

Szegedi Tudományegyetem  
Angol-Amerikai Intézet

**Thomas Éva**

*Groteszk használatban*  
**Shakespeare-groteszkek német színházi  
előadásokban**

tézisfüzet

Témavezetők  
**Matuska Ágnes, Ph.D.**  
**Kiss Attila Attila, Ph.D., dr. habil.**

Szeged, 2016

## Célkitűzések

E disszertáció célja a groteszk kortárs színházi előadásokban való megjelenési formájának bemutatása. A színházkritikában a groteszk szó jelentése szerteágazó: egyszer valami jót, máskor rosszat, szenzációt vagy abszurditást, vicceset vagy rémíztőt is jelenthet. Disszertációm vizsgálati tárgya a német színházkritikusok által használt ‘groteszk’ szó használata posztmodern Shakespeare előadásokról írt kritikáikban. E konkrét példák fényt derítenek a ‘groteszk’ szó használatának összetettségére, de arra is hogy ez a szó nem mindenre használható, hanem a posztmodern színházhoz jól illő, tipikus használati jegyeket mutat.

A ‘groteszk’ szó jelentését nehéz leírni, különösen a posztmodern korban, ahol bármi és semmi sem tűnik groteszknak.<sup>1</sup> Disszertációm egyik célkitűzése a groteszk szó posztmodern definiálási formáinak leírása. Feltételezésem szerint Kayser és Bakhtin nagy hatással van arra mivé alakult a groteszk a posztmodern korban. Kayser festmények vizsgálatával írja le a groteszk hatását a szemlélődőre. Szerinte a groteszk egy idegennek tűnő világot mutat, mivel a szemlélődő által természetesnek vett struktúrákat kérdőjelezi meg. A jól ismert struktúrák hiánya félelmet kelt a szemlélődőben<sup>2</sup> Bakhtin a groteszket a középkori karnevál fontos részeként írja le. Szerinte a karnevál alatt nevetéssel próbálja a nép a mindennapok félelmét legyőzni (például a haláltól vagy Istentől való félelmet). A szekuláris rend és a spirituális hatalmak (Isten, Krisztus, szentek) kigúnyolásával, sárban tiprásával próbál a nép úrrá lenni félelmein.<sup>3</sup> Ezen felül a dolgozat további célkitűzése nem csak a groteszk definiálása, hanem használatának leírása is. Mielőtt még a színházi gyakorlatra rátérnénk, Shakespeare groteszkjét kell leírni, mivel a rendezők nem nyúlnak Shakespeare darabokhoz a dráma kritikai történetének ismerete nélkül. Shakespeare groteszkjének leírása e dolgozat további célja.

Disszertációm végső és központi célkitűzése a groteszk szó használatának leírása posztdramatikus színházi előadásokban. A posztdramatikus színház kifejezés Lehmann-tól származik és alapjában véve posztmodern előadásokra vonatkozik. Lehmann szerint a színházi előadások és a performansia művészet annyira erősen befolyásolják egymást, hogy nem lát okot a kettő szétválasztására, sőt mi több, a posztdramatikus színház kifejezéssel ezek

---

<sup>1</sup> Guillermo Gómez-Peña, “Culturas-in-extremis: performing against the cultural backdrop of the mainstream bizarre,” in Henry Bial szerk., *The Performance Studies Reader* (London and New York: Routledge, 2004), 287-288.

<sup>2</sup> Wolfgang Kayser, *The Grottesque in Art and Literature* (Bloomington: Indiana UP, 1963), 184-187.

<sup>3</sup> Mikhail M. Bakhtin, *Rabelais and His World*. Angolra fordította Helene Iswolsky (Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 1968), 66, 74, 90 és 256.

szoros összetartozását fejezi ki.<sup>4</sup> A posztdramatikus színházi előadások célja a néző elbizonytalanítása és összezavarása, amely cél megvalósításában a groteszk hasznos eszköznek tűnik.

A disszertáció perspektívájának kitágításakor egy további kérdés merül fel. A posztdramatikus színházi gyakorlat nézői aktivitása és a kortárs poststrukturalista szubjektum elméletek által leírt passzív szubjektum között az ellentmondás egyértelmű. A poststrukturalista szubjektum passzivitása az elmélet egyik leggyakrabban kritizált pontja, míg a posztdramatikus színházi gyakorlat éppen a nézői aktivitást tűzi ki céljául.<sup>5</sup> Brecht epikus színháza óta a német színházi gyakorlat célja a néző előadásba való bevonása, aktiválása.<sup>6</sup> A kérdés az, hogy a nézői aktivitásra való koncentráció a posztmodernben csupán Brecht hagyományának tekinthető-e. E disszertáció a fent leírt színházi gyakorlat és a szubjektumelméletek közötti ellentmondásra is választ keres.

## **Módszer és felépítés**

A disszertáció tézise színház és performansza elméletek területén mozog. A tézisnek egy gyakorlati és egy elméleti aspektusa van. A tézis gyakorlati aspektusa a groteszk szó posztdramatikus színházi gyakorlatban való használatára koncentráció, a groteszk a posztdramatikus színházban betöltött esszenciális szerepét hangsúlyozza, valamint azt hogy a posztdramatikus színház általában a néző produktivitására koncentráció. A tézis elméleti aspektusa e nézői produktivitásra való koncentráció okát a poststrukturalista szubjektum passzivitására adott, a posztdramatikus színházi gyakorlatban megvalósított válaszként értelmezi. A következő bekezdésekben a disszertáció módszerét és felépítésének logikáját mutatom be.

Az első fejezet címe *Groteszkek*. E fejezet célja a groteszk leírása a posztmodernben. Először azt írom le, hogyan is alakult ki a szó definíciója. E kialakulás pontos leírása céljából összegzem és összehasonlítom az 1960-as évek óta létező fontosabb groteszket leíró elméleteket. Kayser és Bakhtin fontos szerepet kap ebben a kutatásban mivel groteszkekkel

---

<sup>4</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*. Angolra fordította Karen Jürs-Munby (London and New York: Routledge, 2006), 23-24.

<sup>5</sup> Althusser szerint a szubjektumot az ideológia, Foucault szerint pedig a hatalom kényszeríti passzív pozícióba. Louis Althusser, "Ideology and Ideological State Apparatuses," in *Lenin and Philosophy, and Other Essays*. Translated by Ben Brewster (London: New Left Books, 1971), 155-6, 173 és 182.

Michael Foucault, "Afterword. The Subject and Power," in Hubert L. Dreyfus és Paul Rabinow szerk., *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* (Chicago: University of Chicago Press, 1982), 208, 212 és 216.

<sup>6</sup> Bertolt Brecht, *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*. Szerk. és angolra fordította John Willet (London: Methuen, 1994), 181-191.

kapcsolatos megfogalmazásaik posztmodern groteszk leírásokban is megjelennek. Masodik lépésként három médiában nézem át a groteszk leírását azzal a céllal, hogy le tudjam írni a groteszk definíciójára vonatkozó kortárs trendeket. Kortárs irodalmi, vizuális és performatív groteszk definíciókat hasonlítok össze és következtetéseket vonok le a groteszk szerkezetére és hatására vonatkozóan.

A második fejezet címe *Shakespeare groteszkjei*. Ebben a fejezetben a Shakespeare kritikákban keresem a groteszket. A fejezet célja azon darabok és szereplők kiválogatása, melyeket a kritikusok leginkább groteszknak tartanak. Feltételezésem szerint Bakhtin és Kayser groteszkről szóló elméletei is hatással vannak a Shakespeare műveiben található groteszk interpretációkra. A Shakespeare kritikákban talált groteszk leírásokban közös pontokat keresek. Különös figyelmet fordítok olyan szocio-politikai kontextusokra, ahol a groteszk a szubjektummal kapcsolatba hozható. Továbbá összehasonlítom a Shakespeare kritikában talált groteszkeket az első fejezetben leírt posztmodern groteszkekkel. E fejezet célja Shakespeare groteszkjének leírása, ami tulajdonképpen egy a harmadik fejezetben tárgyalandó Shakespeare előadásokat előkészítő kutatás.

A harmadik fejezet címe *Shakespeare groteszkjei német színházi előadásokban*. Ebben olyan 2005 és 2015 között Németországban előadásra kerülő Shakespeare darabokat vizsgállok, melyeket a színházkritikusok groteszknak neveztek. Annak érdekében, hogy az előadások lehető legobjektívabb groteszk leírását biztosítsam, a német színházkritikusok kritikáiban talált groteszk szavakat értelmezem. Egy hivatásos színházkritikus sokoldalú, ismeri a darab korábbi előadásait, a darab irodalomkritikáját, össze tudja hasonlítani a színészek játékát más darabokban játszott szerepekkel, látja a színházpolitikát, a nemzeti és nemzetközi politikát az előadásban, ismeri az új rendezési divatot és egyes rendezők stílusát és nem utolsósorban a színházkritikus szocio-politikai és elméleti vitáknak is tudatában van. Ez azt jelenti, hogy a színházkritikus egy olyan pozícióban van, ahol munkájánál fogva a színházi gyakorlatot elméleti vitákkal köti össze. Ebben a dolgozatban a színházkritikusnak fontos szerepe van, nem csak azért mert a groteszk kutatása során színházkritikákra támaszkodom, de azért is mert a színházkritikus képes a színházi gyakorlatot egy elméleti problémára adott válaszként értelmezni.

Kutatásom harmadik részének módszere olyan színházkritikák összegyűjtése, melyekben a groteszk szó előfordul. Ostermeier rendezésében tárgyalom a *Hamlet* és *III. Richárd* előadásokat. Az Ostermeier és Macras közös rendezése, a *Szentivánéji álom* és a

Beier rendezte *Lear Király* előadás is elemzésre kerül.<sup>7</sup> Olyan előadáskritikákat értelmezek, ahol az előadás valamilyen részét a kritikus groteszknak nevezte. Ezeket a groteszkeket értelmezem és összehasonlítom az előző két fejezetben talált groteszkekkel, valamint a posztdramatikus színházban használatos technikákkal. Feltételezésem szerint a posztdramatikus színház működési logikája hasonló a groteszk működési logikájához. Amennyiben e hipotézis bebizonyosodik a gyakorlatban, annak elméletre való kihatása a posztstrukturalista szubjektum passzivitásának kritikáját jelentheti.

## Eredmények

A disszertáció fő tézise a következő: Az *elmosó groteszk*, egy a posztmodernben létező groteszk definiálási trend, a posztdramatikus színházban különböző rendezési stratégiák egymásba fonódásaként értelmezhető, mely stratégiák nézői ágenciára mutatnak. Az *elmosó groteszk* a posztdramatikus színházban való jelenlétének fontosságát egy a posztstrukturalista szubjektum passzivitására adott színházi diskurzuson belüli gyakorlati reakcióként értelmezem. A posztmodern *elmosó groteszk* logikája hasonló a posztdramatikus színház működési logikájához. E hasonlóság a színházi gyakorlatban a posztstrukturalista szubjektum passzivitására adott válasz és egyben az elmélet kritikája.

Az első fejezetben azt állítom, hogy a posztmodern groteszk definíciók 60-as évekbeli definíciókra támaszkodnak. Annak ellenére, hogy a 70-es és 80-as években újabb groteszk definíciók jöttek létre, a posztmodern elméletalkotók mégis Kayser és Bakhtin definícióihoz nyúlnak vissza a groteszk leírásánál. Kayser és Bakhtin definícióit ellentétesnek tartják és különösen az őket követő elméletalkotók nem tudtak mit kezdeni a terminus ilyen ketté hasadásával. Ezen ellentmondás a groteszk kifejezésbe való integrálása nem győzte meg a posztmodern elméletalkotókat, akik kutatásaim alapján inkább Kayser vagy Bakhtin definícióit veszik a posztmodern groteszk elméleti megfogalmazásának alapjául. Ezt mutatja kutatásom a vizualitás és az irodalom terén, míg a színház- és performativitás elméletekben csak Remshardt Bakhtinon alapuló leírást találtam.<sup>8</sup> Kayser hiányának logikátlansága vezetett a hipotézishez, hogy a színház és performancia területén is kell hogy legyen Kayseron alapuló groteszk definíció. E feltételezést a harmadik fejezetben leírt kutatással bizonyítom. A

---

<sup>7</sup> Thomas Ostermeier a Schaubühne színház igazgatója Berlinben. Constanza Macras a táncosokból, színészekből és zenészekből álló DorkyPark egyesület vezetője. Karin Beier a hamburgi Deutsches Schauspielhaus igazgatója.

<sup>8</sup> Remshardt azokat az előadásokat nevezi groteszknak ahol erőszakot használnak arra, hogy a nézőkből morális reakciót váltsanak ki. Ralf Remshardt, *Staging the Savage God: the Grotesque in Performance* (Illinois: Southern Illinois University Press, 2004), 50 és 260.

harmadik fejezetben négy posztdramatikus előadás színikritikáit olvasom, melyek közül három inkább Kayseron és nem Bakhtinon alapuló groteszk leírásként értelmezhető.

Az első fejezetben továbbá nevet adok a posztmodernben talált két trendnek, melyek alapján elméletalkotók a groteszket definiálják. Azért látom egy új név szükségességét, mert Kayser és Bakhtin definícióit az elméletalkotók csak kiindulópontként használják. Ezért félrevezető lenne Kayser és Bakhtin nevével illetni a két trendet. Helyettük a két groteszk definíció lényeges elemeit használom a két trend megnevezésénél. Alapvetően a posztmodern groteszk egy normákat, szabályokat, hagyományokat sem tisztelő jelenség. Mindkét definiálási trend folyamatként írja le a groteszket és mindkettő a groteszk által kiváltott hatást a groteszk definíció részének tekinti. Az alapján mennyire sikeresen tudja semmissé tenni az aktuális normákat, szabályokat, hagyományokat, két groteszk definiálási trendet különböztetek meg. A *transzgresszív groteszk* áthágja a meglévő szerkezetek határát anélkül, hogy magát a szerkezetet veszélyeztetné. Ezt a groteszket transzgresszívnek nevezem Bakhtin karnevál leírása után. A karnevál a társadalom biztonsági szelepe és legtöbbször a nép a karnevál végén visszatér az eredeti struktúrákhoz. Az *elmosó groteszk* alapja Kayser groteszk definíciója. Az *elmosó groteszk* sikeresen teszi idegenné a létező szerkezeteket, ezért ez a groteszk új struktúrák létrehozását igényli. Az *elmosó groteszk* magában hordozza az igazi változás lehetőségét, ami ezt a groteszket kutatásom szempontjából érdekesebbé teszi mint a *transzgresszív groteszket*.

A második fejezetben egy specifikusabb groteszkkal, Shakespeare groteszkkjével foglalkozom. A fejezet első részében megvizsgálom az 'antic' szó koramodern használatát, mivel a 'groteszk' szó helyett Shakespeare korában az 'antic' szavat használták groteszk jelentésével. A 'groteszk' szó a tizenhetedik századtól jelenik meg az angol nyelvhasználatban, míg a tizenhatodik század elejétől kezdve az 'antic' szavat 'rég' és 'groteszk' jelentéseivel használják.<sup>9</sup> A középkorból a kora modern Angliába való átcsúszást egy a groteszk szó megjelenésére ideális környezetnek látom. A 'groteszk' szóban egyfajta speciális 'indecorum'-ot, illentlenséget látok, mely lassan épült bele az angol nyelvhasználatba. A 'groteszk' szó eltúlzottan nem megfelelő vagy még gonosz is jelentett.

A második fejezet a groteszk Shakespeare kritikában való megjelenésére fektet hangsúlyt. Groteszkként leírt darabok és karakterek kerülnek előtérbe. Falstaff kövérségével és erkölcstelenségével a Bakhtin karneváli groteszk kitűnő példája. A *Hamlet* groteszkségét a

---

<sup>9</sup> Frances K. Barasch, *The Grotesque. A Study in Meanings* (The Hague and Paris: Mouton, 1971).40-41.

kritikusok a főszereplő kettősségében látják; abban, hogy a dán királyfi egyszerre királyfi és bohóc. A *Lear Király* groteszkségét annak könnyörtelen humorában találják, ami egy állandó feszültséget hoz létre a drámában és nem engedi, hogy az tiszta tragédiává vagy tiszta komédiává váljon. Magát a Lear szereplőt is groteszknak írják le nevetségessége és kegyetlenségétől való szenvedése miatt. A Vice szereplőt is groteszknak tartják, főleg mert vicces és rémisztő is egyszerre. A Vice szereplő, a bohóc és a bolond a Shakespeare-i groteszk megtestesítői a Shakespeare kritikákban. Ezek a szerepek egyben társadalmi szerkezeten kívül eső pozíciók, mivel mind a bohóc, mind a bolond gyakorolhatták a cenzúra nélküli szabad beszédet Shakespeare korában. A Vice szereplő a bohóc és az ördög örököse és e szerep különössége, hogy a darabban érvényes szabályok fölött áll. A Vice szereplő, a bohóc és a bolond kitűnő pozíciók a létező társadalmi szerkezetek kritizálására anélkül, hogy egy a kritikáért járó büntetéstől kellene tartaniuk. Továbbá ezek a szerepek jelölt szubjektum pozíciók. Mint ilyenek, kritizálhatják az ideológiát anélkül hogy részesei lennének annak. Értelmezésem szerint a kora modern Angliában az élet több terén megjelenő bizonytalanság hozzásegített az 'antic' és később a 'groteszk' szó fokozott használatához. Egy hasonló bizonytalansággal szembesül a posztmodern néző is, csak hogy ma nem Vice szereplők és bohócok, hanem posztkoloniális és feminista szubjektumok tartoznak a jelölt szubjektumok közé. A két korból származó jelölt pozíciók egy markáns hasonlósága azok kívülálló helyzetében van.

A harmadik fejezet tézise az, hogy a groteszk lényeges szerepet játszik a posztdramatikus színházban. E tézis bizonyítása a posztdramatikus színházi gyakorlatból vett négy példán keresztül történik. Négy olyan német Shakespeare előadást vizsgálok, melyeket színházkritikákban groteszknak neveznek. Először a 'groteszk' szó szövegkörnyezetét vizsgálom a kritikákban és következtetéseket vonok le annak jelentésére. Majd az így leírt groteszket összehasonlítom az *elmosó groteszkkal* és a *transzgresszív groteszkkal*, valamint a Shakespeare kritikákban talált groteszkkal. Legtöbb esetben találni közös pontot a posztmodern groteszkben vagy a Shakespeare groteszkben és a színházkritikusok által leírt groteszkben. Ennél azonban érdekesebb az, hogy a legtöbb groteszkként leírt jelenség egyben a posztdramatikus színházra jellemző technika is. Például a *fizikalitás* mind a négy vizsgált előadásban előfordul és mind a négy esetben groteszknak nevezik a kritikusok. Lehmann *fizikalitás* alatt a színészek hangsúlyozott fizikai jelenlétét érti anélkül, hogy ez a fizikai jelenlét reprezentációra szolgáljon.<sup>10</sup> *Hamlet* esetében a *fizikalitás* a Hamletet játszó színész

---

<sup>10</sup> Az angol *physicality* kifejezést én fordítottam magyarra. A továbbiakban a másként nem jelzett fordítások tőlem származnak. Lehmann, op. cit., 95-97.

túlzott jelenlétében található. A *Szentivánéji álomban* minden előadó részt vesz a darab intenzív *fizikális* légkörének megteremtésében miközben mozdulataikkal szerelemet vagy gyűlöletet fejeznek ki. Ebben a darabban a beszéd helyét átveszi a testbeszéd. A *III: Richárdban* a *fizikalitás* Richárd társadalmi kitesztöttségára utaló túlhangsúlyozott rokkantságában jelenik meg. A *Lear Királyban* pedig a meztelen női test puhaságában és kegyetlenségében találják a kritikusok a groteszket.

A *fizikalitás* egymagában azonban nem elegendő, hogy az előadást *elmosó groteszkeknek* nevezzük. Lehmann szerint a posztdramatikus előadásokat egységként kell kezelni, ahol a *fizikalitás* ezen egység egyetlen kis része.<sup>11</sup> Csak úgy érhetik el a rendezők, hogy darabjaikat groteszkeknek nevezzék, ha a *fizikalitást* más posztdramatikus színházi technikákkal kombinálják. Ez a kombináció mind a négy vizsgált előadásban különböző. Míg a *transzgresszív groteszkek* egy példában, a *III. Richárd* előadásleírásokban akadtam, a többi példa *elmosó groteszk* volt. A *III. Richárdban* megjelenő megszégyenült meztelenség egészen más jellegű mint a többi három előadásban megjelenő *fizikalitás*. Ebben az előadásban a kritikákban leírt groteszkeknek nem sok közük volt egymáshoz, inkább az előadás jelentéktelenebb részeit nevezték groteszkeknek. Ezeket *transzgresszív groteszkeknek* neveztem, mivel egyféle 'indecorum'-ot írtak le, határokat hágtak át, de a kritikusokra nem voltak nagy hatással. Richárdot mint a *transzgresszív groteszket* a többi három *elmosó groteszk* példa ellenpontjaként mutatom be.

A *plethorat*, a posztdramatikus színházi gyakorlat egy technikáját úgy írja le Lehmann, hogy annak olvasásakor az *elmosó groteszk* leírása sejlik fel. A *plethora* koherencia, logika és struktúra a szélsőségeig vitt hiányát jelenti egy színházi előadásban.<sup>12</sup> Mind a *Szentivánéji álomban*, mind a *Lear Királyban* a legnagyobb kavardást a kritikusok körében a társadalmi nem és a szerepek felcserélhetősége okozta. Ez a színházi technika egy vákumot, szerkezet hiányát hoz létre, amely állapot nem sokáig tartható fenn a néző számára, ezért új interpretációs stratégiákat kezd létrehozni. Érvélem szerint e két előadásban a kritikusok által leírt groteszkek *elmosó groteszkek*. Ezek a példák a groteszket mint folyamatot írják le, mely folyamathoz a groteszk hatása is hozzátartozik. A groteszk hatása a társadalmi nem és szerep tönkretett szerkezetének formájában jelenik meg. A *plethora* a legegységesebb posztdramatikus színházi technika, melyet példa nélkül is az *elmosó groteszkhez* lehet kötni. A *plethora* hangsúlyozása különböző a két előadásban. Míg a

---

<sup>11</sup> Lehmann, op. cit., 85.

<sup>12</sup> Lehmann, op. cit., 90-91.



*Szentivánéji álom*hoz nincs színész-szerep lista, a *Lear Király*ban egyértelmű lista mutatja melyik színésznőhöz melyik szerepek tartoznak. Míg az első példa magát a káoszt viszi színre, a második példában csak azok a nézők tudják követni az előadást akik jól ismerik a szöveget.

A német színháztörténet szemszögéből a *plethora*, az egyik szerekezet eltörlésének gondolata azzal a céllal, hogy egy új szerkezetet hozzunk létre, egészen Brecht epikus színházáig vezethető vissza. Brecht 'elidegenítő effektusainak' posztmodern formáját Fischer-Lichte 'küszöb élményében' látom. Fischer-Lichte úgynevezett *Schwellenerfahrung*-ja egy a néző által egy innovatív előadás alatt átélt, a hagyományos értelmezési szerkezeteket felrúgó blokkoló élmény.<sup>13</sup> A nézőnek új értelmezési stratégiákat kell kifejleszteni, csakúgy mint Brecht 'elidegenítő effektusai' alatt, ahol a színházi környezet alkotta ismeretlen kontextus szabadítja meg a nézőt régi gondolkodási mintáitól.<sup>14</sup> Mindkét élményben a nézőt megfosztják hagyományos gondolkodási sémájától, tehát ezek a színházi élmények új gondolkodási formák kifejlesztését serkentik.

Az *elmosó groteszket* különböző posztdramatikus színházi technikák kombinációjaként írom le, melynek hatása a nézőt ágenciára ösztönzi. A *Szentivánéji álom* előadásban a *fizikalitás* és a *plethora* mellett a *parataxis* posztdramatikus színházi technikát is groteszknak írják le a színházkritikusok. A *parataxis* avagy *hierarchia hiánya* színházi technika biztosítja, hogy a dráma szövege csak annyira fontos, mint bármely más a performancia textusát alkotó elemek (vizualitás, hangok, stb.).<sup>15</sup> A *Szentivánéji álom* előadásban a dráma szövege még a testbeszédnél is lénygtelenebb volt. A három posztdramatikus színházi technika kombinációját *elmosó groteszknak* nevezem. A kritikusok reakcióit Fischer-Lichte *radikális jelenlét* terminusával írom le. Ha a néző érzékeli a színészek testi jelenléte által produkált energiát, Fischer-Lichte szerint a néző úgy reagál erre az energiára, hogy részt vesz annak termelésében.<sup>16</sup> Érvélem szerint az *elmosó groteszk* eredménye a kritikusok aktivitása, pontosabban azok az előadás energiatermelésében való részvétele.

A *Lear Király* előadásban a *fizikalitás* és *plethora* mellett értelmezésben az úgynevezett *esemény/szituáció* színházi technikát is groteszknak nevezik a kritikusok.

---

<sup>13</sup> Erika Fischer-Lichte, "Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung," in Joachim Küpper and Christoph Menke eds. *Dimensionen ästhetischer Erfahrung* (Frankfurt/M: Suhrkamp, 2003), 146.

<sup>14</sup> Brecht, op. cit., 190.

<sup>15</sup> Lehmann, op. cit., 86-87.

<sup>16</sup> Erika Fischer-Lichte, *Theaterwissenschaft* (Tübingen and Basel: A. Francke Verlag, 2010), 47-48.

*Esemény/szituáció* alatt Lehmann a posztdramatikus színházat mint kommunikációs folyamatot érti. Szerinte e kommunikáció eredménye a néző önvizsgálata. Lehmann a posztdramatikus színház szerepét nem reprezentációk kitermelésében látja, hanem azt a néző önreflektálására való inspirációként, az önreflektáció kiváltójaként fogja fel.<sup>17</sup> A Nüsse által játszott Lear-t önreflexióra való ösztönzésként értelmezem a színházkritikák alapján. Nüsse Lear játékát groteszknak, abszurdnak, egzisztencialistának nevezik a kritikusok és némelyikük azt állítja, hogy az előadás megérintette lényegüket, filozofikussá tette őket. A rendező és a kritikusok egzisztencializmushoz való visszanyúlásának alapja értelmezésem szerint nem csupán az, hogy a Lear szereplő egzisztenciája veszélyben van. Összefüggést látok az egzisztencializmushoz való visszatérésben, illetve központi fogalmainak, mint szabadság, felelősség, individuum újrahasznosításában és abban, hogy éppen ezek a fogalmak hiányoznak a posztstrukturalista szubjektumelméletekből.<sup>18</sup>

Az Ostermeier rendezte *Hamlet* előadásban a *fizikalitás* mellett a olyan előadásrészeket is groteszknak neveztek a kritikusok, ahol a *valóság közbevágása* színházi technika alkalmazását látom. Eidinger, a *Hamlet*et játszó színész túlhangsúlyozottan van jelen az előadás alatt. Eidinger gyakran hagyja el a színpadot, belép a nézők terébe és ezzel együtt valóságukba is. A posztdramatikus színháznak nem célja reprezentálni, éppen ezért a *valóság közbevágása* színházi technika elengedhetetlen, mivel a valóság és fikció közötti határral játszik. E technika hatása, amikor a néző nem tudja eldönteni, hogy egyes események a fikció részei vagy a valósághoz tartoznak.<sup>19</sup> Különösen azt írták le a kritikusok groteszknak, ahogyan Eidinger kérdéseket tesz fel a nézőknek. A kritikusok olyan pillanatokat is leírtak, ahol nem tudták megmondani, hogy Eidinger csak *Hamlet* bolondságát játssza, vagy tényleg maga a színész bolondult meg. Érvelésem középpontjában az áll, hogy a *Hamlet* előadásban a *fizikalitás* és *valóság közbevágása* színházi technikákat *elmosó groteszknak* nevezem. Ezen felül *Hamlet*et még megbolondult bohócként is lehet értelmezni ebben az előadásban. E szerep társadalmi pozíciója megengedi, hogy *Hamlet* normákat hágjon át és hogy ezzel a viselkedéssel a nézők (re)akcióját provokálja. Érvelésemben leírom, hogy ez a provokáció magában nem elég arra, hogy a nézők reagáljanak. Emellett még a kritikus (re)akciójához szükség van az előadásban jól használt fizikális közelségre és Levinas-i értelemben Eidinger arcával való találkozásra. Levinas etikája szerint nem tudunk egy arc jelenlétére nem

---

<sup>17</sup> Az angol kifejezés *event/situation*. Lehmann, op. cit., 104-107.

<sup>18</sup> Thomas R. Flynn, *Existentialism: A Very Short Introduction* (New York: Oxford University Press, 2006), 107.

<sup>19</sup> Az angol kifejezés *irruption of the real*. Lehmann, op. cit., 99-104.

válaszolni.<sup>20</sup> A *fizikalitás* és a Levinas-i arc jelenléte megköveteli a kritikus Edinger kérdéseire adott választát.

Bár a második fejezetben megállapítottak alapján a Vice szereplőt, a bohócot és a bolondot nevezi groteszknak a Shakespeare kritika, az itt vizsgált posztdramatikus előadások közül csak a *Hamlet* előadásban volt ezeknek a társadalmi szerepeknek fonossága a kritikusok (re)akcióinak kiváltásában. A *III. Richárdban* egy olyan gonosztevővel találkozunk, aki nem tipikus példája a Shakespeare kritikákban tárgyalt Richárdnak, ráadásul Richárd egy ilyen interpretációját nem várták a kritikusok Eidingertől annak Hamlet interpretációja után. Richárd a gyermeteg rokkant szerepét veszi fel, aki azt gondolja, hogy jogszerűen cselekszik. Ez a leírás nem jellemző egy Vice szereplőre. A *Lear Király* előadásban Lear bolondsága belső zavartságként, a filozófikus groteszk részeként, az abszurditás szüségyszerűségeként és az egzisztencializmus kezdőpontjaként jelenik meg. Ennek ellenére, a másság a társadalomból való kitaszítotttság összeköti Richárdot, Hamletet és Leart. Mindhárman egyfajta identitásválságtól szenvednek, mindhárman új helyüket keresik a társadalomban. Másságuk egyfajta egzotikus szabadsággal ruházza fel ezeket a szereplőket, mely szabadságot irigylik és rettegek a jelöletlen szubjektumok.

Azt is állítom, hogy a posztdramatikus színházi gyakorlatban a nézői aktivitásra való fókuszálás nem más mint a posztstrukturalista szubjektumelméletekben a szubjektum passzivitására adott válasz a színházi és performancia diskurzusokon belül. A kritikusok aktivitását főként az Eidinger által gyakorolt közvetlen nyomás, a *Szentivánéji álomban* a tizenegy táncos és színész mértéktelen energiakitermelését követő szubtíl nyomásgyakorlás váltotta ki. A *Lear Király* előadásban a Nüsse által alakított Lear szereplőre reagáló befeléforduló egzisztencialista filozófiát látom a kritikusok aktivitásaként. Mindhárom provokációt *elmosó groteszkként*, a posztmodern groteszk egyik fajtájaként írom le. Az *elmosó groteszk* kimenetelében különbözik a másik posztmodern groteszktől, a *transzgresszív groteszktől*. Az *elmosó groteszk* képes elmosni, eltörölni meglévő szerkezeteket és így képes új szerkezetek létrehozására helyet készíteni. Az *elmosó groteszk* nem csak egyfajta groteszk definiálási forma, hanem a fent bemutatott példákban egy a posztdramatikus színházi gyakorlatban használt technikák kombinációjának átfogóbb leírásává válik. A posztdramatikus színház célja megegyezik az *elmosó groteszk* céljával: ez pedig a néző produktivitásának serkentése. E hasonlóság miattjére a választ a posztstrukturalista

---

<sup>20</sup> Emmanuel Levinas, *Ethics and Infinity. Conversations with Philippe Nemo*. Angolra fordította Richard A. Cohen. (Pittsburg: Duquesne University Press, 1985), 86-88.

szubjektum passzivitása és a színházi gyakorlat nézői produktivitása közötti ellentmondásban kell keresni.

A posztmodern szubjektumelméletek elnyomják a szubjektumot, úgy hogy a szubjektumnak nem marad aktivitási tere az ideológián kívül. Bollobás Enikő szerint csak az ideológiához nem tartozó jelölt szubjektumok cselekedhetnek az ideológián kívül.<sup>21</sup> A Vice szereplő, a bohóc és a bolond jelölt szubjektumok és egyben a Shakespeare kritika groteszkjének megtestesítői. A vizsgált posztdramatikus színházi előadásokban a groteszk a főszereplők bizonytalanságában gyökerezik azzal kapcsolatban melyik társadalmi szerepet is játszzák. A színházkritikákban talált *elmosó groteszk* (re)akciót követel a nézőktől. Ez a reakció a *Hamlet* előadásban szóbeli válasz, a *Szentivánéji álomban* az előadók által termelt energia közös produkálása, míg a *Lear Királyban* a kritikusok reakciója filozófiai önrefleksióvá válik. Ezek a színházkritikusok által leírt az előadásra adott reakciók. A posztdramatikus színházban a nézői produktivitás és az *elmosó groteszk* megjelenése nem csupán a Brechti 'elidegenítő effektus' posztmodern formája, hanem ezek a posztstrukturalista szubjektumelméletekben a szubjektum passzivitására adott reakciók a színházi gyakorlat keretein belül.

---

<sup>21</sup> Enikő Bollobás, *They Aren't Until I Call Them. Performing the Subject in American Literature* (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010), 81-88.

## Bibliográfia:

- Althusser, Louis. "Ideology and Ideological State Apparatuses." In *Lenin and Philosophy, and Other Essays*. Angolra fordította Ben Brewster. London: New Left Books, 1971, 127-188.
- Bakhtin, Mikhail M. *Rabelais and His World*. Angolra fordította Helene Iswolsky. Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press, 1968.
- Barasch, Frances K. *The Grotesque. A Study in Meanings*. The Hague and Paris: Mouton, 1971.
- Bollobás, Enikő. *They Aren't Until I Call Them. Performing the Subject in American Literature*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2010.
- Brecht, Bertolt. *Brecht on Theatre. The Development of an Aesthetic*. Szerk. és angolra fordította John Willet. London: Methuen, 1994.
- Fischer-Lichte, Erika. "Ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung." In Joachim Küpper and Christoph Menke szerk. *Dimensionen ästhetischer Erfahrung*. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2003, 138-161.
- . *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. Tübingen und Basel: A Francke, 2010.
- Flynn, Thomas R. *Existentialism: A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2006.
- Foucault, Michel. "Afterword. The Subject and Power." In Hubert L: Dreyfus and Paul Rabinow szerk. *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics*. Chicago: University of Chicago Press, 1982, 208-226.
- Gómez-Peña, Guillermo. "Culturas-in-extremis: performing against the cultural backdrop of the mainstream bizarre." In Henry Bial szerk. *The Performance Studies Reader*. London and New York: Routledge, 2004, 287-298.
- Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. Bloomington: Indiana UP, 1963.
- Lehmann, Hans-Thies. *Postdramatic Theatre*. Angolra fordította Karen Jürs-Munby. London and New York: Routledge, 2006.
- Levinas, Emmanuel. *Ethics and Infinity. Conversations with Philippe Nemo*. Angolra fordította Richard A. Cohen. Pittsburg: Duquesne University Press, 1985.
- Remshardt, Ralf. *Staging the Savage God: the Grotesque in Performance*. Illinois: Southern Illinois University Press, 2004.