kezén az epikus színház időközben valóban pusztá formálisává vált. Annál pontosabban ismeri fel Handke az 1960-as évek végén – a turbulens politikai és társadalmi események hatására – a hétköznapi és a politikai cselekvés egyre növekvő teatralitásának megjelenését a nyilvánosságban: „Most van utcaszínház, előadótermi színház, templomi színház (hatásosabb ezer misénél), áruházi színház stb.”¹⁶ Hasonló felismerés mozgatta Brechtet, amikor az epikus színház alapmodelljét az *utcai jelenet*-ben igyekezett kimutatni, amely egyértelmű előadásjelleggel bír anélkül, hogy egyidejűleg művészi folyamatként definiálná önmagát.

A már végbement történésnek a szemléltető általi utánzó megismétlése a megmutatás elvén működik, egyszersmind kivonja magát a kőszínházak reprezentációs praktikái alól. A reprezentáció keretétől való megszabadulás és ezzel egyre inkább a performativitás hatósugarában tevékenykedés egyik lehetőségét Handke is az utcaszínházban látja, amíg az a létmeghatározását új ábrázolási lehetőségek után kutató metodológiai mezőként nem áldozza fel az intézményesülés érdekében.¹⁷ Ennek veszélye azonban nem egyszerűen az ismert ábrázolási módok vagy akár az üzemszerű működésmód átvételében áll, noha ez utóbbi a színházi szituáció határainak és lehetőségeinek feszegetése számára nem biztosít különösebben kedvező kontextust. Az intézményesülés folyamatában azonban egyszersmind kötelező strukturális kényszerként szerez magának érvényt a diszpozitívum-jelleg, ami egyebek mellett abban manifesztálódik, hogy az utcaszínházak is a fennálló színházi intézmények esztétikai és társadalmi funkciói felől válnak megérthetővé. Így ahelyett, hogy az utcaszínházak a hétköznapi teatralitását vagy a performativitásnak a politikai cselekvésre nézvést szubverzív erejét tennék közszemlére, alávetik magukat a polgári illúziószínház reprezentációs rendjének.

Brecht-hatás-izony

Handke korai irodalom- és színházelméleti szövegein vörös fonálként húzódik végig a szigorú, és néhány ponton legkevésbé sem jogos Brecht-kritika. Brecht színháza, jobban mondva az, ami az elkötelezett követők rendezői munkája alapján a kortársi szintéren akként mutatkozik meg, metonimikus képviselője annak az öröklött hagyománynak, melyről Handke el szeretne távolodni. Vagyis Peter Brook ebből az időszakból származó kijelentése, mely szerint Brecht kulcsfiguraként megkerülhetetlen a

¹⁶ Uo., 54.

¹⁷ Vö. Peter HANDKE, *Für das Straßentheater gegen die Straßentheater* = P. H., *Ich bin ein Bewohner...*, i. m., 56–62, különösen 59–60.

kortárs színház számára,¹⁸ ez esetben performatív megerősítést nyer. Handke olvasatában ugyanis a 20. század feltehetőleg legnagyobb jelentőségű és leginkább jövőorientált színházi tervezete olyan realista tanító színházként jelenik meg, amely a társadalmilag elkötelezett művész számára transzparens propagandaeszközként szolgál. E tényállást az irodalom perspektívájából ragadja meg az az igazságtalanul durva kijelentése, miszerint Brecht egy didaktikus „ponyvaszerző”¹⁹ volna. De még a brechti színházreformot is – amely koncepciója szerint az egész apparátus funkciójának átdefiniálására, vagyis az alkotás és befogadás körülményeinek átfogó megváltoztatására irányult,²⁰ – egyértelműen bukottnak értékeli, mivel az ugyan „megváltoztatta a színészek hozzáállását, de a nézőkét közvetlenül nem”²¹

Handke vehemens elhatárolódási kísérletei ellenére lényeges hasonlóságokat fedezhetünk fel kettejük színházfelfogása között. Az egyik alapvető kapcsolódási pont abban áll, hogy a drámának milyen szerepet tulajdonítanak a színházi kommunikáció struktúrájában. Aligha lehet véletlen, hogy mindkettő a hagyományos – ha tetszik arisztotelészi – dramaturgia meghaladásából indulnak ki. Az azonban, hogy pontosan mit is takar az arisztotelészi jelző, melynek ellentézeteként egyrészt a tandarab, másrészt a beszéddarab koncepciója megfogalmazódik, már jelentős eltéréseket mutat. Brecht, aki vonakodik elismerni a *Poétika* hatásestétikájának reflexív mozzanatát, affektív identifikációként²² érti félre a katarzis fogalmát, és az arisztotelészi dramaturgiát az illúziókeltéssel teszi egyenlővé, miközben annak olyan alapvető eleméhez, mint a „dráma lélekét”²³ képező fabula elsődlegessége, továbbra is ragaszkodik. Handke kritikája ezzel szemben a *Poétika* alapvetését érinti, amennyiben a beszéddarab épp a dráma „teljes és egész cselekvés utánpótlása[ként]”²⁴ értett definícióját kérdőjelezi meg. Az arisztotelészi koncepció alapelemeinek tagadása nála – Brechtel ellentétben – nem a színházi gyakorlatból nő ki a színházi nézőség radikális újradefiniálásának igényével együtt, hanem logikus következményeként mindannak, amit Princetonban a valóság és irodalom kapcsolatáról, illetve a nyelv medialitásáról mondott.

¹⁸ „Senki sem foglalkozhat komolyan színházzal, ha egy kézlegyintéssel képes Brechtet elintézni. Brecht körünk kulcsfigurája, és manapság minden színházi munka egy bizonyos ponton az ő állításaiból és eredményeiből ered, illetve azokhoz tér vissza.” Peter BROOK, *Az üres tér*, ford. Koós Anna, Bp., Európa, 1973, 88.

¹⁹ Peter HANDKE, *Horváth und Brecht = P. H., Ich bin ein Bewohner...*, i. m., 63.

²⁰ Lásd ehhez Brechtet: „Két művészetet kell fejleszteni: a színművészetet és a nézőművészetet.” Bertolt BRECHT, *Neue Technik der Schauspielkunst = B. B., Gesammelte Werke in 20 Bänden*, Bd. 16. Frankfurt/M, Suhrkamp, 1967, 710.

²¹ HANDKE, *Straßentheater und Theatertheater*, i. m., 52.

²² A katarzis és megismerés szükségszerű összefonódásához lásd: Hans-Georg GADAMER, *Igazság és módszer*, ford. BONYHAI Gábor, Bp., Osiris, 2003, 320–325.

²³ Vö: „A tragédia alapja és mintegy lelke tehát a mese [...]” ARISZTOTELESZ, *Poétika*, ford. RITOÓK Zsigmond, Bp., PannonKlett, 1997, 39. – A megfogalmazást Brecht-nél lásd *Kis Organon a színház számára*, ford. EÖRSI István = B. B., *Színházi tanulmányok*, Bp., Magvető, 1969, 409. A *müthosz* fordításaként dolgozatomban konzekvensen a *fabula* megnevezést használom.

²⁴ ARISZTOTELESZ, i. m., 41.

A realista irodalom (*új tárgyiasság*) instrumentalizált nyelvhasználatával és a reflektálatlanul használt narrációs sémák elvetésével összhangban Handke az akkoriban domináns realista színházi formák (utca- és dokumentarista színház) hagyományos mimetikus ábrázolási formáit támadja: hiszen a művészet mimetikus jellege az előadóművészetekben, így a színházban még az irodalomnál is sokkal erőteljesebben jelenik meg. A mimetikus színházban a valóságillúzió biztosítását a színházi jel ama sajátossága szavatolja – amely ráadásul a jelölők materialitásának hangsúlyozása által további megerősítést nyerhet –, hogy megduplázza az adott kultúrában talált dolgokat, vagyis mindig „jelek jeleként”²⁵ funkcionál.²⁶ A „referenciális illúzió”²⁷ – melyet Handke a princetoni beszédében a kortárs prózával kapcsolatban kifogásol – tehát a színházba strukturálisan és szemiotikailag is mélyebben íródik bele, mint a realista irodalomba.

A beszéddarabokkal arra tesz kísérletet, hogy a színpadi történet világszerűségét szövegszerű eszközökkel gyengítse, azaz leépítse az előadás alapját képező szövegben a koherens fabulát és a dialógus formáját öltő figurális beszédet. Azonban látnunk kell, hogy a zárt dramatikus univerzum ilyenét megszüntetése automatikusan magával vonzza a színházi kommunikációs rendszer egészének átrendezését. A dialógus feladása ugyanis nemcsak a pszichológiailag vagy szociológiailag dekódolható alakok létrehozását akadályozza meg, hanem egyszersmind át is helyezi a hangsúlyt a kommunikáció belső szcenikus tengelyéről a külsőre.²⁸ A két arisztotelészi alapkoncepció (a dialógus és a fabula) hatályaon kívül helyezése következtében a dramatikus színház paramétereiről – az illúziószerű természetesség, a történetyszerűség, a dialógus formáját öltő konverzáció cselekményalkotó képessége vagy az alakok megformáltsága – a fókusz áthelyeződik a nyelviségre, az eseményyszerűségre és az önreferencialitásra, amelyek általában a posztdramatikus színház jellemzőinek számítanak. A beszéddarabok összességében tehát elsősorban azáltal számolják fel a dramatikus reprezentáció zártságát és a referenciális illúzió létrejöttének lehetőségét, hogy lemondanak az összefüggő, világszerű történetről és a dialógus helyett a *monológia*²⁹ formáját öltik. Így mutatkozik meg „a »valóságnak« a színházi jel valóságaként”, azaz szemiotikai fenoménként „történet problématiszálása”³⁰

Brecht és Handke reformelképzeléseikben hasonlóan vélekednek a színház hatásmechanizmusáról: mindketten egy kognitív értelemben aktív nézőség megteremtését

²⁵ Vö. Erika FISCHER-LICHTE, *Das System der theatralischen Zeichen (Semiotik des Theaters, Bd. 1.)*, Tübingen, Narr, 1988², 194–197.

²⁶ Vö. Gerda POSCHMANN, *Der nicht mehr dramatische Theatertext: Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen, Niemeyer, 1997, 27–28.

²⁷ Patrice PAVIS, *Semiotik der Theaterrezeption*, Tübingen, Narr, 1988, 53.

²⁸ Vö. LEHMANN, *i. m.*, 149–150.

²⁹ Vö. „Ahol a játékosok jelenléte és nézőkkel kialakított viszonya koncepcionálisan, nem pedig véletlenszerűen meghatározza a szcenikus történetét, ott a monológia a színház alapvető modelljévé lép elő.” *Uo.*, 150.

³⁰ *Uo.*, 60.

állítják a koncepciójuk középpontjába. A befogadó kognitív képességeinek kikapcsolásért Brecht közismerten a beleélést tette felelőssé,³¹ amelyet nemcsak a polgári illúziószínházban látott működni, hanem a fasizmus teátralitásának – korát megelőző – elemzésében a tömegek befolyásolásának legfontosabb eszközeként leplezett le.³² Éppen ez okból igyekezett minden eszközzel, elsősorban a nézőnek a színpadon látottaktól történő eltávolításával megakadályozni a szcenikus illúzió kialakulását. Ám abban, amit Handke saját nézői tapasztalatából a színpadi folyamatok hatásáról ír, úgyszintén Brecht elidegenítést szorgalmazó tézise visszhangzik: „minél eltávolítottabban és hermetikusabban adják elő a színpadon az eseményeket, annál világosabban és ésszerűbben tudja a néző ezeket az absztrakt dolgokat a saját külső helyzetére vonatkozólag konkretizálni”.³³ E megállapítás azonban különösen akkor tűnik megdöbbentőnek, ha tudjuk, hogy Joseph Beuysnak a 3. Experimentán látott performansa váltotta ki. Az *Iphigenia/Titus Andronicus*³⁴ című akcióról van szó, amelyben Beuys egy szürkésfehér lóval szerepelt együtt. A színpad egyik oldalán Beuys egy fehér prémmel és különböző anyagokkal (cukor, zsír) dolgozott, valamint egy mikrofonnal, amelybe verssorokat recitált vagy csak különböző hangokat hallatott, miközben Wolfgang Wiens és Claus Peymann egy magánfelvevővel monoton hangon ugyancsak Shakespeare *Titus Andronicus*-ából és Goethe *Iphigeniájából* idéztek. A színpad másik oldalán a ló békésen szénát falatozott. A nézők – éppúgy, mint három évvel azelőtt a *Közönséggyalázás* esetében – az ismétlődő, ritualizált, de legkevésbé sem történeteszerű akciókra tapssal, valamint pfujolással és bravózással reagáltak, amit Beuys sem hagyott figyelmen kívül: néha csak a nála lévő cintányérral válaszolt a forrongásra, néha azonban vissza is tapsolt.

Handke úgy véli, az ilyen típusú aktivizmus összetéveszti önmagát a kognitív nézői részvétellel, ezért kritizálja mind a produkció, mind a recepció oldalán, amennyiben – meglehetősen ironikus módon még egy fluxus-akciónál is – ragaszkodik a játékosok és a nézők közvetlen interakciójának megszüntetéséhez. A művészi folyamat hermetikus lezárásának követelése még akkor is *par excellence* modernista maradvány Handke gondolkodásában, ha az eltávolítás nemcsak a nézői beavatkozás megelőzésére szolgál, hanem egyszersmind a színházi önreferencialitás megerősítésére is. Mert a valós folyamatoktól való esztétikai és ontológiai elkülönülődésének fenntartása, valamint a spontán referenciális olvasatok megakadályozása érdekében a színpadi cselekménynek folyamatosan hangsúlyoznia kell saját művi jellegét.

³¹ Vö. „Aki átél egy másik embert, és pedig maradéktalanul, az feladja a kritikát vele szemben és magával szemben is.” Bertolt BRECHT, *A sárgarézvásárból*, ford. VAJDA György Mihály = B. B., *Színházi tanulmányok*, i. m., 392.

³² Ehhez lásd *uo.*, 384–392, valamint azokat a naplőbejegyzéseket, amelyekben újságokból kivágott fotók alapján elemzi Hitler figuráját: Bertolt BRECHT, *Arbeitsjournal 1938–1955*, Berlin – Weimar, Aufbau, 1977, 67–77, 122–123.

³³ Peter HANDKE, *Die Arbeit des Zuschauens* = P. H., *Ich bin ein Bewohner...*, i. m., 104.

³⁴ Vö. Johannes BIRINGER, *Theatre, Theory, Postmodernism*, Bloomington – Indianapolis, Indiana University Press, 1991, 12–14.

Brecht ezzel szemben az elidegenítést a beleérzés ellehetetlenítésén túl inkább azzal a céllal alkalmazza, hogy a már ismert a színház mediális keretezettségén belül más szemszögből jelenítse meg: „Az új elidegenítéseknek a társadalmilag befolyásolható folyamatokat csak a meghittség pecsétjétől kell megfosztaniuk, amely őket ma megóvja a beavatkozástól.”³⁵ Ez a felfogás – szemben a hosszú ideig a fázismodell³⁶ által uralt szakirodalom téves feltételezésével – nem egyszerűen azon a marxista meggyőződésen alapul, hogy a társadalom helyzete megváltoztatható, hanem a teatralitás médiumként való felismerésén, amely Samuel Weber szerint már Platón számára is „a fennálló rend, az áthagyományozódott autoritás és az azzal kapcsolatos hierarchiák megzavarásaként és átalakításaként”³⁷ mutatkozott meg. Ha azonban az elidegenítést már nem az eredeti meghatározása szerint (vagyis a történet időbeli folyásának a színházi médium térbeli dimenziói általi megszakításaként), hanem automatikusan és eszközszerűen alkalmazzák, s ezáltal valóban pusztá effektussá silányul, akkor nem lesz képes betölteni az ábrázolás és befogadás fennálló rendjének feltörésére irányuló eredeti funkcióját.

Ennek ellenére az úgynevezett elidegenítő effektusok szemiotizációja viszonylag gyorsan végbement: gondoljunk csak a címekre, a dalokra, a közönség megszólítására, a „függönyre”, vagy „a színpad terének fényes kivilágítására és a fényforrások láthatóságára”.³⁸ Erika Fischer-Lichte megállapítása szerint ezek az elemek Brecht színházának „márkajegyivé” váltak, és „a Berliner Ensemble előadásainak már az ötvenes években szilárdan rögzült konvenciói [...] közzé tartoztak”.³⁹ Tehát itt is megmutatkozik a színház sajtósági történetisége, melyet Benjamin Bennett a következőképpen fogalmazott meg: „Az elidegenítés technikája, amennyiben a színház történeti szituáltságának megértését reflektálja – amely természetesen gyakorlatban nem alkalmazható kritérium – egyértelműen tagadja minden nem pusztán temporálisan fenntartható színházelmélet lehetőségét.”⁴⁰

Ezzel kapcsolatban azonban a jelek és a jelhasználat mechanikus konvencionálizálódása is megfigyelhető, amelyre Handke a korai kritikai-esztétikai írásaiban a jelentés irodalmi és színházi létrehozásával kapcsolatban folyton visszatér. Gondolatmenete szerint ha egy elem egy új dramaturgiai funkcióban integrálódik a néző elvárási horizontjába, akkor elveszíti idegenségét, és a befogadó már nem magát az elemet észleli a lehetséges jelentéseinek sokaságában, hanem csak a számára az adott mediális diszpozitívumon belül ismerőssé vált jelentését.⁴¹ Így a fent említett effektusok Brecht

³⁵ BRECHT, *Kis Organon...*, i. m., 425.

³⁶ Vö. Jan KNOPF, *Brecht-Handbuch: Lyrik, Prosa, Schriften*, Stuttgart, Metzler, 1984, 412.

³⁷ Samuel WEBER, *Theatrocracy; or, Surviving the Break* = S. W., *Theatricality as Medium*, New York, Fordham University Press, 2004, 35.

³⁸ Erika FISCHER-LICHTE, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen – Basel, Francke, 1999², 353.

³⁹ Uo.

⁴⁰ Benjamin BENNETT, *All Theater is Revolutionary Theater*, Ithaca – London, Cornell University Press, 2005, 72.

⁴¹ Vö. HANDKE, *Für das Straßentheater*, i. m., 58.

érett munkáiban és különösen a Brecht utáni epikus színházban már nem a totalitás illúzióját keltő egész megszakításaként válnak értelmezhetővé, hanem – legalábbis a kód birtokában lévők által – pusztán az elidegenítés *jeleiként*. Mégsem igényel különösebb magyarázatot az, hogy az ismétlődés és konvencionalizálódás folyamatán nem másrt értünk, mint magát a jellé válás processzusát, azaz a reprezentáció lehetőségfeltételét. A beszéddarabok arra tesznek kísérletet, hogy a dramatikus színház kommunikációs struktúráját ne pusztán a dramatikus kategóriák (tér, idő, cselekmény, alakok, dialogikus nyelv) szintjén dekonstruálják, hanem arra is, hogy a jelentés színházi létrehozását alapjaiban megkérdőjelezzék, és egy avantgárd gesztussal a szemiotizáció lehetőségét aláássák. A *Közönséggyalázás* estében tehát a „Reprezentációgyalázás” cím találobb leírása volna e tényállásnak.

Mindezek fényében nem lehet csodálkozni azon, hogy Andrzej Wirth diskurzusalapító tanulmányában Handke jelentőségét a poszt-brechtli színházi színtéren „Brecht örökségének radikális folytatásaként és túllépéseként”⁴² határozta meg. A két színházkoncepció közös gyökere az arisztotelészi dramaturgia meghaladásában rejlik, amelyet azonban – a szükséges radikalitással – mindketten csak korai műveikkel, a tandarabokkal és a beszéddarabokkal valósítottak meg. Míg azonban Brecht a realista illúzióteremtő dráma ellenében az elidegenítést és a gesztikusságot veti be, valamint a dialógusról még a tandarabokban is csak némelykor, a *Fatzer*-töredékben és *Az intézkedésben* mond le,⁴³ Handke már a *Közönséggyalázás*ban eliminálja a fabulát és a dialógust mint a dramatikus univerzum alapelemeit, és a valóságillúziót a kortárs színházi nyelvben elhasználnak tűnő elidegenítési effektusok helyett új eszközökkel próbálja felszámolni. Hogy pontosan hogyan, arra a továbbiakban térek ki részletesen.

A reprezentáció tagadása

A *Közönséggyalázást* „Peter Handke saját megfogalmazása szerint először a hagyományos színház elleni esszének tervezte”,⁴⁴ és ebben a formában a szöveg minden bizonnyal észrevétlen maradt volna. Azonban időben felismerte, hogy a polgári illúziószínház ábrázolási konvencióit jó eséllyel nem elméleti szinten, hanem csak a színpadi gyakorlatban lehet felszámolni. Nem avantgárd kiáltványra van tehát szükség, hanem egy olyan színházi szövegalapanyagra, amely a színházi reprezentáció struktúráját performatív módon képes felszámolni. Mivel ezt a rendet elsősorban a dráma zártsága tartja fenn, ezért a dramatikus kategóriák rendszerét kell hatályon kívül helyezni. Ez egyrészt a dramatikus forma megtartása mellett az egyes kategóriák integritásának megsértésével ér-

⁴² Andrzej WIRTH, *Vom Dialog zum Diskurs: Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte = Theater heute 1* (1980), 17.

⁴³ Vö. *Uo.*, 16.

⁴⁴ ТАБАХ, *i. m.*, 140.

hető el. Így kerül sor például a dramatikus cselekmény és az alakok kiüresítésére az abszurd színházban, de hasonló hatása van az intertextualitásnak és az önreflexivitásnak is, amelyek a zárt dramatikus fikciót más (dramatikus) szövegekre és/vagy a kijelentés-aktusok színházi szituáltságára való utalással nyitják meg. A másik lehetőség a dramatikus forma kötelmeinek teljes elvetése, ahogy azt például René Pollesch vagy Elfriede Jelinek a *Wolken.Heim.* óta teszik.

A *Közönséggyalázás* egyértelműen ez utóbbi utat járja, amennyiben nem egyszerűen lemond a dramatikus formáról, hanem a dráma alapelemeinek explicit tagadását tematikus szinten is elvégzi. Handke első darabját a drámához fűződő ellentmondásos viszony jellemzi, amennyiben a műnemhez fűződő metatextuális kapcsolódás kedvéért feláldozza az architextuális viszonyulást. A *Közönséggyalázás* kommentárként való olvashatósága azzal is alátámasztható, hogy direkt és indirekt módon számos ismert drámapoétikát és színházelméleti művet megidéz. Arisztotelész *Poétikájára*, illetve annak a klasszikus dramaturgia általi recepciójára utal: „Itt nem ismétlődik egyszer már megtörtént cselekmény.” (371.), valamint „A három említett körülmény együtt jelenti az idő, tér és cselekmény egységét. Ez a darab tehát klasszikus darab.” (377.); a diderot-i negyedik falra emlékeztet: „Az önök felé néző nyitott oldal nem egy ház negyedik fala.” (369.); Jacques monológja sejlik fel Shakespeare *Ahogy tetszik-jéből*, amely a *theatrum mundi*-koncepció leghíresebb példájának számít: „Ezek a deszkák nem jelentenek semmiféle világot.” (366.) és „Ez a színpad nem világ, aminthogy a világ nem színpad.” (374.); a pfisteri deskriptív-strukturalista drámaelméletre referál:⁴⁵ „Itt nem oszlik ketté az idő játszott időre és játékidőre.” (377.); Alexandr Tairov *Színház béklyók nélkül* című szövegéhez nyúl vissza: „A színház nem lesz megszabadítva béklyóitól. A színház meg lesz béklyóztatva.”⁴⁶ (368.). Végül pedig „A színpad üres” (366.) formula Peter Brook *Üres színpad*-át juttatja eszünkbe.

A dráma- és színházértés alapléteit *ex negativo* megidéző példák sora tetszőlegesen bővíthető, melyek a *Közönséggyalázást par excellence* metadrámává teszik. Mindennek ellenére helytelen volna azt a következtetést levonni, hogy itt a színházi médium mint olyan tagadása volna a cél.⁴⁷ Handke csupán azt az öröklött dramatikus hagyományt utasítja el, amelynek reprezentációs struktúrája kitaróan meghatározza a színházi ábrázolás és észlelés módozatait. Ez már az írásban rögzített szövegalap megformáltságán is észrevehető, hiszen az nem követi a hagyományos felosztást fő- és mellékszövegre. Az, hogy a két műnemkonstituáló szövegréteg ugyanazzal az írásmóddal jelenik meg, nem egyszerűen egy hagyományos tipográfiai különbségtétel eltörlését jelenti, hanem – hasonlóan Jelinek nyelvi felületeihez vagy Marlene Streeruwitz drámáihoz – egyszersmind a mellékszöveg funkciójának megváltoztatását, vagy akár megszüntetését is.

⁴⁵ Vö. Manfred PFISTER, *Das Drama*, München, Fink, 1977, különösen 369–374.

⁴⁶ A fordítást módosítottam. (K. B.)

⁴⁷ Vö. Günter HEINTZ, *Peter Handke: Analysen zur Sprache und Literatur*, München, Oldenbourg, 1974, 40skk.

Amennyiben tartjuk magunkat a mellékszöveg ingardeni kritériumához,⁴⁸ vagyis az előadás tárgyai valóságába történő lefordíthatósághoz, akkor Handke egyértelműen előre nem látható és nem befolyásolható tényezőkre – mint például a nézők ruházata⁴⁹ – vonatkozó „színpadi utasításait” nem tekinthetjük mellékszövegnek. Ráadásul Handke a dramatikus mellékszöveget e helyütt épp azáltal teszi ironikus játék tárgyává, hogy az abszurditásig fokozza annak az auktorialis előírásjellegét. Annyi azonban bizonyosan látszik, hogy a szöveg nem kimondott nyelvi szegmenseit már nem lehet másodlagos segédszöveggként kezelni, mint a dráma és színház ellentmondásokkal teli és történetileg változó kapcsolatának ama korszakában, amelyet a dráma uralma és a színház vizuális illusztrációs szerepe jellemezett. Az újabb dramatikus szövegekben a mellékszöveg egykor pusztán pragmatikus funkciója – már amennyiben egyáltalán még létezik – háttérbe szorul annak szövegszerűségével szemben. A *Közönséggyalázásban* ugyanis már nem lehet különbséget tenni a beszélők monologikus szövegblokkjai és az azok elé helyezett színpadi utasítások poétikai megformáltsága között.

Míg a színpadi utasítások a drámában hagyományosan a belső kommunikációs rendszerre, vagyis a fiktív univerzumra vonatkoznak (például a szín vagy az alakok nonverbális viselkedésének a leírása), addig itt a történet hiányában – néhány, a beszélők játékmódjára utaló mondat kivételével – a színpad és a nézőtér közötti kommunikációs viszony részletes leírását adják. Hiszen a dramatikus színház ábrázolási és észlelési konvencióinak dekonstrukciója előfeltételezi azok lehetőség szerint minél tökéletesebb (re)konstrukcióját. Handke színrevitelre vonatkozó utasításai szerint ugyanis nem elegendő az, ha a néző az előadás előtt pusztán véletlenszerűen találkozik egy ismerős színházi atmoszférával. Ehelyett a lehúzott függöny mögötti dolgozó színpadi munkások és az őket irányító színpadmester által keltett zaj, de legalább az erről készült magnófelvétel, az előkelő megjelenésű programfüzet, a méltóságteljesen viselkedő jegyszédők segítségével a polgári színházi üzem tökéletes *illúzióját* kell kelteni.

E tény legalább két szempontból tűnik lényegesnek. Először is itt az illúziókeltés a reprezentációs színházzal szemben nem a színpadi fikció lezárását és izolálását szolgálja, hanem a színházi szituáció felnyitását és kiterjesztését, mivel a nézők nem lehetnek biztosak a színrevitel kezdetét illetően. Másodszor mégis egy hagyományos eljárásról van szó, amely még a beszélők „tagadási listáján” is előkelő helyen áll: „Nekünk nincs szükségünk illúziókra, hogy önöket megfosszuk illúzióiktól.” (365.) Ha nem tudnánk, hogy Handke ezzel *ex negativo* Brecht darabjairól alkotott saját véleményét idézi, amelyeknek „újból és újból szükségük van illúziókra, hogy lehetővé tegyék a dezillúziókat”,⁵⁰ egyszerűen ama belső ellentmondások egyikeként kezelhetnénk, amelyek konstitutív játékkjelleget a recepció többször rámutatott, és amellyel ez

⁴⁸ Vö. Roman INGARDEN, *Das literarische Kunstwerk*, Tübingen, Niemeyer, 1960, 220.

⁴⁹ „Öltözékével senki ne ríjon ki és ne szúrjon szemet a nézőtérén. A férfiak viseljenek sötét öltönyt, fehér inget és szolid nyakkendőt. A hölgyek kerüljék a harsány színeket.” (362.)

⁵⁰ HANDKE, *Horváth und Brecht, i. m.*, 63.

okból nem foglalkozom részletesebben.⁵¹ Ez esetben azonban felmerül a gyanú, hogy a mondat Handke irodalom- és színházkritikai írásaira jellemző sajtóságság vakság jeleként olvasható: nem egyszer fordul elő, hogy maga is észrevétlenül elköveti azt, amit másoknál hevesen kritizál.

Miután a színrevitel „nem-nyelvi” fázisában felépült a polgári illúziószínház ismerős horizontja, a beszélők színre lépésével – a cím által sugalmazottakkal szemben – megkezdődik annak lebontása nyelvi és részben performatív tagadáson keresztül. A beszélők sorra veszik az összes dramatikus kategóriát (tér, idő, cselekmény, alakok, dialogikus nyelv). Ez az első szövegrész a közönséget csak annyiban érinti, amennyiben a tagadó kijelentések közvetlen megszólítottjai a nézők, valamint elvárásaik, a látottakkal kapcsolatos állítólagos vélekedéseik és reakcióik folyamatosan szóba kerülnek. Mivel azonban az irodalmi színház mimetikus működésmódja abban áll, hogy egy, a dramatikus koncepció által előírt rendszert átültessen a színpadi valóságba, a dráma „elmaradásának”, illetve explicit nyelvi tagadásának következményeképpen megkérdőjeleződik a színházi jelek repertóriumuk és ezzel egyszersmind a szemioticitás mint a színházi jelentésképzés alapja: „Ez a színpad nem ábrázol semmit. Más ürességet sem ábrázol. A színpad *üres*. Önök nem látnak tárgyakat, amelyek más tárgyak illúzióját keltik. [...] Nem látnak világosságot, amely más világosság illúzióját kelti. Nem hallanak zajt, amely más zaj illúzióját kelti. Nem látnak teret, amely más tér illúzióját kelti. Nem élnek át időt, amely más időt jelent.” (366–367.) A nézőtől elveszik annak lehetősége, hogy az addigi színházi élményei alapján az érzéki észleleteit egy – térben és/vagy időben – távoli univerzum jeleként értelmezze. Mert a jelek definitorikus helyzetítő és utaló funkciójának megszüntetéséből a színpadi folyamatokra nézvést egészen konkrétan az következik, hogy a látottak/hallottak önmagukon kívül nem rendelkezhetnek más referenciával. Lehetetlen nem észrevenni, hogy a *Közönséggyalázás* azt a dominanciaeltolódást kívánja véghezvinni a szövegalap tematikus szintjén, amely a napnyugati színházban a '70-es évektől kezdve elsősorban a performanszművészet hatására következett be, és amely a reprezentációról a prezentáció (önreferencialitás) érdekében történő lemondásként válik megtapasztalhatóvá. Hogy egy performatív fordulat milyen eséllyel hajtható végre (pusztán?) nyelvi negáció által, arra a későbbiekben térek vissza.

Állításom a beszélők saját helyzetükre vonatkozó állításaival is alátámasztható: „Nem vagyunk megjelenítők. Nem jelenítünk meg semmit. Mi nem viselünk fedőneveket. A szívdobogásunk nem jelent más szívdobogást. A velőtrázó sikolyunk nem jelent más velőtrázó sikolyt. Mi nem lépünk ki a szerepünkől. Nekünk nincs szerepünk. Mi *mi* vagyunk.” (367.) A szemiotizációs folyamat megszakításának további következményeként a játékosok színpadi létmódjának is alapvető változáson kell átmennie. A testük már nem a szerep megformálásának eszközeként, vagyis jelképző felületként funkcionál, hanem a prezentációs funkció megerősödése miatt egyre in-

⁵¹ Ehhez lásd pl. ТАБАК, *i. m.*, 163skk.

kább fenomenális testiségükben kell megmutatkozniuk. Az ábrázolás vehemens elutasítása azt a benyomást keltheti, hogy a színpadi diskurzus még a színház közismert minimáldefinícióját („A színházhoz [...] egy A személy szükséges, aki megtestesíti X-et, miközben S nézi.”⁵²) is meg kívánja kérdőjelezni.

A látszat ellenére – még egyszer hangsúlyozom – a *Közönséggyalázás* tétje nem a színház megszüntetése, hanem épp ellenkezőleg, a színházi folyamat visszavezetése annak valódi eseményszerűségéhez a reprezentáció működésmódjának megszakítása által. A dramatikus kód kikapcsolása mellett a színház számára a kezdetektől fogva alapvetőnek számító megtestesülés fogalmának átertelvezése is erre a törekvésre utal. Ha a megtestesülésen – a dualista-karteziánus emberképpel szemben – nem a dramatikus szövegben előírt jelentések megjelenítését értjük, hanem azt, hogy „valami olyan jelenik meg a testen, illetve a test által, ami csak a test révén bír léttel”,⁵³ akkor az egyzersmind a dramatikus szerepjáték és az autentikus önprezentáció eleddig kizárólagosnak tartott dichotómiájának a végét is jelenti. A kettő között a különböző (szín)játékvariációk olyan széles mezeje tárul fel, amely a test szemiotikai és fenomenológiai aspektusainak folyton változó hangsúlyeltolódása révén válik bejátszhatóvá.⁵⁴

A színpadi folyamatok eseményszerűségének felmutatásával függ össze a színházi kommunikáció struktúrájának egészében bekövetkező dominanciaeltolódás is. Míg a reprezentáció dramatikus színházának középpontjában egy fiktív világ megteremtése és ezzel összefüggésben egy fikción belüli színpadi kommunikáció áll, addig e helyütt a hangsúly a kijelentések és cselekvések itt és mostjára, illetve ezáltal a játékosok és a nézők közötti megértésre helyeződik át. Ennek legjobb példája az a jelenet, amelyben a klasszikus dramaturgiában a színpadi cselekmény valóságillúzióját szavató arisztotelészi hármas egység a színpad és a nézőtér – a színházi folyamat következtében létrejövő – tér- és időbeli egységeként értelmeződik át:

Mínt hogy a színpad nem külön világ, odalenn önöknél is tiszteletben tartjuk. Mi és önök egységet alkotunk, mivel szüntelenül és közvetlenül önökhöz beszélünk. Önök helyett tehát bizonyos feltételek mellett akár mi-t is mondhatnánk. Ez jelenti a cselekmény egységét. A színpad idefenn és a nézőtér odalenn szintű egységet alkot, hiszen nem alkotnak már két síkot. [...] Itt csak egyes tér van. Ez jelenti a tér egységét. Az önök ideje, a nézők és hallgatók ideje, és a mi időnk, a beszélők ideje, egységet alkot, mivel itt csupán az önök ideje múlik. [...] Itt nincs más idő, csak amit mi, mi és önök a tulajdon testünkön megélünk. Itt csak egy idő van. Ez jelenti az idő egységét. A három említett körülmény együtt jelenti az idő, tér és cselekmény egységét. Ez a darab tehát klasszikus darab. (377.)

⁵² FISCHER-LICHTE, *Semiotik Bd.1., i. m.*, 16.

⁵³ Erika FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája*, ford. Kiss Gabirella, Bp., Balassi, 2009, 116.

⁵⁴ Ehhez lásd Michael Kirby „acting/not-acting”-sémájának Nicolette Kretz általi kibővítését: Andreas KOTTE, *Theaterwissenschaft: Eine Einführung*, Köln – Weimar – Wien, Böhlau, 2005, 195–200.

Amikor Handke a *Közönséggyalázást* „közvetlen színháznak”⁵⁵ nevezi, abban a dramatiszmedialitásról való tudatos lemondás momentumuma érhető tetten. E fogalom segítségével állítja szembe Mireille Tabah Handke darabját a Szondi-féle „abszolút drámával”, melynek alkotóelemeit a *Közönséggyalázás* egyesével dekonstruálja.⁵⁶ Ám ha jobban megnézzük, az abszolút dráma és a közvetlen színház ismérveit összevető táblázatból éppen az a különbség rajzolódik ki, amely a színház legújabb fejleményei, valamint ezek Hans-Thies Lehmann-i reflexiója révén a dramatiszmedialitás és posztdramatiszmedialitás ellentétéként egyre inkább a színháztudományi diskurzus középpontjába került. Ez már csak azért is érdekes, mert Lehmann ugyan maga is „a posztdramatiszmedialitás genealógiájához”⁵⁷ sorolja a *Közönséggyalázást*, amely azonban „amennyiben a dramatiszmedialitás minden kritériumát ex negativo témájává teszi, »metadrámaként vagy metaszínházként« – ahogy Pfister [...] állítja – elkötelezettje is marad ennek a hagyománynak”.⁵⁸ A továbbiakban az ősbemutatóról készült felvétel alapján – amely a Suhrkamp kiadónak köszönhetően 2008-ban végre kiszabadult a televízió archívumából, és széles körben hozzáférhetővé vált – annak igyekszem részletesen utána járni, hogy a darab valóban színre viszi-e azt, amiről *ex negativo* beszél.

A közönség uralma (*theatrokrácia*)

Ahogy arra már fentebb utaltam, a *Közönséggyalázás* ősbemutatóját a frankfurti Experimentán tartották, méghozzá botrányos sikerrel. Már az első előadás is heves reakciókat váltott ki a nézőkből: sokan elfogadták az új kommunikációs helyzetet és a hallottakra közbekiabálással reagáltak, néhányan még a nézőteret is elhagyták. Csak-hogy amíg ezek az akciók a színházi nézők szokásos mozgásterén belül maradtak, addig azok, akik a második este felmásztak a színpadra és úgy akartak beavatkozni a játékba, igencsak felfeszítették a színházi keret határait.⁵⁹ Szerencsére éppen ezt az estét rögzítették a televízió kamerái, noha ezzel kapcsolatban felmerül a gyanú, hogy a színpadot megrohamozó nézők túlzásba vitt önszínrevitele e tényről nem tekinthető teljesen függetlennek.

Ugyanis egy hagyományos tévéfelvétellel szemben, ahol a színházi illúzió megőrzése érdekében a technikai apparátusnak lehetőleg észrevétlennek kell maradnia, itt a mediatiszmedializáció folyamatát a kezdetektől fogva tudatosítják a nézőkben. Ennek érdekében, hogy az archiválási eljárás a darab eredeti célkitűzésének, azaz a közönség tematizálásának meg tudjon felelni, az előadást megelőzően megjelenik az intendáns

⁵⁵ Peter HANDKE, *Zur »Publikumsbeschimpfung«* = P. H., *Stücke 1*, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1972, 203.

⁵⁶ Vö. TABAH, *i. m.*, 151.

⁵⁷ LEHMANN, *i. m.*, 60.

⁵⁸ *Uo.*

⁵⁹ Vö. Henning RISCHBIETER, *Experimenta: Theater und Publikum neu definiert = Theater heute 7* (1966), 8–17, valamint FISCHER-LICHTE, *A performativitás esztétikája, i. m.*, 22–24.

az összehúzott függöny előtt, és felvilágosítja a nézőket arról, hogy róluk is felvétel készül: a legalább négy kamera közül kettő egyenesen a nézőterre irányul,⁶⁰ melyek beállításai a nagytotáltól a félközelen keresztül a premier plánig változnak. Az utóbbin a jelenlévők már nem rejtőzhetnek el egy anonim egység részeként, hanem egyenként felismerhetőek és azonosíthatóak (így maga Handke is). Akinek ez nem tetszik, felmehet a kameramentes karzatra (melyet egyébként egy rövid ideig szintén rögzítenek, amikor az egyik beszélő a néző- és játékkeret összekapcsolva felmegy, és ott folytatja a szóárdatát), vagy a kasszánál visszakaphatja a jegye árát. Továbbá az első sorban ülő nézőket az intendáns arra is megkéri, hogy húzzák be kicsit a lábaikat azért, hogy a kamera közvetlenül a színpad előtt is elférjen és mozogni tudjon.

A felvételtől sajnos nem derül ki, hogy mennyire sikerült a színrevitelnek az előadás megkezdése előtt felépítenie egy átlagos kőszínházi este auktorialisan előírt atmoszféráját. Ha volt is ilyen, azt minden bizonnyal már ez az előjáték lerombolta, noha ez eredetileg a beszélők diskurzusának a feladata lett volna. Az intendáns megszólalását a nézők úgy értelmezik, mintha az vitát akarna kezdeményezni, így olyan közbekiabálásokkal reagálnak a mondottakra, mint „Az erkély megtelt!” vagy „Televízió takarodj!”. A színpad és a közönség közötti kommunikáció – jöllehet, az intendáns akarata ellenére – tehát már a játékosok megjelenése előtt megkezdődik, még hozzá olyan hévvel, hogy annak a színház egyre feszültebb vezetője az „Akkor most kezdünk” kijelentéssel kíván hirtelen véget vetni.

A közönség tényleges, dialogikus aktivitása azonban ennek ellenére sem hagy alább, olyannyira, hogy a színrevitel keretén belül elhangzó első szót is egy néző mondja ki: amikor ugyanis a beszélők megjelennek a színpadon, és Handke előírásai szerint fel-alá járkálás közben először csak ajkukat mozgatják (363.), egy hang világosan kivehetően azt kiáltja: „Hangosabban!” (mire az egész nézőtér élénk nevetésben tör ki). A handkei szövegadaptól eltérően a színészek egy „Jó estét!” köszönéssel kezdik meg beszédüket, és a nézők ezt is hangosan viszonzozzák.⁶¹ A *Közönséggyalázás* ősbemutatója ékes bizonyítékát adja annak, hogy a dramatikus paktum felmondásával a színházi folyamat előreláthatatlan és kontrollálhatatlan eseménnyé változhat. A dramatikus rend fegyelmező erejének kiiktatása a saját nézés-aktusának tematizálásával együtt szemmel láthatólag radikálisan emancipatorikus hatással van a közönségre. Másrészt ezt az állapotot e helyütt nem lehet egyértelműen egy politikai értelemben vett felszabadítással azonosítani, mert egyszersmind összekapcsolódik a folytonos megszólítotttság, nézettség és tematizáltság keltette „szorongással”: „Önök szoronganak, mint mindazok, akiket néznek, és akikhez beszélnek, bár arra készültek, hogy önök nézzenek majd a sötétben, és kellemesen érzik magukat. Az önök jelenléte benne van minden pillanatunkban és minden szavunkban.” (370.)

⁶⁰ Vö. DEFRAEYE, *i. m.*, 414.

⁶¹ Az első mondatnak eredetileg úgy kellene szólnia, hogy „Isten hozta önöket.” (364).

A *theatrokrácia*,⁶² amelyet Platón szerint a szigorú szabályok hiánya hoz létre, nyilvánvalóan olyan szövegrészeknél mutatkozik meg, amelyek túlzottan magukon hordozzák egy valódi megszólítás jellegét, és ezért nem hatnak teatrálisan, és/vagy a nézői tapasztalatot vélik artikulálni. Ezzel szemben a voltaképpeni gyalázkodást a darab végén, amely rockkoncert-szerű színrevitele miatt ritmikus, ám deszemantizált énekbeszédnek tűnik, a közönség higgadtan fogadja. Amíg azonban a szöveg a hagyományos reprezentációs színház és a beszéddarab-színház által lehetővé tett észlelési tapasztalat közötti különbséget folyamatosan tematizálja, addig ez utóbbi és a saját tapasztalat konkrét realitása között az előadás egy olyan szakadékot látszik megnyitni, amely egyre hevesebb tiltakozást vált ki a nézőkből. Bizonyára nem lehet véletlen, hogy néhányan pont akkor próbálnak aktívan beavatkozni a játékba, amikor a színpadi diskurzusban a színházi befogadó testi diszpozíciójáról van szó:

Állva hatásosabban közbeszólhatnának. A test anatómiájának megfelelően, állva erősebben hangzana a közbeszólásuk. Jobban ökölbe szoríthatnák a kezüket. Megmutathatnák a lelkükben élő ellentmondás szellemét. Nagyobb volna a mozgási szabadságuk. [...] Egyik lábukról a másikra állhatnának. Hamarabb tudatára ébredhetnének testüknek. Műélvezetük csökkenne. Nem alkotnának mintát. Elvesztenék merevségüket. Elvesztenék geometriai formájukat. Jobban éreznék a szomszédos testek kipárolgását. Egymás lökdösésével jobban kimutathatnák egyetértésüket. Álló helyzetben testük nehézkessége nem tartaná vissza magukat a járásról. Álló helyzetben egyénibbek lennének. Állva állhatatosabbak lennének a színház iránt. (376.)

A beszélőket rögtön az első mondat után elnémítja a nézők heves tapsvihara. Ezzel egyidejűleg néhányan, akik a mondatot felszólításként értették, felállnak székekről és provokatív kiáltásokkal bombázzák a játékosokat. Nyilvánvalóan interakcióba akarnak kerülni a színpadon lévőkkel, legalábbis erre következtethetünk a csalódott és dühös kiáltásukból: „Most már aztán reagálj!” Ugyanis ez a reakciójuk arra, hogy a játékosok nem bocsátkoznak velük vitába, hanem épp ellenkezőleg, némán és türelmesen várnak arra, hogy csend legyen a nézőtéren. E felszólítás után azonban a beszélők hirtelen belemennek a játékba, és válaszként a „Jobban ökölbe szoríthatnák a kezüket...” szövegrészt kiabálják a nézőknek. Erre a felháborodott vitatkozó – ahelyett, hogy visszatérnének a hagyományosan passzív nézői szerepbe – megostromolják a színpadot, ezért (részben) rendezői erővel kell eltávolítani őket onnan (vagyis Peymann maga is részt vesz a kiűzésükben). A spontán közjátékot a közönség többi része heves pfujolással kíséri. Így a színházi este, amely eredeti célja szerint egy – noha nem-dramatikus – szöveg színrevitele akart lenni, a nézők aktív részvétele által kiszámíthatatlan eseményné változik. Pontosabban változna, ha a rendező és az apparátus többi tagja nem állítaná helyre azonnal a dramatikus színház rendjét.

⁶² Vö. PLATÓN, *Törvények*, ford. KÖVENDI Dénes, BOLONYAI Gábor, Bp., Atlantisz, 2008, 123–125.

A *Közönséggyalázás* alapvető ellentmondásossága abban mutatkozik meg, hogy a mindenkori előadás közönségét éppen azáltal kényszeríti passzivitásra, hogy az aktivitását már az alapul szolgáló szövegben nyelvileg megfogalmazza. Másként fogalmazva: Handke darabja a nézés mindenkori aktusának eseményszerűsége helyett csak annak narratív reflexiójával számol. A hangsúlyeltolódást – és itt kénytelen vagyok vitába szállni Andrzej Wirth véleményével – a belső színpadi kommunikációról a külsőre nem lehet pusztán az „itt önök az esemény» képletének⁶³ deklarációjával elérni. Mindezt összevetve sokkal inkább Lehmann megállapítása látszik igazolhatónak, mely szerint a *Közönséggyalázás* annak ellenére marad a dramatikus hagyomány bűvkörében, hogy tematikus szinten elvégzi a dramatikus kategóriák tagadását.

⁶³ WIRTH, *i. m.*, 17.