

Tompa Andrea

## Tökéletesek és töredékesek – példaképek Jézustól a kortárs színházig

Dolgozatomban két irányba próbálom végiggondolni a megadott témát: milyenek a példaképek egyrészt, és milyen hatással vannak ránk másrészt, mit váltanak ki belőlünk. Hogyan jönnek létre a példaképek, vagy állítják elénk mesterségesen őket. Felszabadítóan vagy bénítóan hatnak-e ránk. Szókincsem és fogalmaid a kortárs művészetből, elsősorban a kortárs színházból, színház- és performatívitás-elméletből származnak, másrészt némiképp teológiai fogantatásúak. A kettőt próbálom majd meg házasítani.

Egy személyes történettel kezdem. Nemrég egy előadást tartottam; az előadásról felvétel készült, amit engedélyeztem. A pillanat érdekelt, hogy ott és akkor a hallgatóságához tudjak szólni, ahogy most önmagához is megpróbálok. Amikor megjelent a felvétel, kommentáromban hozzáfűztem, hogy nem vagyok oda magamtól, az előadásom elején el is mondom, hogy kicsit izgulok. Kétféle reakció, kommentár érkezett. „Te vagy a példaképem”, írta valaki, arra célozva, hogy a „nagyok” – annál a pulpitusnál, egy díszes egyetemi előadóteremben nagynak látszotam – sosem vallják be, hogy izgulnak vagy hogy nem elégedettek magukkal. A másik üzenetíró viszont azt javasolta, hogy, szó szerint idézem, „érdemes volna fodrászra és kozmetikusra költeni”. A szituációhoz – vagyis a példaképek kétféle lehetőségéhez – még vissza fogok térni.

A címben foglalt tökéletes és töredékes példaképeket szeretném szemügyre venni. A tökéletesekhez a virtuózokon és sztárokon keresztül vezet az utam, abból kiindulva, hogy a tökéletesség csakis valamiféle felszín, látszat vagy hamis kép lehet, amelyet előállítunk magunkról, vagyis egy konstrukció.

\*

A kortárs színház ahhoz, hogy értelmezni tudja önmagát, az elmúlt két-három évtizedben újra hozzányúlt egy régi fogalomhoz, a virtuozitáshoz, mivel szüksége volt arra, hogy ezt az emberképet – a virtuóz képét – újradefiniálhassa és ismét elhelyezhesse a színpadon.

Mi is a virtuozitás? Minden virtuozitás, gondoljunk a balettre, zenére, operaénekesek, színészek, de akár írók vagy költők virtuozitására, rendkívüli, nem mindennapi, nem általános tudást, elsősorban technikai tudást jelent. A virtuóz a maga területén, műfajában a tökéletesség képét hozza létre. Azonban

aurája fenntartásának érdekében a virtuóz hagyományosan nem mutatkozik e műfajon kívül, csak saját tudásának, nagyságának, az adott műfajban való tökéletességének jelenlétében. A virtuóz balerinát nem fogjuk látni beszélni, énekelni vagy festeni, a virtuóz hegedűművész nem zongorázik vagy csellózik, és így tovább. A kód vagy műfajváltás megtöri a tökéletesség illúzióját. Ahogy ennek a tökéletességnek az illúziója törne vagy törik meg akkor is, amikor a virtuóz valamit, mint civil ember nem tökéletesen csinál: például ügyetlenül főz, rossz anya vagy beteg ember.

A virtuozitás alapkérdése azonban nem csak az, hogy mit tud a virtuóz, hanem hogy a szemlélő – néző, olvasó, befogadó – hogyan viszonyul hozzá. „A virtuózok produkcióira hatalmas, lelkes nézőseregek gyűltek össze. A csodálat szédítő érzését és az előadót körülengő karizma légkörét kiszorította a virtuozitás mint esztétikai élmény” – írja Bettina Brandl-Risi *Az új virtuozitás* című tanulmányában.<sup>1</sup>

A virtuozitáshoz való alapvető viszony a csodálat. Ez egy vertikális viszony. A virtuózokat, a magas technikai tudású művészeket csodáljuk, ámde nem tudhatjuk megszólítani, nem közelség, hanem távolság jön létre a szemlélő/befogadó és a virtuóz között. A virtuózoktól, legalábbis az előadóművészetben sok minden elválaszt: ők fényben állnak, a néző sötétben van; elválaszt a színpad, ami magasabb, határolja zenekari árok, a tér kijelöli, hogy meddig merészkedhet el a néző. Ám a tökéletesség csodálata némasággal tölti el a nézőt: nem kérdezhetem meg a virtuóztól, hogy „hogyan csinálja”, hogy én is kipróbálhassam, hanem rendkívülinek, utánozhatatlannak, egyedinek, misztikusnak, akár isteni vagy démoni eredetűnek és csak rá jellemzőnek értékelem adományát. A virtuózt gyakran vallásos kultusz övezi. A néző passzív csodáló, aki átadja magát neki, átéli Őt.

„[A] virtuózoknak gondosan előállított és fenntartott karizmára kell támaszkodniuk”<sup>2</sup> – írja Brandl-Risi. A virtuozitás (és mindjárt hozzátesszük: a sztárkép) tehát egy létrehozott, előállított kép. Nem „előálló” kép, amely majd a töredékesek esetében jön létre.

\*

Sarah Bernhardt francia színésznő (1844-1923) az egyik első és legnagyobb sztár a színháztörténetben. Az „isteni Sarah” jelzőt kapta. Ő a klasszikus virtuozitás megtestesítője. Nézzük, hogyan értékeli a színháztörténész a színész és a kialakított kép viszonyát:

Az isteni Sarah külseje nem volt tökéletes, ám ezt kosztümjei elfedték. Amikor azonban megszólalt, szenvedélyt kifejező beszédművészetével elbűvölte még a francia nyelvben járatlan hallgatóságát is. [...] Egyhangú elismeréssel méltatták beszédművészetét, apró részletekig kidolgozott játékát, mely-

---

1 Bettina Brandl-Risi: *Az új virtuozitás*. Szántó Judit fordítása. <http://szinhaz.net/2008/11/08/bettina-brandl-risi-az-uj-virtuozitas/>

2 B. Brandl-Risi: *Az új virtuozitás...*

nek különlegesen hatásos haláltusa-jelenetei – az Adrienne Lecouvreur vagy A kaméliás hölgy agóniája – szent borzalommal töltötték el a nézőket. Alexander Bernát szerint Bernhardt-ot a virtuózok átka jellemzi: az egzotikus hatás keresése, a mesterséges színezés, a plasztikus alakítás. A francia virtuóz nagy stíljét és ideges plasztikáját legyőzte Duse stíl nélküli naturalizmusa és nem plasztikára, hanem természetességre törekvő verizmusa. Sarah játszik, Duse él a színpadon – hangzott a kritikusi konklúzió.<sup>3</sup> Bettina Brandl-Risi pedig így fogalmaz:

Tipikus, hogy az elismert virtuózt néhány meghatározott szereppel azonosítják, vagy inkább a szerepeket azonosítják az ő személyiségével. Gondoljunk Sarah Bernhardt-ra, akit kiemelkedő szerepalaknak tartottak (a való életben), sőt egyes esetekben még démoni vonásokkal is felruháztak.<sup>4</sup>

A Kaméliás hölgyet – ismét a virtuózokra jellemző módon – személyesen neki írja meg Alexander Dumas, hatalmas haldoklási jelenet van benne. A „neki írja” azt jelenti: kiteljesítheti benne tehetségét; az írott szöveg háttérbe vonul a virtuóz kiteljesedése érdekében.

Sarah Bernhardt ötvenöt évesen adta a dán királyfi szerepét. Ezekben az esetekben az adott színészt övező kultusz miatt nem fontos, hogy valós biológiai kora nem esik egybe az eljátszott szereplőével. Más a helyzet akkor, ha betegség miatt a színész civil állapotára kerül a zárt reprezentáción és a betegség, halál nem marad meg a fikció biztonságában<sup>5</sup>

– írja róla Schuller Gabriella.

A kultusz tehát elfedi a valós biológiai kort, de láthatóan elfedi a nemet is (nadrágszerepről van szó, vagyis női biológiai nemű színész alakít egy férfi társadalmi nemű szereplőt). Nem „feslik fel” a szerep, vagyis nem válik láthatóvá sem a színész életkora, sem a neme, mert elfedődik a kultuszban. A kultusz apoteózisa a temetés – Sarah Bernhardt temetésére hatalmas tömeg gyűlt össze.

---

<sup>3</sup> Magyar színháztörténet II. 1873-1920. (Megjelent az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet kiadásában: Budapest, Magyar Könyvklub, 2001.) <http://mek.oszk.hu/02000/02065/html/2kotet/82.html>

<sup>4</sup> B. Brandl-Risi: *Az új virtuozitás...*

<sup>5</sup> Schuller Gabriella: *Az öregség színrevitele*. <http://szinhaz.net/2017/02/23/schuller-gabriella-az-oregseg-szinrevitele/>





Copyright, Sarony, New York.

LA DAME AUX CAMELIAS.



\*

A virtuóz tehát, akárcsak a sztár, előállít egy képet önmagáról. Létrehoz egy spektakulumot önmagától. Egy, mondhatnánk, spektakuláris ént. A Sztár fogalmával Guy Debord híres *A spektakulum társadalmá* című írásában találkozunk. „Guy Debord szerint a spektakulum nem más, mint absztrakció, elkülönülés az egésztől, amely az egyént pusztán passzív szemlélővé teszi” – írja Bagi Zsolt.<sup>6</sup>

Debord szerint

[a] sztár, az élő emberi lény spektakuláris képviselője, azzal, hogy egy lehetséges szerep képét sűríti magába, ennek a banalitásnak a sűrítménye. A sztár a sekélyes látszateletre való szakosodás identifikációs mintája, aki így kárpótol a ténylegesen megélt produktív

---

<sup>6</sup> Bagi Zsolt: *Az esztétikai hatalom elmélete*. Budapest, Napvilág, 2017. 102.

szakosodás lehetetlenségéért.<sup>7</sup>

A spektákulum ügynöke, aki mint sztár lép a színpadra, az egyén ellentéte; ellensége mind a saját, mind a többiek individualitásának.<sup>8</sup>

Azok a csodálatra méltó emberek, akikben a rendszer megszemélyesül, éppen arról ismerse nek meg, hogy nem azok, akik valójában; onnan a nagyságuk, hogy leszálltak a valóságosságnak még a lehető legjelentéktelenebb individuális életénél is alacsonyabb fokára – és ezt mindegyikük tudja is.<sup>9</sup>

A sztár tehát Debord értelmezésében az egyén, az élő emberi lény, az individuális ellentéte. A sztár „*nem az, aki valójában*”. A színháztörténetben a virtuozitás mindig megtörik, amikor úgynevezett ensemble játékra tart igényt a színház; amikor a színpad az egyéni különválást, az egyéni lenyűgöző teljesítményt elutasítja a közösen létrehozott mű, a társulati játék, az összjáték érvényesülésért. Így mindjárt Sztanyiszlavszkij színházi nyelve, a lélektani realizmus is a virtuozitás ellen hat.

\*

A továbbiakban a tökéletesség és töredékesség felmutatása céljából két megérkezés mintázatát szeretném elemezni. Mindkettő közismert kép, film, fontos történelmi esemény lenyomata, tehát itt csak az értelmezésről beszélünk. Miért éppen a megérkezést választottam? Mert maga a megérkezés mindig tartalmaz egy teátrális, spektakuláris elemet. Tudjuk, hogy a sztár, a virtuóz mindig látványosan érkezik – a híres operettlépcsőn.

A két megérkezés: Gandhi látogatása 1931-ben Londonba,<sup>10</sup> illetve Hitler megérkezése *Az akarat diadala* című fimben 1934-ben.<sup>11</sup>

Itt jegyzem meg, hogy Gandhi helyett választhattam volna Bartók Béla megérkezését is Amerikába 1941-ben, azonban erről nincsenek képi dokumentumok. Már ez a képi hiány is önmagában beszédes. Bartók megérkezése szerény körülmények közt történik, fogadtatása sokkal szerényebb, mint a többi zeneszerző megérkezése Amerikába. „Bartók elmulasztotta, hogy biztosítsa egy klikk propagandáját és tömjénezését, féltékenysége és izoláltsága nem volt alkalmas arra, hogy irodalom keletkezzék körülötte”, jegyzi fel egy elemzője.<sup>12</sup> Bartók nem törekedett tehát valamilyen kép létrehozására, féltékenysége és izoláltsága is megakadályozta ebben.

A megérkező által megtestesült emberképet, azt a sűrítményt szeretném elemezni, amit a rögzített

---

7 Guy Debord: *A spektákulum társadalma*, MTA Művészettörténeti Kutatóintézet és a Balassi Kiadó, 2006, <http://www.c3.hu/~ligal/spekt%20tars%20liget%2011%20print.pdf>, 11.

8 G. Debord: *A spektákulum társadalma*. 13.

9 Uo.

10 [https://www.youtube.com/watch?v=P6njRwz\\_dMw](https://www.youtube.com/watch?v=P6njRwz_dMw)

11 <https://videa.hu/video/kreativ/az-akarat-diadala-Pndhv7w6ppaTLRMT>

12 Idézi: Ujfalussy József: Bartók Béla, Gondolat, 1976, 457. old.

képek felmutatnak.

A Gandhiról készült filmet a Pathé rögzítette és hírként, korabeli híradói anyagként jelent meg. Három perces anyagról van szó. Gandhi nemrég szabadult a börtönből, India gyarmat, Gandhi a londoni kerekasztal konferenciára érkezik, India függetlenségének előkészítése a tét. „[E]gy félmeztelen gnóm forradalomba vitt és céltudatosan a törvénynek való ellenszegülésre nevel”, „szétálló fülű, törpe, aszkézistól kiszáradt, rozoga testű, idomtalan fejű gnóm”<sup>13</sup> – írja a *Huszedik század*, a korabeli magyar sajtó; az öltözetét meztelenségként értékeli; „bizarr little men”, mondja a híradó kommentátora, továbbá, „He must have been frozen – we were in thick overcoats”, különbözteti meg, helyezi egymással szembe a „mi” és az „ő” (Gandhi) világát a kommentár. „Még a térdét is látják”, mondja később. Gandhit közvetlenül veszik körbe emberek, de arra a kérdésre, hogy belebeszélne-e a mikrofonba, „[a]zt hiszem, inkább nem”, válaszolja, mint akinek „nincs hangja”, nem akar beszélni. Az érkezőnek vannak személyes tárgyai (takaró a kezében), továbbá vannak emberi szükségletei (kecskét is hoz magával). Esernyőt azonban, ami az angolokra, a nyugati kultúrára jellemző, nem hord. Gandhi a képeken „egy a sok közül”, vagyis egy indiai ember. A konferencián, amelyre érkezik, kb. 100 képviselője lesz jelen az „indiai érdekek”<sup>14</sup>, ugyanakkor a tárgyalásról csak a parasztság és a legszegényebbek képviselője hiányzik, pedig ők adják a nagy tömeget – ennek a társadalmi rétegnek tehát Gandhi a megtestesítője; meztelensége, ruhája a szegényekkel való azonosulás képét hordozza. Az érkező nem azonos másokkal, van identitása, identifikálható egyénként lép fel, idegensége látható külső jegyeket (öltözködés) mutat.

Ez az idegenség azonban sebezhető: egy emberi test válik láthatóvá, meg is testesít egy csoportot, egy kitett, sebezhető csoportot – a gyarmatosítottak kiszolgáltatottságát.

A híradófilm rögzíti az itt és most-ot, a pillanatot – vannak időjárási viszonyok, esik az eső, hideg van.

Amit Gandhi megtestesít: a hozzáférhetővé tétel az idegenség megőrzésével. A másikat mint idegent ismerjük fel, aki mégis hozzáférhető, nem elzárkózó. Gandhi megközelíthető, emberek veszik körül.

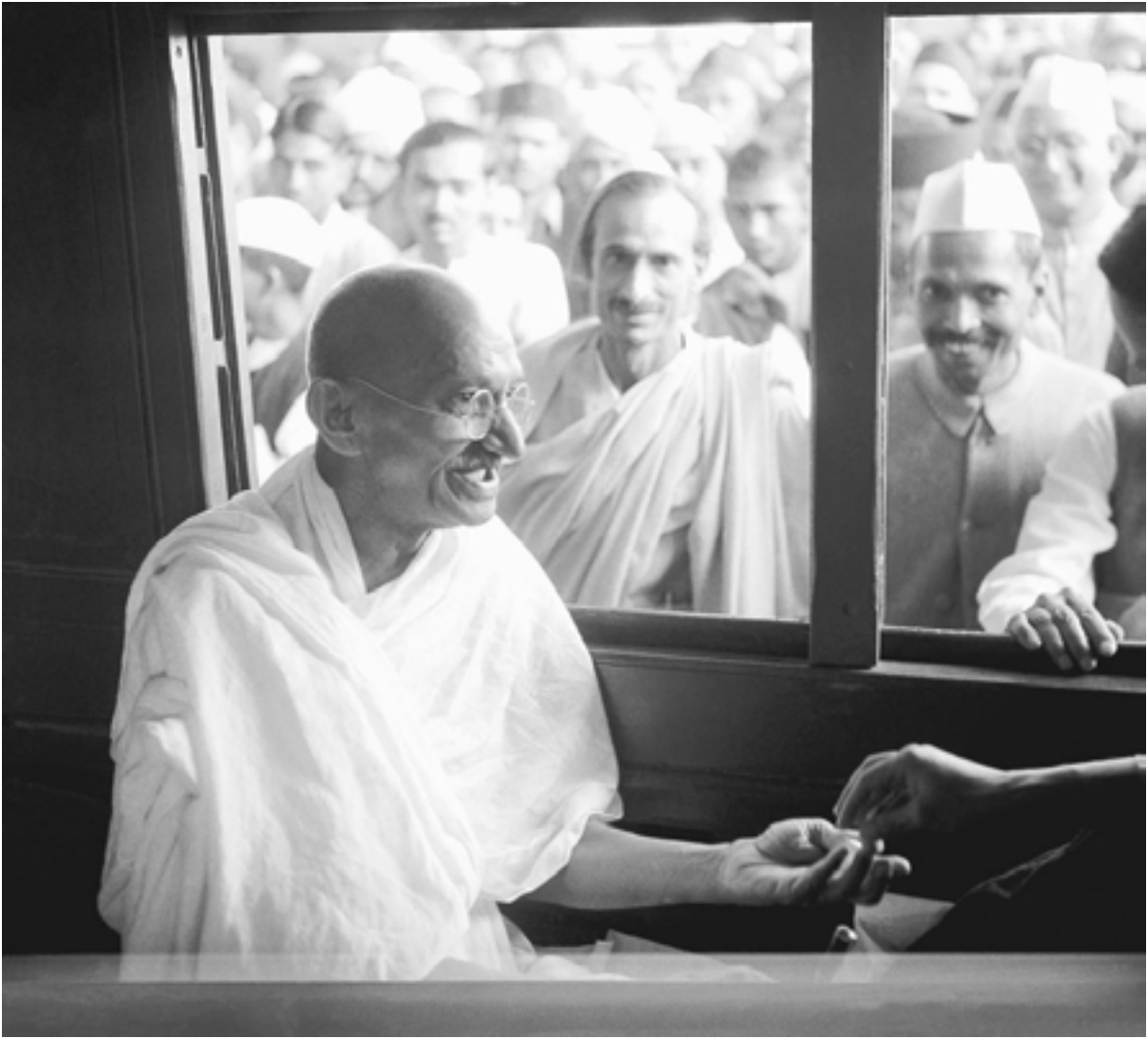
Felismerjük tehát őt idegennek, egyénnek, akinek szükségletei vannak, felismerjük sebezhetőségét, ugyanakkor hozzáférhető, hiszen önmagát közel hozza, átélhetővé teszi, fizikailag is, hiszen hideg van! –, kiszolgáltatottságát mutatja fel. (A másik mint átélhető idegen témája messzire vezető gondolat volna. Nem véletlen, hogy a „megőrzött idegenséget” az indiai származású gondolkodó, Gayatri Spivak fogalmazta meg nagy hatású, *Can the subalter speak? [Szóra bírható-e az alávetett?]* című tanulmányában. Gandhinak nincs hangja, nem akar meggyőzni, nincs „üzenete” (elutasítja a mikrofont), viszont arra hív, hogy győződjünk meg mi, magunktól, vagyis aktivitásra szólít fel.

---

13 <http://www.huszedikszazad.hu/1931-január/kultura/gandhi-es-a-forrongo-india>

14 <https://virily.com/culture/gandhis-visit-to-england-in-1931/>





Mahatma Gandhi Arrives in the U.K. (1931) | British Pathé



HD

0:47 / 3:30









\*

Leni Riefenstahl *Az akarat diadala* című 1934-es propagandafilmje több mint másfél óra hosszú, a nünbergi náci pártkongresszust dokumentálja, főszereplője Hitler. A főhős az égből érkezik: „A film a »jó hír« eljövételéről szól, s története az evangéliumokéra emlékeztet” – írja Földényi László elemzésében.<sup>15</sup> Az egyén, a hős elkülönül, a tömeg számára megközelíthetetlen, hozzáférhetetlen; hibátlan, egyenruhát visel; nincsenek emberi szükségletei, személyes tárgyai.

Földényi László így fogalmaz 1991-ben írott cikkében:

Az egyhetes pártgyűlésről készült dokumentumfilm ugyanis egy szexuális metaforát bont ki – a Vezér és a Tömeg orgazmusban végződő egymásra találását –, s attól olyan eleven hatású ma is, hogy abban, amiről ma kizárólag politikai, történeti, gazdasági vagy emberjogi szempontok alapján tudunk ítélni (vagy egyáltalán megszólalni), egy olyan réteget is felmutat, amelyet ilyen alapon sem elutasítani, sem megtagadni nem lehet. A filmben lappangó, mindent átható erotika csapdaként ejti foglyul azokat, akik a mozgalomnak egyébként – politikai vagy akár ízlésbeli megfontolásból – nem hívei, az elkötelezettéit pedig még inkább megerősíti választásuk helyességében. Nem csoda hát, hogy manapság mindenki óvakodik e filmtől. Egyszerűbb elkerülni a kísértést, mint azt átélve megküzdeni vele. [...] S mindeközben feledhetetlen pillanatok: az ünneplő tömeg közepette az autóban álló Hitler egy másodpercre egy élettelen bábura kezd emlékeztetni; [...] Hitler a sötétből kimagasló emelvényen, lelkesült arckifejezéssel, s miközben egy pillanatnyi szünetet tart, tekintete hihetetlenül szomorúvá válik. E pillanatban nincsen jelen; nem ő, hanem egy démon tekint ki belőle.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Földényi László: *Leni Riefenstahl és Az akarat diadala*. In: [http://www.filmvilag.hu/xista\\_frame.php?cikk\\_id=4255](http://www.filmvilag.hu/xista_frame.php?cikk_id=4255)

<sup>16</sup> Földényi F. László: *Leni Riefenstahl...*

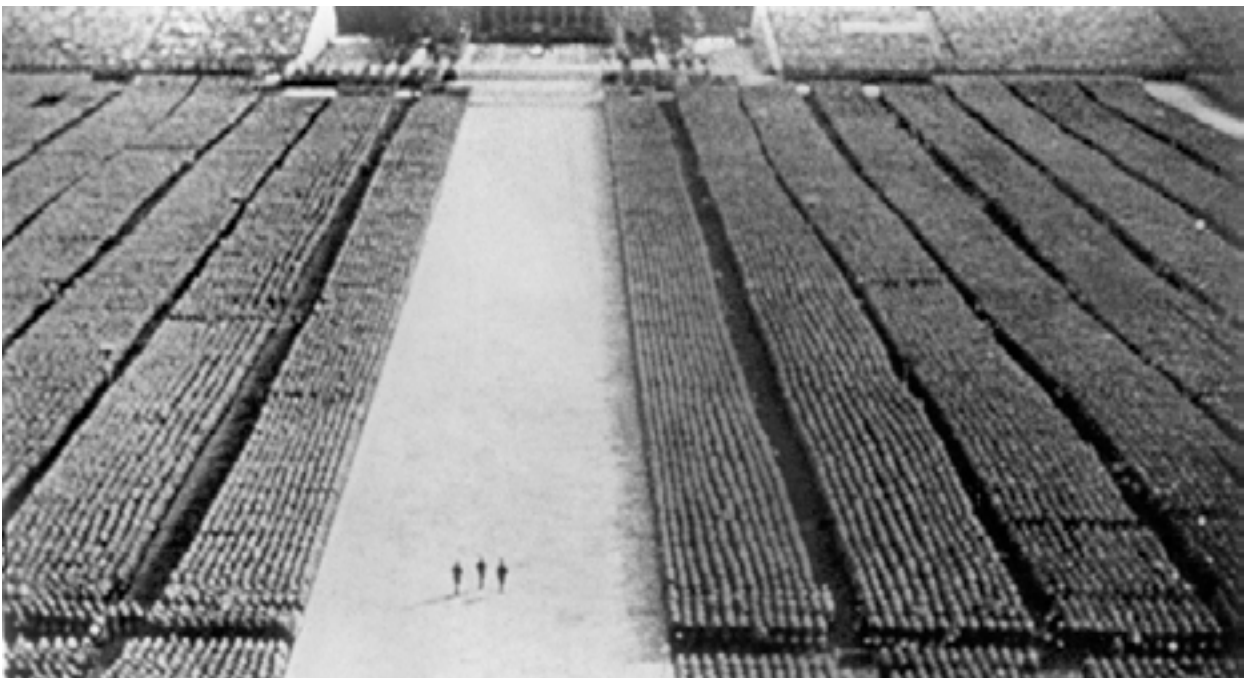
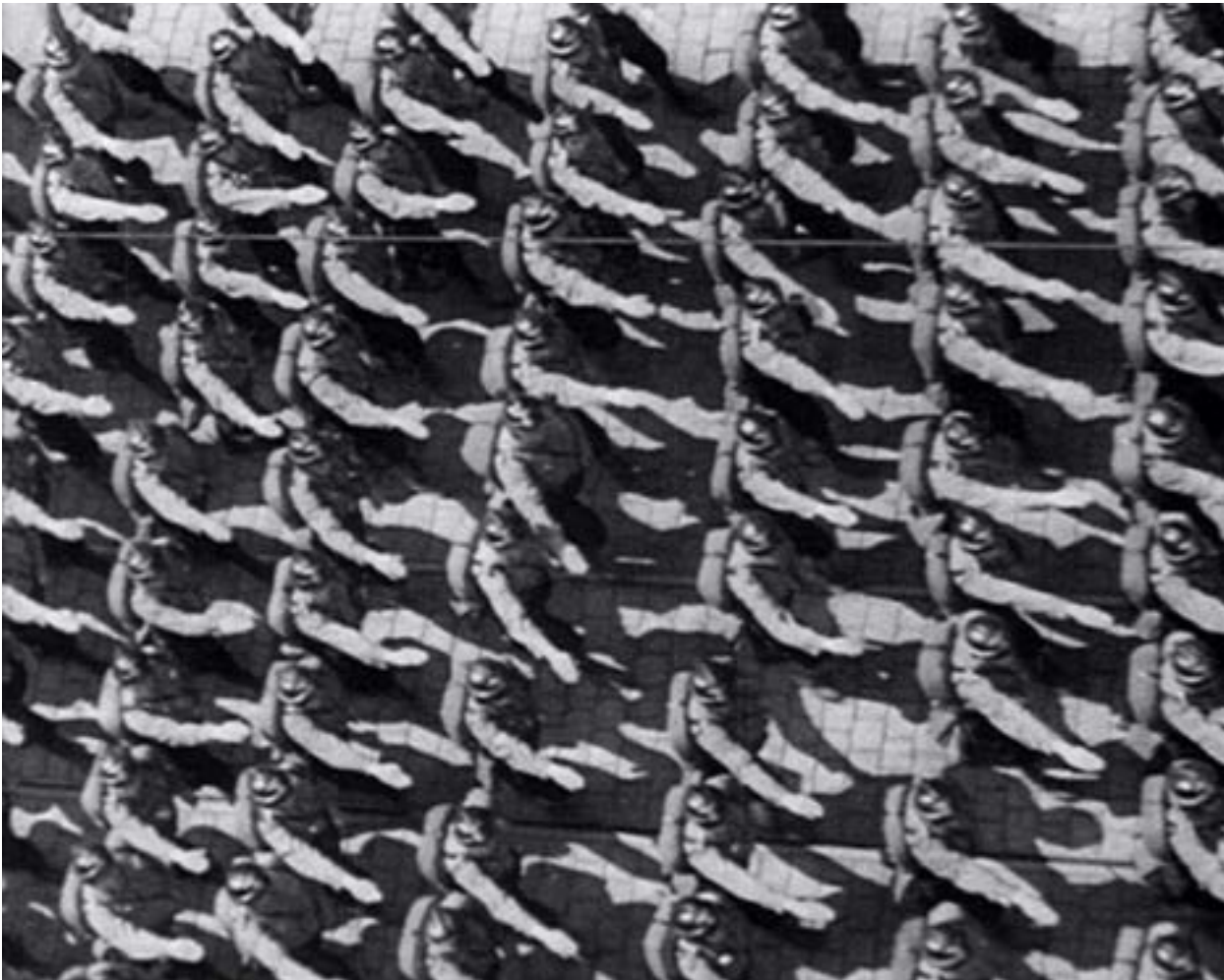
Én titeket testesítelek meg, én vagyok te, mondhatnánk: én a ti hangotok és megtestesülések vagyok, a ti akaratotokat testesítem meg és teljesítem be, ahogy Bertold Brecht elemzi *A fasizmus színpadiassága* című tanulmányában.<sup>17</sup> Itt a „mindenki azonos, egyek vagyunk, nem lehetséges az elkülönülés” képei születnek meg, ezért sem lehet a vezérnek egyedisége, személyessége, egyszerűsége – az elkülönülés lehetetlen, miközben képileg a vezér folyamatosan különálló. Nincs itt és most, pillanat, nincs időjárás: mitikus örökkévalóság van, örökké tartó napsütés; egy átépített város képeit látjuk, a vezér középkori mesevárosba érkezik. A film célja az azonosulás létrehozása az elkülönülés révén.

Bertold Brecht *A fasizmus színpadiassága* című esszéjében elemzi a „mázoló” (ő nevezi így) színpadi eszközeit. Brecht felfigyel arra, hogy a hatás a kritikai távolság kikapcsolását célozza meg. Mindenki egy, mindenki vonódjon be a hatás alá, azonosuljon vele. Egy hipnózis résztvevője a hallgatóság; egyek vagyunk. Színészi eszközeinek elemzése messzire vezetne – a hang, Hitler beszéde a tömegek előtt a film apoteózisa –, de röviden megfogalmazható, hogy lényege az azonosulás bekapcsolása, és ezzel a kritikai attitűd, a kívülállás felszámolása.



---

17 Vö. Bertold Brecht: Színházi tanulmányok. Fordította: Eörsi István és mások. Budapest, Magvető, 1969.





A továbbiakban arról szeretnék beszélni, hogy hogyan jutott el a színház a 19. század végi nagy virtuózoktól és ünnepeelt sztároktól, csodálatos testű és technikai tudású művészekről egy olyan emberábrázolásig, amely a hétköznapi életet át vezetve a sokféle különböző identitást, emberi sérülést, gyengeséget, ügyetlenséget mutatja fel. Az út tehát – ami egy teológiai fogantatású szó – a tökéletességtől a sérelmesig, vagy a töredékességig vezet: a csodálattól a párbeszédig, az erős pozíciótól a gyenge pozíció ábrázolásáig, a vertikális viszonytól a horizontálisig.

Ez egyáltalán nem jelenti azt, amit jelenthetne: hogy a sztár, a virtuóz, a tökéletes eltűnt volna a színpadról vagy – hogy így fogalmazzak – az élet színpadáról. Ő mindig ott lesz, hiszen csodálatra vár, szuggerálni akar valamit, el akar hitetni, mi, nézők pedig csodálni akarunk. A kultúra bizonyos rétegei továbbra is a tökéletesség mámorában élnek; a hős elsősorban a tömegkultúrában, de a mainstream (színházi) kultúrában is jelen van. A tökéletesek mindig a bennünk élő tökéletesség iránti vágyunk megtestesülései, kivételük lesznek. Más kérdés, hogy személyes emberképünk okán (de mondhatnánk világképet is) kiben ismerjük fel magunkat, kivel azonosulunk: a tökéletesekkel vagy a töredékesekkel. Meggyőződésem, hogy kultúránk jelentős része – Jézustól, szenvedő emberi mivoltában a népmesék legkisebb hőiséig – mindig a töredékeseket állította elénk *emberként*.

A tökéletesség mintáinak szellemi értelemben végzetes hajótörését elsősorban az emberi, testi/fizikai tökéletesség kultuszában élő nagy eszmék okozták, amelyek normatívvá váltak, azaz egyedüli lehetséges példaképpé, példává, mintaadó emberképpé tették önmagukat. A Harmadik Birodalom és a szocialista embertípus emberképére gondolok: az erős, fiatal, tevékeny és termékeny, heteroszexuális és deklaráltan vagy sem, de fehér bőrű testekre, amelyek egyediségüktől, személyességüktől, egyéni vonásaiktól megfosztódnak. Ennek a normatív emberképnek egyenes következménye a testi hibások, az úgynevezett mások – sérült emberek, más bőrszínűek, a heteroszexuálistól eltérő viselkedések stb. eltüntetése, ami a fizikai megsemmisítéstől a térben való eltüntetésig és láthatatlanná tevésig ível.

A színház születésének korai szakaszában a példamutató emberek a tragikus hősök, ahogy Arisztotelész jellemzi a *Poétikában*. Arisztotelész szerint a hősök vagy nálunk jobbak, ezek a tragédia hősök, vagy rosszabbak, ezek a komédia hősök, vagy hozzánk hasonlóak. A tragikus hős kiváló, nálunk jobb ember, ám nem tökéletes – hiszen ott van máris benne a hübrisz, a gőg, amit a keresztény értelmezők bűnnek fordítanak. Anélkül, hogy végigmondanám a színháztörténet hőseinek útját, csak arra utalnék, hogy a töredékesek kezdettől itt vannak – de ezek a megtestesített hősök, az úgynevezett szerepalakok. Bármely Ibsen vagy Csehov hősről gondolunk, ők mind hajlamosak tökéletlennek, töredékesnek mutatni magukat: vannak betegségeik, panaszaik, dühösek, indulatosak, hazudnak, önámításban élnek. A legtöredékesebb, legügyetlenebb és butább, legkevesebbet tudó szerepalakokat talán Beckett írta meg; amit lehetett elvenni embertől, azt ő mind el is vette. Nála radikálisabban már nem lehetett volna megírni; azonban még hátra volt a színház számára mindennek a színrevitele.



Akikről itt beszélünk azonban, a paradigmaváltás, amikor az úgymond töredékesek kerülnek színpadra, azok maguk a megtestesítők, a színészek, a *perszóna*. Amikor a színész nem megtestesít egy töredékes embert, hanem maga is az: a színész a töredékes. Amikor a színész, performer olyan helyzetbe kerül, amelyet nem tud tökéletesen megoldani: nem tud memorizálni végtelen mennyiségű szöveget, fizikailag nem rendelkezik bizonyos képességekkel – például nem tud profin táncolni vagy nevetetni, mint egy kabarészínész, kudarcot vall valamiben, peches. Vagy egyszerűen csak nagyon átlagos, hétköznapi, „semmi rendkívüli” teljesítménye nincs, hiszen nem rendelkezik a rendkívülivel. Színpadra állnak a civilek, vagy akár a virtuóz színészek is, hogy láthatóvá váljon a nem tudásuk, gyakran a tudás mellé, ellentéző módon. A virtuóz ezzel lebontja saját elérhetetlen, rendkívüli auráját, és – talán ez a kulcsa az ő újfajta ottlétének – elérhetővé válik számunkra.

Hiszen már nem a tökéletest és ideálist és ilyen módon elérhetetlen, vagyis egy illúziót testesíti meg, hanem egy valóságot (bármilyen problematikus is ez a szó): az ember tud valamit, illetve nem tud számos egyéb dolgot. Lehet virtuóz valamiben, miközben sok egyébben átlagos. Vagy egyszerűen csak átlagos, minden rendkívüliség nélkül.

Lehet-e példakép ez a töredékes ember? Azt válaszolom, hogy ő lehet.

\*

A kortárs konceptuális tánc legjelesebb, Magyarországon sokszor vendégeskedett koreográfusa Jêrome Bel<sup>18</sup>. Előadásait civilekkel, professzionális táncosokkal, sérült emberekkel hozza létre. Sokszor egy színpadra hozva őket, máskor elkülönítve. Felmutat testi és szellemi sérülteket, kisebbséghez tartozókat, más fajú, bőrszínű embereket, tág palettán (színpadon általában láthatatlan) életkort, és mivel koreográfusról van szó, felmutat bizonyos táncstílusokban, táncnyelveken beszélő profi és amatőr embereket. Akik színpadi jelenlétükben egyszerre testesítik meg a tudás, valamihez való „értés” és a nem tudás, dilettantizmus paradigmáját. Sőt, olyanokat is láthatunk, akik végső soron semmihez nem értenek és semmiben nem rendkívüliek, ugyanakkor – ahogy nemrég egy színészhallgató egy órámmon mondta: „az élni akarás szenvedélyét” mutatják be.

*Nem akarom, hogy csodáljanak* – szögezi le Jêrome Bel egy előadásában, amelyben színre lép maga is. Ebben a mondatban sűrűsödik e paradigmaváltás lényege, a színpad-nézőtér viszony horizontálissá válása. A nézővel össze nem olvadó, személyesen, egyénként létező performer válik főszereplővé.

Bel darabja nem csak a profi színjátszásra, táncra építő színházeszményt állítja kihívás elé és az ebben megtestesülő emberképet, hanem a próbafolyamat hagyományain is változtat. A *Gala* című produkció szereplői közül sokan tudnak valamit – balettezni, valamilyen ritmikus sportgimnasztikai eszközzel bánni, egy táncstílust ügyesen előadni; mások azonban legfeljebb táncolni szeretnek. A jele-  
neteket azonban úgy konstruálja meg, hogy a valamiben profik is megmutatkozzanak egy másik stílus-

18 <https://vimeo.com/244350961>

ban, mint „ügyetlenek”, másrészt a pusztán csak ügyetlenek mégis elragadóan ügyetlenkednek, személyességük és egyszerűségük adományával vannak jelen és teljesen hétköznapi módon táncolnak.

Mitől vagyunk lenyűgözve e produkció és ennyi emberi töredékesség láttán? Legegyszerűbben fogalmazva attól az egyszerű, egyedi és személyes, tudatosan átélt és láthatóvá váló töredékességtől, amely hozzáférhetővé teszi magát számunkra. Megtartja idegenségét, de mégis felismerhető, mint „hozzám hasonló” töredékes ember.





Hiszen általuk saját magunkat, mint egyedi, személyes, nem tökéletes embert tudjuk felismerni. Létrejön a megszólíthatóság – vagyis az a párbeszéd, ami egyedüli lehetséges módja a példaképeinkhez való viszonyulásnak.

Immár nem passzív szemlélői és csodálói, hanem aktív befogadói és beszélgetőtársai vagyunk ezeknek a lehetséges példaképeinknek.

Meggyőződés, ha nem tudjuk megszólítani példaképeinket, akkor valójában nem tudjuk úgy mondani „utánuk csinálni”, hiszen elérhetetlenek maradnak. Hagyományosan egy katolikus ember feladata az életben a „szentek utánzása”; de ha a szent távoli és megszólíthatatlan, akkor tudása, adománya rendkívüli és elérhetetlen, akkor utánózni, utána csinálni sem tudhatjuk.

Visszatérve kezdeti személyes példámra, a kétféle, kívülről felém érkező elvárás megtestesíti a példaképekkel szembeni kétféle várakozást. Töredékességem, ügyetlenségem, rossz frizurám lehetővé tesz egy személyes kapcsolatot; vagy példaképeinkhez a tökéletesség elvárásával közelítünk. (Hogy a nőkkel szembeni elnyomásról most ne is szóljak.)

A címbéli Jézusról nem sok szó esett, bár kettős természetét illetően ő maga a töredékesség, megszólíthatóság, hozzáférhetőség, sebezhetőség alapmintázata. Thomas Merton, az angol származású, Amerikában élt 20. századi misztikus, ciszterci szerzetes és nagyhatású tanító külső és belső én-ről beszél, az ő fogalmai némiképp rokoníthatóak a tökéletes és a töredékes én-ekkel, emberképpel.

„A belső én – írja Merton *A belső tapasztalat* című könyvében –, nem azonos valamiféle eszményi énnel, különösen nem azzal a kieszt, tökéletes teremtménnyel, akit azért építünk fel, hogy eleget tegyen nagyságra, hősiességre és tévedhetetlenségre támasztott kényszeres igényünkkel. /Valódi énk/ Mi magunk /vagyunk/, a saját egyediségünkben, méltóságunkban, kicsinységünkben és kimondhatatlan nagyságunkban.”<sup>19</sup>

Példaképeink tehát személyesek, magukat hozzáférhetővé tevők, velünk párbeszédben álló, töredékes nagyságukban jelen lévőek.

---

19 Thomas Merton: *A belső tapasztalat*. Budapest, Ursus Libris, 2011. 40.