SZÍNHÁZ

XXXI. ÉVF. 3. SZÁM 1998. MÁRCIUS

POSZTMODERN

SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

Bérczes László: AZ ELSŐ KRITIKA
(Székely Gáborról)

POM

Jákfalvi Magdolna:
FELVEZETÉS 2
(Mindenkinek a maga POM ja)
Elinor Fuchs:
A JELENLÉT ÉS AZ ÍRÁS BOSSZÚJA 3
(A színház újragondolása Derrida nyomán)
POSZTMODERN GLOSSZÁRIUM 3
Patrice Pavis:
A POSZTMODERN SZÍNHÁZ ESETE 10
(A modern dráma klasszikus öröksége)
Bagossy László:
A REPREZENTÁCIÓ KOMOLYKODÁSAI 23

Imre vé Zoltán
ELMÉLET ES GYAKORLAT 26
(Hozzászólás egy vitához)
Nánay István:
ELVÉSZ A TÖRTÉNET 27
(Beszélgetés Kiss Csabával)

KRITIKAI TÜKÖR

Liszka Tamás:
MINTEGY VISSZACSAVARVA ÉG 30
(Alföldi Róbert: A Phaedra-story)
Joób Sándor:
SZÍNPADON: AZ ELMÉLET 32
(Csehov: Apátlanul)
Gáspár Máté: KÖRBURGUND 35
(Gombrowicz: Yvonne, burgundi hercegnő)
Csáki Judit:
A HÁT MONOLÓGJA 38
(Spiró György: Kvartett)
Forgách András:
A KELLEMES HÍR 40
(Bálint András: INRI)
Szántó Judit:
KIRÁLYI BUBORÉKOK 41
(Calderón: VIII. Henrik)

KÖNYVEK

Tarján Tamás
TÖPRENGÉSÜNK TÜKÖRE 45
(Tanulmánykötet a drámaíró Tamásiról)
Darvay Nagy Adrienne:
AZ ITI SZÜLETÉSNAPJA 47
(The World of Theatre 1994-1996)

Posztmodern a színházban (2. oldal)

Yvonne a Katonában (35. oldal)

Spiró-bemutató a Pécsi Harmadik Színházban (38. oldal)

XXXI. ÉVFOLYAM 3. SZÁM
1998. MÁRCIUS

Főszerkesztő: Koltai Tamás

A szerkesztőség:
Bérczes László
Csáki Judit
Csomor Mártonné (szerkesztőségi titkár)
Korniss Péter (képszerkesztő)
Nánay István (főszerkesztő-helyettes)
Sebők Magda (olvasószerkesztő)
Szántó Judit

Szerkesztőség:
Budapest V., Báthory u. 10. H-1054
Telefon és fax: 331-6308
Telefon: 311-6650

Kiadó: Színház Alapítvány
Budapest V., Báthory utca 10. 1054
Telefon: 331-6308
Felelős kiadó: Koltai Tamás. Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők. Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest, XIII., Lehel út 10/A 1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással a HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetési díj egy évre: 1920 Ft
Egy példány ára: 192 Ft
Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011 Szilágyi Dezső tér 6. T/F: 201-8891
Tördelte az Osiris Kft.
A nyomtatási és kötészeti munkálatokat a Széchenyi Nyomda Kft. végezte
HU ISSN 0039-8136

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül

Megjelenik havonta

DRÁMAMELLÉKLET:
Filó Vera: KERESŐ
(A bevezetőt írta: Nagy András)

A címlapon: Jessye Norman a Great Day in the Morning című Robert Wilson-előadásban (Párizs, 1982)
Kemény György terve

AZ ELSŐ KRITIKA

SZÉKELY GÁBORRÓL

„...az Érdem itt koldusnak született."
(Shakespeare: LXVI. szonett)

1998. január 20., kedd délután. Ülünk az Új Színházban, sokan vagyunk, minden-ki ismer mindenkit. Nincs olyan, akinek eszébe ne jutna a szó: telt ház. A vasfüggöny leeresztve, és az előadás során nem is emelkedik majd fel. Sőt a színpadra sem lép senki, az egyetlen díszletelem, a kicsi, valamelyik irodából sebtiben lecipelt íróasztal és rajta a kislámpa, a nézőtér szintjén helyezkedik el. Jobb elöl, szándékoltan alig észrevehetően. Még véletlenül se tűnjék semmi hivalkodónak, látványosnak, gondolom. Belép, inkább csak bejön egy őszülő, hullámos hajú, szemüveges, ötvenes férfi, rajta zárt, sötét ruha, ahogy szokott. Miatta vagyunk itt, miatta a telt ház. Leül az íróasztalhoz, akták közt matat, és beszélni kezd. Tényeket, adatokat közöl és interpretál. Nyilván szubjektíven. Nem tudom, miben van igaza és miben nincs. A másik fél - a többi fél - nincs jelen az asztalnál, ők is biztosan gondolnak valamit. Valami olyat, amit igaznak vélnek. Az új igazgató és főrendezője, jó ismerőseim, színházi barátaim, illő távolságot tartanak - amikor ezek a sorok megjelennek, már javában irányítják a színházat. Es őszintén remélem, sőt drukkolok érte: jól. Hiszen három évvel ezelőtt született itt, a Paulay Ede utcában egy reményt keltően jó színház, a teremben és a termen kívül is mindenki érdeke, gondoljon bármit az íróasztal mögött higgadtan, lassan, ahogy ő többször megjegyzi: kissé unalmasan beszélő férfiról, Székely Gáborról.

Nem erről a délutánról akarok én írni. Ez a délután már következmény, sőt a döntés, mely szerint az igazgatói poszt pályáztatása során a Fővárosi Önkormányzat Kulturális Bizottsága nem Székelyre voksolt, szintén következmény. Következménye egy hónapok óta tartó, levelezésekkel, telefonhívásokkal, folyosói üzengetésekkel, bennfenntes vacsorákkal és mélyütéses újságcikkekkel tarkított balkáni iszapbirkózásnak. Mely birkózás közös szégyenünk, az enyém is, aki se levelet, se újságcikket ez ügyben nem írtam. E birkózás akkor kezdődött, amikor - miközben tudván tudjuk, öröktől fogva tart - a demokrácia jegyében valakik valamiért levették kezüket az Új Színházról, és úgy döntöttek, Székely és csapata „nem váltották be a hozzájuk fűzött reményeket", valamint úgy döntöttek: „szabad a pálya." Kik ezek a valakik, és miért döntöttek így - ez a szóban forgó délutánon sem derült ki számomra, kicsi és tájékozatlan állampolgárként forgatom a fejemet, mint forgattam azt a rendszerváltásosdi előtt is; értetlenül és kiszolgáltatottan bámulom, hogyan döntenek a fejem felett a mélységesen kicsinynek látszó nagyok, hatalmasok. Közben szomorú vagyok és gyanakvó. Az évszázadok óta magánbarikádja mögé bújó hitetlen kisember dühével csikorgom kifelé a fogaim közül: „Na ne nézzetek már hülyének, és ne nevezzétek már demokráciának azt az álnokságot, amiben egy ringbe engeditek a valaha oly vonzó és receptekben most is jártas háziasszonyt és a magyar színház, mit is írjak?, maradjunk annyiban, meghatározó személyiségét!" Utóbbi, Székely Gábor nem szent ember, az előadásai sem mind kiválóak. A baj éppen az, hogy nálunk mindig kialakul egy iszamos, pocsolyás helyzet, amelyben semmi nem azt jelenti, amit eredetileg jelenteni akart. Tehát már nem lehet megírni, hogy Székely nem szent ember, és hogy ezt vagy azt rosszul csinálta. Hiszen akkor valaki malmára hajtjuk a vizet, és besoroltatunk valamelyik szekértáborhoz. En most ahhoz - végül is joggal -, amelyik nem érti (és ezért nem is tudja elfogadni), miért hangzott el: „szabad a pálya."

Nem tagadom, elfogult vagyok. Erről, az elfogultságomról, egyszóval magamról kívánok írni.

Arról, hogy órák óta egy réges-régi műsorfüzetet forgatok. 1976-ból való, abból az évből, amikor az egyetemet elhagyván, mérhetetlen tudatlansággal elkezdem az úgynevezett felnőtt életet. Történik ez Szolnok városában. Az ottani színházban ekkor *az Athéni Timont* adják, én mint ambiciózus, fiatal vidéki értelmiségi természetesen megtekintem az előadást. A rendezőt Székely Gábornak hívják, de ez engem mit se érdekel. Paál Istiék *Petőfi*-rockját és *Kőműves Kelemenjét* láttam már, de ezenkívül nem tudok többet a Színházról, mint a legutolsó etióp pásztor. Az előadástól teljesen odavagyok, megengedem, abszolút laikusként, korszakosnak találom - a színháztörténet véletlenül engem igazol -, izgatottan figyelem a helyi sajtót, észreveszik-e, hogy valami fontos dolog történt a szolnoki színházban, nos, nem veszik észre - most utólag különben a Színházi Intézetben újra elolvasom a Szolnok Megyei Néplap kritikáját, korrekt, hűvös dicséret -, én ifjonti hévvel tollat ragadok, és megírom életem első színikritikáját. Ismeretlenül bevágtatok vele a szerkesztőségbe, ahol - utólag látom, nem akármi - el is olvassák azt, de természetesen nem közlik. Az írás aztán valahogy el is kallódik, talán így van jól, a szerkesztő hátradőlve közli, „nem szokás kettőt közölni egy előadásról, de mi lenne, fiatalember, ha megpróbálkoznék...". Szóval elkezdek kritikákat írni. Es próbálok tanulni-nézni-olvasni, behozni a behozhatatlant, huszonöt év lemaradását. Szolnokon élek még évekig, Székely, akit nem is ismerek, Budapestre távozik. Nézem az előadásait, bámulom *a Boldogtalanokat, a Dantont, a Catullust...* és persze bámulom mások előadásait is. Budapestre kerülök, megismerkedem Székellyel, tisztelem, ahogy tiszteli majd' mindenki. Olykor, ritkán, beszélgetünk. Megjelent és meg nem jelent interjúkat készítek vele. Most idézek egy megjelentből:

„ - ... előadásaid főhőse mindig a küszöbön álló ember, akinek egyik lába még/már benn, a másik még/már kinn van, és nem lehet tudni, merre fog lépni ez az ember. Ot látom Timontól Huber Vilmosig, Alceste-től Don Juanig, Catullustól Ivanovig.

- Valószínűleg igazad van Ez a mentalitás bizonyára minden előadásom sajátja." (Hajónapló, 1996. december.)

Most, 1998. január 20-án Székely Gábor ül egy íróasztal mögött, két és fél óra múltán befejezi mondandóját. Feláll, „ha nincs kérdés...", mondja, és úgy mondja, hogy már ne legyen kérdés. Egy-két szót vált a rá várakozókkal, kezet fog, átlépi az Új Színház *küszöbét,* kimegy az épületből. Én forgatom az 1976-os *Athéni Timon* műsorfüzetét, első oldalán egy Shakespeare-szonett. Kimásolom a második sort, ez' lesz a mottója ennek az írásnak.

JÁKFALVI MAGDOLNA

FELVEZETÉS

MINDENKINEK A MAGA POM-JA

A posztmodern kultúrlét magyar gyakorlatáról nem készültek összefoglaló tanulmányok; a jelző a nyolcvanas évekre mesebeli kisgömböccé változott: mindent felfalt, ami az útjába került. Itt állunk a kilencvenes évek végén, s - noha erre számos próbálkozás történt - eddig még senkinek sem sikerült kipukkasztani. Valami hasonló történt vele, mint a (szocialista) realizmus fogalmával, amit addig magyaráztak, míg végül már senki sem értette. Magát a szót lehet utálni, tagadni, ettől azonban a fogalom által megcélzott jelenségkör még létezik, s nevezhetnénk akár krumplisalátának is, ha ez a hangsor nem lenne már foglalt. S miért hívnánk valamit krumplisalátának, amit az egész világ posztmodernnek hív?

A SZÍNHÁZ posztmodern (POM)-száma régi terv: a szerkesztők egyrészt a fogalom elméleti hátteréül szolgáló tanulmányok magyar megjelentetését tervezték, hogy az olvasók jelentős hányadát alkotó, a színházba csak nézőként járó *intelligencia a* kulisszák belső pletykáin túlmutató érdeklődését kielégítsék, másrészt annak a feltérképezésére vállalkoztak, vajon jelent-e valami meghatározó, fontos és pontos dolgot a POM a színházi alkotás gyakorlati oldalán állóknak, a színészeknek, a rendezőknek, a dramaturgoknak.

A kísérlet eredménye ez a tematikus blokk, amelynek tanulmányait Kékesi Kun Árpáddal együtt válogattuk. Nyilvánvalóvá válik olvasásakor, hogy egészséges kulturális közegben minden művészi, így a színházi gyakorlat is megteremti a saját magáról szóló, őt elemző nyelvi, társadalmi és tudományos kereteket, s ekként nemcsak az alkotói produktumokon, de a kritikai szövegekben is elemezhető egy korszak kulturális térképe. A tanulmányokból kiderül, hogy a posztmodern színházi kritika ritka kiváló helyzetben van: megengedheti magának, hogy színházidegen legyen, hiszen a színház, melyet tárgyául választott, végre deklaráltan életidegen. Megengedheti, hogy röpkén, mondhatnám, igazi impresszionista módjára, hírlapi tömörséggel rögzítse szubjektív ötleteit, s csak sejtesse: a színház minta megismerés útja s nem minta *kiismerhetőség* tárgya érdekli; mint transzcendens fogalom s nem mint mindennapos esetlegességekben megnyilvánuló intézmény. Ez a fajta kritika ritka, itthon szinte alig létezik, pedig hogy jelen van-e a posztmodern színház a magyar gyakorlatban, arról leginkább a kritikai műfajok arányainak változása árulkodna.

A SZÍNHÁZ POM-blokkja bemutatja a színházi gyakorlatot végzők POM kritikára adott válaszát is. Bemutatja, mennyire várják még el a rendezők, a színészek és a díszletesig mindenki, hogy az általuk kitalált jelentést a kritikus megfejtse, s mennyire csak azt fogadják el, aki az előadás keletkezésének folyamatát legalább annyira ismeri, mint ők. (Izgalmas tudni persze, miért mondja Cserhalmi György Beaumarchais-Novák Figarójában Bereményi „bezárt-a-puszibolt"-ját, vagy Brook Viharjában miért pont vörös salak a szín. Ugyanakkor az interpretációnak jogában áll ezekkel az indifferens elemekkel azt kezdeni, amit tud és amit akar. Még azt is megteheti, hogy nem tudását, kívülállását deklarálja.)

A francia, az angolszász színházi lapokból egyértelmű, hogy a posztmodern színház adekvát olvasata a tudományos olvasat, s furcsa mód korántsem az a fajta, amely a deskripció aprólékos pontosságával rögzíti a látottakat (mint a marxista színháztudomány vagy a szemiotika), hanem amely a színházi eseményt motivációként értékeli saját gondolatrendszere (vagy inkább - halmaza) megfogalmazásához. Az alább közölt Pavis- és Fuchs-tanulmány a több évtizede létező és önmagát definiáló posztmodern színházi kritika alapszövegeinek tekinthetők (az őstextusnak számító 1968-as Derrida-opuszt - *A kegyetlenség színháza, avagy a reprezentáció bezáródása* - a Gondolatjel című szegedi egyetemi lap közöl-te 1994. 2. számában, s a még kánont alkotó Helga Finter-szöveget - *A posztmodern színház kameralátása* - pedig az Ellenfény hozza 1998. márciusi számában), mert a színházat kiemelik ódon műfaji gettójából, hogy a film, a tánc, az építészet, a zene, a festészet, a kulináris s bármi egyéb művészetek köreivel együtt végre elfeledhesse az élet, a valóság és az igazság tükrözésének képtelen feladatát.

E tanulmányok szerint a színház szimulákrum, s a posztmodern kritika így nem is találhat jobb médiumot elméletei igazolására. Persze az sem véletlen, hogy a színháztudomány éppen ennek a színházi gyakorlatnak köszönhetően vált (még az akadémikus tudomány berkeiben is) erős tényezővé. A gyakorlat kisegíti az elméletet, az elmélet befolyásolja a gyakorlatot. Már ahol van (lehet) mindkettő.

A színháztudomány ma: színházelmélet. Ahogyan az irodalomtudományban a hatvanas évektől folyamatosan a *criticism* helyére lépett a *theory.* A folyamatnak igen sok összetevője van, s nem a legjelentéktelenebb a „hatalom akarása", de tagadhatatlan, hogy a tudomány tárgya (esetünkben a színház) alapvető változásokon ment keresztül, s ez a tudomány nyelvének, metodikájának megváltoztatását is kikényszeríti. A színházelmélet jórészt az irodalomelmélettől veszi át terminusait, melyek hátterében a dekonstrukció és a posztstrukturalizmus alapító atyái állnak. Ez a nyelv gyakran nem szép és nem magyaros, éppúgy, mint bármelyik *szak-nyelv* (gondoljunk akár az orvosi latinra). Ez előnyökkel és hátrányokkal jár (pontosság *versus* közérthetőség). Mindenesetre a szaknyelv ellenáll az egyébként tiszteletre méltó nyelvi purizmusnak.

Mivel ez az első POM színház tematikus válogatás, helyénvalónak tűnt a glosszárium elkészítése, hiszen a POM színház megteremti saját nyelvét, mert más közegben mást jelent akár a *dikció,* az *effekt, a ritmus is; s* hogy mindez rögzíthető legyen, a róla szóló tudománynak is meg kell alkotnia saját nyelvi közegét. *A mise en scéne, a metanarratív diskurzus, a dramatikus szöveg* hasznos nyelvi eszközök a színház és a dráma életben tartására a befogadás fiktív terében. Amire nincs szó, nem létezik. Az alkotói nyelv kikényszeríti a kritika nyelvének változását. Verseny és játék az egész. Nem életre, nem halálra.

A POM kritika lehetőséget ad, hogy az invenció és maliciózus, felemelő és sárba tipró, falubikás és szereposztó kritikusi státus levesse a diktátum kényszerét, és az értelmes nézőt tolja előre. A kritikus Saint-Beuve-féle kérdése alól: „megcsinálta-e az alkotó, amit akart?", kihúzta a talajt a POM színház. A lehetőségek kitágulása persze nehéz helyzetbe hozhatja a kritikust, hiszen sokkal inkább saját naprakész informatívtudásáról kellene számot adnia, mint az előző esti előadásról. Azt kellene megfogalmaznia, hogy a színházi befogadás folyamata segített-e újrarendezni gondolatai kaleidoszkópját, s a kialakuló minta változtat-e, s miként, a mű metanarratív szerkezetén. Aztán persze jöhet a tetszik-nem tetszik.

A teoretikus kritikus jól-rosszul megépíti a maga rendszerét, és (szemben a napi kritikával) általánosságban semmit nem vár el a színházi praxis művelőitől, azt sem, hogy egyáltalán elolvassák. A teória nincs utilitárius viszonyban a praxissal, magyarán nincs neki *haszna.* A napi kritikának sincs persze (kivéve, amikor valaki effektíve *hasznot húz,* de ez más eset), hiszen a nézőnek nem kell megmondani, hogy mit gondoljon, s a rendezőnek még kevésbé, hogy mit gondolt. A színházi praxis esetleges „hasznosságáról" pedig - POM kontextusban - inkább szó se essék. Van itt nagyjából három szakma, és ha mindenki legjobb tudása szerint végzi a dolgát, akkor majd csak lesz valahogy.

Az elmélet nem fenyeget senkit, nem veszi el senki kenyerét, s nagyjából ugyanezt várja a többi oldaltól. Mert bizony magát leplezi le és teszi nevetségessé a praxis vagy a napi kritika embere, ha úgy csinál, mintha az ő szakmai tudásában a teljes teória eleve adott volna, s görcsösen olyasmire törekszik, amit senki nem vár el tőle. Mint ahogy a teoretikusnak sem kell tudnia a felkészülés nüanszairól, az öltözői és társalgói pletykákról. Annyiról volna csupán szó, hogy gondolkodjunk együtt, ha tudunk; ha meg nem, akkor hagyjuk egymást dolgozni.

ELINOR FUCHS

A JELENLÉT ÉS AZ ÍRÁS BOSSZÚJA

A SZÍNHÁZ ÚJRAGONDOLÁSA DERRIDA NYOMÁN

A reneszánsz óta a Dráma hagyományosan az írás azon formája, amely azt az illúziót próbálja kelteni, hogy a spontán beszéd alapján szerveződik; olyan írásforma, amely paradox módon látszólag igényt támaszt arra, hogy a beszéd a Léthez vezető közvetlen csatorna legyen. Az a nézet, hogy a dramatikus szöveg csak spontán beszédként (és az azt kísérő valamennyi egyéb jelenségként: hang-lejtés, hangsúly, gesztus) valósul meg, az oktatásban intézményesül: az Irodalom és a Színház külön egyetemi utakon jár, a Színház és a Beszéd pedig hagyományosan összefog. Ez aligha igényel kommentárt, de annál feltűnőbbé teszi az írás - mint tárgy, tevékenység és műtermék - megjelenését számtalan újabb színdarab és előadáshoz használt szöveg [performance pieces] színházi előadásának középpontjában. Az írás, amely hagyományosan visszavonul az előadás látható jelenléte mögé, nyíltan a dramatikus struktúra környezetének mutatja magát. Ennek a megjelenésnek az ára vagy talán célja: a színházi Jelenlét aláásása.

A színházi Jelenlét fogalmának két alapvető összetevője van: az előadás világának egyedülálló önbeteljesítése és a fokozott figyelem köre, amely a színésztől a nézőhöz, onnan pedig visszafelé áramlik, és fenntartja ezt a világot. (Az a vonzerő, amelyet egy bizonyos előadó áraszt, amikor azt mondjuk rá, hogy „jelenléte" van, benne foglaltatik ebben a meghatározásban.) A színházi Jelenlét - Benjamin kifejezésével élve' -testi-lelki „aurája" valószínűleg mindig is a színház egyik hatáseszköze volt, de csak az utóbbi időben - a hatvanas évek végén, a hetvenes évek elején -vált abszolút értékké, talán mert ekkorra már látható volt az elvesztése. Ekkoriban az elmélettel és gyakorlattal foglalkozók egyaránt a Jelenlét szenvedélyes szószólójává lettek, méghozzá sehol sem olyan lelkesen, mint az Egyesült Államokban.

Timothy Wiles 1980-ban kiadott *The Theatre Event (A* színházi esemény) című könyvében a színházi jelenlétnek azon fajtáját tárgyalja, amelyet a korszak Artaud, Grotowski vagy mindkettőjük hatása alatt álló művészei teremtettek.

Szerinte az új, egyszerre elméletíró és gyakorlattal foglalkozó művészek „a színház időbeli irányultságát és érzelmi telítettségét a »jelenlétbe« helyezik".[2] Michael Goldman néhány évvel korábban megjelent *The Actor's Freedom* (A színész szabadsága) című könyvében a Jelenlétet mint a színház minden fajtáját egyedülállóan jellemző sajátosságot dicsőíti. A színházban - írja - „olyan jelenlétet találunk, amely túllép a jelen határain, és olyan egyéniséget. amely túllép azén határain... Azért azonosulunk a színészek-kel, mert az én tiszta helyzetre vágyik, és arra, hogy a jelent, illetve önmagát a jelenben, oly módon vegye birtokba, ahogyan azt a minden-napi tér, idő és egyéniség nem teszi lehetővé,"[3] A színész által szolgált, kiemelt cél nem kevesebb volt, mint a teljes Valóság helyreállítása. Ahogy Julian Beck egy Eric Gutkindtól vett idézetben csípősen megfogalmazza: „Isten azért nincs jelen, mert mi sem vagyunk jelen."[4]

A Jelenlét, amelyet számos gyakorlati színházi ember - Beckék, Richard Schechner, Joseph Chaikin és Peter Brook (valamint az átmeneti figuraként idesorolható fiatal Meredith Monk is) - favorizált, azén felfedésén és ezzel egyidejűleg a szöveggel szembeni gyanakváson alapult. Az improvizációnak, a közönség bevonásának, a mítosznak, a rituálénak és a közösségnek tulajdonított pozitív értékkel szemben a szerzői szövegre úgy tekintettek, mint politikailag elnyomó jellegű betolakodóra, amely a szerző hatalmának [authority] való alávetettséget követel. A lélek mélyéről feltörő beszéd hitelesebb volt, mint az idegen írott szó, és sokan közülük igyekeztek kibújni a nyelv szorongató csomói közül. Arra vágytak, hogy az emberi megismerés középpontjához minél közelebb kerüljenek, olyan intenzív önfeltárás révén, amely újradefiniálja magát az ént is. „Lenyúltam egészen a zsigereimig, és kérdések formájában a színpadra szórtam őket" - írja Beck.[5]

Walter Benjamin: *A műalkotás a technikai sokszorosíthatóság korszakában.* Angelus Novus. Budapest, Magyar Helikon, 1980. 301-334.

2 Timothy J. Wiles: *The Theatre Event.* Chicago, University *of* Chicago Press, 1980. 112.
3 Michael Goldman: *The Actor's Freedom.* New York. The Viking Press, 1975. 160-161.
4 Julian Beck: *The Life of the Theatre.* San Francisco City Lights Books, 1972. No. 84.
s Beck, No. 10.

POSZTMODERN GLOSSZÁRIUM

' **APÓRIA** (eldönthetetlenség): föloldhatatlan logikai ellentmondás. Egy kérdés/probléma eldönthetetlensége. Rendszerint a gondolati/logikai és retorikai dimenzió föloldhatatlan ellentmondásaként jelentkezik a dekonstrukciós olvasatokban. „Amikor egy rendszert megingatunk azzal, hogy totalizáló logikáját a végső következtetésekig követtük, valami olyan fölöslegre bukkanunk, ami nem gondolható el a logika szabályai szerint, mert a fölösleg csak úgy képzelhető el, mint ami *sem* ez, *sem az, v*agyis mindkettő egyszerre - ' elszakadás a logika összes szabályától." (A. Bass: Előszó a *Writing and Difference-hez.* 1978.) Az eredmény a jelentés teljes elbizonytalanodása; voltaképen ez a dekonstrukció célja: eldönthetetlenséget létrehozni, kimutatni például a redukálatlan feszültséget a között, amit a szöveg (látszólag) mondani szándékozik, és a között, amit mondani kényszerül. Az eldönthetetlenség a jelentés kimozdulásának, egyben a játék szabadságának helye. (Kovács Sándor: Dekonstrukciós terminustár. *Helikon,* 1994/1-2.)

BINÁRIS OPPOZÍCIÓ: olyan ellentétpár, amelyből számtalan található a nyelvben (például igaz-hamis, férfi-nő, szubjektív-objektív stb.), és ezek kimutatása vagy felállítása a strukturalista (szöveg)elemző gyakorlat kedvelt fogása. (Lásd pél dául Jakobson nyelvészeti és Lévi-Strauss mitológiai tárgyú írásait.) A dekonstrukció képviselői számára a középpont, a rend és a hierarchia utáni vágyat konnotálják, ezért alá kell őket ásni, megmutatva, hogy a szöveg *apóriái,* meghatározatlanságai és *disszeminációja* hogyan rendítik meg a stabilnak vélt, analogikus ellentéteket. (K. K. Á.)

DECENTRÁLÁS: a dekonstrukció egyik eljárása, amely a metafizikus gondolkodás középpontelvűségével kíván leszámolni. Derrida szerint a nyugati filozófia 'olyan hierarchikus struktúrák története, amelyeknek középpontja rendre más formát és nevet kapott (például arché, eidosz, szubjektum, tudat, Isten stb.). A lassú, rétegzett olvasás célja ezeknek a középpontoknak a megingatása (displacement), a köréjük szervezett rendszerek felforgatása (renversement) és a szövegnek, a differenciák halmazának játékaira való ráhagyatkozás. (Ik. K. A.)

Beckett Végjáték az American Repertory Theater előadásában (1984)

Bár Wiles megállapítja, hogy a „mozgalomnak", amelyet leír, „még koránt sincs vége", a Jelenlét idealizálása a hatvanas-hetvenes évek színházában és elméletében jóformán utóvédharc volt. A hetvenes évek elejétől a színházművészek új generációja kikezdte „a színész jelenlétének" abszolút értékét (Joseph Chaikin 1972-ben kiadott könyvének *A színész jelenléte a cí*me). Mabou Mines 1975-ben mutatta be New York-i közönség előtt Beckett három darabját, amelyeket a csoport előzőleg csak múzeumokban adott elő. Ahelyett, hogy három színész fizikailag jelen lett volna - ahogyan az Beckett *Jövés-menés* című darabjának szerzői instrukciójában szerepel -, a közönség egy tükörrel találta szemben magát, amely elfoglalta majdnem a színpad teljes szélességét, enyhén a padló alá volt süllyesztve, valamint hátra és felfelé megdöntve. A színészek a rövid darab egészét a nézők fölött és mögött lévő erkélyen játszották, így csak kísérteties tükörképeiket lehetett látni. Ez a fajta színrevitel megrendítette a testi jelenlét és a színész-közönség kapcsolat szokásos elvárásait. Meglehetősen másként, de ugyanezt tették Robert Wilson maratoni előadásainak hatalmas színházi látképei is, amelyek előtt a közönségnek reménye sem lehetett arra, hogy egységes jelent szűrjön le vagy „birtokoljon". A Wilson-előadás közönsége inkább megtanult le-mondani a Goldman által feltételezett pszichológiai énről („az én tiszta helyzetre vágyik") azért, hogy neminné váljon, vagyis szenvtelenül átengedje magát az érzéki benyomások fenomenalisztikus áradatának. Foreman és Wilson korábbi munkáikban még amatőrökkel is dolgoztak, akik nem fertőzték meg az előadást a profik felnagyított személyes „jelenlétével".

Valamivel több mint egy évtizeddel később a színházművészek és elméletírók új generációjának munkáját egyre inkább a Hiány, nem pedig a Jelenlét esztétikája jellemzi.[6] Ma már látható,

[6] Ahogy Philip Ausländer egy hasznos áttekintésben írja: „Az újabb elméletek többsége valójában azt sugall-ja, hogy a színháznak, ha radikális művészeti forma-ként életképes akar maradni, le kell győznie a jelenlétet, vagy legalábbis konceptualizálnia kell a jelenlét le-győzését." A Theatre, Performance and the Problematics of Presence című kiadatlan tanulmány a Towards a New Poetics of Theatre címmel a William and Mary College-ban 1985 áprilisában rendezett szimpóziumon hangzott el.

Route 1 & 9 - Wooster Group (1981)

Wooster Group: L. S. D. (1984)

hogy az előző generáció radikális Jelenléte csak a hagyományos színházi Jelenlét végletes formája volt, amely *per se* elutasította a textualitást, és a (látszólag) spontán módon beszélő jellemet állította a cselekmény középpontjába. A korábbi generáció, miközben Beckkel együtt állította, hogy „a jellem színházának vége", továbbra is a karteziánus énközpontú kifejezés reneszánsz humanista programját valósította meg. A Hiány színháza ezzel szemben szétoszlatja [disperses] a középpontot, áthelyezi [displaces] a szubjektumot, és megingatja [destabilizes] a jelentést. A Jelenlét eszménye szempontjából különleges fenyegetést jelent, ezen írásnak pedig témájául szolgál az az új textualitás vagy a textualitásnak az az új formája, amely az 1970-es évek végétől mind a színművekben, mind az előadásokban egyre inkább megjelent.

Még mielőtt a Jelenlét mint színházi érték ellenszenvessé lett volna, elméleti alapjait folyamatosan megkérdőjelezte Jacques Derrida francia filozófus. „A színpadon mindig most van" - írta negyven évvel ezelőtt Thornton Wilder.[8] De a feltevést, miszerint az emberi természet képes eljutnia Mosthoz és teljes egészében jelenlévővé válni önmaga számára, Derrida az elmúlt két évtizedben erősen kétségbe vonta. Számára nem létezik olyan primordiális vagy önazonos jelenlét, amelyet ne itatna át eleve a nyom - a pillanat „belsejének" kinyitása az időtartam „külseje" felé. Derrida minden szövegértelmezésében ott az a felismerés, „hogy az általános értelemben vett jelenlét nem elsődleges, hanem inkább újraalkotás eredménye; nem ez az abszolút, teljes egészében élő forma, amely a tapasztalatot alkotja, és az élő jelen tisztasága nem létezik".[9] Jellegzetes módon ezekben a szoros olvasatokban mindig felfedeztetik a különbség „férge" a teljesség vagy jelenlét almájában. „A nyom struktúrája nevezetesen az, hogy mindig mindent átsző valaminek a nyoma-valaminek, ami nem önmaga -, megkérdőjelezi a jelenlét struktúráját."[10] Ezek a „nyomok" és „jelenlétek" pedig nem mások, mint azok a fogalmi oppozíciók, amelyekre a nyugati gondolkodás kétezer éven keresztül alapozta a Jelenlétre támasztott „logocentrikus" igényét (ezen Derrida nem is annyira a szó, mint inkább egy első és eredő elv, vagyis az Ige köz-ponti szerepét érti). A bináris oppozíció, amely Derridánál - mondhatni - azért szerepel, mert magában foglalja a többit, a beszéd és az írás oppozíciója.

A beszédnek az írás rovására történő „privilegizálását" Derrida például Saussure munkájában, minta logocentrikus metafizika egyik kései és azt betetőző művében látja, és a *Grammatológiáról*-ban elemzi. Christopher Norris Derrida-magyarázata szerint az emberi hang

„az igazság metaforájává..., az önmagában jelenlévő »élő«-beszéd forrásává válik, szemben az írás másodlagos, élettelen megtestesüléseivel. Beszéd közben az ember (feltehetőleg) érzékelheti hang és értelem közvetlen kapcsolatát, az értelem belső és azonnali megvalósulását, amely ellenállás nélkül adja meg magát a tökéletes, áttetsző megértésnek. Az írás, ezzel szemben, lerombolja a tiszta, önmagában vett jelenlét eszményét. Egy idegen és személytelen médiumot, egy csalóka árnyékot erőszakol szándék és jelentés, megnyilatkozás és megértés közé. A nyilvánosság szabadas területét foglalja el, ahol a hatalom/szerzőség [authority] áldozatul esik a textuális »disszemináció« kiszámíthatatlanságának és szeszélyeinek. Röviden, az írás azt a mélyen hagyományos nézetet fenyegeti, amely az igazságot összekapcsolja az önmagában vett jelenléttel és a »természetes« nyelvvel, amelyben kifejezést talál."[11]

Derrida állítása szerint az írás korántsem másodlagos a beszédhez viszonyítva, mert mindig is átitatja a beszédet, sőt, mondhatni, meg is előzi azt, ha nyelven nemcsak formális grafikai struktúrát, hanem az egész nyelvi rendszert értjük, amelynek meg kell előznie minden egyes behatárolt szóbeli megnyilatkozást. Ebben az értelemben az írás magában foglalja „a jelentés vég nélküli áthelyeződését/kibillentését [displacement]", amely a nyelvet „a stabil, önmagát hitelesítő tudás határain túlra" helyezi.[12]

Ha nincs semmiféle biztosítéka gondolat és a beszéd közötti kapcsolat tekintetében, akkor nem létezhet az az egyetlen pillanat sem, amelyben a megnyilatkozás megszületik; és ha nem azonosítható egyetlen eredő elv sem, akkor az olyan dolog is, mint az önazonos Jelenlét, pusztán önmagát szolgáló illúzió. Ilyenformán Derrida fonocentrizmus ellen intézett támadása nemcsak a beszéd/írás bináris oppozíciójának, hanem a „Jelenlét metafizikája" kétezer éves hagyományának lerombolására is irányul.

Derridának a beszédet és az írást érintő dekonstrukciójával párhuzamosan a gyakorlati színházi emberek elkezdték felfedni az előadás fonocentrikus építménye mögött álló, általában „rejtett" textualitást. A textualitás számos új for-

Beck, No. 35.

8 Thornton Wilder: *Some Thoughts on Playwriting.* Idézi: Bernard Dukore: *Dramatic Theory and Criticism.* New York, Holt, Rinehart and Winston Inc., 1974.892.

Jacques Derrida: *Freud and the Scene of Writing. Writing and Difference.* Ford.: Alan Blass. Chicago, University of Chicago Press, 1978. 212.

10 Gayatri Spivak: *Introduction to Derrida: Of Grammatology.* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1976. *xix.*

Christopher Norris: *Deconstruction: Theory and Practice.* London, Methuen, *1982. 28.*

12 Uo. *29.*

DIFFÉRANCE (elkülönböződés): Derrida fogalma, amely az „eltér (térben különbözik)", illetve „elhalaszt (időben különbözik)" jelentésű francia differerigéből származik. Megingatja a beszéd és *az írás* hagyományos hierarchiáját, hiszen a *différance* és *a* difference közötti írásbeli különbség nem feleltethető meg semmilyen szóbeli (ki-ejtésbeli) különbségnek. Az elkülönböződés jelensége az írott és kimondott szó esetében egyaránt érzékelhető: a jelentés állandóan és vég nélkül differál; minden szó más és más szóhoz vezet el a jelölés folyamata során. (Ez voltaképp Saussure elméletének továbbgondolása, amely szerint a nyelvi jelek önkényesek, a nyelv pedig különbségek rendszere.) (K. K. Á.)

DIKCIÓ: gesztikus és vokális megnyilatkozási forma. P. Pavis szerint „hermeneutikai tett", amely a szövegnek a jelentésalakítási folyamatban kiterjedést, hangot és testiséget kölcsönöz. Elméleti rendszerében a mise *en scéne* dinamikájának és tónusának meghatározására vezeti be használatát. Két fajtáját különbözteti meg: a naturalista és a művészi dikciót. Az előbbi a szöveg dallamosságára és hangzásvilágára építve az át-élési technikák alkalmazásával a valósághűségre törekszik, az utóbbi a szöveg lényegében művészi természetének ritmusszerkezetét helyezi elő-térbe, s ennek érdekében „elválasztja a hétköz-napi érzelmen alapuló beszédet a prozódiai rend-szertől". (J. M.)

DISSZEMINÁCIÓ (jelentésömlés): a magok (latinul *semen)* szétszóródását jelenti, és Derrida használatában a jelentések differálására, a jelölés folyamatának uralhatatlanságára vonatkozik. A fogalom szexuális konnotációval bír, és a megtermékenyítés (azonosítás) aktusa helyett az el-' vileg végtelen számú, folyamatosan elkülönböződő (promiszkuus) jelentés burjánzására, a szövegek más szövegekben való szétterülésére utal. A határok feloldódnak, a szövegek egymásba íródnak, és a közöttük lévő aktív működés, a szavak által gerjesztett szavak láncolata megkérdőjelezi az eredet(iség), a jelenlét és az egy(szeri)ség hagyományos fogalmait. (K. K. A.)

DRAMATIKUS SZÖVEG: nem, legalábbis nem feltétlenül dráma. Épp a drámatúlságosan behatárolt kategóriáját igyekszik felváltani. A poszt-modern szövegek a szabályos definíciók szerint nem drámák (akár ismeretelméleti, akár ontológiai szempontokat veszünk tekintetbe), de dramatizálható vagy dialogizálható mozzanatokat tartalmaznak. *Dramatikus* szövegként persze egy rögzített drámaszöveg éppúgy funkcionálhat, mint - szélsőséges esetben - akár a telefon-könyv. (J. M.)

T. S. E. - Robert Wilson előadása (1994)

mában ütötte fel a fejét: mint jellem, téma, térkörnyezet és mint az arisztotelészi hat elem mellé helyezett, virtuálisan független színházi komponens. Megkérdőjelezhető az is, vajon a színházművészet sokáig virágzó Jelenléte képes-e túlél-ni ezt a támadást a maga korában elvetett fogalma segítségével.

Richard Nelson *The Vienna Notes* (Bécsi feljegyzések) című művének, amelyet 1979-ben mutattak be először a New York-i Playwrights' Horizonsban, központi cselekménye az írás.[13] Stubbs szenátor az emlékiratait diktálja, benyomásainak pillanatnyi össszegzését. Kezdetben elidőzik a múlt eseményein, de hamarosan „beleírja magát" a jelenbe: cselekedeteinek és érzéseinek egyetlen kritériumává az válik, hogy mi hangzik leírva legjobban. Félig komoly-félig komikus terrorista támadás éri azt a bécsi házat, ahová vacsorára hívták, és a szenátornak hitt házigazdát a színpadon kívül megölik. A váratlan helyzet közepette Stubbs folytatja az írást - az éppen zajló események is csupán ehhez szolgáltatnak alkalmat. A beszéddel szemben ez az írás/diktálás a jelenlét manifesztációjaként értéktelen; csak később lesz értéke, amikor elidegenítve jelenik meg, egy könyvben kinyomtatva.

Hamarosan a színpadon lévő két másik szereplő, Rivers, Stubbs titkára és amerikai háziasszonyuk, Georgia is belelkesedik, és önmaga elidegenítésének eksztázisában mindenki felváltva „írja" magát a másik kettő által képzett lelkes közönség számára. Félreteszik a ceruzát és a jegyzetfüzetet, de attól ez még ugyanúgy írás: a megfelelő „szövegkönyv" komikus keresése, amellyel ellensúlyozhatnák az események közvetlenségét. Ez addig folytatódik, amíg pisztolylövések be nem szakítják az ajtót. Az utolsó jelenetben, két évvel később, megjelenik az emlékiratok befejezett könyve, teljessé téve a Stubbs szenátor figurája által jelzett parabolát is. Stubbs az írástól jutott el a beszédig, de csak azért beszélt, hogy visszatérjen az íráshoz. S ekkor egy tükörképszerű hátrálással ő vagy inkább az írása újra a beszédhez ugrik. Miközben elmélázva ül, és hallgatja a titkárt, aki részletet olvas fel a könyvéből, Stubbs felujjong: „Működik! Működik!", elégedett, amiért írott szavai megteremtették a spontán „jellem" illúzióját.

Len Jenkins *Dark Ride* (Sötét vágta) című műve, amelyet 1981-ben a Soho Repben mutattak be, a Fordító elbeszélésével kezdődik, aki régóta küzd egy okkult kínai pergamen jelentésével: „A sárga ős könyve" olyan szöveg, amely egy másik szövegről szól, amelyet megint más szövegek olyan töredékeiből alkottak meg, amelyek maguk is más szövegekből állnak.[14] Mint azt a Fordító bevallja, lehet, hogy a szöveg eredeti nyelve nem is kínai, és már az is megfordult a fejében, „hogy ez a mű maga is egy... fordítás... fordításának... a fordítása". Noha Jenkins darabja bizonyos szinten az önreferenciális modernista találékonyság parodisztikus utánzata, ugyanakkor benne rejlik a színházművészet dekonstrukciójának az a komoly szándéka is, amely a beszéd és a gesztus által reprezentált élő előadás margójára száműzi a szöveget és a textualitást.

A Fordító bemutatja nekünk a Könyv egyik részletét. Nem meglepő, hogy ebben a textualitásról szóló darabban ez a részlet egy könyvet olvasó fiatal nőről szól. A nő olvassa a könyvet, amelynek a szereplői szintén megjelennek. Ahogyan a nő benne van abban a szövegben, amelyet olvas, úgy a Fordító és a kiadója is a feltételezhetően kínai kézirat tíz vándorfigurája között szerepel. Az a jelenet, amelyben a kéziratról beszélgetnek, szintén a „fordítás" része. Akár egy Möbius-szalag esetében, a darab keretét és keretes elbeszéléseit nem lehet logikailag különválasztani egymástól, illetve az előadás és a szöveg közötti hagyományos megkülönböztetés felborul, amint az előadás saját textualitására irányítja a figyelmünket. Lehet, hogy a darab finoman

13 Richard Nelson: *The Vienna Notes.* In: *Wordplays 1.* New York, Performing Arts Journal Publications, 1980.

14 Len Jenkins: *Dark Ride.* In: *Wordplays 2.* New York, Performing Arts Journal Publications, 1982.

mesterséges „humbug", de a vicc részben arra vonatkozik, hogy a színház szokásához híven a spontán beszéd *belseje* teremti meg, amely a textualitást az előadás *külsejévé* fokozza le. Úgy tűnik, Jenkins szerint a szöveg van belül, és csak a szöveg létezik. „Fiatalember - mondja Zendavesta, az okkultista szemész [oculist/occultist], aki mint a „fordítás" megbízója jelenik meg -, feltárult előttem az új kozmogónia... Mi a Föld belsejében élünk. A modern csillagászoknak teljesen igazuk van, kivéve, hogy mindent pont fordítva gondolnak el... Ön azt kérdezi, mi van a burkon kívül... E9yáltalán semmi. Csak a belső az, ami létezik."'

Adrienne Kennedy *A Movie Star Has to Star in Black and White* (Egy filmcsillagnak fekete-fehérben kell csillognia) című művében a fekete és a fehér nemcsak a faji különbségre, hanem az írás két eltérő módjára, a papírra nyomtatott betűre és a film képeire is vonatkozik.[16] A darab önéletrajzi kollázs, amely lazán kötődik Kennedy bátyjának egy autóbalesetet követő kórházi ápolásához. Clara, Kennedy főszereplője megszállott író, aki a cselekmény alatt egyfolytában ír, illetve felolvas nekünk a naplójából és a darabjaiból. Clara Adrienne Kennedy darabjait írja, és a *The Owl* Answersből (A bagoly válaszol), valamint Kennedy naplójának feljegyzéseiből idéz. Más filmek tablóképeinek szereplőiként megjelenik Bette Davis, Jean Peters és Shelley Winters, de azonnal Clara fehér „sztár"-változataivá válnak. Clara elmondja, hogy mindennap megpróbál az *A Lesson in Dead Language-en* (Tanítás holt nyelven), egy másik Kennedy-darabon dolgozni, mintha csak arra hívná fel a figyelmünket, hogy az *A Movie Star...* „holt nyelvből" összefoltozott harmadlagos valóság. A Jenkins darabjában szereplő pergamenhez hasonlóan, az A *Movie Star... is* más írásokból összeállított szöveg, amelynek egy része megint más írásokból áll.

Ez a fajta írás mindig arra emlékeztet minket, hogy a befejezett múltból származik - régi naplókból vagy régi filmekből. Jelenbéli élete nem a látszólag spontán beszéd révén megnyilatkozó „élő" jellemek interakciója, hanem olyan szövegek élete, amelyek azért töredeztek egymásba, hogy műfajok titokzatos interakcióját hozzák létre. Mi természetesen a jellem iránti érdeklődéssel közelítünk ezekhez a szövegekhez. Amint azt épp a jellem iránti érdeklődése bizonyítja, ez a szöveg, amelyet először műhelymunkaként adtak elő 1976-ban a Public Theatre-ben, korábban íródott, mint az itt tárgyalt más szövegek. Ám csak azért közelítünk a jellemhez, hogy lássuk, amint feloldódik az írásban. Maga Clara kérdőjelezi meg, hogy vajon létezik-e ő az írás „fekete-fehérségén" kívül. Mindhárom darabban közös ez a furcsa megfordíthatóság (vajon a jellemet vagy az írást követjük nyomon?, a cselekményt avagy az írást? stb.), amely - elképzelésünk szerint - lassan rést üt a színpad - amely a színházi Jelenlét része - önmagában teljes hitelességén [authenticity].

Daryl Chin művei a legradikálisabb antiteátrális szövegekhez tartoznak, amelyekkel a textualitás az utóbbi időben a színházi Jelenlét hagyományos határai mögé hatolt. Sok darabjában művészeti vagy irodalmi kritikákból kiemelt hosszú részletek találhatók. A nemrégiben keletkezett és 1984-ben a Theatre for the New York Cityben előadott *Act and the Actor (A* színész és a színjátszás) címe például Harold Rosenberg művészeti kritikus azonos című könyvéből származik. A darab azzal kezdődik, hogy az egyszerűen csak Olvasónak nevezett szereplő hosszú részletet olvas fel Annette Michelsonnak a Film Culture-ben megjelent egyik 1966-os esszéjéből. Ez a prológus olyan szerzői megjegyzés felolvasásával folytatódik, amely a darab keletkezéséről szól. Az ugyanis egy még nagyszabásúbb, de bemutatatlan darabból származik (még egy szöveg, amely az előadott szöveg hátterében lebeg), amely olyan kérdéseket tett fel, hogy „Mi történne, ha eggyé olvadna Jacques Derrida és Preston Sturges? Mi lenne, ha Deleuze és Guattari Ernst Lubitschot tanulmányozná...?". A prológus arra a következtetésre jut, hogy a jelenlegi darab „kísérlet azon probléma analízisére", hogy vajon az amerikai populáris kultúra és tömegtájékoztatás konvenciói „nevezhetők-e archetípusoknak".[17]

Maga a darab „klasszikus" amerikai filmekből idézett vagy azok által inspirált jelenetek egymásba szőtt töredékeinek tucatja, amelyeket kritikákból vett részletek szakítanak meg. A töredékek sohasem állnak össze a cselekménnyel és a szereplőkkel együtt illuzionisztikus valósággá, mégis koherensek, mert a szöveg mögötti szövegek kulturális narratívánk részei. Megadjuk magunkat e források élvezetének, és ez a megadás ravaszul megerősíti a források kulturális erejére vonatkozó - a darab végén feltett - kritikus kérdést.

Chin szövegeket szórt a közönség elé: könyveket, újságcikkeket, filmeket, regényeket, kritikákat. Korábban keletkezett *Apopleptic* Fit(Szélütés) című darabja táncszínházi kritikákból vett különféle idézeteket, illetve Djuna Barnes *Éjerdő* és Yasunari Kawabata *Beauty and Sadness*

[15] Vö. Derrida jól ismert szójátékával: „Il n'y a pas de hors-texte", ami jelentheti azt, hogy semmi sincs a szövegen kívül, de azt is, hogy a szövegnek nincs külseje.

[16] Adrienne Kennedy: *A Movie Star Has to Star in Black and White.* In: *Wordplays 3.* New York, Performing Arts Journal Publications, 1984.

Daryl Chin: *Act and the Actor.* Kézirat. New York, 1984.

ELVÁRÁSHORIZONT: E. Husserl és H. G. Gadamer nyomán H. R. Jauss fogalma. (Lásd Az irodalomtörténet mint az irodalomtudomány provokációja. *Helikon,* 1980/1-2. 8-39.) A színházi gyakorlatra alkalmazva az előadás nézőinek a speciális közös helyzetből fakadó elvárásait jelenti a mű hagyományos irodalmi megítélése, az uralkodó divatirányzatok és az egyéni értelmezés hátterével. Az elváráshorizontot a színház esetében árnyalhatja a nézőnek a színház háttérműködéséről való tudása (rendezői pályázatok, kritikusdíj stb.), a színészhez mint idolhoz való viszonyulása (a film reklámszerepe), a management kulturális propagandája (mondjuk, a József Attila Színház *A miniszter* félreléppel). (J. M.)

FONOCENTRIZMUS: a hang és a beszéd köré szervezettséget jelenti, Derrida szerint a *logocentrizmus* egyik legjellemzőbb formája. A nyugati (metafizikus) gondolkodás az írással, a kimondott (közvetlen) szó tisztaságát elhomályosító (közvetítő)eszközzel szemben előnyben részesíti a beszédet, mert az igazsághoz (az eredethez) közelebb állónak tartja. Derrida viszont megingatja ezt a hierarchiát, és a beszédet, illetve a szűk értelemben vett írást egyaránt a nyelv, az ősírás származtatott formájának tekinti. Szerinte a filozófia is csak az *írás* egy fajtája, ezért állításai sem a logika, az ész és az igazság, hanem a nyelv ' retorikája alapján strukturálódnak. (K. K. Á.)

GRAMMATOLÓGIA: Derrida kreálta műszó, amely az írott jel „tudományát" jelöli, és a nyelvészettől, illetve a szemiológiától való megkülönböztetést szolgálja. Elgondolása szerint az írás' nem a valóság leírása vagy reprodukálása céljából, hanem pusztán önmagáért, öngerjesztő módon történik. (Jó példája ennek Joyce *Finnegans Wake* című regénye.) Olyan tevékenység, amely *sui generis* megteremti a saját (nyelvi) valóságát, nem pedig a jelentés közvetítésének áttetsző médiuma vagy az élő hang helyettesítője. *Az íráson* kívül nincs semmi, így ez a *différance, a* szükségképpen instabil referencialitás megnyilvánulásának a helye. (K. K. A.)

Robert Wilson: the CIVIL warS, Rotterdam (1983)

(Szépség és szomorúság) című művének cselekményéből előadott részleteket illeszt [„fits"] egymáshoz. Chin a „jellemből" és a „cselekményből" vékony, majdnem áttetsző dramatikus felszínt hoz létre, amelyen átüt a különböző szövegekből szőtt és róluk való beszéd. Chin legtöbb darabjában nem a dramatikus, hanem a textuális világgal foglalkozik.

Chin saját darabjait mindig társával, Larry Quallsszal együtt rendezi. A velük dolgozó hű és tehetséges színészek csoportja olyan színpadi beszédmódot fejlesztett ki, amely meglehetősen különbözik a jelenbeli, épp akkor keletkező megnyilatkozásként elfogadott kifejező beszédtől. Chin színészei inkább halkan, sietősen és hangsúlyok nélkül beszélnek, félúton a spontán beszéd és az olvasás között. Chin tehát még játékstílusban is aláássa a jelenlét illúzióját, hogy emlékeztessen bennünket: az ő előadásai mindig a - félelemmel vegyes tiszteletben tartott - szövegek árnyékában állnak, és ezek a szövegek rendszerint a színházon kívül születnek.

A beszéd helyének a textualitás „mássága" által történő elfoglalása sokféle formát ölthet. Míg az ilyenfajta gyakorlati megoldások eredete részben az 1970-es évek posztmodern tánccal és kísérleti filmekkel teli világára vezethető vissza (Chin esetében bizonyosan közvetlen hatásról van szó), addig a színházban ez a jelenség olyannyira elterjedt, hogy nem ajánlatos egyetlen irányzattal vagy stílussal összefüggésbe hozni. Nem korlátozható az avantgárd vagy kísérleti színházra, ahogy azt Christopher Durang *The Marriage of Bette and Boo-ja* (Bette és Boo házassága) is mutatja. A darabban, amelyet 1985 tavaszán a Public Theatre-ben mutattak be, Matt, a fiú, Thomas Hardy regényeivel foglalkozó diák, aki gyakran előrelép, és a tárgytól látszólag eltérő dolgokat mond a közönségnek a *The Mayor of Casterbridge (A* casterbridge-i polgármester) című regényről vagy Hardy „nem enyhülő pesszimizmusáról".[18] Ez a dramatikus kritika olyan példája, gyakorlatilag mind a darabon kívül, mind azon belül, amely lehetővé teszi, hogy egy-szerre olvassuk szatíraként és tragédiaként. Matt a közönséghez intézett első beszédében kijelenti, hogy csak az írás képes rendet teremteni a családi élet káoszában, és hamarosan látni fogunk egy kísérletet ilyen írásra. „Ha egyszer számba vettük ezeket a részleteket... akkor az általánosításokat olvashatóan le kell írni és tanulmányozni" - mondja Matt, jelezvén, hogy a következő jelenet lesz a tanulmányozás tárgya. Az, hogy a premieren Matt szerepét maga az író játszotta, csak megerősíti azt a szándékot, hogy a szereplők spontán beszédét úgy kell tekintenünk, mintha azokat az írott forma által meghatározott látásmód zárójelbe tenné.

Végül az írás és társa, az olvasás képei egyre növekvő gyakorisággal tűnnek fel a színház kínálta előadás-kulisszában. Richard Foreman díszlete a színpadon keresztülhúzott betű- és szófüzéreivel évekre térkörnyezetet teremtett a textualitás számára, mintha a beszéd, amit hallanunk, és a cselekmény, amit szemlélnünk kell, az írásban foglalna helyet. Nemrégiben a Wooster Group és Stuart Sherman darabjai közvetlenül az előadás szövetébe olvasztották az írást és az olvasást.

Korábban már írtam a Wooster Group felolvasásairól (azaz az olvasás színpadra állításáról).[19] Az L. S. D. négy része egyre inkább annak vizsgálatává vált, hogy mennyire lepheti el az előadást mindaz, amit elutasít - vagyis az írás és az

18 Christopher Durang: *The Marriage of Bette and Boo.* Kézirat. New York, 1985.

19 Elinor Fuchs: Performance as Reading. *Performing Arts Journal,* No. *23.,* vol. VIII., no. *2.,* 1984.

olvasás -, miközben még megőrzi színházi erejét. 1981 óta Stuart Sherman előadóművész olyan, a szövegről és a textualitásról szóló műveket hozott létre, amelyek dramatikus szövegek bizonyos részleteit használják vizuális kompozíciójuk részeként. Tizennyolc perces, néma *Haml*etjének hátsó fala a shakespeare-i szövegből kivágott és tőrszerű alakban felragasztott sorokkal volt dekorálva. Hamlet szerepét öt, a *Hamlet* egyes példányait cipelő színész játszotta. *Csehov* című, 1985-ös előadásában a központi díszlet-elem egy kétdimenziós cseresznyefa-csoport volt, amely Csehov darabjainak felnagyított lapjaiból állt. Más bútordarabok is szöveggel voltak borítva, és két, feketébe öltözött díszletmunkás a színpad két oldalán ülve Csehov-darabokat olvasott. A drámákból magnószalagra rögzített sorok által képzett háttér előtt a színészek némán mozogtak. A nézők figyelme a gesztusoktól akaratlanul is a felvett hanghoz vagy a színpadi tárgyakon lévő szöveghez ugrott. Az előadás csúcspontján eldőlt a szövegekből álló facsoport, és egy pillanatig hagyták, hogy a néző elmerengjen a színpadképen, azon túl pedig a szövegből kivágott világon. Amint Ranyevszkaja művelt világa áldozatául esett a Tőkén nyugvó fejszének, ebben a képben felelevenedett a nézői élmények utáni nosztalgia. De ezúttal a veszteség érzése a történetet elbeszélő szöveg elbukásán alapult.

Robert Wilson legutóbbi együttműködése Heiner Müllerrel, a kelet-berlini drámaíróval a *the CIVIL warS (A* polgárháborúk) negyedik felvonásán, először adott művének egyfajta textuális sűrűséget. A felvonás számtalan idézettől hemzsegett, amelyek a „magas kultúrából", például Shakespeare, Racine, Voltaire, Goethe és Müller saját műveiből származtak. I. Frigyes Vilmos úgy jelent meg, hogy éppen a fiának, Nagy Frigyesnek írta hírhedt levelét, amelyet egyidejűleg fel is olvastak. A textualitás iránti új keletű érdeklődésével párhuzamosan, Wilson néhány, az írást idéző erős képet is teremtett, mint például a hatalmas kosztümben lévő Fehér Írnok figuráját a második jelenetben, vagy a nyolcadik jelenetben a nyolc megnyújtott Fekete Írnokét, akik úgy mozogtak, mint megannyi lúdtoll.

A Wooster Group, Sherman, Wilson és Müller mindezen előadásaiban megjelenik az, ami a korábbi avantgárd művekben elképzelhetetlen lett volna, vagyis annak elfogadása, hogy a kultúra elkerülhetetlenül a nyelvben és az írásban létezik. Ugyanakkor ezek a művészek csökkentették is az írás hatalmát azáltal, hogy önálló színpadi elemként nyíltan színpadra hozták. Az előadás pedig se nem a logocentrikus dilemmának a hagyományos színházra jellemző megjelenítése, se nem lázadás ellene (ami egyébként is önmegadásban végződik), hanem, mondhatni, stratégiai bennefoglaltságra való törekvés.

Manapság úgy tűnhet, hogy a szöveg átértékelődése a társadalomban általános konzervatív ellenreakcióval összefüggésben történt. De amit látunk, nem írható le a textualitáshoz való „normatív" visszatérésként, mert többé nem egyértelmű, hogy a szöveg *külseje* annak, aminek *belseje a* cselekvő jellemek életének reprezentációja. Valójában a Jellem hitelességébe [authenticity] vetett hit gyengülése tört utat a textualitás elmúlt évtizedben bekövetkező puszta megjelenésének. Az írás megerősítette önmagát, de a jellem és a spontán beszéd mögül leplezetlenül lépett elő. Az átmenet sok tünete közül az egyik éppen a színész különválasztása a hangjától. Wilson, Foreman, Breuer, illetve most már időről időre Serban, Sellars, Pina Bausch és mások munkáikban mikrofonokat és hangszórókat használnak, gyakran úgy, hogy nem könnyű egy bizonyos hangot társí-tani ahhoz a testhez, amelyből ered, ahogy abban sem lehetünk biztosak, hogy a hang élő vagy rögzített-e.

A színház mindig is a hiány jelenléte és a jelenlét hiánya. Ez a két elem minden mozgásában benne van, de mostanáig ezek a mozgások fonocentrikus határok közé szorultak. Mondhatni, hogy a. kortárs színházban és különösen az előadásokban szemtanúi lehetünk a spontán beszédre törekvő színházi vállalkozások kudarcának, az eredetiségre [origination], hatalomra/szerzőségre [authority] és hitelességre [authenticity] - röviden a Jelenlétre való minden igényükkel együtt. Ez a mozgás egyenlő annak a meghatározó hierarchiának a virtuális dekonstrukciójával, amely a színházat a reneszánsz óta fenntartotta. Ahogy Chantal Pontbriand az előadásról [performance] írja: a színház felfedte a „metafizikával szembeni averzióját".[20] Derrida felteszi a nagy kérdést, hogy vajon a filozófia a logocentrikus metafizika támogatása nélkül is filozófia tud-e még maradni. Elérkeztünk már a színházban ehhez a kérdéshez?

„Presence and the Revenge of Writing. Re-Thinking Theatre After Derrida." *Performing Arts Journal,* 1985/9. 163-173.

Fordította: Kékesi Kun Árpád

[20] Chantal Pontbriand: The eye finds no fixed point on which to rest... Ford.: C. R. Parsons. *Modern Drama,* 25/1. 1982. Pontbriand megkülönbözteti a színház „jelenlétét" [presence] és az előadás [performance] „jelenidejűségét" [presentness]. Azt gondolom azonban, hogy azok a darabok, amelyek itt tárgyalásra kerültek, és sok olyan is, amely hely hiányában nem került tárgyalásra, szintén arról (az általam Hiánynak nevezett) „nem-megfogalmazottságról" [disarticulation] tesznek tanúbizonyságot, amelyet ő az előadásban felfedez.

INTERTEXTUALITÁS: *a színházban,* Julia Kristeva feltételezése szerint *(Semiotiké.* Paris, Seuil, 1969.), egy szöveget nem steril magányában, hanem csakis az általa megidézett és/vagy életre hívott szövegek együttesében érdemes értelmez-ni. A színházi intertextualitás (szövegköziség) a szövegkezelés é a színpadra állítás folyamatában jelenhet meg. A dramatikus textúra tartalmazhat idézett szövegbetéteket (Zsótér *Faustjá*ban Schwab idézi Goethét, Zsótér Esterházyt), amelyek segíthetnek az előadás hangnemének pontosításában (parodisztikus, ironikus, klasszikus stb.). A rendezés pedig felhasználhat más-honnan már ismert vizuális megoldásokat, hogy trendbe sorolódjon (Alföldi *Sirályában* a hollywoodi és a brit 'függetlenek képi világa), vagy éppen tisztelegjen mesterei megoldásai előtt (a tér- és színészzavaró elem Majornál és Székely-nél). Az idéző és az idézett intertextuális viszonya egybecsengeti a: kettő *ritmusát,* erősítik vagy' éppen ellentételezik egymást, s így mindenképpen kikényszerítik a színházolvasat többértelműségét. P. Pavis ugyanakkor kiemeli, hogy a rendezések társadalmi vagy politikai kontextusba helyezése nem speciálisan intertextuális tulajdonság. (J. M.)

ÍRÁS: mint derridai fogalom le kíván számolni a beszéd és a hang privilégiumával, és vonatkozik mindenféle inskripcióra, sőt mindarra, a m i i inskripciót hozhat létre. Az írás többé már nincs alárendelve a logosznak, nem a jelölő jelölője (a szó nyomtatott megfelelője), hanem a differenciát artikuláló, az eredet elkülönböződését kifejezésre juttató nyelvi szövet. Az *ősírás* pedig kulturális jelek és inskripciók olyan rendszere, amely a beszédet és az írást mindenkor megelőzi, azaz bármiféle *megnyilatkozás* előfeltétele, a gondolkodást és a tudást egyáltalán lehetővé' tevő forma. (K. K. A.)

ÍRHATÓ-OLVASHATÓ: a terminuspárt R. Barthes az S/Z című kötetben használta először két szövegtípus megkülönböztetésére. Az *olvasható* szöveg (a klasszikus szöveg) passzívan befogadható (olvasható), de nem *írható* újra. Az írható szöveg ellenben aktív közreműködést, azaz a szöveg újraírását követeli az olvasótól. Az írható szöveg befogadásakor az olvasó nem fogyasztója, hanem előállítója lesz a jelentésnek. Barthes az S/Z-ben Balzac *Sarrazine* című elbeszélését, egy *olvashatónak* tartott szöveget értelmez. Az értelmezés végére azonban világossá válik, hogy a Balzac-történet is *írható* szöveg. Barthes értelmében tehát az olvashatóság/írhatóság nem szövegtulajdonság, hanem az olvasás/értelmezés módja. (Kovács Sándor: Dekonstrukciós terminustár. *Helikon,* 1994/1-2.)

PATRICE PAVIS

A POSZTMODERN SZÍNHÁZ ESETE

A MODERN DRÁMA KLASSZIKUS ÖRÖKSÉGE

Aki a modern dráma klasszikus örökségét próbálja megbecsülni, annak kezdettől fogva részint finoman pontatlan, részint pedig archaikus fogalmak definiálásának problémájával kell szembenéznie.[1] E túlságosan is hívogató alkalom arra csábít, hogy kibogozzuk az e fogalmakhoz kötődő kétértelműségeket, próbára tegyük paradox jelentéseiket és szemantikai gazdagságukat. Mert csak a szavakkal való játék, a Theodor W. Adornónak oly kedves negatív dialektika teszi lehetővé, hogy feloldjunk bizonyos ellentmondásokat, és lerázzunk néhány régi megszokást. E fogalmak mindegyike felidéz egy önmagával ellentétes, helyesbítő vagy legalábbis tőle különböző szempontot, amely viszonylagossá teszi jelentését.

1. A *modern, a klasszikus* és *a posztmodern* három olyan paradigmát képez, melyek gyakran zavarosak, s *a priori* nehezen definiálhatók. A színház esetében legpontosabb megkülönböztető ismérvük nem a színpadra állított szöveg eredete, hanem a színházi használat és *a mise en scéne* lehet.
2. A *dráma,* mely a színház írott megtestesüléseire (a dramatikus szövegre) utal, nem nyújt kielégítő keretet annak megértéséhez, hogy voltaképp mi a modern a színházban.
3. A *klasszikus* szemben áll a *modernnel* és újabban *a posztmodernnel.* Ezen határvonalaknak és a modernitás ezen túlhabzásának vizsgálatával kívánom igazolni azt a paradoxont, hogy a posztmodern színház képtelen definiálni önmagát a klasszikus normákhoz való visszanyúlás nélkül. Ebben Roland Barthes-nak (1979) a klasszikus *mű* és a modern *szöveg* között tett megkülönböztetésére fogok támaszkodni.
4. *Az örökség* egyszerre polgári és marxista fogalom. A színház tekintetében *a mise en scéne-re,* az előadás hagyományaira és a szövegek interpretációjára utal; a dramatikus szövegek esetében pedig a felhasználható dramaturgiai formákra. A posztmodern színház, úgy tűnik, egyáltalán nem hajlamos odafigyelni a textuális vagy színházi örökségről szóló beszédre, amelyet nem tekint többnek, mint technikai értelemben vett emlékezetnek, bármikor hozzáférhető és újrafelhasználható memóriabanknak.

Ezzel ellentétben a színház fogalma lehetővé teszi, hogy egymás mellé rendeljük a klasszikust, a modernt és a posztmodernt, figyelembe véve a színész, a színpad és a közönség konkrét gyakorlatát - egyszóval a specifikus színházi megnyilatkozást, amely jelentősen változik az időben.

Az alábbi dolgozat címe tehát - éppúgy a dialektika, minta provokáció kedvéért - a következőre változik: „A posztmodern színház textuális memóriája." A fogalmak magyarázata érdekében e cím minden komponensén végigmegyek, hogy definiáljam a kapcsolatot egyfelől a modern és posztmodern színház, másfelől a klasszikus színház között, illetve bebizonyítsam azt a paradoxont, miszerint a posztmodern színház átdolgozva helyreállítja a klasszikus örökséget, mert saját identitásának felépítéséhez klaszszikus normákra van szüksége.

KLASSZIKUS MŰ VAGY MODERN SZÖVEG? A mű és a szöveg

Mielőtt felvázolnánk a posztmodern színház definícióját - a fogalmat manapság mind gyakrabban használják metodológiai óvatosság nélkül[2] - , *a klasszikus szöveg* fogalmát kell megvizsgálnunk, visszatérve Barthes *klasszikus mű* és *avantgárd* szöveg-teóriájához. A klasszikus mű vagy szerző történeti definíciója hagyományosan a régi, a jelentől távoli idők eléggé bizonytalan képzetéhez kötődött. Nehézségek akkor adódnak, ha a klasszikus szöveg inherens strukturális sajátságait keressük: lényegében a historicitás szerepét kell megbecsülnünk a szöveg jelentésképző folyamatában, a különböző kontextusokba és eltérő történelmi pillanatokba ágyazott konkretizációban, különös tekintettel a recepcióra és a jelentésnek az olvasó vagy a néző általi meghatározására. A szöveg konkretizálása, a jelentés meghatározása a recepció tényezőitől függ, ugyanakkor nem zárható ki belőle a színrevitel és a szöveg egyedi belső struktúrája. A konkretizációs kör végén abba a helyzetbe kerülünk, hogy jelentést adhatunk a „legrégibb" (a legklasszikusabb) vagy a legújabb (a legmodernebb) szövegnek; ez a specifikus jelentés, úgy tűnik, nagymértékben viszonylagossá teheti a *klasszikus* és a *modern* közötti különbséget. Kétségtelenül nagy a kísértés, hogy a klasszikus szöveget úgy tekintsük, mint amelyet csak a nagyobb időbeli távolság különböztet meg az összes többitől, vagy - ahogy a kortárs *mise en scéne* gyakori példái mutatják - mint a kortárs szövegeknél nyitottabb és termékenyebb szöveget, ahol a megnyilatkozások kontextusa determinálja és pontosabban behatárolja a jelentést. Barthes óva int a kísértéstől, hogy a „kronológiai szituáció" alapján tegyünk különbséget *klasszikus mű* és *modern szöveg* között:

„A Szöveget nem szabad meghatározott tárgyként elgondolnunk. Értelmetlen volna szövegek és művek materiális elválasztását megkísérelni. Különösen vigyáznunk kell, nehogy azt mondjuk, hogy a művek klasszikusak, míg a szövegek avantgárdok. Megkülönböztetésük nem történhet a modernitás nevében összeállított durva lista alapján, hogy aztán eldöntsük, az egyes irodalmi produkciók »belül vannak-e avagy kívül«, az időrendben elfoglalt helyük alapján. Egy nagyon régi mű is tartalmazhat »vala-micske szöveget«, míg a kortárs irodalom jó része egyáltalán nem szöveg. A különbség a következő: a mű konkrét, egy könyvhelyet tölt ki (például a könyvtárban); a Szöveg ellenben egy módszertani mező." (Barthes 1979: 74.) (A műtől a szöveg felé. In: *A szöveg öröme.* Osiris, 1996. 68. Kovács Sándor fordítása.)

Az ellentét, melyet Barthes ugyan nem hagy jóvá, a következőképpen áll fel:

mű	szöveg
klasszikus	modern
olvasható	írható
lineáris szöveg	térbeli szöveg
egyszerű szöveg	nehéz szöveg

Ez az eléggé törékeny ellentétsor minden pillanatban a felborulás veszélyével fenyeget, mivel *a mű* modern és *a szöveg* klasszikus. Eleve megalkuvás minden törekvés, mely a klasszikus művet textuális értelemben specifikálná. A művagy *szöveg* sem a régi és modern, sem az ódivatú és avantgárd közötti ellentéttel nem azonos. Mindkét kondíció mindenekelőtt textuális, azaz más szövegekhez való viszonylatában definiált, figyelembe véve eltérő produktív és receptív viselkedésüket. A klasszikus *mű* és a modern *szöveg*

E tanulmány első megjelenése *Modern Drama, 39.* 1. (1986. március).

[2] Főképpen Benhamou és Caramello (1977); Féral et al. (1985).

meghatározásakor csak néhány kritériumra szorítkozunk[3].

A klasszikus szöveg olvashatósága az olvasó csekély mértékű erőfeszítésére épít a cselekmény, a karakter és a narratív logika felismerésében - természetesen ha nem vesszük figyelembe a megfejtésnek ellenálló klasszikus nyelv homályosságát és a változatokat, melyeken egy darab a történet meghatározása során átmegy. Noha a klasszikus szöveg első látásra *egyszerű*nektűnhet, rendkívül bonyolulttá válik, amint az elsőnek kínálkozó, szó szerinti jelentéssel elégedetlenül rászánjuk magunkat az újraolvasásra. Ugyanakkor ha elfogadjuk azt az elképzelést, hogy a modern szöveg jelentése nem több, mint ami hipotézisekben és az olvasási folyamat nyílt pályáin rekonstruálható, akkor ez a szöveg teljes mértékig a befogadó által felépített séma szerint olvasható, vagyis mind a nehézség, mind a többértelműség örökre elenyészik. A szöveg „térbelisége" - textuális testének finom kis hajszálerei - nem lesz más, mint egyszólamú és egyszerűsített olvashatóság.

A nehézség visszafordítható és relatív kritérium; minden szöveg nehéz, amennyiben elvárja az olvasótól, hogy felismerje a meghatározatlanság, a kétértelműség és az ellentmondás területeit. Ez a fajta nehézség paradox jellegű, hiszen amint megfejtették és működtették, megszűnik létezni. A kérdés tehát az, hogy végső soron mi hozza létre a szövegben rejlő nehézséget. Talán a klasszikus nyelv érthetősége? A múltbéli és a jelenbéli olvasók elváráshorizontjának megváltozása? A történet lehetséges logikája? A meghatározatlan területek kitöltése? Maga a nehézség fogalma - szerepe és értékelése - történetileg változó, hiszen a recepció társadalmi kontextusától és a gyakran pszichologikusnak csúfolt tényezőktől is függ, minta vágytól vagy a hajlandóságtól arra, hogy a szöveget egyik vagy másik szinten olvassuk, az ebből következő textuális hangszereléstől, mely biztosítja, hogy ugyanaz a szöveg különböző olvasatokat hozzon létre, s végül az elhatározástól, hogy a szöveget ilyen vagy olyan célból olvassuk: van, aki a történetet követvén jut tévútra, mert a textuális megnyilvánulásokat maradéktalanul a fikciók világába átfordítva figyelmen kívül hagyja a mű (auto-) textuális szerkesztettségét; van, aki a történet és a szöveg nyitottságát kívánja sokszorozni; s van, aki egyetemi értekezést, zsurnaliszta beszámolót akar írni, vagy cikket egy marxista vagy lacanista folyóirat számára.

A klasszikus szöveget jellemző kritériumok relativitása, sőt felcserélhetősége és a művet szöveggé tevő instabilitás ellenére (mely nem zárja ki annak lehetőségét sem, hogy a modern szöveg máris klasszikus mű legyen abban az értelemben, hogy kezdettől fogva a magától értetődő jelentés klasszikus momentumára redukálták), megkockáztathatjuk néhány olyan kritérium felsorolását, amelyek korántsem örökre szólóak vagy logikailag rögzítettek, egyszerűen tanúsítják a klasszikus szöveg észlelésének és befogadásának mai módjait:

1. A klasszikus szöveg önkéntelenül is ideologikus: a világos, magával ragadó cselekmény, a beszélők különféle diszkurzusaiban a feszültségéből szemernyit sem vesztő írásmód homogén homlokzata mögött ott rejtőznek a kódok és a mechanizmusok, amelyek működésben tartják. A klasszikus írás tökéletes és behatárolt minőségei abban a mértékben feledtetik el a működését irányító kódok uralmát, amennyiben a klasszikusság tiszta értékkritériumává válnak: olyan szöveggé, amely formai tökélye révén képes elfeledtetni történelembe ágyazottságát. Az ilyen szövegben a valószerűség és a meggyőzés technikái arra szolgálnak, hogy elhitessék velünk a „valós történetet", a hús-vér szereplőket; elfeled-tessék, hogy a szöveg és működése hozza létre a realitáseffektusokat. A kritikai olvasatnak - csakúgy, mint a színház esetében *a mise en* scéne-nek - az volna a feladata, hogy leleplezze a kódokat, és hangsúlyozza - a groteszk vagy a barokk irónia eszközeivel - e kódok koholt és művi természetét.[4]

2. A klasszikus szöveg és intertextusa közötti kapcsolat szintén jelentős, nemcsak azért, mert a poétika kötelezi a szerzőt, hogy híven az antikvitásra tárnaszkodjon, s maga csakis azt találja ki, ami feltétlenül szükséges, hanem azért is, mert igen hosszú azon jelen nem lévő szövegeknek a sora, melyeket elvben mindenkinek ismernie kellene. Ez az intertextuális referencia annyiban fontos, amennyiben megakadályozza, hogy az ezen referenciákról mit sem sejtő kortárs olvasó megragadja a klasszikus szöveg funkcióját. Így megtörténhet, hogy bizonyos filozófiai vagy akár irodalmi szövegek más szövegek átalakítását és újraolvasását idézik elő.

A kővetkező három oldal A szövegtől a színpadig: a kifordított történelem című tanulmányomból származik. *Kodikas/Codes7* (1984).

[4] Alain Girault megfogalmazásához igazodva. Girault ellenszerül autotextuális formák használatához folyamodik, hogy megszabadítsa az ideológiát átlátszó természetétől: A kódok láthatóak maradnak, a teatralitás megőrzi a „realitás" (nyilvánvaló vagy lényegi) autonómiáját, az átlátszóság hatásai azonban nem működnek többé. A színházi -- vagy művészi - forma „jelentésfolyamattá" válhat, és így már nem lesz egy állítólagos eleve létező jelentés felfedésének eszköze. Ez „decentrálást" hoz magával, miáltal az ideológia bizonyos távolságba kerül, láthatóvá válik. A kódok tudatosítása ugyanakkor azt is előidézi, hogy megszabadítjuk őket a „természetes" buroktól, amelybe az átlátszóság ideológiája bezárni vélte őket.

ITERABILITÁS: a Derrida-Searle-vita egyik központi fogalma. Derrida a latin *iter* (ismét) és a szanszkrit *itara* (másik) szavakból eredezteti; az iterabilitásban aZ ismétlődés és a különbözés kapcsolódik össze. A fogalom a nem-önazonosságon alapuló ismétlést jelenti, szemben az egyszerű ismétlés *(repeatability)* metafizikus fogalmával, amely az ismételt elem azonosságát föltételezi. (Kovács Sándor: Dekonstrukciós terminustár. *Helikon,* 1994/1-2.)

JELENLÉT-HIÁNY: olyan *bináris oppozíció,* amely általában a beszéd és az írás ellentétének leírására szolgáL A beszéd ugyanis feltételezi a beszélő jelenlétét, az írás viszont az íróét nem. Derrida szerint azonban a jelenlétet mindig csak egy általánosított hiány (távollét), *a différence* által konnotált különbözés és elhalasztódás, a múlt és a jövő relációja jelöli ki. A hang nem közvetlenül hozza világra a gondolatot, hiszen a beszéd pillanata, a *megnyilatkozás* eredetének ideje a folyamatos elkülönböződésnek alávetett, és a kimondott sZó is olyan anyagi forma, amely éppúgy más formáktól való differenciáin keresztül működik, mint írott társa. (K. K. Á.)

LOGOCENTRIZMUS: Derrida kultúrakritikájának egyik legfontosabb terminusa. A bevett gondolkodásnak azt a tulajdonságát ragadja meg, amelyet Derrida - Heidegger nyomán - *a jelenlét* metafizikájának nevez. A logocentrizmus az a i hiedelem, hogy létezik egy rendszeren kívüli középpont, amely Meghatározza, érvényesíti, rögzíti a nyelvi jelentést, de önmaga minden kételyen felül áll. E logosz jelenlétének erejét a Bibliaszavai bizonyítják: „ Kezdetben vala az ige." Derrida szemében ezen idealista álláspont lebontása a dekonstrukció egyik legfontosabb feladata. Derrida aforisztikus megállapítása szerint „semmi sincs a szövegen kívül". Az elgondolás hátteré ben ott áll Lacan elmélete is, amely szerint maga a tudatalatti is anyelv szabályai szerint épül fel, azaz a nyelv nemcsak a tudatos gondolkodást, hanem a tudattalant is megelőzi: nincs gondolkodás a nyelven kívül. Következésképp a nyelv, a nyelvi szocializáció is a hatalom, az elnyomás eszköze. Ez ellen közvetlenül nem sokat lehet tenni (a színházi gyakorlatban pedig különösen keveset), a posztmodern kritika azonban jórészt ennek tudatosítása - az önmaga által használt nyelv érvényességére való folyamatos rákérdezés- révén éri el sajátos hangját és eredményeit. (J. M.)

Ez a főnixszöveg, vagyis a klasszikus mű nem képes mindig oly módon újraszületni, hogy megújítsa rá vonatkozó megértésünket. Valójában, s ez sokkal prózaibban hangzik, a kortárs hallgató sosem lehet biztos benne, vajon múltbéli vagy kortársi szövegként érti-e. A századok során e szöveg krónikusan *félreértődik (mal entendu);* hallgatójában (még inkább, mint olvasójában) furcsán ismerős érzés ébred, amikor Moliére vagy Marivaux nyelvével találkozik (bár, más-részről, Shakespeare és Goethe egymást követő újrafordításaiban megvan az a paradox képesség, hogy alkalmazkodjanak a francia nyelv fejlődéséhez és képkészletéhez). A klasszikus francia nyelv olyan, mint egy homályos üvegtábla köztünk és a szöveg létrehozta fiktív világ között. A világ és a diszkurzus között nincs többé közvetlen és kölcsönös kapcsolat. A hallgató kénytelen odaadóbban figyelni és folyamatosan megkérdőjelezni a szöveg és a világ közötti viszonyt, azaz a szöveg ideológiai dimenzióját. Ehhez a dimenzióhoz csak akkor érkezhet el, ha a szöveget *artifaktumként* (artifact) fogja fel. Ekként teremtődik kapcsolat a szöveg és az ideológia között (mely utóbbi a szöveg működésének konstitutív eleme). A forma tudatában, mely persze ellenáll minden kísérletnek, amely láthatóvá akarná tenni, az olvasó/néző valószínűleg olyan mély és rejtett jelentőséget tulajdonít a szövegnek, amelyről egy historizáló olvasat nem is álmodhat. A színházi megnyilatkozás formáján végzett minden munka - a barokk irónia kódjai, a túlzottan retorikus vagy énekelt beszéd, a szereplő teatralizációja - odavezet, hogy a klasszikus francia nyelv átlátszatlanná válik, és szédítő mélysége meghallgatására késztet. Ennek eredményeképpen, a róla kialakult hagyományos képpel ellentétben, a klasszikus diszkurzus nem tündököl ama tisztaság fényében, mely a nyelvet a világ hű tükörképévé teszi.[5]

A klasszikusok kritikája és a *mise en scéne* interpretációja hosszú ideig úgy tett, mintha az idők során semmi más nem rakódott volna a szövegekre, csak néhány réteg por; s hogy a szöveg elfogadhatóvá váljék, elég volt megtisztítani, megszabadítani a lerakódásoktól, amelyeket a történelem, az interpretációs rétegek és a hermaneutikai üledék hagytak maguk után a lényegileg érintetlen szövegen. A klasszikus szöveg e fantomképe nemcsak abba az irányba fejlődhet, hogy megkísérlik archeológusi pontossággal rekonstruálni az előadás történelmi körülményeit, hanem az előadás stílusának modernizációja felé is (klasszikusok modern ruhában, a kortárs hétköznapokra utaló anakronisztikus csecsebecsék). A szöveg „leporolása" minden esetben együtt jár azzal az idealista hiedelemmel, mely szerint a klasszikus nyelv korrekciója elegendő a fiktív világ, valamint az *objet fixe-szé, a* régi és új idők elegyévé redukált ideologémák szintjének eléréséhez. Szerencsére nem sokáig váratott magára a dramaturgok és rendezők reakciója a kritikának e statikus felfogására, mely *a mise en scéne-t a* nagytakarítással azonosítja. Alain Girault (1973: 79.) észrevétele szerint „a leporolási művelet feltételezi az ember változatlanságának idealista filozófiai felfogását. A »leporolás« végeredményben »dehistoricizálás«, a történetiség tagadása (felszíni reflexióvá, »porrá« való redukálása)." A „leporolás" tagadása magában foglalja a történeti kimozdítás feltételezését, amely a formális elkülönülés tudatával sokkolja a közönséget, s ez voltaképpen a különböző világnézetek elkülönítése. Brecht (1967: 112.) írja, hogy Piscator, miután színre vitte Schiller *Haramiákcímű* darabját, azt mondta neki: „azt keresse, mivel hívhatná fel a színházból távozó emberek figyelmét, hogy százötven év nem kis dolog."

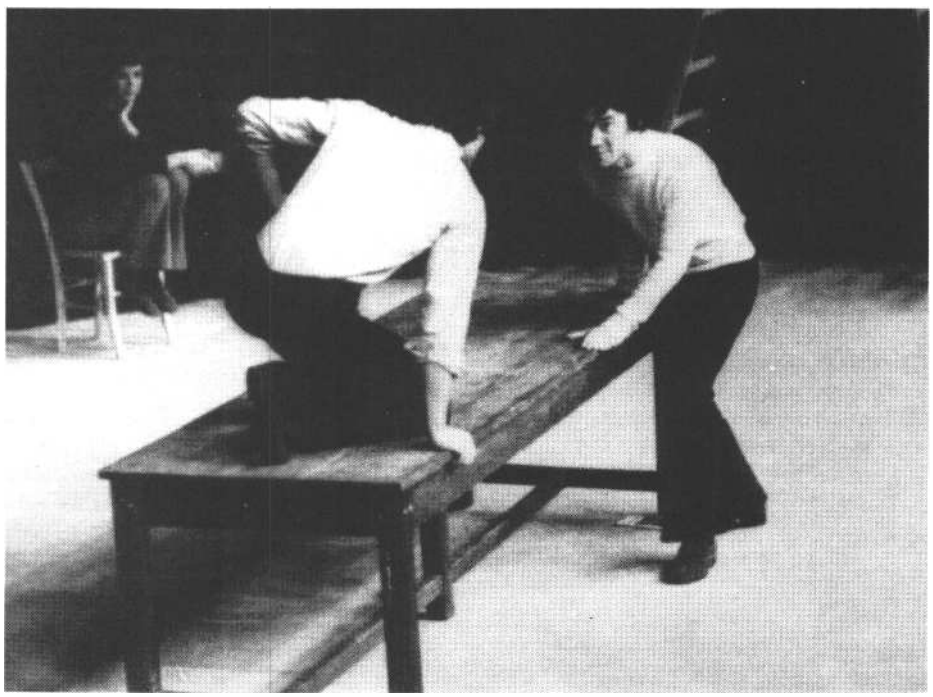
A mai dramaturgiai reflexiók nem adnak helyt a leporolás mint „varázslatos megoldás" szédületének. Antoine Vitez saját munkáinál elutasította ezt a gyakorlatot:

„Ha valaki »leporolásról« beszél, akkor azt hiszi, hogy a por felhalmozódott valamin: egy érintetlen tárgyon, amelyet valaki elhagyott, s amelyet a megtisztítás és fényezés után valaki újra megtalálhat. Pontosan ez történik a műalkotásokkal is. A port ott lehet hagyni, és tenni, amit addig - a Comédie-FranQaise hosszú ideig halmozta a porrétegeket, s a port csak új réteg viasszal álcázta -, de meg lehet mást is próbálni. Többet is tehetünk a por egyszerű letörlésénél: magát a tárgyat is megváltoztathatjuk. Egy csodálatos módon megőrzött váza mindig hasznos lehet. Egy dráma egészen más. Itt maga a tárgy akkor is alapvetően átalakul, ha a szöveg teljesen érintetlennek látszik. Nem olvashatjuk ugyanúgy, ahogy azok az olvasók, akiknek írták. Amit mi olvasunk, egyfajta emlék; újra megjelenítőd-nek életünkben az eltorzított elemek - azaz voltaképpen az egyéni és a szociális test közötti kapcsolatok." (Vitez 1977: 45.)

Fontosnak tűnik, hogy a klasszikus szöveg olvasásakor képesek legyünk a „por" historicizálására, ahelyett hogy figyelmen kívül hagynánk, vagy éppen a szőnyeg alá söpörnénk. Ez a gyakorlat eléggé közel áll a fordításhoz, mely a forrásszöveg változatát hozza létre az új olvasó nyelvén, aki előtt így megnyílik a választás lehetősége: az egyik a fordításadaptáció, amely, hogy elkerülje a fordítandó szöveg szolgai másolását, a szöveget új kulturális kontextusba helyezi; a másika betű szerinti fordítás, mely az idegenség-
érzet kialakulása és az idiomatikus veszteségek ellenére megőriz valamit a forrásnyelv retorikájából és világnézetéből.

3. Akárcsak a fordításokat, a klasszikusok olvasatát is mindig jelentésvesztés vagy inkább a jelentésaspektusok teljes destrukciója kíséri. A minden új olvasat után megmaradó textuális elemek helyett pontosabb lenne a meghatároz-

Racine: Andromaché -Antoine Vitez 1971-es rendezésében



[5] A tisztaságról folytatott vität lásd Barthes-nál (1966: 27-35.).

hatatlanság és a kétértelműség olyan zónáiról beszélni, melyeket képesek vagyunk részlegesen befoltozni vagy részlegesen eltávolítani. A klasszikus szöveg - mint általában az irodalmi szöveg - rendelkezik egyrészről a fikcióvilág kialakulásához nélkülözhetetlen, beprogramozott, strukturális kétértelműségekkel, másrészről olyan kétértelműségekkel, melyek ugyanazon szöveg konkretizációs változásaiból fakadnak. Az első fajta kétértelműségnek érintetlenül kell maradnia. Feloldása ugyanis a feszültség és felfedezés mechanizmusának lerombolásához vezetne; legfőképpen pedig leegyszerűsítené és (partizán módon) leleplezné az implicit ideologémákat, melyeket a szöveg önkéntelenül is saját történelmi helyzetével összhangban artikulál. Ez a feladat olykor (igen) hasznos, de főként csak az irodalom és az ideológia teoretikusai számára.

A második fajta kétértelműség a befogadás körülményeiben bekövetkező megjósolhatatlan módosulásokból nő ki - a megnyilatkozás és a befogadás közötti időbeli és kulturális elmozdulásból -, aminek egyik fő oka a befogadás társadalmi kontextusai között szélesedő szakadék, a másika szöveg keletkezése és befogadása között eltelt idő. Nem könnyű például beszéde vagy viselkedése alapján egy szereplő társadalmi miliőjét vagy csoportját megállapítani, miként azt sem, hogy beszéde összeegyeztethető-e egyáltalán a maga társadalmi gyökereivel. Ez a nehézség nem strukturális kétértelműség, hanem a meghatározatlanság egy új zónájának a terméke, mely átalakítja cselekményolvasatunkat. A klasszikus szöveg, melynek befogadásához már nincs használati utasításunk, gyakran olyan szövegként jelenik meg, amelyet a kétértelműség és a rejtély stratégiája szerint konstruáltak, s ezáltal érdemén felüli jelentőséghez jut. Íme a klasszikus szöveg sikerének újabb oka: a történelmi, földrajzi és társadalmi távolság; az enigmák és kétértelműségek megjelenése, melyek a mind ez idáig monoszemikus művet összetetté és eldönthetetlenné változtatják. Amennyiben a szöveg új konkretizációja során *a mise en scéne* képes a meghatározatlanság új zónáit sejtetni és közöttük lehetséges jelentés-nyomvonalakat szervez-ni, akkora klasszikus dramatikus szöveg visszaszerezheti a múló időben és a banális interpretációk során megkopott fényét. Az újrahasznosítás e jelensége új életre keltheti a klasszikus szöveget, oly módon, hogy ezt az életet nem az állandó és változatlan jelentés, hanem a változás és az alkalmazkodás alapozza meg.

A klasszikus művek ezen jellegzetességei - s főképp az a lehetőség, hogy modern szöveg módjára lehet velük bánni - késztetik a *mise en scéne-t* arra, hogy megkérdőjelezze a *klasszikus* és a *modern* fogalma közötti történeti és elméleti különbséget. Egy klasszikus *mise en scéne-je* éppúgy lehet modern, mint posztmodern (ahogy hamarosan látni fogjuk), s egy kortárs szöveg *mise en scéne-je* is lehet divatjamúlt, és (bizonyos esetekben) meggátolhatja, hogy a szöveg felmutassa újdonságát és modernitását. A modernizmus és, *a fortiori,* a posztmodernizmus óta a színházi gyakorlatban legradikálisabban a rendező és a szöveg viszonya változott.

A tér lehetetlen egysége

A mai szerzők, úgy tűnik, nem képesek hasznát venni a klasszikus dramatikus szövegnek. Elképzelhetetlennek tartják az olyan drámát, amelyben a szereplők között olyan dialógus folyik, mint a köznapi beszélgetésben. A jelenség nem új: mint Peter Szondi (1956) rámutatott, ez jelezte a modern dráma kezdetét valamikor 1880 körül, s kitartott körülbelül 1950-ig. Mint a dráma krízisének jelét a színházi kommunikáció és a dialógusos beszéd széttörése jellemzi, amit megmentési kísérletek (naturalizmus, társalgási darabok vagy egyfelvonásosok, egzisztencializmus) vagy a probléma megoldásának kísérletei (expresszionizmus, epikus színház, montázs, pirandellizmus stb.) követnek. Még az abszurd színház is modernista megnyilatkozás (inkább, mint posztmodernista), hiszen még a nonszensznek is van értelme, az is felidéz egy interpretációt, egy koncepciót a világról. Adorno megfogalmazásában:

> „Még az úgynevezett abszurd irodalomnak is - legjobb képviselőinek műveiben - van köze a dialektikához: nincs jelentés, de a jelentés tagadása mindazonáltal fenntartja a jelentés kategóriáját; ezáltal helyt ad az interpretációnak, s követeli azt." (1970: 235.)

Adorno úgy folytatja, hogy az abszurd irodalma után (s hozzátehetjük, a posztmodernizmus előestéjén) már nem maga a jelentés vetendő el mint szervezőelv, s nem is a filozófiaként fellépő nonszensz: ,,A harmónia elve, bár a felismerhetetlenségig megváltozott, továbbra is szerepet játszik még az olyan művészetben is, mely fenntartás nélkül átadja magát a hóbortoknak, mert a hóbortos ötletek is csak akkor érnek valamit, ha a művész »beszédmódjaként« mutatkoznak meg." (1970: 235-36.)

Az új, posztmodern művészetben figyelembe kell venni az új teljességet, de nem a megszólalásokét, hanem azok megjelenéséét és elrendezéséét a művészi diszkurzusban.

Az 1960-as évektől kezdve ismét radikálisan megváltozott a színházi felfogás (ez a változás nem teszi lehetővé, hogy a jelent kizárólagosan új posztmodern érának nevezzük). Már nem a dialógus és a monológ, a kommunikáció és a kakofónia, az értelem és a nonszensz vitájáról van szó. Olyan szerzők, mint Peter Handke, Michel Vinaver, Samuel Beckett és Heiner Müller, már meg sem kísérlik a kommunikációs aktus

MEGNYILATKOZÁS/KIJELENTÉS: e fogalmakkal a fordítás során P. Pavis és Elinor Fuchs *enunciation/utterrance* terminuspárját igyekeztünk visszaadni. A megkülönböztetést megnehezíti, hogy a francia *énonciationt* angolra olykor épp *utterance-ké*^{n}t fordítják, s ilyenkor a francia *énoncé* angolul *statement* (esetleg *sentence)* lesz. Az mindenesetre állandónak tűnik a különböző szóhasználatokban, hogy az egyik fogalom magát az elhangzó nyelvi egységet írja körül *(énoncé, utterance,* nálunk *kijelentés),* míg a másik a hangoztatás, a kimondás gesztusára utal, annak folyamatában *(énonciation, enunciation,* nálunk *megnyilatkozás).* (J. M.)

MISE EN SCÉNE: a színházelméleti szaknyelvben P. Pavis kezdte diktatórikusan használni, s leginkább az Artaud-követők (Copeau, Ricoeur) definíciójának megfelelően. Nem csak a megrendezés vagy a színpadra állítás tényszerűségét jelen-ti. *A mise en scéne a* színész közvetítésével a néző definiálta színházi térben zajló szövegátalakítási folyamat teoretikus egésze. Miután az angol szövegben Is így, franciául, kurziválva áll, fordításteclinikaillag is indokolt a megtartása. A német színházelméleti iskola Erika Fischer-Lichte és Helga Finter (egyébként erősen francia hatás alatt álló) tevékenységéig az *inszcenírozás, inszcenálás* kifejezést használta, így a magyar szakirodalombah eddig ez szerepelt. (J. M.)

NYOM: Derrida használatában a *différance* terméke, a különbség megjelenése és e megjelenés' mozgása. Minden jel (az összes fonéma és grafféma is) más, önmagától elkülönböződő jelek nyomait hordozza magában, de ezek a nyomok nem jelenvalók, pusztán hiányuknál (távollétük-nél) fogva, potenciálisan vannak jelen. Egyetlen jel sem önmagában teljes, mert a nyomok, (konnotációk é$ asszociációk) révén számos más jelre utal. (K. K. A.)

PALIMPSZESZT(US): olyan felület (papirusz vagy pergamen), amelyet egynél többször használtak írásra: az eredeti szöveget lekaparták vagy eltávolították, és újat írtak a helyére. A kifejezés dekonstrukciós használata arra utal, hogy nincs „tiszta" szöveg, azaz a szövegek egymásra (egymásba) íródnak, és nem a „valósággal", hanem egymással állnak kapcsolatban. Ez a jelenség a *disszemináció,* az eredménye pedig az *intertextualitás.* (K. *K. Á.*)

A madarak tanácskozása Peter Brook rendezésében (Párizs, 1979)

beszélőit utánozni, de megfejthetetlen szóözönbe sem zárkóznak. Olyan szöveggel állnak elő, amely - még ha magára ölti is a különböző beszélők váltakozva kiejtett szavainak formáját - már nem foglalható össze, nem fejthető meg, és nem vezet cselekvéshez. Ez a szöveg egészként lép a közönség elé, mintha egy globális vers hullana az ölébe, amit kedve szerint magával visz vagy ottfelejt. A tér egységének lehetetlennek tűnő keresésében a szöveg megkísérli a visszatérést a dialógus előtti időkhöz, a „legkorábbi színházi formákhoz":

„Minden szó magában szól, csak azok felé fordul, akik vallásosan gyűltek össze meghallgatására; itt nincs mellékes kommunikáció; a beszélő olyan teljességgel fordul a közönség felé, amely kizár minden választ, odafentről szól, kölcsönösség nélküli kapcsolatban." (Blanchot 1969: 5.)

Ez a vallásos összegyűlés egy védett helyen, ez az osztatlan közönséget megcélzó egyetemes megszólítás és ez a szfinx, aki a szétszórt töredékeket is képes újraolvasni, nem létezik többé. Még akkor sem, ha olyan szerzők, mint Handke, Duras és Gênet, megkísérlik felújítani a kapcsolatot egy csoporttal, melynek tagjait összeköti a vágy, hogy kollektíven- de nem feltétlenül katartikusan - újraélje helyzetét egy olyan térben, mely egész marad, szemben a színházi, családi, társadalmi és egyéni megosztottságokkal. Az ellentmondásoktól és konfliktusoktól távoli, közös esztétikai és társadalmi terep keresése persze (mint látni fogjuk) szoros kapcsolatot feltételez az örökséggel és a hagyománnyal, hiszen a színház - a színész, a díszlettervező, a rendező - mozgatóereje nemcsak a *kulturális örökség* (nagy szerzők, nagy klasszikus szövegek, a társadalmi és szimbolikus élet alapvető mítoszai), hanem *a hangzás, a gesztusok* és az *intonáció gyakorlatának* öröksége *is.* Meg kell találnunk a kapcsolatot test és gesztus, valamint a teljes társadalmi és színházi hagyomány között. Mint Vitez megjegyzi:

„A színpad a nemzet nyelv- és gesztuslaboratóriuma. A társadalom többé-kevésbé világosan látja, hogy a színháznak nevezett épületekben az emberek órákon át azon dolgoznak, hogy bővítsék, tisztítsák és átalakítsák a köznapi élet gesztusait és intonációját, ... hogy megkérdőjelezzék, válságba sodorják. Ha a színház valóban a társadalom gesztus- és nyelvlaboratóriuma, akkor egyszerre lesz a régi kifejezési normák őrzője és a hagyomány ellenfele." (1982: 8.)

Az egységes és egységesítő tér elfedi a szavak eredetét, vagy relativizálja jelentőségüket. Vinaver A *számítógép, „dráma hét részben"* című darabjában a többnemzetiségű házakban kilenc szereplő vesz részt a szerencsétlen bajtársaival folytatott dialógusban. Anélkül, hogy tudatában lennének, mindegyikük hozzáteszi saját építőkövét a multinacionalizmus épületéhez és mítoszához, mely felszámolja önmagát, míg ők a túlélésről és a helyreállításról álmodoznak. Müller *Kvartettjében* férfi és nő szaporodik és sokasodik férfivá és nővé, aminek következtében nehéz - vagy éppenséggel lehetetlen - meghatározni, ki beszél és kinek:

„Többé nem beszélhetünk pszichológiailag azonosítható szereplőkről vagy személyekről *(personae)* - noha hangsúlyozottan a darab hagyományos adottságaiként jelennek meg, hogy azután Müllernél igen szokatlan változásokon menjenek át. A »Persona« eredetileg »maszkot« jelent, és Müller művében a maszk egyre inkább a lehetséges arcok és szerepek kiemelt metaforája, mely megszünteti a személyes arcot, a polgári társadalom és az államarxizmus e fantazmagóriáját." (Schulz 1982)

Ez a diszkurzív tér, mely elutasítja a szereplő szilárd tudatosságát, a rendező és a klasszikus dráma közötti új viszonnyal is magyarázható.

Új viszony a klasszikus műhöz

Nem is annyira az emberről és a világban elfoglalt helyéről alkotott nézetek változtak, mint inkább a rendezők nézetei a klasszikus *művekről.* A klasszikus és a modern periódust is magában foglaló időszakkal ellentétben ma már senki sem hisz a dramatikus szöveg rögzítettségében, illetve a dialógust, a szereplőt, a drámai szerkezetet

stb. uraló szabályok és előírások létezésében. Ezt bizonyítja, hogy a nem elsődlegesen színpadra írt szövegek felkutatása mennyire fellendítette a narratív színházi kísérleteket (Aragon *A bázeli harangok-ján* alapuló *Catherine* Vitez *mise en scéne-je;* G. Lavaudant rendezése Denis Roche *A kis nőstényfarkas (Louve* basse] című műve nyomán; Hélene Cixous *Ott [Lá]-ját* felhasználó *Az érkező [L'Arrivante]* Viviane Théophilides térbeállításában *[mise en espace]).* Felfedezték a prózai szöveget, amely nem annyira cselekmény vagy szerep alapjául szolgál, mint inkább egy színházi olvasat kiindulásaként, amelyet különféle olvasóinak improvizációi dramatizálnak többé-kevésbé. A szöveg nem a „színházat csináló" dialógusok privilegizált gyűjteménye, nem is nyersanyag, amelyet a Brecht-hívők aggályok nélkül kizsákmányolhatnak, s (természetesen) nem is olvasott regény, melynek olvasója elképzeli az elbeszélt eseményeket.

Az új dramatikus írás száműzi a színpadról a társalgási dialógust mint a konfliktusra és beszélgetésre alapozott dramaturgia maradványát: gyanús minden túl szellemesen összefűzött történet, bonyodalom vagy cselekmény. A szerzők és a rendezők kísérletet tesznek alkotásaik denarrativizálására, azaz minden olyan narratív hivatkozási pont megszüntetésére, amely lehetővé tehetné a cselekmény rekonstrukcióját. Olyan friss szövegekben, mint J. C. Bailly A *cepheusok (Les Cépheides),* L. J. Sirjack *Szemet szemért (Oeil pour Oeil),* Bruno Bayen *Álmodjunk, válasszunk? (Faut-il rêver, faut-il choisir?),* E. Corman és Philippe Adrien *Franz Kafka álmai (Réves de Franz Kafka)* című alkotása, lehetetlen fellelni az elbeszélés és a cselekmény élvezetét.

Mind a modern - írott - szöveget, mind a klasszikus - bemutatott - szöveget megfosztották jelentésétől, legalábbis közvetlen mimetikus jelentésétől, az eleve létező jelölttől, mely könnyedén kifejezhető a színpadon. A szöveg társadalomtörténeti vetületeinek, a múltban és a jelenben hagyott történelmi lenyomatának kutatása tilos, legalábbis a messzi jövőbe távolítandó: hadd tegye fikcióvá, aki tudja. A jelentés talonba került, vagy változatai szaporodtak meg, de nem azért, hogy a dramaturgok, szociológusok és rendezők győzhetetlen armadája kibontsa ezt a jelentést abból, amit a darab kezdetén az első olvasatból tudni vélünk.[6]

A valószínű jelöltek meghatározására irányuló dramaturgiai elemzés helyett a jelentésfolyamatok a jelentések pluralitását célozzák: felnyitják a dramatikus szöveget a színházi kísérletezés számára, anélkül, hogy elválasztanák a szöveg olvasását, jelentésének felfedezését és a színpadra fordítást, mely megmagyarázhatja az előzőleg is létező textuális jelentést. A szöveget kérdező alanyként, kódok működéseként kezelik, nem pedig szituációk és a mögöttes szövegre utaló allúziók sorozataként, mely utóbbit a nézőnek éreznie kellene. A szöveg úgy fogadható be, mint egymásnak ellentmondó és válaszoló jelentések sorozata, amely elenyészik, hogy a végső globális jelentésben megsemmisítse magát. A jelentésfolyamat nem hajlandó illusztrálni vagy igazolni azt a valamit, amit az elemzés első, olvasás általi konkretizációjában felfedezni vélt. A jelöltek pluralitását biztosítja a színházi megnyilatkozók (színészek, zene, az előadás ritmusa stb.) megtöbbszörözése; a színpadi rendszer hierarchiájának visszautasítása; ez utóbbi fő- és alrendszerekre való felosztásának megszüntetése annak elkerülése érdekében, hogy mind egyetlen fundamentális jelöltre korlátozódjék; és végül az interpretáció elutasítása. Peter Brook, aki e hermeneutikai elutasítás teoretikusaként lépett fel, kijelentette, hogy a nagy művek formái - például a shakespeare-i formák - *ad infinitum* nyitottak az interpretációk előtt, „a formák szándékosan meghatározhatatlanok, hogy kikerüljenek az interpretáció uralma alól." (1975: 87.)

A Barthes- és Kristeva-asszociációk ellenére úgy tűnik, a szöveg jelentésének végtelen nyitottságára való vágy nem egyéb, mint hatékony fogás az állásfoglalás lehető legtovábbi elodázására, hogy ez a nehéz feladat áthárítható legyen az olvasóra/nézőre. Azon a ponton, ahol a színház megkülönbözteti magát az olvasásra szánt szövegtől, felfedheti vagy elrejtheti, amit a szöveg már úgyis kimondott. Két stratégia létezik: megmutatni, amit nem mond ki (ezt sugallják a historicizáló előadások); avagy, Vitez nyomdokain járva, felülkerekedni a szöveg nyitottságán, „nem egyetlen kritikátlan nézőpontot kifejleszteni, hanem átadni magunkat a végtelen variációknak", s így „létrejön a jelentések közötti kapcsolat". (1981: 4.) Ez a fajta *mise en scéne a* bújtatás-megmutatás, a szöveg és a színpad örök játéka. A néző csak akkor férhet hozzá a jelentéshez, ha megadja magát annak a gyakorlatnak, amely mind a színházi jeleket, mind a textuális jelölteket megfejti. Ezt az irányzatot legjobban Vitez képviseli: „A néző számára a színházi élvezet a kimondott és a megmutatott különbségé-ben rejlik... vagyis mi érdekelhetné őket a szín-házban? Ami érdekes, az a különbség." (1974: 50.) „Izgalmas feladatnak tűnik felkelteni a néző-lom, amely egyesíti magában *a logocentrizmus* és *a phallocentrizmus* kifejezést. Az utóbbi „a phallosz köré szervezettséget" jelent, a feminista kritika (többek között Julia Kristeva és Hélene Cixous) kedvelt műszava, és olyan (patriarchális) társadalmi formát denotál, amelyben a férfi nemi szerv a hatalom és az erő forrásának a szimbóluma. A nyugati társadalmak többnyire phallogocentrikusnak tekinthetők, mivel a férfi-felsőbbrendűség és a ráció hatalma, illetve a nők feletti szexuális befolyás általi ellenőrzés érvényesül bennük. (K. K. Á.)

REPREZENTÁCIÓ: a színház-szemiológiai zsargonban arra az elkülönbözésre irányítja a figyelmet, amely egy, már létező autonóm műalkotás (a szöveg) és a színházi bemutató között fennáll. A reprezentáció' nem kelti életre a szöveget, nem másodlagos a szöveg mögött. Egyedi és egyszeri alkotói tevékenység, amely a színészek és a nézők közös jelen idejében és szcenikai terében valósul meg. A reprezentáció fogalmát a hegeli színház-definíció *(Esztétikai előadások III.* Akadémiai,1980.391.) szövegközpontú bűvköréből az Artaud nyomán megszülető *mise en scéne*-elemzések mentették ki, azt hangsúlyozva, hogy a színházi alkotói folyamat nem egyszerűen vizualizálja a szöveget, hanem jelenné változtatja, s ekként az időbeliség érzékeltetésére felhalmozott auditív és vizuális hatás megtöri a verbalitás uralmát. (J. M.)

RETORIKA: dekonstrukciós elgondolása szakít az ékesszólás és a meggyőzés elméletének hagyományos felfogásával. Nietzsche *Retorikáját* elemezve Paul de Man rámutat, hogy nem létezik természetes, azaz retorikátlan nyelv, és a trópus (az alakzat) nem pusztán díszítmény, hanem a *par excellence* nyelvi paradigma. (Vö: A trópus retorikája [Nietzsche]. *Helikon,* 1994/1-2.) A retorika tehát a nyelv értelemteremtő ereje, a figurativitás pedig nemcsak az irodalmi, hanem a tudományos és a hétköznapi nyelvhasználat jellemzője is. $ mivel minden szöveg állítja és egyben le is leplezi saját retorikai eljárásait; „a dekonstrukció nem valami, amit a szöveghez hozzáfűzünk, hanem a szöveg elsődleges alkotó-ja." (Paul de Man: Szemiológia és retorika. In: *Szöveg és interpretáció.* Szerk.: Bacsó Béla. Budapest, é. n. 125.) (K. K. Á.)

A következő oldal felhasználja A szövegtől a színpadig: a kifordított történelem című tanulmányom rész-letét.

[7] „A szöveg interpretálása nem jár együtt a többé-kevésbé megalapozott és többé-kevésbé szabad jelentés-alkotással; ellenkezőleg, a szöveg pluralitásához való közeledést jelenti." (Barthes 1970: 11.) Kristeva meghatározásában a „jelentésfolyamat" (signifying practice) olyan, „mint egy színpad, mely azt teremti meg, amit szerkezetként megértettünk". (1969: 301.)

ben azt az érzést, hogy amit kimondanak, azt nem mutatják meg." (1974: 52.)

Ezzel a megközelítéssel rögzítettük a szöveg és az előadás közti különbséget (mind ez idáig az előadása szövegolvasatból következett). A *mise en scéne* ilyenformán érvényesíti *(mise en valeur)* azt, amit Jean-Loup Riviére Vitez Racine-munkájára utalva úgy nevezett, „szövegpantomim":

„A folytonos váltások, az ugrások a két sorozat között annak érdekében, hogy a szövegből (mely szavak együttese) gesztus váljék (azaz olyan mozgás, amelyet az alexandrinusok részletes ejtése hangsúlyoz), ami ugyanakkor a színész testi gesztusaként, elmozdulásában (s a vele való dialektikus/játékos viszonyban) hozzájárul az új szöveg írásához, mely nem más, mint az előadás." (Riviére 1971: 5.)

A ritmus hatástalanítása, félreállítása, felszámolása

A klasszikus mű *mise en* scéne-jének vagy inkább vokális artikulációjának *(mise en bouche)* az volna a dolga, hogy a globális megnyilatkozás révén fizikai és lélegző életet leheljen a szövegbe. A klasszikus dikció és verselés ritmusára, a vokális és gesztikus tevékenységre vonatkozó újabb kutatások arra hajlanak - mint Brook, Mnouchkine (Shakespeare-ek), Vitez *(Phaedra, Britannicus)* vagy Grüber *(Berenice)* példái mutatják-, hogy felszámolják a szöveg első olvasatbeli (megszokott vagy nyilvánvaló) ritmusát. A színház és a színházi megnyilatkozás a színész, a megszólalás új papja segítségével mitikus helyszínné válik, ahol a ritmus felszámolása új jelentést kényszerít a klasszikus műre.

A szöveget, még a klasszikus szöveget is, felhasználják a kortárs *mise en* scéne-ben, de a posztmodernizmus fényében már nem a letétbe helyezett jelentés várakozik a *mise en scéne-re,* hogy az kifejezze, interpretálja és átkódolja ezt a problémátlan jelentést, amelyet a színház (drámaíró, rendező vagy színész) felkészültséggel és türelemmel napvilágra hozhat. A szöveg jelentő anyaggá vált, mely várakozik a jelentésre, a vágy tárgyára, egyetlen hipotetikus jelentésre a sok közül, amely csakis a megnyilatkozás helyzetében érzékelhető és konkretizálható, ez a helyzet pedig a közönség és a *mise en scéne* közös erőfeszítéséből jön létre (ahol a közönség a megnyilatkozás befogadója).

A szöveg átértékelése és a jelentések keresztútjának tekintett klasszikus művel való kísérletezés stratégia, mely együtt jár a színházi és különösképpen a klasszikus reprezentációt uraló paradigmában zajló változásokkal. Az előadás középpontjában többé már nem a szöveg és a cselekmény áll, nem is a tér és a színházi rendszer (a színpad-írás), mint a *mise en scéne* klasszikus korszakában. Jelenleg az idő, a ritmus és a dikció van a középpontban. A ritmus és a prozódia válik a *mise en* scéne-ben azzá a jelentésrendszerré, melyen az összes többi nyugszik. Vitez - jellemző módon - így vélekedik: „Szeretem a prozódiát, szeretem a rímeket, s nekem ezek sokkal fontosabbak, mint a puszta képek sokkhatása, ami mögé a szürrealizmus óta a kortárs költészet próbál elrejtőzni." (N.d.: 82.)

Mostanában óriási színházi kihívás az úgynevezett természetes expresszív olvasat ritmusának felszámolása, s ezáltal a pusztán pszichologizáló vagy filológiai olvasat meghaladása annak érdekében, hogy különféle „külső" ritmikus képleteket lehessen a szövegre próbálni vagy erőltetni (lásd a Théâtre du Soleil és Vitez munkáit a XVII. századi francia klasszikusokkal).

ÖRÖKSÉG VAGY EMLÉKEZET
Polgári vagy szocialista örökség

Köztudott, hogy az öröklés témája tabunak számít a jobb kispolgári családokban, és nem is ok nélkül, hiszen egy közeli hozzátartozó halálának révén anyagi javak hirtelen megszerzését jelenti, s azt a benyomást kelti, mintha valaki mások tulajdonából jutna meg nem érdemelt haszonhoz. Hasonlítsuk össze - próbaképpen - ezt a rossz lelkiismeretet a kortárs *mise en scéne* lelkiismeretével, amikor klasszikus művek formájába és tematikájába ütközik, s ráadásnak még ott van azok előadás-technikája és színházi hagyománya is. Még egyszer különbséget kell tennünk kétfajta örökség között. A polgári örökség felfogásában az irodalom, főként a klasszikus irodalom, nem más, mint tapasztalatok, formák és stílusok kincsesháza, amely csakis ösztönzőleg hathat minden új korra, hiszen kipróbált és egyetemes modellt képvisel, ráadásul formai tökély és kétségbevonhatatlan emberismeret jellemzi. Ez a Régiek tipikus álláspontja a Modernekkel szemben, akik, lám, nem törődnek a megszerzett ta-

Hada Strancar Racine Phaedrájának címszerepében, rendező: Antoine Vitez

pasztalatokkal, nem bíznak a régi receptekben. A színházban az örökség tisztelete éppúgy megjelenik a színházi hagyományok imádatában és reprodukciójában, mint abban a törekvésben, mikor a *mise* en scéne-ben a lehető leghűségesebben utánozzák a darab első bemutatása idején teremtett hagyományokat.

A marxista örökség (Marx, Lenin, Plehanov, Lukács vagy Brecht alapján) jogot formái a burzsoá örökség felhasználására és a szocialista kultúra eszméinek erősítésére azáltal, hogy kiválasztja az örökség pozitív elemeit, melyeket annak idején a náluknál erősebb erők elnyomtak: ilyen például a feudális korszakban a burzsoá eszme körvonalazódása. Az örökség ilyenformán *szelektív: a* reakciós múltból is elő lehet bányászni mikroszkopikus progresszív elemeket. Es *hódoló* is: nagyra lehet becsülni a klasszikus formákat és technikákat; lehet dicsérni, ahogy Marx tette, a görög művészet máig ható aspektusait. Es *militáns* is: ki lehet ragadni azt, amit az azonnali politikai harc magáévá tehet (Piscator, Brecht); és *hajlékony is:* az öröklés és „progresszív tartalma" a történelmi helyzet vagy a párt sugallta irányítással a rövid lejáratú direktívákkal összhangban változhat. A klasszikus egyetemesség és a burzsoá hatalom ilyetén öröklődése ritkán eredményez formális megújulást, azaz ritkán kérdez rá *a fortiori a* tartalom és a forma kapcsolatára. A legjobb esetben (Brecht) a dramaturgia és *a mise en scéne* rálel egy formára, mely nem pusztán a burzsoá művészettől öröklött jelek visszájára fordítása, hanem egy olyan módszer feltalálása, amely által megítélhető, értékelhető és átformálható a múlt.

Hagyomány és hagyományok

A színházi gyakorlat, szemben a drámával, szükségszerűen beíródik a hagyományba, mert az intézmény, melyben kifejlődik, materiális kényszerek összegződése, és ki van téve a múlt és jelen más színházai felől érkező hatásoknak. Egyes intézmények - legfőképp a Comédie-Francaise - a repertoár és az előadásmódok örökösének tartják magukat, ezek megőrzését tekintik hivatásuknak: jó példa erre a XVII. századi francia klasszikusok interpretációja. Franciaországban Artaud, Copeau vagy Jouvet óta minden klasszikus *mise en scéne* felújítása a Comédie-Francaise vagy általában a hivatalos intézmények által meghamisított hagyományok kritikájából jött létre. Copeau „közelíteni akart az igazi hagyomány műveihez, s meg akarta fosztani őket azoktól a kötődésektől, melyekkel az el-múlt három évszázad hivatásos színészei terhelték meg őket". (1976: 73.) Vilar 1955-ben már sokkal szkeptikusabb volt némely régi elméleti formák rekonstrukciós lehetőségeit illetően:

„Azt kérdezitek, lehetséges-e a szerző életében bemutatott előadáshoz híven helyreállítani ezeket a formákat. Es ha igen, ezek a rekonstrukciók megőriznek-e valamit művészi érdekességükből? Es vajon van-e még erejük e színházi formáknak arra, hogy meghódítsák a mai közönséget? Válaszoljuk meg e kérdéseket grosso *modo.* Ez a fajta tevékenység gondos kivitelezésben mindig érdekes, a színházi mesterembernek legalábbis. De nem hiszem, hogy birtokunkban lennének azok az eszközök, melyekkel lehetséges lenne például a kirobbanó Comédie Italienne - a témák és a *lazzi-* életre keltése a kortárs közönség előtt. Ez a sajátos színészi művészet meghalt a színészekkel együtt. Egy olyan hagyományon belül keletkezett, melynek szóbeli átadása (inasévek, kísérletek, rutinok) lényegre törőbb és hatékonyabb minden írott közvetítés-nél (Gheraldi és mások munkái)." (1969: 59-60.)

A szó és gesztus általi közvetítés, mely a színházban az írott közvetítésnél sokkal megbízhatóbb, magában még egyáltalán nem biztosítja az örökség és a hagyomány tiszteletét, hiszen fennáll az a jelentős veszély, hogy csak információtörmelék, „bitek" és olcsó fogások közvetítődnek. Jouvet (1951: 165.) (és az ő nyomán Vitez) erősen hangsúlyozza, mennyire nehéz a hagyomány szellemét örökölni. Különbséget tesz egyfelől a hagyományok, azaz „fogások, bitek... és szeszélyek", az elődök újabb és újabb másolatai, másfelől a hagyomány között, amely másként mondva nem egyéb, mint a színház története, „próbáinak, előadásainak, műveinek és színészeinek folyamatossága". Vitez ugyanebben a szellemben (1978: 51.), kritikai távolságtartással próbálja újra feltalálni a hagyományt: „Újra kell alkotnunk a hagyományt, hogy ne tudjon becsapni bennünket. Ha újra feltaláljuk a hagyományt, egyidejűleg kritikusan mutatjuk fel; elfogadjuk konvencióját, de nem hiszünk benne." Vitez nyomán felismerhetjük ennek a fajta *mise* en scéne-nek az elszánt (poszt)modern attitűdjét. A megoldás nem a hagyomány megőrzése (ez még a Comédie-Francaise-ben is lehetetlen feladat), s nem is lényegének megismerése (Copeau, Jouvet), s főként nem (felesleges is mondani) a szocialista realista végkifejlet csavarintása (Brecht), hanem hogy a modern aktivitást a klasszikus hagyományba foglaljuk. A jelenlegi „posztbrechti" kétely a sűrű gazdasági-politikai-társadalomkritikai kommentártól teljességgel elborított szociológiai *mise en* scéne iránt a Vitezéhez hasonló elképzelésekből nőtt ki, amelyekben öröklés és hagyomány közötti kapcsolat többé nem a burzsoá kisajátítás vagy a szocialistafeloldódás, hanem a hagyományok és a kódok intertextuális használatának függvénye. Mind a klasszikus művekkel dolgozó avantgárd

RITMUS: P. Pavis használatában nem egyszerűen az előadott szöveg nyelvi, retorikai vagy poétikai tagolását jelenti, hanem olyan központi szerkesztő elvként funkcionál, amely az előadás egészét tartja össze. Az Artaud utáni színház (A. Vitez, Ariane Mnouchkine, M. Vinaver) a vizualitás és a tér jelentésalkotó szerepe mellett kiprovokálja az auditív faktor elemzését is, hiszen ez, néha kizárólag csak ez (például Wilson rendezéseiben), az időbeliség megjelenítésének észlelhető eszköze. A ritmus nemcsak az előadás hosszát határozza meg, de jelen van a díszletben (E.G. Craig és A. Appia tervei), a színészi gesztusban amely P. Pavis megfogalmazásában „a rendezés ritmusának fizikai reprezentációjává" válik az effektekben. „A ritmus a térbe vizualizált idő." (Pavis ritmustanulmányát lásd a SZÍNHÁZ 1997. májusi számában.) (J. M.)

SZERZŐ HALÁLA: Barthes azonos című esszéjéhez kapcsolódó gondolatkör, amely tagadja, hogy a szerző saját szövegének abszolút eredete, magyarázata és végső hivatkozási alapja volna. Foucault szerint (Mi a szerző? *Világosság,* 1981/7. 31.) a szerző „pszichológiai projekciója mindannak, amit mi magunk művelünk a szöveggel", azaz olyan hipotézis, amely (a Paul de Man önéletírásában vizsgált *prosopopeia* trópusa által, vö: Az önéletrajz mint arcrongálás. *Pompeji,* 1997/2-3.) személyt (arcot és hangot) vetít a szöveg mögé, illetve azonosítja vele a nyelvtani alanyként álló ént. A posztstrukturalista elmélet a szerző szándékaitól és gondolataitól független-né vált szöveg, a befogadó és az ő aktívtevékenységének elsőbbségét hangsúlyozza, hiszen „minden szöveget örökké *itt* és *most* írnak", ezért annak „egységét nem az eredete, hanem a rendeltetése adja". (Roland Barthes: A szerző halála. In: *A szöveg öröme.* Budapest, 1996. 53. és 55.) (K. K. A.)

SZÍNHÁZ-SZEMIOLÓGIA: drámaszöveg és/vagy előadás-elemzési technika, amely a színházi alkotók és a színház nézői közötti jelentésfolyamat, s főként annak formális megszerkesztettségének leírására vállalkozik. A színház-szemiológia a szemiotika módszereivel a jelentés keletkezésének menetét szándékszik rögzíteni; a vállaltan deskripciós kerétek nem értelmezik a mű és a művön kívüli világ viszonyait.

A saussure-i és a peirce-i jeltudomány elemeit először a Prágai) Kör gondolkodói vetítik színházi eseményekre (Zich, Mukařovsky, Bogatirjev, Honzl), s innen, a harmincas évektől datálódik a színház-szemiológia három alapvető kijelentése: 1. a színpadon minden jelként értelmezendő; 2. a színházi jel kettős természetű, hiszen jelölője egyszerre valós és fiktív személy; 3. a színházi jel alapvetően ikonikus természetű, hiszen jelentése

mise en scéne, mind Wilson, Foreman és Laurie Anderson posztmodern művei ilyen módon használták a kódokat.

A posztmodern színház öröksége

Már felhívtuk a figyelmet arra, mennyire nehéz érzékletesen megmagyarázni a színházi öröklés működési módját. *A drámánál* viszonylag könnyű modernitás és hagyomány viszonyát megfigyelni, s ugyancsak könnyű azt vizsgálni, miként Szondi tette, ahogyan az expresszionista vagy epikus színház megtagadta és átigazította a dramatikus formát. De mi a helyzet a *mise en* scéne-nel? A textualitás nyoma, azaz színházi megtestesülése (színi utasítások, *lazzi,* dialógusok, külső leírások, színházi események) sosem kielégítő, hiszen e nyom csak az előadás üledéke, s ugyan ki akar üledéket örökölni? Igy nem kell túlságosan bánnunk, hogy a posztmodern színház és *mise en scéne* lemond textuális és dramaturgiai örökségéről, s inkább az előadás-hagyományokat szívja magába - s főként a színpadi megszólalás teatralizációjának egyedi és mulandó eseményét, melyet Helga Finter „a történelmi színházi gyakorlatvívmányának" (1985: 47.) nevezett:

„Ez a fajta színház posztmodern, amennyiben a haladásba és az eredetmítoszokba vetett elvakult hit nevében nem rombolja le a történelmi színházi gyakorlat vívmányait, ahogy ezt a történeti avantgárd megtette. Inkább jelekként dramatizálja a teatralitás alkotóelemeit. Ez a negatív folyamat nem rombolja le, hanem dekonstruktív gesztusában inkább létrehozza saját metadiszkurzusát...

A posztmodernizmus, a dekonstrukció gyakorlataként értelmezve, szemiotikus kapcsolatot tart a történelmi hagyománnyal és önnön hatásával, azaz gyakorlata létrehozza saját metadiszkurzusát, s ezáltal megnyílik a jelek végtelensége felé, és érzékelhetővé teszi saját hatásának feltételeit."(1985: 67.)

A fenti definíciók szerint a történelmi avantgárd (modernizmus) és a posztmodernizmus közötti különbség a következőkben foglalható össze: ez utóbbi nem érzi szükségét vala-mely dramaturgia vagy világnézet tagadásának (szemben például az abszurd színházzal); magára rója saját dekonstrukciója véghezvitelének feladatát oly módon, hogy immár nem egy tematikus vagy formális hagyományba írja bele magát, hanem megnyilatkozásának önreflexív öntudatába, azaz önnön funkciójába- mintha minden tartalom és forma elvesztette volna jelentőségét a funkció tudatosságának, vagy ahogy Adorno mondaná (1970: 236.), a „művészi diszkurzus rendjének" (die Redeweise der Künstler) szempontjából. Igy megszólalásai-nak tematikus inkoherenciája ellenére a posztmodern *mű* megnyilatkozásaiban fenntart bizonyos koherenciát; s gyakran nagyfokú egyszerűséggel, sőt naivsággal él, szervezőelvként pedig egyfajta harmóniával, amely megszervezi a művet, „legalábbis enyészpontjában". (Adorno 1970: 236.)

Az önszemlélés narcisztikus folyamata (Hutcheon 1980) a posztmodern műben, mely

Jelenet a Mnouchkine rendezte II. Richárdból (Théâtre du Soleil, 1982)

büszkén elhatárolja magát minden tartalmat érintő hatástól és örökléstől azáltal, hogy a tartalmat saját homeosztatikus és örökmozgó mechanizmusának tudatosságára redukálja, nemcsak azon művek megkülönböztető jegye, amelyeket e mechanizmus jelölésére hoztak létre (mint Wilson *I Was sitting on my Patiója),* de a klasszikus művek *mise en* scéne-jeibe is gyakran beépítik. Igy Grüber Berenice-ében (1980. Théâtre des Amandiers) Claude Lemaire díszlet-terve felhívja a figyelmet a színház önmagára irányuló reflexiójára, amikor egy kisebb színpadot helyez el a nagyobbon, s egyes események ott játszódnak. Néha, mint Vitez *Britanni*cusában, a színész idézőjelbe teszi magát, kacsint, és a barokk iróniát, a dagályosságot és a helyzetekből fakadó pátoszt végletekig fokozza. A megnyilatkozás öntudatossága minden esetben elmegy egészen a jelentés meghatározásáig, addig a pontig, ahol a megnyilatkozás a témák és a motívumok kifejtésének élősködőjévé válik.

A posztmodern színház és a *mise en scéne* viszonya a klasszikus örökséghez nem a témák ismétlésében vagy elutasításában jelenik meg, hanem egy másik viszony feltalálásában, amelyet leginkább a számítógép memóriájához hasonlíthatnánk. A posztmodern színház el tudja raktározni a kulturális referenciákat, amelyeket az információ repetitív és banális bitjeire redukált (mint a reklámnyelv, az ideológia vagy a köznapi beszélgetés). A bitek memóriában való tárolását két beszélő hajtja végre, akik teljesen egyforma szintaktikus sablonokat ismételnek (Wilson: *I Was Sitting on my Patio..., Golden Windows).* Ennek eredményeképpen minden információbit úgy viselkedik, mint egy gyorsan elraktározható és azonnal hozzáférhető formula. A memóriabank e jelensége mellé, mely felváltja a klasszikus mű súlyos örökség-re vonatkozó kulturális utalásait, odaállíthatjuk az előadás megőrzését vagy megismétlését célzó jelölési rendszer visszautasítását is. Adorno szerint a művek maradandóságának vélelmezése tulajdon kategóriájának egy eleme; éppoly mulandó, mint a polgári korszak, s egyes korszakok és nagy művek egyáltalán nem ismerik:

„Beethoven az *Appassionatát* befejezve valószínűleg azt mondta, hogy még tíz év múlva is játszani fogják. Stockhausen koncepciója, amely szerint a hagyományos módon nem tárolt, hanem nyers materiális formájukban azonnal bemutatott elektronikus darabok matériájukkal együtt eltörölhetők, rendkívüli művészetelméleti gondolat, amely nagy dolgokra tör, de ugyanakkor készen áll rá, hogy elhajítsák." (Adorno 1970: 265.)

Stockhausen zenéjét, miként Wilson színházát, sem lekottázni, sem megismételni nem lehet. Semmit nem őrizhetünk meg róla, csak a néző többé-kevésbé szétszórt érzékelését és az ismétlések és allúziók többé-kevésbé egységes és össze-fogott rendszerét. A bemutatott mű örökre elvész. Paradox módon éppen a már-már tökélyre fejlesz-tett technikai sokszorosíthatóság korában válik tudatossá a színház efemer és sokszorosíthatatlan természete s a kotta reprodukciójára, az előadás megismételhetőségére való törekvés hiábavalósága. A színház nemcsak örökli a médiában és banális hétköznapi beszélgetésekben naprakészen hömpölygő információmorzsákat, de saját magát is felajánlja kölcsönzésre, asszociációra, öröklésre. Emlékezete kimeríthetetlen, de rövid távú.

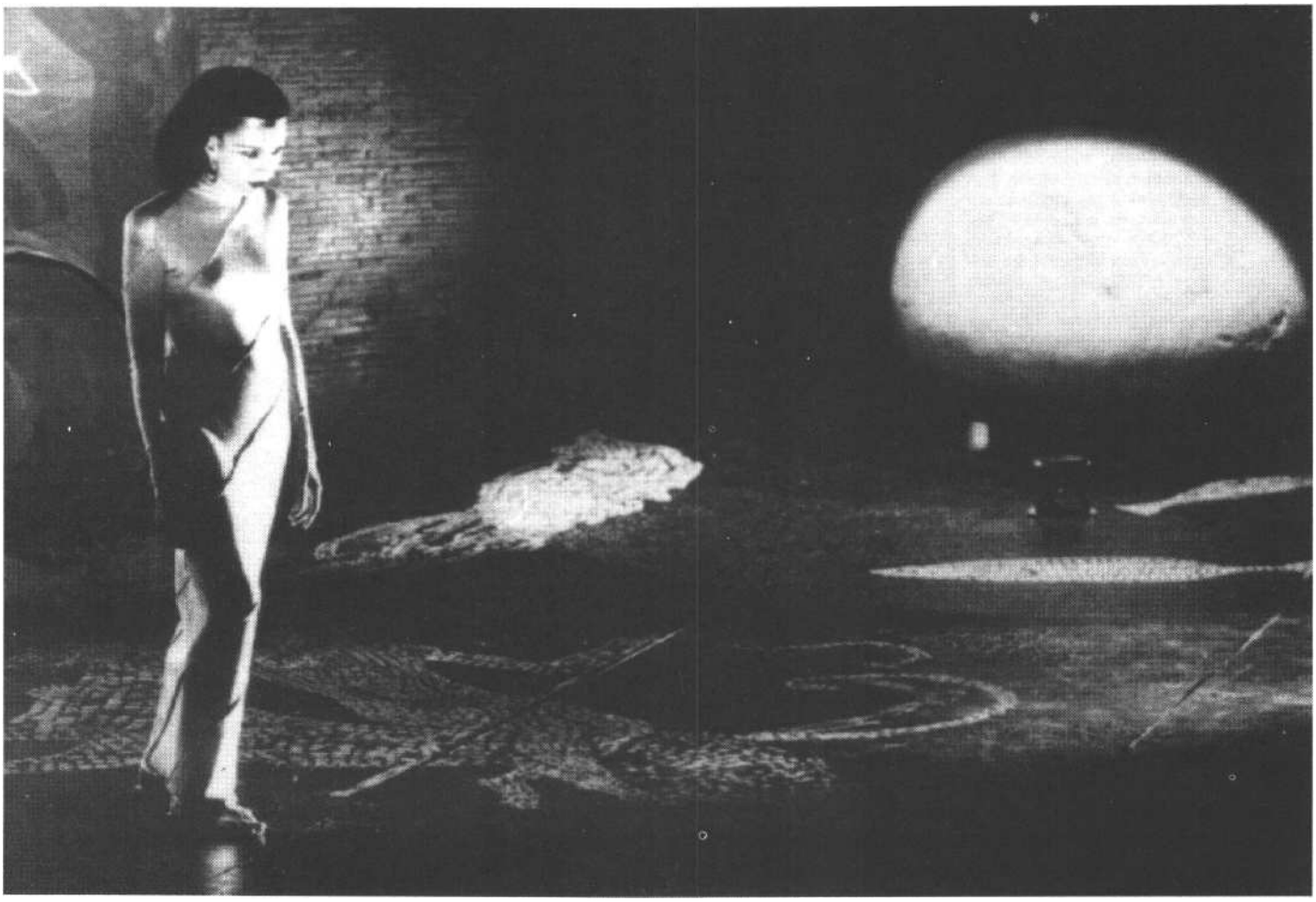
A művet a hagyományhoz vagy az örökléshez kötő köldökzsinór elvágása elvezetett a történelem, a ,,,humanizmus végének" (Schechner 1982) és az ember végének felemlegetéséig; az emberének, aki Foucault megfogalmazásában (1966: 398.) „úgy tűnik el, mint a tengerparti homokba rajzolt arc". Igaz, hogy a Samuel Beckett, Peter Handke vagy Botho Strauss szövegeiben megjelenő emberek mintha elvesztették volna önazonosságukat, legalábbis körvonalaikat. Az emberi lény már nem individuumként jelenik meg, akit a radikális színpadi bánásmód és a minden kérdésre válaszolni tudó társadalomtörténeti magyarázat helyez el a történelemben. Továbbá nem szám, nem kód, nem elidegenedett lény vagy abszurd viselkedésmód - mint a hasonnevű színházban -, nem fuldokló, másokat másoló s végül nemis didaktikus lény, hanem inkább gép, amely kiüríti a szöveget, anélkül, hogy valószerű helyzetekbe keverednék. Ekként *az Über die Dörfer,* a legújabb Handke-előadás a Théâtre National de Chaillot-ban - a látszat ellenére - nem mutat be személyiségüket vagy gyökereiket kereső individuumokat. A diszkurzus kibontatlanul hagyásával, a beszédre képtelennek tűnő beszélők sorozatával, még ha azért gyűltek is össze ugyanabban a faluban, hogy utolsó erőfeszítést tegyenek a kapcsolatfelvételre, a szöveg olvashatatlanná és összemérhetetlenné vált, mint egy folyó vagy egy irdatlan dramatikus költemény: „A forma az tör-vény, és a törvény az hatalmas és felemel... bízd magad erre a dramatikus költeményre. Indulj el, hogy mindig találkozhass vele. Menj faluról falura." (Handke 1981)

A szereplő, az örökség és az emlékezet eltörlése nem az emberiség végét idézi elő, ahogy a félreértett strukturalista jelszavak hitetnék el velünk, h a n e m - s nem biztos, hogy ez jobb -- a diszkurzus lavináját, mely nem kötődik többé a világban látható tetthez; olyan örökség ez, amely úgy hullik az örökösök fejére, hogy nem adja meg az elfogadás, a visszautasítás vagy a legjobb részek kiválasztásának lehetőségét.

képzése közmegegyezésen alapul (például sosem mentjük meg a színpadon haldoklót).

Az előadás leírhatóságát a színházi jelek egységei teszik lehetővé. T. Kowzan nyomán tizenhárom minimális jelcsoportot különböztetnek meg (a drámaszöveg, a színész teste, mozgása, hangintonációja, a smink, a díszlet, a fény stb.), amelyek egymástól függetlenül, de egymással viszonyban is állva erősítik az előadás globális jelentését. A színház-szemiológia újabb irányzatai igyekeznek elkerülni a végtelenségig aprózódott jelek' leírhatatlan káoszát, s helyette inkább a jelek globális szcenikai képét keresik, éppen ezért jelek felsorolása helyett, U. Eco kifejezésével, azok jelölő funkcióiról beszélnek, amelyek csak a néző és a színházi alkOtó kölcsönös, a szemiózis eredményeként létrejött viszonyában létezhetnek. Erre az inventív értelmezésre azért is volt szükség, mert az egyre' inkább taxonomikussá váló szemiológia belefáradt a jelek színpadi vagy színpadon kívüli voltának meghatározásába, a tényleges tárgyak és a megismerés tárgyának, a kódnak megkülönböztetésébe. Igy a nyolcvanas évekre a színház-szemiológia kortárs irányzata (Erika Fischer-Lichte, K. Elam, Anne Ubersfeld, M. Corvin) R. Barthes nyomán inkább az előadás' látványtextúráját rögzíti; azt a jelenséget, ahogy az előadás létrehozza és fejleszti a konvenciókon alapuló, de azt meghaladó, saját, egyedi és egyszeri színházi kódjait. (J. M.)

TEATRALITÁS-TEXTUALITÁS: a teatralitás elsődlegesen a textuális létezés ellentéteként használatos fogalom, banális szinonimája a látványosságnak, a vizualitásnak, a térbeliségnek. A színház-szemiológia értelmezésében a teatralitás szakkifejezés: a színházi *megnyilatkozás* folyamatát jelöli, hangsúlyozza annak művi voltát, *a* reprezentációkettős (a színész és a szerep) vizualitását. Örökös vita folyik arról, vajon tetten érhető-e a drámaszövegbe kódolt teatralitás, megfogalmazhatók-e törvényszerűségei, s hogy *a dramatikus* szövegnek specifikumként hordoznia kell-e egyáltalán a színpadra állíthatóság lehetőségét. A teatralitás fenti értelmezése mellesleg rámutat a realista-naturalista színház és színjátszás státusának naivitására - nem véletlenül, hiszen az elmélet a posztmodern színházi éra produktumait elemzi. (J. M.)



MODERN VAGY POSZTMODERN SZÍNHÁZ

Miközben *a modern drámát a* posztmodern *Diktat* eszközével *posztmodern színházzá* alakítottuk, veszélyes óvatlanságot követtünk el. Egyrészről nem tudjuk, hova helyezzük ezt az efemer, amnéziás színházat, melynek írásos nyomait nehezen találjuk, másrészről a modern és a posztmodern közötti határnak - amennyiben túl akarunk lépni *a túl (jenseits, au-delá)* bizonytalan időmetaforáján - sem teoretikus, sem általános, sem földrajzi, sem történelmi alapja nincs. A posztmodernizmus akár egy posztkomplexuson[8] is alapulhat - minden, mi utánam van, posztmodern; *aprés moi le déluge.*

hoz, a dolgok átnevezésének öröme, a poszt- dolgok utáni vágy - azaz a hagyománytól való elszakadás vágya, a „bent-lét" óhaja az azonosulásra valamiféle kiváltságokat élvező csoporttal, a részvételre „más" tevékenységekben, anélkül, hogy kritikusan szemlélnénk a kiváltságot és a „másságot": ezek a jegyek a „divat" konfigurációját alkotják, és hozzájárultak a szemiotikai általánosításhoz. (Mose: 1984)

Ludmila Mikael a Berenice-ben - a Comédie-Francaise 1985-ős előadását Klaus Michael Grüber rendezte

A művek posztmodernizációja

A színházban nemcsak azt a hipotézist használhatjuk kiindulásul, hogy a drámát a színpad és az előadás kelti életre, hanem azt is, hogy a *mise en scéne* gyakorlata teszi lehetővé a dramatikus szöveg kategorizálását, azáltal, hogy klasszikus, modern vagy posztmodern módon bánunk vele.

Önmagunk meggyőzésére elegendő szemügyre venni Csehov dramatikus művét és megkülönböztetni a három esetet, amely a *mise en scéne* beavatkozásával kijelölhető:

1. A *„klasszikus" Csehov az* ismeretlen Csehov lenne, az a szerző, aki mindig elégedetlen volt művei színrevitelével, akár vidéken, akár a Moszkvai Művész Színházban mutatták be a darabjait, s aki műveit komédiáknak vagy vaudeville-eknek tartotta. Ez a (képzeletbeli) *ön-mise en scéne* olyan színházat teremtett volna, amely a klasszikus eljárások, a jól megcsinált cselekmény, a jól felépített személyiség és az *á la* francaise-nek nevezett merev előadói stílus felé hajlik.

2. A *„modern" Csehov a* Sztanyiszlavszkij által bemutatott változat lenne, bár a szerző tiltakozott a naturalista túlzások ellen. Ezt a *modernséget a* szerzői *mise en scéne* igazolná; s bár valószínűleg megnyitná a szöveget és a szereplők különféle hangjait, újra be is zárná őket a *mise en scéne* diszkurzív koherenciájából fakadó engedelmességbe.

3. A *„posztmodern" Csehov az* a változat lenne, amelyet Mejerhold vázolt fel (Sztanyiszlavszkijról írott kritikájában), és hogy konkrét példával is éljünk, a *Sirály* Vitez-féle *mise en scéne-je* (Théátre National de Chaillot,1984). Ebben az esetben a művet szövegként kezelték: a decentrált, válaszok nélküli előadás nem az intrikák és ügyködések elrendezését szolgálta a cselekményen belül, hanem a vokális és gesztus általi megnyilatkozást. Még ha a néző nyilvánvalóan Csehov szövegét hallotta is, már nem érzékelhetett teljességet vagy olyan figyelemközéppontot,

amely kulcsot adhatna a szétszórt töredékekhez[9].

A posztmodern színházat, azaz inkább a színházi posztmodernizmust - a másikfogalom elég homályos - jellemzi néhány tendencia, és felsorolásukkal vállalom a rendszerezés és egyszerűsítés kockázatát, amelyet a posztmodern lét korántsem tesz kevésbé problematikussá.

Néhány tendencia a posztmodern színházban

1. Depolitizáció? A posztmodernizmust gyakran a művészet depolitizációjával, a történelmi perspektíva hiányával és a neokonzervativizmus erőinek feltámasztásával azonosítják:

„A neokonzervatívok üdvözlik a modern tudomány fejlődését, mindaddig, míg csak annyiban lép túl saját szféráján, amennyiben technikai fejlődést, tőkenövekedést és racionális adminisztrációt hoz magával. Ezen túl azonban olyan politikát javasolnak, amely hatástalanítaná a modernitás robbanékony kulturális tartalmát. Az egyik álláspont szerint a tudomány, ha megfelelően értjük, visszavonhatatlanul jelentéstelenné vált az életvilág számára. Egy másik szerint a politikától, amennyire csak lehet, távol kell tartani az erkölcsi-gyakorlati igazolhatóság követelményét. Egy harmadik a művészet tiszta immanenciáját bizonygatja, vitatja utópikus tartalmát, és illuzórikus jellegét emeli ki, hogy az esztétikai élményt visszaszorítsa a magánszférába." (Habermas 1981: 13-14.)

Habermas leírásához kapcsolódva a posztmodern az 1970-es és 1980-as évek érzékelhető reakciójához köthető, az ideológiai visszahúzódás és depolitizáció folyamatához, amit Michel Vinaver „a háború utáni évek ideológiai zsarnoksága" végeként jellemzett. A politika háttérbe szorulásának ténye az 1950-es, 1960-as évekkel szembeállítva tagadhatatlan, éppúgy, minta társadalmi ellentmondások összefüggéseiben feltett kérdések visszautasítása is; tagadhatatlan, hogy nehézségekbe ütközik az intelligencia köreiben eleddig uralkodó marxista filozófia megújítása annak érdekében, hogy túllépjenek mind a keleti testvérpártok jelszavain, mind a nyugati kommunista pártok rövid távú utasításain, s a mind bal-, mind a jobboldalról oly hosszú ideig megbízhatatlannak és jelentéktelennek ítélt értelmiség hitevesztettségén. Mindennek eredményeképpen „új filozófia" jött létre, cinikusabb és kiábrándultabb, szakértője (kissé a posztmodern diszkurzushoz hasonlóan) a társadalmi működés és a hideg hatalmi mechanizmusok elemzésének - ebből fakad. hogy bizalmatlan mindenfajta örökléssel, legfőképpen a marxistával szemben, és hogy vonzódik a szöveg manipulálásához, és minden, klasszikus vagy modern mű dekonstrukciójához.

2. Koherencia és *totalitás. A* műalkotásnak mint teljességnek a tagadása nem posztmodern találmány: Brecht epikus színházi elméletében már megjegyezte: „semmi sem nehezebb. mint szakítani az előadást egésznek tételező megszokással." (1974: 9 1 .) Ez a töredékesség csak akkor érhető el ha sikerül hozzászokni, hogy a mű központja a teljesség illúziójába helyeződik át, miként a befejezése és megalapozása is. Csak a repetitív vagy egy megsejtetett egész töredéke-ként megjelenő művek (például Wilson *the CIVIL* warS-jának különböző részei) elég erősek ahhoz, hogy ellenálljanak a kiteljesítés és újraegyesítés vágyának. A művet semmi sem képes többé egy nála nagyobb egészbe integrálni, ilyen nagy a posztmodern „hitetlensége a metanarratívákkal szemben", mint Jean-Francois Lyotard fogalmaz. (1979: 7.) Ráadásul a teljesség a koherencia követelésében jelentkezik, visszahozva és elvi alapokra helyezve azt.

A posztmodern színházi tárgy látszólagos inkoherenciája szembeállítható működési módjának és recepciójának egységével. Ez az egység a konstrukció és a megnyilatkozás módjából ered. „A műalkotások' kimunkáltak, s ez több az egyszerű készítésnél" („Kunstwerke sind das Gemachte das mehr wurde als nur gemacht"). (Adorno 1970: 267.) A készítés és a recepció folyamata túllép a művön. Brecht számára - aki a posztmodernizmus küszöbén állt meg - a készítést és a folyamatot még az határozta meg, ami készült, az előállítandó jelentés; Brecht után, például Beckett műveiben, a készítés és a megnyilatkozás hozza létre a jelölőt, amelyet nem lehet jelöltté redukálni.

3. Az elmélet fertőzte gyakorlat. A mű megítélésekor- mivel megragadni vagy megmagyaráz-ni nem tudjuk - működésmódját kell megértenünk. Ebből ered e művek jó részének szisztematikus, konceptuális és absztrakt jellege. Az elmélet átáramlik a gyakorlatba; egyre nehezebb elválasztani vagy megkülönböztetni a produkció/recepció apparátusát a néző hermeneutikai tevékenységétől. A posztmodern művészet a *mise en scéne* minden lehetséges helyén és pillanatában felhasználja és beilleszti az elméletet a jelentésképzés folyamatába. A szöveg és a *mise en scéne*

Antoine Vitez Bereníce-rendezése (1980)

[9] Lásd a *Király* Livre de poche-kiadásához fűzött jegyzeteimet. (Paris, 1985)

vált a jelentésfolyamat pillérévé, felfedve az egymásnak ellentmondó és egymást keresztező nyomokat, majd visszautasítva a központi vagy globális értelmezést, újra szétválasztva őket. Az olvasatok pluralitását a megnyilatkozók (színész, zene, az előadás mint jelrendszer globális ritmusa) olvasata és a színpadi rendszer hierarchiájának hiánya vagy rugalmassága biztosítja. Az olvasandó szöveg és a megfejtendő *mise en scéne* többé nem a megtalálásra, interpretálásra, köz-vetítésre váró jelentés őrzői. Már nyersanyagok sin-csenek, melyekből egy el-kötelezett Brecht-olvasó ki-faraghatná a specifikus ideológiai elképzeléseket. A „vágy titokzatos tárgyává" váltak, melyekből a színházi megnyilatkozás ritmusa „a szempontok sokasága" (Brook 1975) vagy „az őket összekötő végtelen változatok" (Vitez 1981) értelmében felépül. Itt esnek egybe a szöveg és a színházi gyakorlatot befolyásoló ritmus elméletei; ebből az elméleti döntésből lehet elindulni a ritmikus, a vokális, az intonációs és a koreografikus sémák felé, melyek gyakorlati jelentéssel töltik fel a dramatikus szöveget és/vagy az elő-adást. Az elméletet már nem egy vitatott *a priori* gyakorlat táplálja; inkább az elmélet állítja elő ezt a gyakorlatot. A posztmodern színház az elméletet a játékos tevékenységek rangjára emeli; a múlt újjáalkotásának vagy bekebelezésének tettetése helyett újrajátszásának lehetőségét mutat-ja fel egyedüli örökségként.

Anna Lizaran és Lluís Homar Heiner Müller Kvartett című előadásában (Lliure Színház, 1993)

Bibliográfia

Adorno, Theodor W. (1970): *Aesthetische Theorie.* Frankfurt.
Barthes, Roland (1966): *Critique et vérité.* Paris.
(1970): S/Z. Paris.
(1970): De (l'oeuvre au texte. *Revue d'esthétique 3.*
(1979): From Work to Text. In Josue Harari (ed.): *Textual Strategies: Perspectives in Post-Stucturalist Criticism.* Ithaca, NY.
Benhamou, Michel és Caramello, Charles (eds): *Performances in Postmodem Culture.* Madison, Wis.
Blanchot, Maurice (1959): *L'Entretiens infini.* Paris.
Brecht, Bertolt (1967): Wie soll man heute Klassiker spielen? *Gesammelte Werke,* vol. 15. Frankfurt.
(1974): Alienation Effects in Chinese Acting. In *Brecht on Theatre.* NY.
Brook, Peter (1975): Interview with Peter Brook. *Travail* Théâtral18.
Copeau, Jacques (1976): *Régistres* vol. 2. Paris. Féral, J.-Laillou-Savona, J.-Walker, E. (1985) (eds.): *Théâtralité, écriture et mise en scéne.* Montréal.
Finter, Helga (1985): Das Kameraauge des post-modernen Theaters. In C. W. Thomsen (ed.): *Studien zur Aesthetik des Gegenwartstheaters.* Heidelberg.
Foucault, Michel (1966): *Les mots et les choses.* Paris.
(1975): *The Order of Things.* London.
Girault, Alain (1973): Pourquoi monter un classique? *La Nouvelle Critique* 69.
Habermas, Jürgen (1981): Modernity vs. Postmodernity. *New German Critique* 22.
Handke, Peter (1981): *Über die Dörfer.* Frankfurt.
Hutcheon, Linda (1980): Narcissistic Narrative, the Metafictional Paradox. Waterloo, Ont.
Jouvet, Louis (1951): Tradition et traditions. *Témoignages sur le théâtre.* Paris.
Kristeva, Julia (1969): *Semiotiké.* Paris.
Lyotard, Jean-Francois (1979): *La condition postmodem: rapport sur le savoir.* Paris.
(1984): *The Postmodem Condition.* Minneapolis, Minn.
Moser, Walter (1984): Mode - modern - postmodem. *Etudes Francaises* 20, 2.
Mukařovsky, J. (1970): L'Art comme fait sémiologique. *Poétique 3.*
Pavis, Patrice (1983): Production et réception au théâtre: la concrétisation du texte dramatique et spectaculaire. *Revue des Sciences Humaines* 60.
(1984): Du texte á la scéne: l'histoire traversée. *Kodikas/ Codes 7.*
(1985a): La réception du texte dramatique et spectaculaire: les processus de fictionnaisation et d'idéologisation. Uersus41.
(1985b): *Voix et images de la scéne.* Lille, Presses Universitaires.
Riviére, Jean-Loup (1971): La pantomime du texte. *L'Autre Scéne 3.*
Schechner, Richard (1982): *The End of Humanism.* New York.
Schulz, Genia (1982): Abschied von Morgen. Zu den Müllers. Frauengestaltungen im Werk Heiner Müller. *Text und Kritik* 73.
Szondi, Peter (1956): *Theorie des modernen Dramas.* Frankfurt.
Vilar, Jean (1969): *De la tradition théâtrale.* Paris.
Vinaver, Michel (1982): Sur la pathologie de la relation auteur-metteur en scéne. *L'Annuel du théâtre.* Vitez, Antoine (1974): Ne pas montrer ce qui est dit. *Travail* Théâtral14.
(1977): Lecture des classiques. Entretien avec Antoine Vitez. *Pratique* 15. 16.
(1978): Moliére: vers une nouvelle tradition. *L'Ecole et la Nation* 287.
(1981): Conversation entre Gildas Bourdet et Antoine Vitez sur *Britannicus* de Racine. *Journal Mensuel du Théâtre national de Chaillot* 1.
(1982): Le devoir du traduire. Théâtre/Public 44.
(n.d.): Un plaisir érotique. *Théâtre de l'Europe* 1.

Fordította: Jákfalvi Magdolna

BAGOSSY LÁSZLÓ

A REPREZENTÁCIÓ KOMOLYKODÁSAI

Reprezentáció, reprezentálás: *lat* **1.** képviselet **2.** vkinek hivatali állásával, rangjával, hivatásával együtt járó, hagyományos formákhoz kötött módon való megjelenése, magatartása, tényketlése.

(Nagyképű és *aljas*[1] *megjegyzések Kékesi Kun Árpád:* A reprezentáció játékai *című tanulmányához.)*[2]

Ha most kapásból azzal a definícióval rukkolnék elő, hogy *a posztmodern* kifejezés csak színleg származik ama Lyotard[3] nevű francia filozófustól, s valójában korunk egyes hermeneutáinak és postai alkalmazottainak szakrális, korszakteremtő világ-összeesküvéséről van szó, méghozzá közös ősük, a szárnyas cipellőjű Hermész tiszteletére, és hogy a prefixumnak álcázott szócska - a *post* - valójában nómen, és hogy nem mást, mint postát jelent... szóval, ha ezzel a merész kijelentéssel rukkolnék elő, mondjuk, egy - a „posztmodern színházról" írott - tanulmány elején, még akkor is simán beleférnék abba *a diskurzusba,* amely az elmúlt évtizedekben terebélyesedett átláthatatlanná, önmagát és az említett szóösszetételt (kontinensen innen és túl) már a nyolcvanas évek végére agyonmagyarázva, mára pedig kitárva kapuit minden társadalmi réteg előtt, minden szubkultúra, kisebbség, rassz, minden fizikai és szellemi perverzió előtt, nagyon is hihetővé téve a fenti etimológiából indukálható költői képet, amely szerint, mondjuk, Foucault, a homoszexuális, balos, filoszemita és francia „csúcsfilozófus" meg a heteroszexuális, antiszemita, Fradi-drukker és magyar levélkihordó ugyanannál a kocsmaasztalnál vágnak egymás szavába.

A SZÍNHÁZ című folyóirat kolostori csendje azonban sokáig ellenállt a világ posztmodern zsivajának, s ki hitte volna, hogy mire ez az első tematikus szám megjelenik, már Fidel Castro is réges-rég beleegyezett, hogy Havanna repterének forradalmi betonját csókjával illesse a pápa. Nem tudom, hogy e havilap melyik színikritikusának nevéhez fűződik *a posztmodern* szó legelső és egyben történelmi felemlegetése, de tartok tőle, hogy néhány hónapnál nem eshetett meg régebben a dolog, ami azt jelenti, hogy addigra már e kifejezés bőven *a szellemi áru védjegy* korszakába lépett: egy mai *filing* pecsétjévé egyszerűsödött, amit (ha szabad így fogalmaznom) a legbüdösebb lehelettel is életre kelthet bárki, és a doktori disszertációkra ugyanúgy ráüthető, mint foszforeszkáló változata a technodiszkók látogatóinak kézfejére. *A posztmodern* szó főnévi pozícióban mára már közkinccsé vált, melléknévi változata pedig a legkonvertálhatóbb jelzője lett korunk kulturális jelenségeinek: végtelennek tetsző szabad vegyértékeivel bármihez odaragad, s nem lehetünk eléggé műveltek ahhoz, hogy nyugodt szívvel vehetnénk a szánkra, ugyanakkor eléggé *műveletlenek* sem, hogy ne vehetnénk egészen nyugodt szívvel a szánkra.

Az első fecske tehát maradjon névtelen, az viszont egészen biztos, hogy a posztmodern színházteória hazai elültetőinek élén Kékesi Kun Árpád nevének kell majd szerepelnie az almanachokban, aki néhány szolid, pontos, deskriptív és terepszínű kritika után hirtelen több elméleti tanulmánnyal is jelentkezett,[4] a SZÍNHÁZ című lapban pedig egy úgynevezett *átfogó történeti* tanulmánnyal keltett némi csodálattal vegyes megütközést a „kilencvenes évek rendezői színházáról", sűrű hivatkozásokkal az irodalomelméletből ismerős auktorokra, Kulcsár Szabó Ernőtől Derridáig, a hozzájuk tartozó négynyelvű jegyzetanyaggal és az általuk beszélt, *hamisítatlanul*[5] posztmodern terminológiával. Aki nem értené a szituációt, az képzeljen el egy falusi presszót, ahol a nyúzott pincérlány kegyeiért csocsó-versenyt játszanak a *falu bikái.* Ekkor belép közéjük egy jól ápolt, szőke, városi fiú, limonádét rendel, és a lányt is meghívja, és jól érthetően szavalni kezd neki valamit a *Duinói* elégiákból. „Horizont"-probléma, hogy Gadamerrel szóljak. Ilyenkor szokták lenyomni az embert, mint a bélyeget, és nem csak a *falu bikái.*

Gadamer, aki többek között azt tanítja. hogy csúnya dolog kizárólag a saját szellemi (vagy akármilyen) horizontunkat venni számításba, ebben a konkrét esetben szerintem egy kicsikét a *falubikák* oldalára állna. Mint ahogyan a SZÍNHÁZ olvasóinak az oldalára is, akiknek a többsége olyan emberekből áll (például színészekből), akiken *a logosznak* egészen másféle hatalma van, akik az idegeikkel és az érzékeikkel is dolgoznak, amikor beszélnek, akik sok egyéb csatornáját is működtetik a megértésnek és megértetésnek, akiknek a színpadon módjuk van nap mint nap letesztelni az írói, kritikusi, rendezői, illetve privát teóriákat, és akik, ha tehetségesek, akkor is felszínesek ugyan, viszont „mélyről azok", mint Nietzsche görögjei valahol a *Vidám tudomány*ban[6].

Ha most bárki azt gondolná rólam, hogy Kékesi Kunt egy „banálisabb szó-tár"(Rorty) megalkotására próbálom buzdítani ebben a méltatlanul gunyoros tónusban, akkor téved. Egy plurálisabbra s így olykor triviálisabbra már inkább. Egy olyanra, amellyel ha így kiáltunk fel: „Picsába az euflemizmusokkal!", akkora „picsába" szó csupán idejétmúlt, modernista rágalmak alapján nevezhető trágár hatásvadászatnak, egyébként pedig kétfajta nyelvi horizont találkozásának, amely arra szolgál, hogy - kritikai attitűd ide vagy oda - se a szerző, se pedig az olvasó ne ringathassa bele magát egy „tudományosan megalapozott" nyelvhasználatba, ne lehessen büszke a nyelviaszkézisére, ne korlátozza magát, gondoljon kicsit többször Ludwig Wittgenstein-re, ne határozza el előre, hogy *teoretikus* lesz, nem pedig *érzelmi,* és ne feledje el, hogy bármilyen sokat olvas is akárhány idegen nyelven, nem úszhatja meg, hogy a Tudás színe előtt ne csináljon időnként bohócot magából.

Habzó szájjal és előre is szeretném visszautasítani azt a további lehetséges feltételezést is, hogy én a teóriát lebecsülöm, és - megengedhetetlen „bináris oppozíciókban" [7] gondolkodván - megpróbálom szegényt leválasztani a ködösszeniális ösztönök által vezérelt praxisról. Hosszan lehetne sorolni azokat a színházelméleti opuszokat Artaud-tól Brechten át Jan Kottig, amelyeknek ösztönző hatása a legpragmatistább igényeket is kielégítette, s amelyek közül számos hozott engem is hosszabb-rövidebb időre izgalomba. Némi elméleti képzésben ugyanakkor magam is részesültem, ahogyan arra már eddig is igyekeztem apró jelzéseket tenni (sőt amióta iskoláimat befejeztem, kényszerű autodidaktaként, vagyis olyan emberként, aki *magától* hülye, próbálok új s újabb tapasztalatokat szerezni).

[1] Azért aljas, mert egy magánbeszélgetésben már sokkal kedvesebb tónusban megfogalmaztam az ellenérzéseimet, s Kékesi Kun számára talán egy kissé orvul ugrok most ki a nyilvánosság elé ezzel a nagy pofával, mások okulására.

[2] *Színház, 1997.* július.

In: *A posztmodern állapot,* Századvég 1993.

Például: Kosztolányi, Shakespeare és a színházi kritika nyelve. *Alföld,* 1997/9. *66-74.* [5] Knézy Jenő.

[6] Na. jó, Friedrich Nietzsche: *Vidám tudomány.* Holnap 1997. 12.oldal.

Utalás az e számban található *Elmélet és gyakorlat* című Imre vé Zoltán-írásra.

Jelenet a Valahol Oroszországban kaposvári előadásából (1991)

Ismerem tehát a közös olvasmányélmények és a közös szakmai tolvajnyelv okozta örömöket, a „tudományos igényű" szövegek szcenírozási trükkjeit, ám ezek az örömök - gondolom - mégiscsak akkor teljesek, ha problémacentráltak, ha vannak mögöttük egynémely szánalmasan *szubjektív, személyes* és *egocentrikus* indíttatások, amelyek ráadásul még fel is vannak vállalva, amelyekről esetleg ki tud derülni, hogy nem is csak annak az egy szál, önző mocsoknak a magánügyei, és amelyek közel hozhatnak és átjárhatóvá tehetnek egymástól látszólag távol eső beszédattitűdöket és *nyelvjátékokat.* Azt, hogy a Kékesi Kunhoz hasonló gondolkodók az irodalomtudomány irányából érkeznek a színház közelébe, érthetőnek tartom, hiszen a posztmodern kifejezéssel összefüggésbe hozható eszmeáramlatoknak mára az irodalomtudomány lett a legnagyobb gyűjtőmedencéje. Abban viszont nem vagyok biztos, hogy az irodalomtudomány kérdéseivel hatékonyan lehet megszállni a színház világát, mert a narcisztikus válaszok[8] keletkezésének ilyenkor megnő a veszélye.

Egy-egy előadásról kritikát írni: lehetőség, amellyel debütáns műbírálók is élhetnek. Történeti áttekintést készíthetni: az már rang, hiszen itt olyan narrációra nyílik alkalom, amellyel sokkal hatékonyabban lehet meghódítani az ártatlan lelkeket, főként ha hatásosan és meggyőző erővel szólal meg a „kor meséje". Kékesi Kun (minthogy e tanulmányának intenciói leginkább történeti jellegűek) nagyon is a „modern" narrációk mintájára konstruál, mindjárt az elején fut egy gyors kört a nemzedéki probléma körül, sebesen hitet tesz a *teoretikus alapokon történő vizsgálódás* mellett, majd azzal a meglepő bejelentéssel áll elő, hogy az „új teatralitás megjelenése... az 1990-91-es évadra tehető", s úgy véli, hogy „a kilencvenes évek magyar színházi paradigmaváltását kezdeményező előadás: Jeles András kaposvári rendezése, a *Valahol Oroszországban".* Hogy a történelmet számos változatban szokás írni, az még Kelet-Európában sem csupán politikai, hanem filozófiai tapasztalat is. En mindenesetre már a nyolcvanas években olyan Jeles-előadások nézője lehettem, amelyek ugyanabban a(z esztétikai) paradigmában mozogtak, mint a kilencvenes évekbeliek, s ma is bőven kitombolhatná rajtuk libidóját a színházi posztmodernológia. Kétségtelen, hogy a *Valahol Oroszországban* alapötlete (vagy inkább konstrukció-ja), nevezetesen két színpadi nyelv ütköztetése kedvez Kékesi Kun színháztörténti teóriájának, méghozzá olyannyira, hogy szerinte az előadás „első két felvonását a pszichológiai realista játékstílus végletekig vitt precizitásával játsszák el a színészek". A szándék számomra is egyértelműnek tűnt, ám a megvalósulás kudarcát, azt hiszem, Kékesi Kun tekintete előtt az elmélet mohó vágyakozása homályosíthatta el. Jeles ugyanis idegenül és szinte analfabétaként mozog a „pszichológiai realista játékstílusban", nem is áltatta magát soha az ellenkezőjével, s kevesen tudják, h o y a próbák kezdetén egy neves helyi rendezőt 9 kért fel az első két felvonás kidolgozására. Neves helyi rendező ezt Jeles kóklerségeként, felkészületlenségeként, sőt, lustaságaként értelmezte, a felkérést visszautasította, majd néhány színész kollégájával együtt kaján elégedettséggel figyelte azt a kínlódó eredménytelenséget, ami az előadás első két felvonását jellemezte. A fordulat ereje, amely Jeles saját színpadi nyelvének megjelenésekor következett be, így is rendkívülivé tudott válni, de látható, hogy még a kaposvári színház sem volt annyira nyitott hely, hogy maradéktalanul megvalósulhasson benne egy ilyen szokatlan gondolat.

Tudom, hogy nem szép tőlem, de ezzel az apró példával próbálom illusztrálni Kékesi Kun kritikai módszerének teoretikus fixáltságát, amely egyébként a legtöbb esetben sokkal hízelgőbb értékítéleteket terem, mintsem gondolnánk.[10] Ő ugyanis valóban fontos, izgalmas és naprakész gondolatmeneteket próbál bevonni a magyar színházról folytatott beszédbe, szokatlanul gazdag műveltséganyagot mozgat, láthatóan sokat és sok mindent olvas, tehát bővében van az applikálható eszméknek, amelyekkel ugyanakkor képes a (reflektálatlan) komikum határáig túlinterpretálni egy-egy előadást. E hosszabb tanulmányt követő színikritikáit olvasva egyre erősödik ez a benyomásom (impresszióm! [11]) és az a gyanúm, hogy műelméleti felvértezettsége elsősorban nem olyan csatákban keletkezett, amelyeket minden halandó, aki egy kicsit is meghökken, és kétségbeesik ettől a rémisztő világtól, így vagy úgy vívni kényszerül magában, hanem (a body-building mintájára) inkább egy *educationbuilding eredménye,* amely minden izomcsoportot egyre nagyobb méretekben képes prezentál-ni, de egy gyors passzt, két meglepő cselt és egy váratlan kapura emelést nemigen lehet tőle várni.

Úgy képzelem, hogy amikor egy kritikus nekiül a dolgozatának, mégiscsak egy pódiumon kell hogy érezze magát, teátrális helyzetben, fiktív vagy nagyon is valóságos hallgatóság előtt, tehát a kritikusi reprezentáció a színpadi reprezentációnak - ha távolról is, de - rokona. Ezért is érthetetlen számomra a tanulmány következő szakaszát, „a posztmodern horizontból tekintett" színházról szóló gondolatokat olvasva, hogy a beszélő miként tud ennyire függetlenedni az általa képviselt eszméktől, hogyan vonhatja ki magát e gondolatmenetek konzekvenciái alól, saját modorával hogyan dolgozhat ennyire ellene az általa is dédelgetett tendenciáknak. A kritikai reprezentációra miért nem érzi mindezt érvényes-

8 Ezen a poétikus kifejezésen azt értem, hogy az irodalomelmélet válaszai érkeznek visza a színházéi helyett.

9 Nem Babarczyt, nem Aschert, nem Gothárt, nem Mohácsit...

10 Ez idáig magam is a kedvezményezettek között voltam.

11 Egyes diskurzusokban durva szitokszó.

nek? Vagy ha nem is az egészet, csak egy kicsikét belőle! Úgyis mondhatnám: ide nekem egy kis „narratív identitás"-t! Egy kis „Isten halálá"-t! „Hasadt perszonalitás"-t! „Hangok halmazá"-t és „mikrokáosz"-t! Mi ez a descartes-i erőlködés? Miért skatulyázza be magát? Miért csinál magából jellemszínészt? Miért nem játszik egy kicsikét mást is? Miért olyan komoly? És így tovább.

Említettem már, hogy a dolgozat mindjárt az elején bevezet egy fogalmat: az „új teatralitás" fogalmát, amely elnevezés - a lábjegyzet szerint - Zsámbéki Gábortól származik, és amely, ha jól értem, a továbbiakban a hazai, posztmodern színházi törekvések szinonimájaként funkcionál. Ehhez társul aztán az „új képiség" fogalma (csupa „új" dolog), s így, eddigi kifogásaim fényében talán érthető, ha méltatlankodva felhorkanok: Kékesi Kun posztmodernológus létére miként szerethetett bele két ilyen (brrr!!!) nyíltan és durván modernista-avantgardista kifejezésbe? Mentségére legfeljebb annyit tudnék felhozni, hogy a SZÍNHÁZ folyóirat posztmodernnel kapcsolatos attitűdjét is hasonlónak érzem, az ő mentségükre pedig azt, hogy az egész „mozgalom"-ban kezdettől ott lappangott latensen ez az avantgardista, neoavantgardista újítási kényszer és korszerűségigény.

Ami engem illet, én szívesebben szoktam azon elmélkedni, hogy mindazok a gesztusok, módszerek és attribútumok, melyeket például Kékesi Kun a posztmodern (illetve új teatralitás) színházi eljárásaival kapcsol össze, milyen *tradíciókból* merítenek, s hogy a sokat emlegetett „színházi fundamentalizmus"-nak mik lehetnek a *gyökerei.* Nagy összegben fogadni mernék, hogy például Jeles András olyan atavisztikus színházi formák és világok működése után kutat a munkáiban, amelyekhez képest a kiöregedettnek és avíttnak tekintett[12] „pszichologizáló-kisrealista-naturalista-mimetikus valóságtükröző" hagyomány legfeljebb csecsemőként gőgicsélhet. Jelest azonban ez sem mentheti meg attól, hogy Kékesi Kun színháztörténeti eséjének (úgyszintén piszkos, modernista) kategóriagyárában „ neoavantgárd" alkotóként kell en bevonulnia a fiatal olvasók emlékezetébe. Létezik még további három rekesz, úgymint „a radikális átértelmező-ké", az „imaginista teatralitás" bajnokaié, valamint a „realista színház közelében"[13] ácsorgóké. Kicsit zavarba ejtő ez a természettudományos rendszerező kedv, aminek so án Kékesi Kun készséggel elismer bizonyos anomáliákat, de mégsem érzi az egész eljárást unalmasnak és merő értelmetlenségnek. Javít . helyzeten, hogy aztán a négy „trendet" ismét közi s tető alá hozza, amelynek ismérvei az „asszoci;tív szerkesztésmód", a „stílustörések", a „hatásos effektusok halmozása", vagyis a „posztmodern eklektika", amely telve van metaszínházi érdeklődéssel. Itt említődik meg a Mohácsi János rendezte *Tom Paine* mint az „új teatralitás par excellence megjelenési formája"; s ez itt, a dolgozatban, érezhetően megkülönböztetett rangot elent, amivel tökéletesen egyetértek, csak kicsi sajnálom, hogy Kékesi Kun beéri ezzel a rövidke bókkal tisztelegni annak az előadásnak, amelyre a SZÍNHÁZ csupán egy méltatlanul gyenge írással reagált, amely mellett a kritikusszakma nagy része fanyalogva tovagyalogolt, s amely - *durván szubjektív impresszióim* alapján - az utóbbi évek leglenyűgözőbb színházi teljesítménye.

A tanulmány utolsó bekezdése lesújtó képet fest a hazai színikritika szakmai és (bizony!) *morális* állapotáról, hiszen „az új teatralitás fokozatos térhódítását eddig sajnálatos módon nem kísérte a színházi kritikának a jelenség *jóindulatú* (kiemelés tőlem) megértésére mutató törekvése". Ami engem illet, én nagyon sok *jóindulatú* baromságot olvastam az utóbbi időben, vagyis a jóindulat feltűnő hiányát egyáltalán nem érzem. Azt pedig, hogy Kékesi Kun éppen Molnár Gál Péteren veri el a port, kissé szerencsétlennek ítélem. MGP ugyanis „Magyarország legnépszerűbb napilapjának" szerzőjeként példányszámnövelő erővel bír, túlzó aljasságaival és kiszámíthatatlan hízelkedéseivel elfojtott indulatokat vezet le, manipulál és szórakoztat, s pontosan is-meri a szituációt, amelyben beszél. Megkockáz-tatom, hogy ő a (legposztmodernebb színikritikusunk, akinek nincsenek „tudományos feladatai", nem érzi megkerülhetetlennek a „kortárs szín-ház- és művészetelméleti alapokon nyugvó interpretáció"-t, az ő Zeitstückjei morálisan és szakmailag is rendesen *dekonstruáltak,* bizonyos értelemben ő tükrözi a leghívebben hazánk és szakmánk állapotát s korunk szellemét.

Kékesi Kun szigora az utolsó bekezdésben a tetőpontjához ér. Ekkor írja le azt az ijesztő szókapcsolatot, amely rokona az univerzális kvantoroknak, a „mindien"-nek és a „mindig"-nek vagy az olyan kifejezéseknek, mint a „többé már", a „soha", illetve az „örökké". „Csak akkor", ezt írja, „csak akkor". „A kritika (és tegyük hozzá, a színháztudomány) azonban *csak akkor* lesz képes az új teatralitás előadásainak komplex megközelítésmódokat igénylő elvárásainak megfelelni, ha benyomások rögzítése, illetve pusztán értékelés helyett inkább az értelmezés feladatát tűzi ki céljául." És én itt ellsőre nagyon megijedtem, mert ez a retorika énnekem egy kicsikét túl kemény. Szerencsére gyors lágyulás következik be, az utolsó mondat ,már sokkal megengedőbb, s a szerző bízik benne, hogy az idő majd „saját narratívájának továbbgondolására kényszeríti". Ezúton is hadd biztosítsam szimpátiámról ezt a reményt.

Külön vitát lehetne nyitni arról hogy mennyiben indokolt az a divatos és olykor hisztérikus legitimitás-megvonás, amelynek a realista színjátszás a legfőbb célpontja.

[13] Ott bámulunk egymásra Lendvaival, Telihayval, Hargitaival, Novákkal, és se ők nem értik, se én nem értem.

Az utazásjelenet a kaposvári Tom Paine-ből (1996) (Simarafotó)

IMRE VÉ ZOLTÁN

ELMÉLET ÉS GYAKORLAT

HOZZÁSZÓLÁS EGY VITÁHOZ

A SZÍNHÁZ *1997.* szeptemberi számában, *Az új teatralitás és a kritika* című tanulmányában Koltai Tamás Kékesi Kun Árpád A *reprezentáció játékai* (SZÍNHÁZ, 1997. július) című tanulmányáról fejti ki véleményét, amelyre egyetlen ok késztette: „Az a tény, hogy [Kékesi Kun] tudományos elméletként megfogalmazott, illetve abból leszűrt tételeket *közvetlenül* [Koltai kiemelése] alkalmaz az élő színházra."

Koltai kijelentésének horizontján olyan bináris oppozíciók rejtőznek, mint tudomány-gyakorlat, elmélet-gyakorlat és élő-halott. Ezekben az oppozíciókban a tudomány, amely a tudós vagy a tudóskodó jelzővel írható le, mint egy elvonatkoztatott vagy leszűrt, a realitástól elzárt, elszigetelt, tehát halott elméleti nyelvjáték jelenik meg, szemben a realitást kézben tartó, kreáló és azt teljes egészében birtokló, élő gyakorlattal. Tudományelmélet és gyakorlat ebben az értelemben való szétválasztása és értelmezése nem új keletű, és nem is csak hazánkra jellemző.

Bővebben taglalja az angol színházi szakma színházszemiotika-ellenes megnyilvánulásait például Elanie Aston és George Savona a *Theatreas Sign-System: A Semiotics of Text and Performance* (1991) bevezető fejezetében, míg Jill Dollan cikkében, *Geographies of Leaming: The atre Studies. Performance and the „Performative"* (Theatre Journal, 1993. vol. *45.* no. 4.) az amerikai szakma elméletellenes nézőpontjáról számol be. De angol lapokat olvasgatva, másrészről az is nyilvánvaló, hogy az angol napi-havi kritika (például Michael Billington - The Guardian; Sheridan Morley - Spectator; Charles Spencer - Daily Telegraph) nemigen zavartatja magát a különböző szemiotikai, dekonstruktív, posztmodern vagy feminista elméletektől. Ebből a szempontból tehát nyugat-európai mintára alapozva nem kérhető számon a hazai napi-havi kritika és színházi gyakorlat (színház)elmélettel való felvértezettsége.

Igy részben félrevezető lehet az a beállítás is - legalábbis az általam ismertnek mondható angol színházi viszonyok tekintetében -, miszerint a nyugat-európai, illetve amerikai színházi trend már a posztmodernnél tart, míg Magyarország csak a realizmus korlátait feszegeti. Félrevezető lehet, mert például a West End legnépszerűbb darabja Agatha Christie *Az egérfogója (The Mousetrap)* immáron a negyvenhatodik évadjához közelít, s ennek ellenére nem igazán sorolható a posztmodern színház előadásai közé. Amit mi Magyarországon nyugat-európai színház néven ismerünk, azok az előadások az adott ország színházi kultúrájának elitjét képviselik (Theatre de Complicite, Cheek by Jowl, Robert Wilson vagy Jozef Nadj), amelyek kétségtelenül a posztmodern színházi diszkurzusban helyezkednek el, de messze nem utalnak az úgynevezett átlagelőadásokra, sőt a szemlélőben azt az érzetet keltik, hogy az átlagtrend hasonlóan posztrealista, illetve posztmodern. Londoni tapasztalataim és az olyan rendezőkkel, mint például Michael Bogdanov, Robert Lepage, Simon McBurney, Peter Brook, folytatott beszélgetéseken való részvételem alapján azonban az a benyomásom, hogy az úgynevezett *mainstream* színház Londontól Tokióig, New Yorktól Budapestig alapjában véve realista, míg az úgynevezett kísérleti előadások megpróbálják a realista tradíció létjogosultságát megkérdőjelezni és megváltoztatni az erőviszonyokat. Az okok és magyarázatok fejtegetése hosszabb tanulmányt igényelne, de az mindenesetre tény, hogy a Kelet-Nyugat paradigma ilyen beállítása azért nem szerencsés, mert eltereli a figyelmet arról a problémáról, amelyet a következő példa szemléltet.

A Theatre Journal 1996 telén külön számban foglalkozott *East European Transitions címmel a* kelet-európai színházzal, amelyben számomra ismeretlen okokból nem szerepelt egyetlen magyar színházi előadás, illetve színházi (szak)ember említése, de cikke sem. S bár a hazai színházi gyakorlat berzenkedése a tudományelmélet ellen tagadhatatlan, de ez nem volt mindig teljesen így. Még a magyar színház kezdeti korszakában Egressy Gábor elméleti összegzést írt a színészi játékról, felhasználva a korabeli német színházelmélet tanulságait (Egressy Gábor: *A színészet könyve,* 1866). Ezt az írást Paulay Ede is átvette a színészetről írott könyvében, amely messze túlmegy az egyes előadások színrevitele pragmatikus okainak, illetve saját pszichéjének, lelkiállapotának boncolgatásán (Paulay Ede: *A színészet elmélete,* 1871). Később ezt a tradíciót folytatta dr. Hevesi Sándor (például *Dráma és színpad,1896)* és dr. Németh Antal *(Az ember tragédiája a színpadon,* 1933; *Bánk bán száz éve a színpadon,* 1935). Mostanában ezek az elméleteileg megalapozott, nem „személyes néző-pontból" íródott, a kilencvenes évek nemzetközi színházelméleti szakirodalmára épülő, magyar kritikusok, illetve színházban praktizálók által írt könyvek és tanulmányok mind a hazai, mind a külföldi sajtóorgánumokból hiányoznak. Míg-nem a Theatre Journal, a The Drama Review vagy a Theater hasábjain például olyan elméleti, adott előadásokat elemző tanulmányok jelennek meg elméletíróktól, amelyek nem nélkülözhetik a

Habakuk-kommentárok - a Jel Színház előadását Nagy József rendezte (Dusa Gábor felvétele)

szerzők színházelméleti és gyakorlati jártasságát (például Herbert Blau, Sue-Ellen Case vagy Peggy Phelan). Merthogy a nyugati Drama Departmentekben - csak Londonban körülbelül húsz (I) van belőlük - a színházelméleti képzés párosul a gyakorlati oktatással és *viszont.* Igy a színházi emberek vagy színházról írók már képzési idejük alatt hozzászok(hat)nak ahhoz, hogy a gyakorlat nem lehet mentes az elméleti, ideológiai előfeltevésektől, még ha a dolog úgy is látszana. Mert ha, mint azt Koltai Tamás cikkében javasolja, csak a szubjektum személyes hitele, az előfeltevés-mentes és törvényt nem ismerő „zseni" az, aki számít, és a színházi ember csak saját belső törvényeinek engedelmeskedik, akkor ki és hogyan értelmezheti, netalán értékelheti a teljesítményt, és egyáltalán milyen alapon és miről lehet vitatkozni?

A probléma összetettségére jellemző azonban, hogy a nyugati képzés elméleti-gyakorlati jellege nem jelenti azt, hogy a színházat kizárólag elméletmentes gyakorlatként kezelő felfogás teljesen kiszorult volna a köztudatból (lásd Aston, Savona és Dollan kesergéseit). Ez a tradíció több száz éves hagyományra nyúlik issza, még abba az időbe. amikor a színház az oktatás intézményein kívül, csak mint mester ég létezett, de a jelen képzés lehetőséget ad az elmélet és gyakorlat szétválasztására épülő paradigma feloldására. Merthogy nemcsak az úgyn:vezett elmélettel foglalkozók, de a rendezők egy része is (például Augusto Boal, Peter Brook, Richard Schechner, de a kelet-európai Jerzy Groto ski is) munkája fontos részének tartja, hogy ne zetközi és hazai folyóiratokban (illetve könyv alakban) publikálja elméleti álláspontjait, állásfoglalásait nemcsak saját rendezéseiről, hanem a legfrissebb színházelméleti problémákról és paradigmákról is.

Talán érdemes lenne hosszabban eltűnődni eme hazai hiányok okain és ndokain, „érzékelhető diszkurzusszabályok" entén, a „történő *megértés"* reményében, .mihez a Kékesi Kun Árpád elméleti alaposságg.l megírt, habár konklúzióiban néhol vitatható agy „vitaképes" tanulmánya(i)ban feltett kérdés(ek) jó kiindulásul szolgálhat(nak).

NÁNAY ISTVÁN

ELVÉSZ A TÖRTÉNET

BESZÉLGETÉS KISS CSABÁVAL

Gyakran szoktunk beszélgetni. Csevegéseink általában nem szorítkoznak szakmai kérdésekre, bár az apropó többnyire a színház. Beszélgetésünk ürügye ezúttal a posztmodern. Pontosabban az, hogy mi a viszonya ehhez a nehezen definiálható stílus-hoz(?), világnézethez(?), alkotói módszerhez(?), gondolkodásmódhoz(?) vagy mihez annak a rendezőnek, akinek munkáiban számos olyan vonás fedezhető fel (szövegdekonstrukció, mozaikszerkesztés, a gesztusok jelentőségének felértékelése, idézettechnika stb.), amelyet a tudós elmék posztmodernnek titulálhatnak.

- Viszonyom kettős: szorongva elutasítom, ugyanakkor használom. Amikor rendezek, természetesen nem azért keresek és találok egy-egy megoldást, mert az „posztmodern", hanem azért, mert úgy érzem: ott és akkor éppen arra a posztmodern gesztusra van szükség ahhoz, hogy kiderüljön a darabról, a figurákról, amit fontosnak tartunk, amit szeretnénk kifejezni. Ugyanakkor mérhetetlen szkepszissel figyelem, hogy az úgynevezett posztmodern térhódítása következtében valami fontos vész el az egyetemes európai kultúrából, vagy legalábbis nő annak a veszélye, hogy ez bekövetkezhet. Féltem kultúránk egyik alapkövét, a történetet. Homérosztól kezdve a történet volt az alapja minden epikus és drámai műnek, amelyek aztán épp ezen felfogható, megérthető, átélhető történet segítségével maradtak fenn évszázadokon, évezredeken át. Ezekben a régi „mesékben" óriási jellemek, nagy célok, kiélezett, jelentős tétekért folyó küzdelmek, pokoli szenvedélyek által szült döntési helyzetek fogalmazódnak meg. Es olyan folyamatok rajzolódnak ki bennük, amelyekkel az egykori-mai ember nem akar, nem tud vagy nem mer szembenézni. S e felmutatás által - mondjuk ki -valamilyen katarzist hoztak létre. Ennek- úgy tűnik - vége. Ezt akkor éreztem meg először, amikor Wim Wenders *Berlin felett az ég* című filmjében az öreg „olvasó" egy grundról mesél, amelyen valaha a híres Alexanderplatz volt. A filmben azon a téren akkor már nem volt semmi, s ha az öreg meghal, ez a semmi marad az utókornak.

– *A történet térvesztése nem egyértelműen a posztmodern következménye, legfeljebb az utóbbi évtizedekben felgyorsult az a legalább egy évszázada tartó folyamat, amely ezt a devalválódást kiváltotta.*

– A múlt század végétől kezdve, már a modernizmusban is az alkotó ember mindinkább a mű elé, a mű helyébe tolakszik; ismerjük Duchamp gesztusait, ahogyan az alkotás részévé tette saját magát, s a kép azért műalkotás, mert azt ő, az Alkotó festette.

– S *színházi példával élve: Kan tor „szereplése" a saját előadásaiban hasonló attitűdből fakadt.*

- De ez az attitűd is csak következmény, hiszen e században „minden Egész eltörött", minden nagy forma fokozatosan háttérbe szorult. A ma embere már nem tud mit kezdeni a hősökkel,

Horváth Lajos Ottó, a* Macbeth *címszereplője

Honti György, Gyabronka József és Horváth Lajos Ottó a De mi letta nővel? című darabban

mert csak a magához hasonló szereplőket érzi ismerősnek, s mivel nincs szilárd, az egész társadalom által elfogadott erkölcsi rend, átfogó viszonyítási alapja sincs egy-egy mű megítéléséhez, végső soron átéléséhez. A klasszikus korokban a kisközösség, amelyben az egyén élt, az a kétszáz-kétszázötven ember, aki körülvette, még minden szempontból etalont, egyfajta szűrőt képviselt; e közösségben kialakultak azok a normák, amelyekhez képest egy gondolat, egy cselekedet helyesnek vagy helytelennek bizonyult. Dilemmáiban mindenkinek magának kellett döntenie, de megvolt a közösség által hitelesített „mihez képest". S természetesen ugyanez történt a művészi alkotások átélésekor, feldolgozásakor is.

– *A mai olvasó-néző azonban űzötten él, tehát nem ér rá hosszú történeteken rágódni, nincs türelme a befogadás sokszor nem könnyű procedúrájához. Gyors és erős hatásokat akar.*

– Így kerül a történet, a folyamat helyébe a gesztus, az effekt, az erős, pillanatnyi hatáskeltés. Nem az az érdekes, hogy Hamlet hogyan jut el a tettig, hanem az, hogy miként öli meg Poloniust, Laertest, a királyt. Nem a folyamatok érdeklik a befogadót, hanem a pillanatok s a végeredmény. A színházban ez egyértelműen oda vezet, hogy a rendező, a gesztusok teremtője válik elsődlegessé, fontosabbá, mint az író.

– *Ez önmagában nem volna baj, hiszen amióta a színház kivívta magának az önálló művészet rangját, a rendező az a művész, aki jegyzi e műfaj alkotásait.*

– Ez így van, de már rég nem csak erről van szó. Nem értékelni szeretném a mai színházat, hanem csupán hangsúlyozni, hogy olyan, mint a kor maga. Ma már nem a hősök érdekesek az előadásban, hanem a rendező. A rendező költözik be a hősök helyébe akkor, amikor a történetmesélés helyett gesztusokat teremt. Holott a gesztus a társadalom életében mindig időlegesen érvényes; az a mozdulat, hanghordozás, szín, dallam, amely ma ismerős, holnap, holnapután, tíz év múlva érthetetlen lesz. Ezek nem örökíthetők át. Formai elemek, s mint minden forma, ezek is a ráció termékei. Értem e megnyilvánulásokat, de nem érintenek meg. Vagy épp nagyon erősen megérintenek, de képtelen vagyok továbbadni, megtartani azt a hangulatot, fájdalmat vagy felszabadultságot, ami született bennem.

– *Az értelmemre hatnak, meg kell fejtenem őket, s nem az érzelmeimre, holott a művészet s így a színház is elsősorban az érzelmek által hat.*

– A gesztusművészet nem mozgósítja a képzeletet, nem inspirál arra, hogy összefüggéseket keressek, mert elsősorban képeket villant be, s ha akarom, e képekből összerakok egy tablót, ha nem, akkor nem; enélkül is élvezhetem az erős hatásokat, a látványból, a hanghatásokból adódó intenzív hangulatokat. Az egyes elemek már nem egymásból következnek, hanem valamilyen valós vagy látszólagos teremtő elv szerint egymás mellé rendelődnek.

– *Az viszont igencsak tőlem függ, hogy különböző képekből milyen tablót rakok ki magamnak.*

– Az ilyen típusú előadások, alkotások mindig egyetlen ember igen szubjektív víziói, tehát valóban tág tere van az értelmezésnek. Gyakran meg-történik, hogy ha egy gesztikus előadást látok, s beszélek róla az alkotókkal, egészen másra következtetek, mint amire ők gondoltak. Ez a fajta alkotásmód elereszti a befogadó kezét, nem ad támpontokat az értelmezéshez, nem jelöli ki az asszociáció kereteit. Végül is ugyanúgy elengedi az ember kezét, és magára hagyja őt, mint maga a kor. Kor-szerű. Sajnos a divattá vált posztmodern hihetetlenül tág teret ad a dilettantizmusnak, a blöffnek, a szemfényvesztésnek is. Gyakran nagyon nehéz eldönteni, mit gondolt az alkotó valóban értéknek, és mi az, amiről pontosan tudja, hogy azt illik gondolnia. Hiszen ő is ugyanúgy tetszeni akar, mint az elődök, csak egy másfajta divat jegyében.

– *E divat része az idézetek használata is.*

– Ezzel úgy vagyok, mint az aktualizálással: bosszant. Az idézetekkel ugyanis nem az alapművet akarják előhívni, csak utalnak valamire, ami a közönség nagy részének valahonnan - ha máshonnan nem, hát a keresztrejtvényekből - ismerősnek tűnik, s mivel a néző sejti, hogy a gag nem az alapszövegbe illik, derül rajta. Ez az eljárás a félműveltségre épít, erősíti a középszer azon vélekedését, hogy nem kell ismerni az eredeti műveket, elég, ha innen-onnan felcsipegetünk néhány szólást, aforizmát. Ha, mondjuk, meglátunk a színpadon egy kis játékrobotot, és közben az egyik szereplő kijelenti: íme, Jézus, az Ember fia, nem kell tudni, honnan ered a mondás, csak azt kell érzékelni, hogy a látvány és a szó nem illik egymáshoz. Hogy miért nem, hogy mi lehet e párosítás értelme, s van-e egyáltalán, az mellékessé válik. Poénként hat.

– *Aggodalmaid nem alaptalanok, de a közönség egy része, különösen a fiatalok, nagyon kedvelik a posztmodernista előadásokat.*

– Azt tapasztalom, hogy a közönség kettészakadt, s a törésvonal két oldalán az érzelmi őszinteség, illetve a szakmai igényesség áll egymással szembefordítva. A fiatalabbak jobban szeretik a szakmailag talán kevésbé kidolgozott, de őszinte, szenvedélyes színészi megnyilvánulásokat, a látványos, harsány rendezői megoldásokat. Az idősebbek viszont inkább azt honorálják, ha látják: „színészileg" jól meg van csinálva az előadás, még ha az kissé hamis, teátrális, őszintétlen is. A fiatalok számára elfogadható a hibás ejtés, a civilség, az esetlegesség, az elrajzoltság, de a hazugság, az őszintétlenség elriasztja őket. Azt akarják, hogy Hamletről egy pillanatra se derüljön ki: az csak egy színész, aki jól játssza a szenvedést, hanem szenvedjen igazából, véresen, minta kutya. Ugyanakkor azt is észrevettem, hogy szeretik, ha megmutatjuk nekik a színpadi hatás mozgatórugóit. *A legyező* győri előadása elején a színészek - civilként - megfogadják, hogy ez alkalommal megpróbálják nem eltörni a legyezőt. Ez plusz izgalmat, érdeklődést váltott ki

a fiatalabb nézőkből. Szeretném egyszer az *Othellót* úgy játszatni, hogy az elején, egy előjátékban a színészek elhatározzák: ma mindent megtesznek annak érdekében, hogy a mór ne ölje meg Desdemonát. Aztán persze a dráma elsodorja a „nemes" szándékot, és minden megy a maga útján, de azért kíváncsi lennék egy ilyen „nyitott hasfalú" előadás hatására.

– *Az, hogy „aztán minden megy a maga útján", nálad nem olyan egyszerű, hiszen radikálisan belenyúlsz a drámák szövegébe, s ha úgy tetszik, te is a hősök elé helyezed magadat.*

– Kétféle ilyen „rakoncátlan" rendezői alapállást ismerek: az egyik lényege a jó értelemben vett önreflexió, amikor a rendező azt hangsúlyozza, hogy mit érzett, látott, hallotta mű olvasásakor - ezt nevezem posztmodern attitűdnek. Egy ilyen alkotó esetében, mondjuk, a Woyzeckben már nem a történet lesz a fontos, amit Büchner megírt, hanem az, hogy mi született ennek hatására a rendezőben. A darabot olvasva én egy pillanatig sem látom Büchnert, nem érzem az alkotó jelenlétét a sorok mögött, azonban a posztmodern előadás minden pillanatában ott van és mutatja magát a rendező. A másik típusba sorolható rendező viszont történeteket akar mesélni - a maga olvasatában, amelyből kiderül: milyen „történet" jutott neki eszébe arról a régiről, melyik rétegét tartja fontosnak, hogy megmutassa, a többit meg radikálisan kihúzza, átírja. En magamat e második típusba sorolnám.

– *De hogyan lehet történetet mesélni, ha a történet elvesztette létjogosultságát?*

– Nehezen.

– *Ha az előadásaidra* - Hamlet, Macbeth, Godot, A legyező, De mi lett a nővel? - *gondolsz, nem látsz valami ellentmondást e mostani kijelentésed meg egy korábbi között, miszerint a hősök helyett a néző mai, ismerős embereket akar látni?*

– Amikor azt mondom, hogy a történet kihalófélben van, akkor azt is állítom, hogy a történetmesélésen alapuló művészettel is gondok van-nak. Ezért magam is elcsodálkoztam, sőt megdöbbentem, hogy mekkora sikere van a Csehov-novellákra épülő előadásunknak, amelyben hagyományosnak mondható történetmesélés zajlik, ráadásul a mai nézőnek nem sok köze lehet . szereplőkhöz, a három múlt századi kóbor teát istához. De talán attól, hogy a színészek egyszer e játsszák önmagukat és szerepüket, sőt a szerepen belüli újabb szerepeiket is, egyszer csak érdekes lett a sztori is, a figurák is. Máskülönben meggyőződésem, hogy nem az a figura igazán is erős, aki ugyanolyan, mint hétköznapi önmag nk vagy a szomszédaink. Ha megtaláljuk azok:t a belső nemes rugókat, amelyek ugyanúgy ozgatják a szereplőket is, mint bennünket, a kor létrejöhet az érzelmi azonosulás még a hét törpével is. Ha elég erős az előadás, ha sikerül érzelmi csapdába csalni a nézőt, akkor hajlandó esz értelmezni, a maga világába illeszteni a látottakat. Ebből a szempontból talán a legérdekesebb kísérletünk a *Hamlet* volt, hiszen pozitív tulajdonságú Claudiust addig nemigen lehetett látni, s ez a figura igencsak megosztotta a közönséget. Jó időben is mutattuk be a darabot, hiszen '94-ben dúlt a III/III-asok meg az ötvenhatosok körüli huzavona, a lakossági egyik fele a vétkesek azonnali, példás megbüntetését követelte, a másik pedig a megbocsátásra, a feledésre buzdított. Egy ilyen helyzetben Hamlet és Claudius szerepe anélkül aktualizálódott, hogy bármi „aktuálist" hangsúlyoztunk volna. Ha viszont ez a többlet megszűnik, s hatvan szintén nem cselekvő Hamlet ül a nézőtéren, ellenfél híján nem értik, mi a baja az igazinak, és „érzelmi" szempontból mire megy ki ez a történet.

- *Valami hasonló érzelmi csapdára emlékszem Tompa Gábor 1985-ös kolozsvári* Hamlet-*előadásában, amikor a zsarnok Claudius az imájában egyszeriben őszinte, tépelődő, bűneivel tisztában lévő, azokatmegbánó alaknak tűnt. A színész nyílt színi tapsot kapott, de ezt követően a közönség még zavartabban nézte tovább a király aljasságait. En ezt akkor kárhoztattam, a szerepív megtörésének éreztem. Ma már sokkal engedékenyebb lennék e megoldás megítélésben.*

- Az ilyen megoldások igen bonyolultak, többszöri érzelmi váltást és intellektuális feldolgozást várnak a nézőtől, aki azonban egyre kevésbé hajlandó erre.

– *Többek között azért sem, mert a televízió a maga naturalista képi világával, klipkultúrájával épp ellenkező hatásokat sulykol bele.*

– Nem hihetünk másban, csak abban, hogy mint a történelemben mindennek, ennek a kornak és kultúrájának is lesz ellenpontja, mert ha nem, akkor a színház igazi válságba kerül. Nem olyanba, mint eddig, amikor strukturális, stiláris vagy gazdasági kríziseket élt meg, hanem az elszürkülés, az eljelentéktelenedés, a megszűnés állapotába kerül. Én szívesebben hinnék egy új reneszánszban, Szophoklész, Shakespeare, Csehov vonalán tovább.

Scherer Péter és Györgyi Anna a Királydrámákban (Benda Iván felvételei)

LISZKA TAMÁS

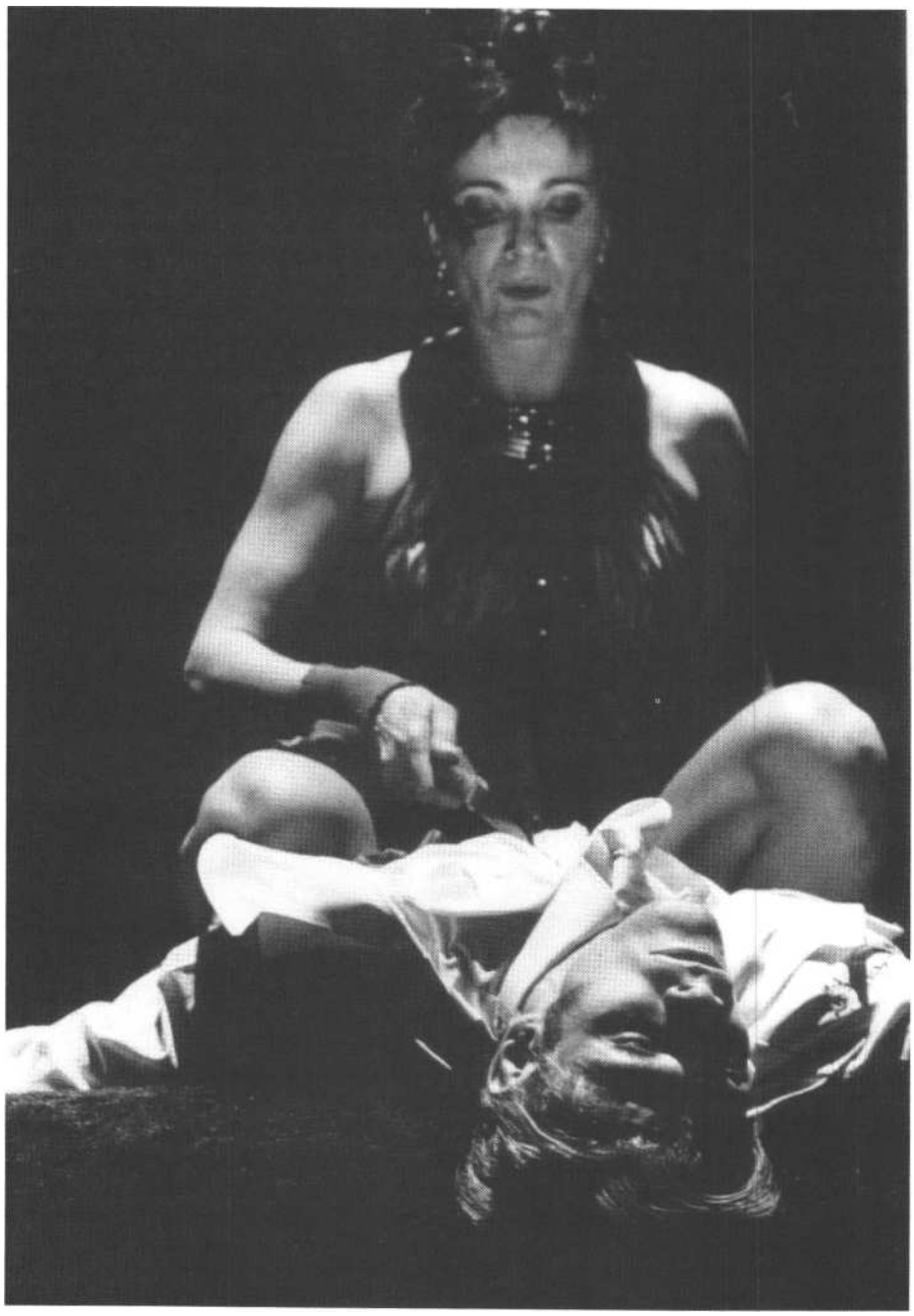
MINTEGY VISSZACSAVARVA ÉG

ALFÖLDI RÓBERT: A PHAEDRA-STORY

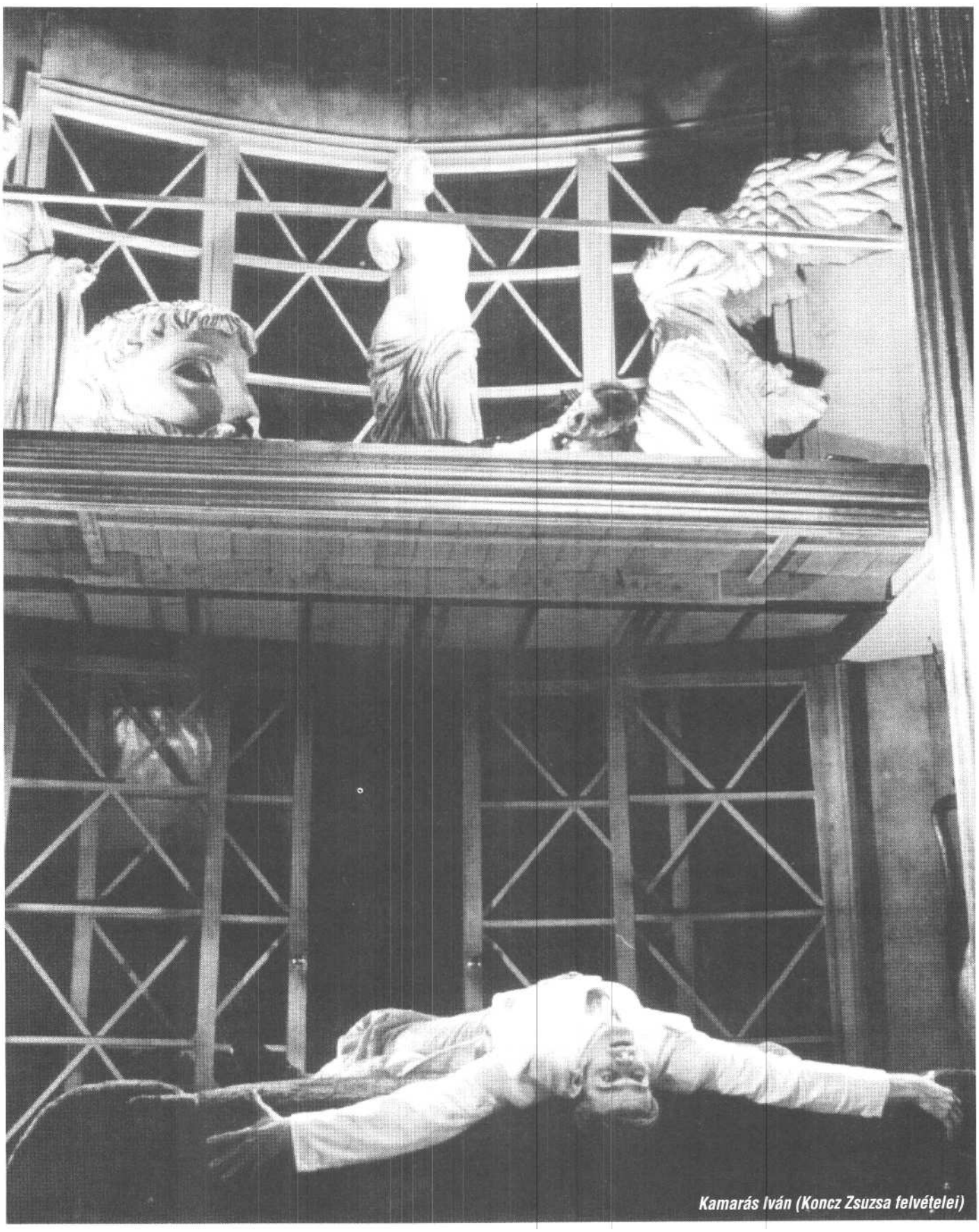
Az antik szoborfő lassan megingott, majd a földre hullt. Mondják, véletlenül alakult így a zárójelenet a bemutatón - ám hogy a Hippolütosz holttestének darabjaiból összeállított szobor végül torzó maradt, az előadás egészének tükrében szimbolikus jelentőséget nyert. Phaedra és Theramenész a roncsolt testrészekből próbálja felépíteni a ragyogó ifjú félistenekhez méltó képmását; és éppen így rakja össze a rendező, Alföldi Róbert is a maga *Phaedráját* a klasszikus történet korábbi feldolgozásainak kisebb-nagyobb darabjaiból. Néhol Racine tollvonásai sejlenek fel, máshol Enquist- vagy Euripidész-idézetek tűnnek elő. A kompiláció ellentmondásainak feloldása itt mégsem elsősorban dramaturgiai kérdés - ahogy az az átírások mai reneszánszában szokásos -, mert a rendező a szövegek elkerülhetetlen különbségeit a hangulati színezet még ennél is szélsőségesebb váltásaival tetézi: mintegy túlkiabálja az egymáshoz nem illő szövegek csikorgását. Zavaró, ha egy Racine-monológot egy Enquist-dialógus követ, de az ellentmondás mégis szinte eltörpül ahhoz képest, hogy a színpadon egyszerre látni Poszeidón monumentális kőarcát és egy (ugyancsak monumentális) békebeli rádióké-szüléket. Ez utóbbiak összefüggésére végképp nem derül fény az előadás során - igaz, összefüggésük hiányára sem. A szuggesztív színpadkép, a lendületes előadásmód, a legkülönbözőbb effektusok tömege olyannyira magával ragadja a nézőt, hogy csak jóval később, kábulatából riadva döbben rá: nem érti, amit látott. Alföldi Róbert példás illuzionista - ellenben varázslónak aligha lehetne nevezni.

A nyitány kevéssé biztató. A színpad belsejét középen meghasadt fal takarja, rajta a felirat: HELLAS. A repedés a szót persze „hell"-re és „as"-ra bontja, mely utóbbiból az „a" betű -talán didaktikai okok folytán - már korábban leesett. A csendbe egyszerre Phaedra sikolya hasít. A nő aléltan hever a nagy franciaágyon, keze széttárt combjai között pihen. A bűnös ujj okozta csúcspont zavarba ejtő indítás, melyet csak visszamenőlegesen magyaráz meg, hogy a következő tizenöt percben további hat csúcspont következik be. Ezek feszültségét rendszerint valamilyen ellentmondás táplálja. Hippolütosz szűzien tiszta Artemisz-fohászának férfias túlfűtöttsége éppen csak gyanús, de pár perccel később Phaedra kamasz lányos vallomása és az említett kezdés emléke már nyugtalanítóan összeegyeztethetetlen. Az ellentétes jelzések sora végigkíséri az előadást. A darab végén még a vak őrület és a kissé teátrális butáskodás is megfér egymás mellett, amikor az összes létező szereplőt lemészároló Phaedra észreveszi, hogy Theramenésznek ugyanolyan kése van, mint neki. Kétségtelen, hogy a rendező nem fukarkodott az intenzív hatáselemekkel: Thészeusz saját fiára szórt átkai után Poszeidón eget rengető haragja a leghátsó sorban ülő néző számára is valóságos istenverés.

Szinte összeszámolhatatlan, hányféle *couleur locale* tobzódik a két felvonásban. Része ennek az összeollózott szövegek Euripidésztől Pasoliniig terjedő tömege, de az író-rendező által hozzáírt kiegészítő szövegek és a kifejezőelemek rapszodikus váltakozása is - a Hellas-embléma, az ógörög mitológia akár önálló stílusként is felfogható, velejéig absztrahált látványvilága (Hippolütosz imája), a nagyon is autentikus istenszobrok a manzárdban, a harmincas évek kaliforniai miliője, Oinone keleti mágiája és a pesties vagy inkább pesti színházias kiszólások. Ezen hatáselemek tükröződéseiből és hullámveréseiből születik meg az előadás szokatlanul tág érzelmi tere. Erős színek, éles disszonanciák feszítik a végletekig a néző érzelmi kapacitását - a kérdés az, hogy vajon a darab képes-e betölteni a maga teremtette vákuumot.



Igó Éva (Phaedra) és Kamarás Iván (Hippolütosz) A Phaedra-storyban



Kamarás Iván (Koncz Zsuzsa felvételei)

A Phaedra őrült szenvedélyéből eredő radikális hangulatváltások iramát javarészt az expresszionista előadásmód teszi követhetővé. Mindez azonban nem csökkenti az értékét Igó Eva alakításának, amely a kifordulásig szerelmes, előbb ön-, utóbb közemésztő asszony karakterének számtalan fázisát mutatja meg. Amikor Oinone Thészeusztól való fiaira hivatkozva igyekszik lecsillapítani Phaedrát, a nő csak ennyit felel: „Igen, a gyerekek, a gyerekek, a gyerekek." Válaszában türelmetlenség, cinizmus, engedelmesség, bűntudat és meghasonlottság olyan keveréke mutatkozik meg, amely elegendő ahhoz, hogy előre jelezze a jóval később következő gyermekgyilkosságok súlyát. Ez utóbbi jelenetben a megtört Phaedra hálóinget ölt, és eközben néhány pillanatig meztelenül álla nyílt színen, néma csendben. A szándékosan hatásvadász, előadás különös pillanata ez. Phaedra nyilvánvalóan tudatában van annak, hogy több száz ember nézi. Azaz érzésünk támad, hogy ha elkeseredettsége a beletörődés ilyen mélységéig vezette, akkor a szerepen belül is képes bármire - és egyszerre ráébredünk, hogy ez az asszony nemsokára meg fogja ölni a fiait és a férjét.

Hippolütosz (Kamarás Iván) azokban a pillanatokban válik fontossá, amelyekben a darab konkrét közegétől elemelkedve jelenik meg. Ilyen a fent említett Artemisz-ima és a halott ifjú darab végi misztikus felbukkanása. Ezek a letisztult, ideális megmutatkozások, valamint Phaedra rajongása talán túlzottan is körülírják a fiú jellemét és a szerepben rejlő játék lehetséges formáit, ami után a néző számára valójában már nem is érdekes, hogy maga Hippolütosz a színpad mely részén áll, mit mond éppen, vagy hogy egyáltalán bent van-e. Rosszul kiszámított távolságtartása azt ugyan még látnunk engedi, hogy ez a figura nem olyan makulátlanul tiszta és nagyszerű, mint amilyennek a darabban mondják; ám az már nem derül ki, hogy a hófehéren kívül milyen más színek jellemzik.

Theramenész (Hegedűs D. Géza) figurája elég átgondolt ahhoz, hogy az utolsó jelenetben kimondott néhány szava után minden korábbi, vele kapcsolatos mozzanat a helyére kerüljön - ugyanakkor elég összetett ahhoz, hogy ez a fordulat, az elegáns, szinte sátáni intrikus szerelmi vallomása meglepjen bennünket. A Hippolütosz haláláról való beszámoló melodramatikus túlkomponáltsága valószínűleg alábecsüli Theramenész szavainak önálló erejét. A monológ az egyre intenzívebb zenei aláfestés hatására érzelgőssé, mesterkéltté válik, és minden ok nélkül idézőjelbe kerül.

Arícia (Balázsovits Edit) gondosan kidolgozott, plasztikus karakter. Rendkívül hálás szerep: Arícia a történetnek csupán egyetlen, nem túl fontos szálához kapcsolódik, de van egy hosszabb, érzékenyen instruált monológja, melyben a másküllönben homogén - tehát meglehetősen unalmas-szerepből kilépve elénk áll, és néhány percre leemeli képzeletbeli maszkját. Kissé meglepő ugyan ez a váratlan kitárulkozás, ám a hófehér végzet asszonya mögött rejtőző ijedt kislány képe pontos és meggyőző.

Lukács Sándor Thészeusza olyan, mintha nem is ennek az előadásnak lenne a szereplője. Hagyományos, a körülményekhez mérten természetesnek ható színpadiassága a maga módján mégis hozzájárul A *Phaedra-story* alapvető eklektikájához. A hazatérő hős a magasból, az istenek közül ereszkedik le övéihez. A nagyszabású leereszkedés eszköze - és egyben akadálya - egy billegő fémlétra. A pocakosodó hősz alaposan kifullad, mire leér. Ráadásul baljós talány fogadja: az érkezésére kivonultak mindegyike hamarosan szó nélkül, zavartan távozik. Lukács a közönség felé fordulva méltatlankodik, akár egy Moliére-hős. De a közönség is hallgat. Nincs szívük elárulni a szörnyű titkot - olyan szép, hogy valaki ennyire távol legyen ettől a rémálomszerű történettől, sőt az egész előadástól: bűn lenne belerángatni. Thészeusz dühöngése úgyszólván pihentet, mert ő a darabban az egyetlen, akit nem a végzet vezérel.

A kvázi-expresszionista stílus, a kikényszerített, egyvágányú nézői reflexre építő technika gyakran azzal a veszéllyel jár, hogy a szereplők és a helyzetek egy ponton túl óhatatlanul idézőjelbe kerülnek, nevetségessé válnak. A színészek ilyenkor kénytele-nek rendre kibújni a szerepükből, hogy a nézőkre kacsintsanak: nem komoly dolog ez. A túljátszott tragédia könnyen komédiába fordul. Bár a *Phaedra* előadása mindvégig a szentimentalizmus (vagy annak paródiája) peremén billeg, csak ritkán lépi át ezt a határt. Átérezhető, komolyan vehető történetet mond el - feltéve, ha a felszínen tomboló melodrámát nem vesszük komolyan.

Alföldi Róbert: A Phaedra-story (Pesti Színház) Díszlet: Kentaur. *Jelmez:* Bartha Andrea. *Mozgás:* Gyöngyösi Tamás. *Dramaturg:* Rácz Erzsébet. *Rendező:* Alföldi Róbert.
Szereplők: Igó Éva, Kútvölgyi Erzsébet, Kamarás Iván, Hegedűs D. Géza, Balázsovits Edit, Lukács Sándor, Gryllus Dorka f. h., Kelemen Zsolt.

JOÓB SÁNDOR

SZÍNPADON: AZ ELMÉLET

CSEHOV: APÁTLANUL

Röviden az történt, hogy egy rendezőnek, Gaál Erzsébetnek volt egy figyelemre méltó elképzelése Csehov Platonovjáról, és ebből született egy finoman szólva nehezen végigülhető előadás a Várszínházban. Ez már csak azért is szomorú, mert ma, amikor a magyar színház még mindig század eleji szabásmintákkal divatol, tulajdonképpen hálásnak kellene lennünk minden olyan felfogásért, amely legalább *eltér a* klasszikus drámák hagyományos színpadra alkalmazásától. Gaál Erzsébetnek kétségtelenül volt valamilyen elképzelése arról, hogyan lehetne, mondjuk, Ascher híres katonabeli *Platonovjához* képest *másként* színpadra állítani azt az átlagos méretű könyvekben kétszáz oldalt is kitevő szöveget, amelynek a suhanc Csehov feltehetően az *Apátlanul* címet adta (azért feltehetően, mert a szovjet forradalom után előkerült füzeteknek hiányzott a címet is tartalmazó első lapja, de Csehov fivére egy levélben „Bezotcovscsina" néven emleget egy korai darabot). Lehet, hogy a rendezés botrányt akart kavarni ezzel az új szemléletű Platonov-változattal, de az előadás ehelyett unalmas, érdektelen és tét nélküli.

Ki a hibás? A kísérletező rendező, a kísérletnek ellenálló vagy a kísérletet megvalósítani nem tudó színészek, netán a kísérlet előtt érzéketlenül álló nézők? Szerintem maga az új koncepció gátolja meg azt, hogy ebből a változatból élvezetes előadás jöjjön létre. Nem az érthetőséggel van a baj, hiszen világos, mire megy ki itt a játék, hogy Csehovot már nem lehet ugyanúgy, mint régen... Am míg egy bármilyen realista *Platonov*-előadás képes hatást gyakorolni a nézőre, ez a mást akaró várszínházi, amely kiszív minden életet az alakokból, és apró darabokra vágja az eredetileg lassan gördülő cselekményt, egyszerűen elpárolog a színpad és az első széksor között, lejön ugyan a színről, de nem érkezik meg hozzánk.

A Gaál-féle feldolgozás módszere *önmagában* még érthető, sőt helyeselhető is lenne, ám ez aligha alkalmazható a *Platonovra,* főleg úgy, hogy az ebből létrehozott előadás egy hagyományos adaptációnál többet adjon át a drámában foglalt jelentésekből. A Várszínházban ráadásul előadás helyett inkább csak ezt a mást akaró koncepciót látjuk, mert a rendezői gondolatok -

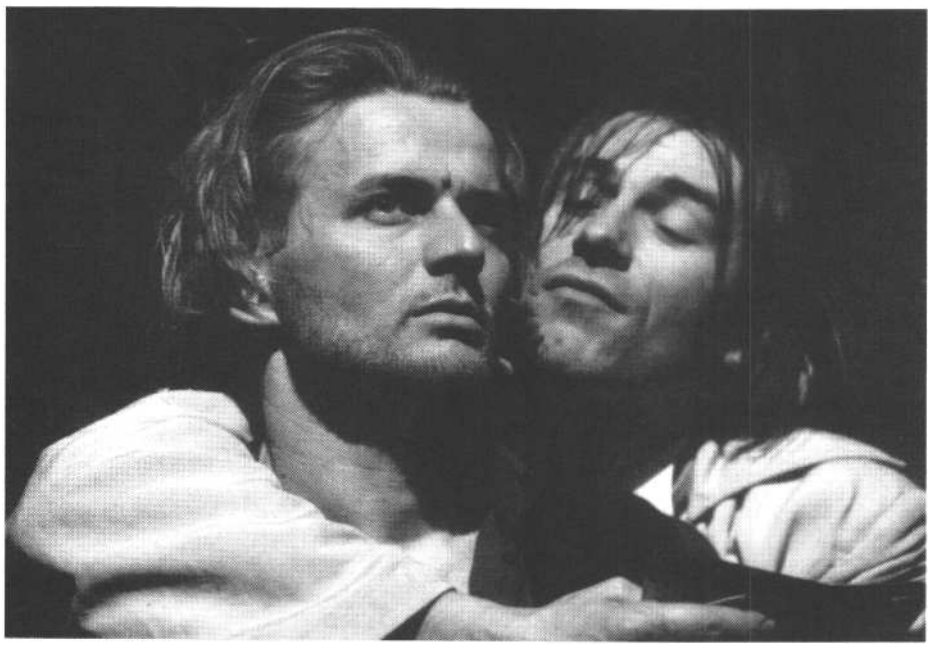
ha szabad így mondani - nem „érzékiesülnek meg", nem kapnak életképes színpadi megfogalmazást. Es ha egy előadás nem tud (vagy nem akar) kicsit se másnak látszani, mint markáns rendezői elképzelésnek, ha nem akar becsapni, elragadni, magáévá tenni, akkor minek vagyunk mi ott? Mint ahogy telefonálni is lehetetlen egyedül, úgy a színházban sem érdemes megfeledkezni arról, hogy valakik vannak a „vonal" másik végén is, akikkel szóba kellene állni.

Nézzük konkrétan, mit jelent az amúgy is csak alapanyagnak tartott Csehov-zsenge, úgymond, hagyományostól eltérő felfogása. A rendezés láthatóan igyekszik megszabadítani az anyagot a realista kötöttségektől, azaz a cselekmény reprodukálása helyett inkább annak értelmezett változatát állítja színre. A várszínházi díszlet szándékosan és agresszíven megtagadni látszik az átlagos Csehov-előadásokban elterjedt tárgyi közhelyeket. A színpad bal oldalfalát itt három-négy ember magasságig hidegen csillogó fémlécek, fémlemezek burkolják, középen egy műdomb, műfűvel, a plafonon pedig egy hatalmas világító habcsók. Amikor ez az Azonosítatlan Világító Tárgy kék színű, akkor tudjuk, hogy az eget jelenti, mert az ég ugyebár kék. Azt is értjük, amikor Platonov már az öngyilkosságról elmélkedik, és egyszer csak kialszik fölötte a firmamentum, ám közben meggondolja magát, gyáva elkövetni a nagy tettet, s ki gon.olná, Valaki újra felkapcsolja a kék neonokat. ás jelenetekben sűrűn váltakoznak az „égi test" .zínei, s ilyenkor hajlamosak vagyunk bizonyos összefüggéseket keresni a történések és a színek özött,deamikor például sárga lesz a plafon, és . színpadon még csak nyoma sincs irigységnek, öl kell adnunk a kombinálást a színszimbolikáva.

A csillogó fémborítású fal önmagában is kellemetlen látványt nyújt, a második felvonásban ráadásul egy hatalmas darabja megnyílik lefelé, mint egy komphajó hídja, s ebből lesz az erkély a kerti jelenetben. A nehézkes díszlet itt már kifejezetten akadályozza a színészek mozgását, hiszen a magas sarkú cipőt viselő nők eddig is csak látványos egyensúlyozó mozdulatokkal tudták megmászni a dombot, most viszont a „víg" kerti mulatság közben néhányan már neki is esnek a kiálló fémrámpának. Egyébként még a néma jelenetekben is óriási dübörgéssel rohangálnak föl-alá a színpadon, s egy-egy dombról indított hevesebb start után félő, hogy néhányan csak az első széksorokban tudják lefékezni magukat. Igaz, a „leszállópályát" meghosszabbították, hiszen a színpad bal felét a székek kiszerelésével előretolták, egészen a tizedik sorig. Itt állnak a kerti sakk figurái, melyeket szék gyanánt is használnak (mindenesetre nem lehet valami kényelmes egy gyalog lelapított fején ülni). Bár utalás nincs rá, ez a sakktábla mintha sugallna valamit a szemünk előtt lejátszódó „játszmáról", a figurák azonban hamar eltűnnek a színről, így ezt a jelentést talán nem akarták jobban kibontani.

Ezt a Csehov- és emberidegen teret érdekes módon ugyanaz az Antal Csaba hozta létre, aki Ascher Tamás Platonovjának egyszerre részletező és stilizált díszleteit is tervezte. A várszínházi színpadberendezéssel nem az a baj, hogy rossz nézni, és a színésznek rossz játszani benne, hanem hogy semmivel nem nyújt többet egy valóságutánzó díszletnél. Azonkívül, hogy végig azt ismételgeti, „színházban vagyunk, ez nem a valóság", az értelmezési lehetőségek körét egy cseppet sem tágítja. Nem kel önálló életre, nem fejleszt ki magából új jelentéseket, csak nagyon hangsúlyosan „ott van". Ilyen értelemben az

Jelenet Gaál Erzsébet Csehov



Rékasi Károly (Platonov) és Tóth Sándor (Nyikolaj) az Apátlanul előadásában

előadás halott térben játszódik- egy monumentális színházi kriptában.

Es hogy stílusosak maradjunk, ebben a kriptában múmiák járkálnak föl-alá. A sokat emlegetett koncepció ugyanis a Csehov-darab szerepeinek csak a burkát hagyta meg, de minden belsőséget, vért és életet eltávolított belőlük. Életszerű figurák helyett típusok megmutatása volt a cél, bár újra feltehetnénk a kérdést, vajon érdemes-e ezt megtenni a Platonov szerepeivel. A darab ereje ugyanis mintha éppen a finom pszichológiai érzékkel megírt, összetett személyiségeken és kapcsolataikon alapulna, középpontban egy igazi karakterrel. Itt az előadás második órájában is alig-alig van különbség az alakok formátumát tekintve, mondjuk, Platonov (Rékasi Károly) és a részeges Trileckij ezredes között (Fonyó István) - mivel egyiknek sincs semmilyen formátuma. Itt mindenki egy-két szóval jellemezhető: Platonov iszik, és nem tud magával mit kezdeni, Anna Petrovna (Peremartoni Krisztina) okos és akarja Platonovot, Szofja (Gregor Bernadett) szép és szerelmes lesz Platonovba stb. Csupa jelentéktelen és szürke alak. Platonovról hiába mondják el, hogy különleges ember, ezt nem lehet elhinni „csak úgy a levegőbe", és ezután már semmi sem hihető, semmi sem érdekes, minden jelentéktelen. Igy valóban komédiát látunk (ahogy az alcím is ígéri), abban az értelemben, hogy az egész hercehurca kisszerűségén és jelentéktelenségén nevethetnénk kínunkban.

Az unalmat megszülő jelentéktelenség és érdektelenség tehát nem feltétlenül csak a társulat színészi hiányosságai miatt alakul ki, hiszen a színészeknek eleve nincs lehetőségük az elmélyültebb alakításra. Már a darab alapviszonyait megrajzoló első társalgási jelenetben is érződik, hogy a holt térben görcsösen mozgó színészek inkább csak mondják, mint játsszák az erősen megrövidített szöveget. Ez a módszer kétségtelenül alkalmas arra, hogy kicsit ironizáljon a hosszasan és unalmasan fecsegő rossz Csehov-előadások felett. Mintha álomban hallanánk vissza az „igazi" *Platonov* kulcsmondatait. A dramaturgiai átdolgozás (Bereczky Erzsébet) egységes, előrehaladó cselekmény helyett inkább rövid kulcsmondatokban és kulcsszituációkban gondolkodott. Rövidre vágott jeleneteket és párbeszédeket látunk egymás mellé, sőt egymás fölé helyezve, és néha olyan érzése van az embernek, mintha ezek a darabok nem is tartoznának össze. Ennyiben tartom a mai kor viszonyaira érvényesnek Gaál Erzsébet Csehov-feldolgozását, hiszen mintha az életünk is ilyen, egymással látszólag semmilyen összefüggésben nem álló vagy semmilyen egységes történetté nem foglalható helyzetek sorozata volna.

A „cselekmény helyett helyzetek sorozata" elmélet talán a kerti jelenetben mutatkozik meg legjellemzőbben. A kevés lelkesedéssel, de annál nagyobb zajjal végzett körtánc közben a színpad különböző pontjain klipszerű jeleneteket látunk: Trileckij (Tóth Sándor) kölcsönkér, Vengerovics (Csernus Mariann) fölbéreli Oszipot Platonov ellen, Platonov kerülgeti Szofját. A felvonás feldolgozására valóban megfelelőnek látszik ez a filmes módszer, de egy idő után gépiessé és erőltetetté válik, főleg, hogy a gyengébbek kedvéért mindig egy reflektorral világítják meg az éppen „fontosat" mondó párosokat.

Gyakran látunk szimultán játékot is, amikor két vagy több jelenet fut egyszerre. Gaál kettős tengelyű szimultán színpadot hoz létre, ugyanis

Auksz Éva (Grekova) és Rékasi Károly (Szabó Péter felvételei)

nemcsak vízszintes, hanem függőleges irányban is működik a párhuzamos játék. Hol a nézőtérre nyúló előszínpadon és a háttérben váltakoznak az események, hol pedig a már emlegetett erkélyen és a földszinten. Önmagában jó ötlet a két párjelenet egymásba fűzése, amikor az erkélyen Platonov és Szofja között fellobban a szenvedély, miközben az ifjú Glagoljev (Bede Fazekas Szabolcs) Anna Petrovnát fűzi a domb tövében. Az egyszer ide, egyszer oda villantó reflektor azonban ebből a jelenetből is átlátszó dramaturgiai játszadozást csinál. A rosszul kitalált és (a néző szempontjából) rosszul megvalósított szimultán játék jellemző esete, amikor az előszínpadon zaj-ló események közben Kaszás Géza (Oszip) és Széles Tamás (Iszak Vengerovics) a háttérben megpróbál kivitelezni egy hangtalan, sőt lassított verekedést. Széles Tamásnak már szinte sikerül lassabban zuhanni a levegőben, ám a földet éréskor akkorát huppan, mint amekkorát egy emberi test szokott normális körülmények között a recsegő padlón. Az előtérben zajló jelenetre nem tudunk figyelni, a verekedés bezzeg, bár nem szánták hangsúlyosnak, annál hangosabb. A reflektorral irányított vagy a gyenge kivitelezésű szimultán játék tehát éppen azt a lehetőséget zárja ki, hogy az egyszerre zajló színpadi események között a néző saját interpretációja alapján tegye ki a hangsúlyokat.

Egyetlen jelenetben tűnt úgy, hogy a színpadon is működik valami az elképzelésekből. Az eredeti darab negyedik felvonásában a lecsúszott, részegségbe menekülő Platonovot sorra felkeresik azok, akik akarnak tőle valamit, vagy akiknek ártott. A várszínházi előadásban a jelenet a valóság és egy delírium tremens határán álló ember képzelgésének keveréke lesz. A háttérben álló iskolapadokban (amelyek ugyancsak a rémisztő fémfalból nőnek ki) ülnek furcsa megvilágításban a Platonov lelkét felkereső emberek, majd előre is jönnek színes, csillogó foltokkal díszített ruháikban - ahogy a részeg Platonov láthatja őket (jelmez: Benedek Mari). Az elhangzó szemrehányások, vádak, kérések, illetve Platonov védekezései, kirohanásai így egyszerre játszódnak le a valóság és a lelkiismeret színterein, és ebben az esetben hatásosak is az ismételgetett és szimultán elhangzó szövegek.

Az előadás alatt azon gondolkoztam, vajon meg lehetne-e határozni, hogy ezért a sajnálatos kudarcért milyen arányban felelős a rendezői elképzelés, a gyenge színészi munka és a technikai ügyetlenség. Sajnálatos a kudarc, mert minden hatástalansága ellenére ebben az előadásban több munkát, több invenciót látok, mint egy átlagos, nézhetőnek számító hagyományőrző produkcióban. Gaál Erzsébet azonban nem mér-te fel, kivel áll szemben. Nem vette figyelembe a színház egyik fontos szereplőjét, a nézőt, aki realista vagy nem realista, de mégiscsak élettel telített előadásokat akar látni a színen, s nem hideg dramaturgiát. Es nem mérte fel azt sem, hogy a mai szemmel néha lassúnak és szöszmötölőnek tűnő Csehovot nem lehet egy előre elkészített ruhával divatossá tenni.

Csehov: Apátlanul (Várszínház)
Fordította: Elbert János, *Díszlet:* Antal Csaba m. *v. Jelmez:* Benedek Mari m. *v. Dramaturg:* Bereczky Erzsébet. *Koreográfus:* Sebestyén Csaba m. *v. Rendező:* Gaál Erzsébet.
Szereplők: Peremartoni Krisztina, Őze Áron, Gregor Bernadett, Mádi Szabó Gábor, Bede Fazekas Szabolcs, Fonyó István, Tóth Sándor, Nagyváradi Erzsébet, Rékasi Károly, Csemus Mariann, Széles Tamás, Kaszás Géza m. *v.,* Csurka László, Fülöp Zsigmond, Auksz Eva, Gyürki István, Horkai János, Bíró Szilvia, Mezei Lajos, Presits Tamás.

GÁSPÁR MÁTÉ

KÖRURGUND

GOMBROWICZ: YVONNE, BURGUNDI HERCEGNŐ

A világ nincsen jó formába , mert kizárólag a formában van. Ez az a gºmbrowiczi állítás, melynek illusztrálására: élete során három színdarabot írt. A művek már csak keletkezésük egymástól távol eső dátumai és a köztes időben lezajlott színházesztétikai változások miatt sem sorolhatók egy meghatározott irányzathoz. Bár többször megᵖróbálták az abszurd színház előfutárának beállítani, Gombrowicz sosem vállalt közösséget oˡyan szerzőkkel, mint Ionesco vagy Beckett. Járt. a saját útját, és elsősorban nem művészi gőgᵍól, hanem egészen sajátos szemléletéből fakaᵈóan nem csatlakozott egyetlen iskolához, társasághoz sem. Mi-közben mindenki formabontó igyekezett lenni (a szó minden értelmében), ő maradt formabontogató: mindhárom színdarabja . szabályok által keretbe foglalt emberi viselkedésmód kitörési pontjait keresi.

Az Yvonne-ban legalább öt szabályrendszer épül egymásra, és ez a bonyolult alapképlet - amely egyébként elég pontosa ábrázolja a társadalmi ember léthelyzetét -önmagában hordozza minden lázadás bukásának magyarázatát. Hiszen bár minden lázadó a fen álló rend egésze ellen kíván fellépni, konkrétan csak annak egyes elemeit képes támadni, esetleᵍ megváltoztatni. Képtelenség egyszerre áthágni :z összes - egymástól jellegében és megnyilvánulási módjában is oly különböző - törvényt, sőt (amint azt Fülöp trónörökös példája szépen illusztrálja) aki az egyik ellen vét, önkéntelen eleᵍet tesz a másiknak. S mivel a meghatározó működési mechanizmusokat az ember legfeljebb felismerni képes, megváltoztatni nem, apróbb változtatások után újra és újra a fő sémákat követi

A Katona József Színház előadása Zsámbéki Gábor rendezésében nem tesz egyebet, mint a színház legjobb hagyományainak megfelelően egy nagyon pontos és figyelmes olvasat alapján kibontja a szövegben rejlő tartalmakat. Nem aktualizálja, nem írja át, nem állítja egy külső koncepció szolgálatába a darabot - egyszerűen bizalmat szavaz neki, és bemutatja a maga összetettségében.

Rögtön a nyitójelenet feltárja az első, *a biológiai* sík konfliktusosságát. A Hamlet-paródiaként is tekinthető Fülöp herceg az udvartól és társaitól félrevonulva mára kezdet kezdetén vét az emberi természet törvényei ellen. A burgund királyfi fittyet hány a társai által figyelmébe ajánlott jólábú nőkre, és horoszkópjából igyekszik erőt meríteni. Hiába szólítja fel őt többször is barátja, Ciprián egyetlen kötelességük gyakorlására, Fülöp éppen ettől zárkózik el a leghatározottabban: nem funkcionál. Ezáltal öntudatlanul, természetéből fakadóan eltér a normális viselkedéstől, alapjában más tehát, de nem szándékosan. Ez akkor derül ki, mikor Yvonne szerelme által feloldozva végül is Iza felé fordul (Micsoda gyönyör egy olyan nőt tartanom a karjaimban, akitől nem undorodom!). A szülők feltáruló bűnei is a testi szférához kapcsolódnak: a király kamarásával együtt tett erőszakot egy cselédlányon, akit, bűnüket leplezendő, halálba (folyóba!) kergettek. A királyné verseit rejtegeti, melyekbe, úgy látszik, túl sok költészetet ölt; ezekből a hajlékonyság iránti féktelen vágya derül ki, amit kénytelen a legmélyebb titkok rétegébe fojtani. Az így, egy el nem követett bűn által kialakuló freudi értelemben vett bűntudatérzés megbénítja Margit egész viselkedését. A test törvényeire adott három különböző válasz mindegyike kudarchoz vezet, sem az elfordulás, sem a kiélés, sem az elfojtás nem hoz elfogadható eredményt

Tóth Anita (Yvonne) és Fekete Ernő (Fülöp herceg) (Szilágyi Lenke felvétele)

- újra fel kell tenni a kérdést, s kezdődik minden előlről, körbe-körbe.

Yvonne megjelenése az udvarban a darab második jelenetében a *természetes rend,* az íratlan, de természetből fakadónak vett törvények elleni kihívásként értelmezhető. A természet harmóniára törekszik, ezért azt kell sikerültnek, elismerésre s ezáltal szeretetre méltónak találnunk, ami tükrözi ezt a harmóniát - szólhatna a ki nem mondott szabály. Fülöp lázadása talán e norma ellen a legélesebb, még akkor is, ha elhatározását - miszerint feleségül veszi a csúf teremtést - nem dac motiválja, hanem egy felismerés. Gombrowicz azt írja *az Esküvő* előszavában, hogy az emberek nem nyilatkoznak meg közvetlenül, mindig mesterkéltek, mindig játszanak. A darab ezért maszkok, gesztusok, kiáltások, grimaszok kavalkádja. Jan Kott szerint ezért Gombrowicz színházában a grimasz a világ elsődleges, materiális valósága. A forma az Arc. Nála az számít valakinek, aki kellőképpen felpumpálódott a formával, azaz deformálódott. Valaki az valaki vagy valami más, azaz hamisítvány. Vagyis Yvonne nem valamiféle besorolhatatlan szörnyszülött, se nem egy elfogadott színpadi séma megtestesülése, ahogy azt Pályi András írja, hanem maga az ember, amikor nem csinál semmit, csak bámul, s ezáltal bámulhatóvá válik, míg végül önmagára ismerhet benne akárki. Tehát Fülöp, amikor látszólag a természet törvénye ellen tesz, valójában maximálisan annak szellemében cselekszik, s amikor rádöbben, hogy döntése nyomán lehetősége nyílna egy magasabb rendű erkölcsnek megfelelően viselkedni, gyarló módon visszaretten, s a hétköznapi ítélet szerint szépnek tartottat s vele a rendes kerékvágást választja. S így megy minden tovább rendben, folyton-folyvást.

Tökéletes rend ábrázolódik a darabban a *társadalmi viszonyok* terén is. A világot, mivel egy királyi udvarban játszódó történet keretében vizsgáljuk, alapvetően a hatalom szemszögéből látjuk. Három szereplő azonban elégségesen egészíti ki a képet ahhoz, hogy félreérthetetlenné váljon az írói szándék: nem egy szűk elit, hanem egy akármilyen emberi közösség működéséről van szó. Az első maga a címszereplő, aki közönséges járókelőként jelenik meg, politikai döntés következtében lesz elfogadva mint a herceg jövendőbelije, s a társadalmi protokoll teszi őt néhány másodpercre nemessé, mielőtt közönséges hullává válna. Yvonne-é a tökéletesen kiszolgáltatott ember karrierje: váratlan emelkedés és váratlan bukás, ami akár többször is megismételhetődne, ha a gombrowiczi példázatot nem éppen az ő fájdalmasan őszinte pusztulásának kellene lezárnia. Más szóval Yvonne hős, még-pedig az önfeláldozó szerelmes típusból, aki nem élheti túl saját bukását. Vele egy szinten állónak képzeli magát a másik együgyű figura, Innocent, aki a lány szerelmesének mondja magát. Am ő semmilyen értéket nem képes felmutatni, állítás helyett csupán nem tagad, tiltakozni bátorkodik a lány meghurcoltatása miatt, de szinte azonnal visszakozik, mintegy a saját tiltakozásától megijedve. Mindkét megjelenésekor nagy indulattól fűtve érkezik, de hamar meghunyászkodik, és mindkétszer üres kézzel távozik. A figura nevének jelentése - ártatlan - nyilvánvaló irónia az állandó kudarcra ítélt kisemberrel szemben, akit a saját maga alkotta ideál is megtagad (Yvonne leghangosabb megszólalása éppen az, amikor Innocentet akarja elkergetni). A harmadik, népet képviselő alak a Koldus, aki nem több, mint a hatalom öntudatlan, állati sorba taszított játékszere. Fel sem képes fogni, mi történik vele, amikor a király az ünnepi alkalomra hivatkozva s a bőkezű uralkodó képében tetszelegve egyre emeli az alamizsna összegét. A Koldus már nem is ember, személyének nincs semmilyen köze a vele kapcsolatos dolgokhoz, s mivel valós problémáira egyetlen másodpercig sem terelődik figyelem, azok megoldására semmilyen esély sincs. Ezért lesz ebben a státusban mindig, valaki, valamikor, valahol. A darab cselekménye két ceremoniális esemény, a nép előtti ünnepi parádé és az eljegyzési-elveszejtési lakoma között feszül. A ceremónia, a par excellence társadalmi érintkezési forma, megnyugtató keretbe foglalja a történetet, és a forma sértetlenségére utal. (A színházi előadás külön érdekessége, hogy a Koldus figurájának visszacsempészésével, a halmozott ismétléssel sikerül pontosan valami újat mondania - de erről majd később.)

A társadalmi törvények mögött húzódó hagyomány határozza meg, hogy mi számít egyáltalán eltérésnek a megszokotthoz képest. *A tradíció* törvényeivel kapcsolatban nem az egyes szereplők, hanem az egész mű fogalmaz meg sajátos álláspontot. Az író a cselekmény környezetének kiválasztásával teszi egyértelművé, hogy tradícióihoz erősen kötődő univerzumban gondolkodik. Az uralkodói székhely a hagyományőrzés megtestesült szimbóluma, ahol az öröklődő hatalom a változatlanságot hivatott biztosítani. Ugyanakkor hiába táplálkozik a gombrowiczi mű ezer szállal a shakespeare-i királydrámák világából - ahogy azt már rengetegszer kimutatták -, ha nincs már konkrét tét, és ezáltal nincs már valódi harc sem. A XX. századra az egyén legnagyobb ellenfele önmaga lett, ezáltal a dráma észrevétlen eloldódott a hagyományos konfliktussémáktól, s azokkal már csak kiüresedett formai elemeken keresztül képes érintkezni. Ekként válik a hagyomány állandóan jelen levő, de nehezen aktivizálható viszonyítási ponttá.

S a még a múlt században is mindenható tradicionális szabályzat helyét szép lassan átveszi egy *metafizikai törvények* által vezérelt világkép. Ez a szemlélet, amely a darabban és Zsámbéki Gábor rendezésében nagyon erősen kifejezésre jut, megkérdőjelezi az emberiség útjának tradíciók által megszabott egyenesvonalúságát, és a ciklikusan ismétlődő, állandóan bezáródó, mindig újrainduló és előbbre nem jutó egyéni és közösségi történelem élményét rögzíti. Egymástól teljesen függetlenül három teljesen különböző szereplő: Yvonne, Ignác és Fülöp is megfogalmazza ezt az érzést (Körbe-körbe, mindig, folyton-folyvást...), s mindhárman elégedetlennek

tűnnek a felismert renddel. Ám azon változtatni csak Fülöpnek lenne módja, mivel Yvonne maga a felismerést lehetővé tévő jelenség (szálka, amely ugyanazt a hatást érhetné el a fennálló rendben, mint a kárászé az ő torkában), Ignác pedig a körforgásba immár beletörődő, annak menetét biztosító hatalom, vagyis a zavaró jelenség megszüntetője, Yvonne gyilkosa. A Fülöp előtt feltáruló lehetőség pedig - hogy a körvonalat kiegyenesítse, és kétpólusú történetvázat hozzon létre - nem más, mint Yvonne szerelme. Az állandóan önmagába záródó és ezért kilátástalanul egyértelmű körvonalat akkor sikerült volna megszakítania, és ezáltal új értelmet hoznia a világra, ha elfogadja Yvonne szerelmét, hiszen ki is mondja: „Szeretve vagyok általa, tehát benne vagyok;.. az lehetetlen, hogy ő ne legyen énbennem." Ám a megszeretési kísérlet nem jár tartós sikerrel, és az Yvonne felfedezéséből fakadó szabadság illúziója csupán arra elég, hogy az egyik szabályrendszer alól kibújva egy másiknak vesse magát alá. (Ezért akarja hisztérikusan megszerezni az Yvonne által összeszedett hajszálat, megszakítva ezáltal a kettejüket összefűző lineáris kapcsolatot.) Nem elég erős ahhoz, hogy a józan ész és a törvények ellen cselekedve egy magasabb rendű szerelem, az ember szeretete által megváltsa a világot, amely így folytatja a maga megszokott köreit.

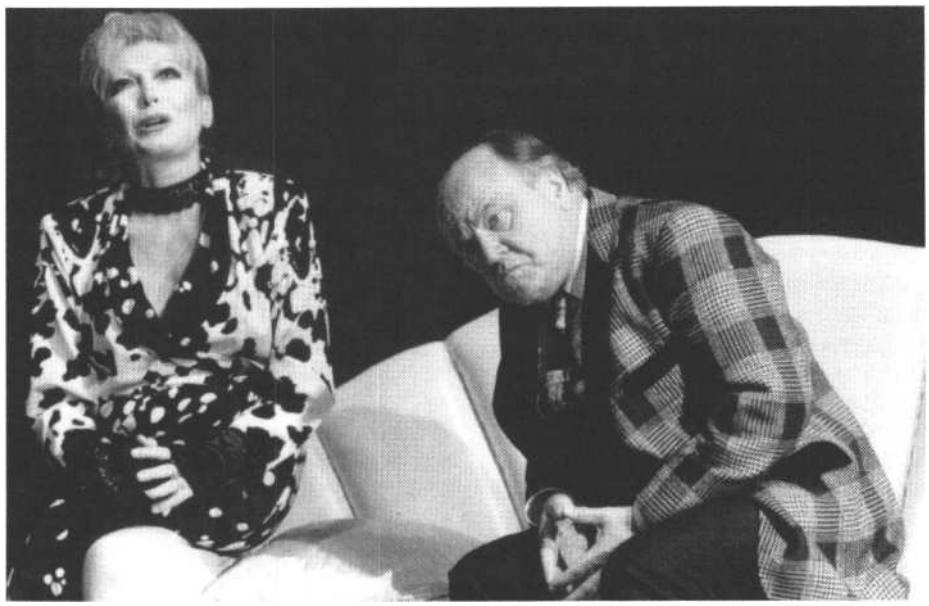
Ezt a körmotívumot emeli ki a Katona József Színház előadása is. A színpadot határoló csíkos ponyva cirkuszi atmoszférát teremt, amely nemcsak a figurák viselkedését okolj. meg, hanem a tér porondszerűségét is sugall a. Az első rész díszletét uraló kör alakú pavilon saját tengelye körül forog, amikor a belécsimpaszkodó ifjak megforgatják, körhinta hatását kelti. (Ugyanez a tér a második felvonás szobája, ahol Yvonne-t faggatják) De nemcsak a térben figyelhetjük meg a körkörös motívumokat, hanem az időben is. Hiszen az idő múlása is ciklikus folyamat: a mutató mindig ugyanazt az utat járja be, mégsem ugyanoda ér vissza. Ezt a fesztő paradoxont ábrázolja kétszer is nagyon szemléletesen a földhözragadt Cipriánt zavarba ejtő hitelességgel ját-szó Stohl András. Mindkétszer ások döntésére vár: az első esetben csak a tenyerét látjuk, amint görcsösen üti egy virágállványon a rohanó másodpercek taktusát, másodszor pedig egy fotelban köröz mindaddig, míg a szí padi esemény - látszólag - egy helyben topog.

Az ehhez hasonló finom rendezői gesztusok mind-mind arra figyelmeztetnek, hogy reprezentáció tanúi vagyunk, ahol a színészek a színpadon formákat utánoznak. Enne érzékeltetésére hatásosnak bizonyultak a cirkusztól kölcsönzött motívumok, amelyek elidegenítő effektusként működtek. Ilyen volta tigrisek ugratásához használt tüzes karika felidézése két égő tükörrel abban a jelenetben, amikor a szülők - ugrásra készen - egymást bámulják. Itt lepleződik le, hogy az addig Yvonne állatiasságának bizonyítékaként emlegetett bámulás valójában alapvető emberi tulajdonság; ennek tudatosítása érdekében veszi körül Fülöp kétoldalt szüleit tükrökkel: egyszerre lássák magukat bámulni és megbámulva. Sáry László zenéje néhol a Brecht által használt cirkuszizene-motívumokra utal; a lakáj, Valentin - Lukáts Andor fegyelmezett alakításában - Magritte-képeket megelevenítő jelenései szintén az előadás spektákulumjellegére figyelmeztetnek. A rendező azonban komolyan vette a szerző utasítását, amelyet szintén *az Esküvőelő*szavában fogalmaz meg: „Mesterkélten kell játszani, ennek a mesterkéltségnek azonban nem szabad elvesztenie a kapcsolatát azzal a normális emberi tónussal, amely a szövegből érezhető."

Az idézetből kiolvasható, elemelten realisztikus játékfelfogás mindig is erőssége volta Katona társulatának. Ennek köszönhetően mintaszerű Benedek Miklós Kamarása, színes Haumann Péter Ignác királya, akiből a színész még azt a rabelais-i ízt sem felejti ki, amelyre szintén Jan Kott hívta fel a figyelmet; grimaszai, mutogató ujjai, szellentést utánzó trombitálása pontosan utalnak obszcén szándékaira. Jó Bodnár Erika Margit királyné szerepében, még ha az - egyébként rettentően nehéz - gyilkosságra készülő jelenetben nem mindig sikerül is magával ragadnia a nézőt; a gyertyalánggal és gramofonszóval

Kiss Eszter (Yvonne), Benedek Miklós (Kamarás), Bodnár Erika (Margit királyné) és Fekete Ernő

Bodnár Erika és Haumann Péter (Ignác király (Koncz Zsuzsa felvételei)



aláfestett Shakespeare-paródia és a biztonságát csak eltorzított álarc mögött meglelő asszony szívszorító átváltozása inkább kioltja, mintsem erősítené egymást.

Kissé egyhangú Fekete Ernő mint trónörökös; az ő játékából hiányzik talán leginkább az az ironikus szerepreflexió, amelyet az előadás stílusa megkövetelne. Ugyanezt nem kérhetjük számon az Izát alakító Ónodi Eszteren, aki elöl-hátul egyformán megbízhatónak bizonyul a csábító idomok tekintetében. Rába Roland Innocentjének vörös füle mindent elárul viselőjéről, akit szavai sem cáfolnak meg.

A címszerepet ketten játsszák felváltva: Kiss Eszter és a főiskolás Tóth Anita. Szerepformálásuk nem teszi a két előadást két meghatározóan különböző színházi élménnyé. Mindketten élő figurát alakítanak, olyan Yvonne-t, aki tudja, mi folyik körülötte, beleszeret Fülöpbe, majd felfogja annak választását, s ekképpen küldetését mintegy betöltve, szinte önként vállalja fehér áldozati ruhájában a halált. Különbségek inkább eltérő habitusukból fakadnak: míg Kiss Eszter lomhább, darabosabb figurát játszik, aki ott marad, ahova leteszik, egész mozdulatlan lényével kihívást intézve a külvilághoz, Tóth Anita csenevészebb, idegesebb, mintha állandóan mondani akarna valamit, csak nem lenne hozzá ereje. Ha a figura életben maradna, az első Yvonne valószínűleg szétfolyna, míg a második összeaszna.

Kun Vilmos a Koldus az első részben, s nem lehet nem ráismerni az utolsó rész Marsalljának szerepében. Szó nélkül hagyhatnánk ezt a szerepösszevonást, ami más szereplők esetében is előfordul az előadásban, ha nem éppen ő lenne az, aki a zárójelenetben utoljára parancsolja térdre Fülöpöt néhai jegyese teteme előtt. A herceg letérdel, ezzel - gondolhatnánk - bezárult ez a kör is, ám mielőtt még lehullana a függöny, észrevehetjük, hogy Kun Vilmos alig észrevehetően, de ott áll a bal oldalon. Ez Zsámbéki tiszteletköre a nagy burgund rondóban a mindenkori lealacsonyítottak, legkiszolgáltatottabbak előtt.

Witold Gombrowicz: Yvonne, burgundi hercegnő (Katona József Színház)
Fordította: Pályi András. *Jelmez:* Szakács Györgyi m. *v. Díszlet* Khell Csörsz m. v. *Zene:* Sáry László. *Mozgás:* Horgas Ádám m. v. *Asszisztens:* Tiwald György. *Rendező:* Zsámbéki Gábor.
Szereplők: Tóth Anita f. h./Kiss Eszter, Haumann Péter, Bodnár Erika, Fekete Ernő, Benedek Miklós, Ónodi Eszter f. h., Stohl András, Szirtes Balázs f. h., Illés Györgyi, Fullajtár Andrea f. h., Rába Roland f. h., Lukáts Andor, Garay József m. v., Kun Vilmos, Árva László m. v., Andai Kati m. v., Bálint Márta m. v., Németh Kriszta m. v., Lengyel Ferenc, Takátsy Péter, Samu Nagy Ádám f. h.

CSÁKI JUDIT

A HÁT MONOLÓGJA

SPIRÓ GYÖRGY: KVARTETT

Vári Eva háta - *pars pro toto* - az első percekben a szereplők lélektani mélyrétegeiről mesél. Ahogyan ajtót nyit a váratlanul becsöngető vadidegennek, majd egyik karját az ajtófélfán támasztva elállja a be-jutás útját, és testtartásának enyhe változtatásaival elbeszéli egy ország közelmúltjának ma már nem kínzó, csak fájdalmas történetét, az nem-csak a színjátszás magasiskolája, hanem maga a darabértelmezés, a textus és a helyzet interpretációja, ha tetszik. A hát szeretné megérteni, mit keres az ajtóban ez az ember, elmondja, hogy manapság nem az a világ van, amikor csak úgy be lehet engedni valakit, bármekkora virágcsokrot tart is a kezében, illetve akkor aztán pláne nem... Még arról is beszél, hogy jót aztán nem várhat egy afféle rendes, élettől, történelemtől elgyötört kisember egy idegentől, aki még csak nem is szolgál semmiféle épkézláb magyarázattal arra nézvést, ki ő, és mit akar. Szintén a hát árulja el, hogy van és virul egy újabb csengő-frász, ezúttal nem a fekete autótól, hanem mindenféle számlásoktól, biztosítósoktól.

Ismerős ez a hát. Elutasítás és kíváncsiság, mentegetőzés, magyarázkodás, gyanakvás és afféle korlátolt jóindulat süt a tartásából, míg végül egyértelműen jobb meggyőződése ellenére, puszta engedelmességből, reflexből - az asszony beengedi a hívatlan látogatót.

Amikor elolvastam Spiró György *Kvartett* című komédiáját - jó néhány hónappal ezelőtt, a kaposvári drámapályázat idején -, arra gondoltam, hogy alighanem ez is arra a sorsra jut majd, mint rokonai, Spiró többi *zeitstückje, a Vircsaft* és *a Dobardan.* Későn fogják bemutatni, és vagy lemállik róla a kontextus, vagy történelmi opusszá válik, és egyik sem fog jót tenni neki.

Tévedtem: gyorsan mutatták be. Abban viszont igazam volt, hogy ez nagymértékben hozzájárult a sikerhez. Vincze János rendezésében a történet még nemhogy történelmi visszfényt nem kapott, de tegnapinak is legfeljebb a valutaárfolyam bizonyult benne.

For the record - az utókornak: ez a négyszereplős történet naturalista életkép a kilencvenes évekből, amikor a demokrácia és a szabadság és ezek összes (vad)hajtása hajszálereken szivárgott lefelé és befelé a magyar társadalomba és egyedeibe. A Spiró darabjában szereplő idősödő házaspár leginkább a terheit, felnőtt lányuk a kényszert és a benne rejlő lehetőséget, a hazalátogató amerikás magyar pedig az ígéret új földjét látja benne.

A történet egyszerű helyzetkomikumra épül: a szereplők nem értik a másikat. Vagy mert vérük-

ben lüktet a félelem, vagy mert korlátoltak, vagy mert mohók. Vagy mert megtörte őket a negyven év, vagy mert nem tudják „venni" a fordulat keltette akadályokat, vagy mert kipusztultak az értékek az életükből, vagy mert soha nem is voltak benne ilyenek. Próbálkoznak egy ideig a másik megértésével, aztán mindenki marad, ahol/ahogy volt. Szimpla kis csőd.

Horgas Péter - aki mára Vircsaftban is Spiró megértő díszlettervezőjének bizonyult - egy kissé „átbuherált" lakótelepi konyhát tett a színpadra. Amely alapkomfortjával, sivárságával, otromba és ízléstelen kellékeivel, ülőkéivel együtt az élet helyszíne, mint igaziból.

A figurák simán passzolnak a panelkonyhához: a Spiró-féle általánosító névadás ugyan kockázatos fogás, de a Kvartettben beválik. A színészek egyszerre töltik fel egyéniségükkel ezt a bizonyos „általános" nevet - Feleség, Öreg, Nő, Vendég -, és különböztetik el a sémától, teszik egyedivé. Ilyenformán igazán ideális a néző helyzete; miközben ismerős mindenki ebben a tér-ben, mégis ébren van a kíváncsiság: hogyan fogalmazza meg Vári Eva, Krum Ádám, Töreky Zsuzsa és Márton András ezeket az alakokat? Mit és hogyan adnak hozzá ahhoz a leépült és más-más okból beszűkült nyelvhez, melyet Spiró írt meg a számukra?

A történet, bár banális, ahogy ez a *zeitstückhöz* illik, nem tipikus. Már-már abszurd - a szónak nem műfaji, hanem hétköznapi értelmében. Hiszen egy 56-ban kimenekült suhanc tér haza sok évtized és egy nem nagyon sikeres kinti élet után, hogy lerója háláját- mert egykor idejében figyelmeztette őt - a hajdani grundfocibarátnak, a mostani Öregnek. Pénzt, jólétet ígér, cserébe szeretetre, itthon fellelt családra vágyik. De az egykori jótevő - vagy mert nem emlékszik, vagy mert nem akar emlékezni - egyetlen szavát sem hiszi, sőt, paranoid reflexszel egészen más jellegű összeesküvést szimatol az ártatlan - bár kétségkívül hóbortos é ezért gyanakvásra okot adó - hálálkodás mögött.

Az Öreg Krum Ádám alakításában azt a demagóg, hívő a szocializmusba belemerevedett típust idézi, akit nevezhetnénk- Bereményi remek kifejezését kölcsönözve - „keskenyvágányú vasutas"-nak is. Nehézkes mozgással, kevés, de annál erőteljesebb gesztussal és legfőként hangerővel védelmezi... - hát, már aligha többet agy mást, mint e lakótelepi lakás és a „jurósport"-nézés békének becézett érinthetetlenségét. Amint az a család megfellebbezhetetlen tekintélyének kijár, asszonya készségesen visszhangozza még ki sem mondott szavait, adja szájába a következő replikát. Vári Eva zseniálisan kever ki számtalan, olykor egymással élesen ellentétes elemből azt a bizonyos lemondó és mégis odaadó kommentátort, aki a Feleség, és aki egyszer e óvja-félti meg tartja reménytelen, nehézkes fráternek is az urát. Viszonya hozzá egyenlő az élethez való viszonnyal. Létezhetetlen nélküle: nem külön entitás, miközben valahol mégiscsak ő mozgatja ezt az alig mozgó, de mégiscsak telő életet.

A Nő egy másik korszelet típusa: a kicsit már akklimatizálódott, adaptálódott és további adaptálódásra kész, egyéni kudarcokkal máris teli asszonyé. "Kispályás", de válta i kész létforma az övé - és Töreky Zsuzsa ügyesen, nagymonológjában pedig egyenesen megrendítően hozza ezt az alakot, jövőtlenségével együtt. Ez a Nő otthonos a lakótelepi konyha közegében, egyszersmind gyűlöli azt. ő bezzeg felfogja, mi rejlika váratlan vendég ajánlatában, és megteszi tétje it, emeli is egyre: előbb magát, aztán a lányát ajánlva fel.

Márton András Vendége egy külön, másik dráma hőse lehetne; itt ötletes és elégséges dramaturgiai elem, amely arra szolgál, hogy ez a nagyon is ismerős családi tabló a maga szörnyűségesen-mélyen lehangoló-szánandó valóságában kibomolhassék. Márton pontosan és érzékenyen tölti be dramaturgiai helyét: végtelenül türelmes és értetlen, majd pedig a kellő pillanatban "megvilágosodik", és hátat fordít a kellemetlen históriának, és a frissen vásárolt Opellel aligha-nem meg sem áll a nyugati határ túloldaláig.

Vincze rendezésének legfőbb érdeme, hogy nem kommentálja a darabot, hanem komolyan veszi, és aprólékosan, körültekintően *megrendezi*. A koreográfiát pedig a színészek is „egyenesben", idézőjelek nélkül játsszák, az egyidejűségből fakadó anyagismerettel. Ez is interpretáció, rendezőtől, színésztől egyaránt, és még az üzenet is - mert az is van - világos és érthető: ez mind így volt egykor. Rémes.

Spiró György: Kvartett (Pécsi Harmadik Színház)
Díszlet: Horgas Péter. *A rendező munkatársa:* Muschberger Ágnes. *Rendezte:* Vincze János.
Szereplők: Vári Éva, Krum Ádám, Töreky Zsuzsa, Márton András.

Töreky Zsuzsa (Nő), Márton András (Vendég), Vári Éva (Feleség) és Krum Ádám (Öreg) (Simarafotó)

FORGÁCH ANDRÁS

A KELLEMES HÍR

BÁLINT ANDRÁS: INRI

Kissé szigorúan úgy fordítanám le az evangéliumi „jó hírt" Bálint András INRI-előadását látván a Radnóti Színházban, ahogy baktatok hazafelé a Nagymezőn: *a kellemes hír.* Pedig szép és tartalmas este volt (másfél óra, szünet nélkül), igazi színház, jól éreztem magam, és a világért sem bagatellizálnék egy ilyen heroikus vállalkozást, nem én - mert gondoljunk bele, ugyan mi újat lehet mondani ezzel a történettel kilencvenhét karácsonya táján, a világnézetek zűrzavarának korában, ugyan miféle jelentéssel bír ma még ez a csontig lerágott mese, Jézus története?

Már csak azért is megérte megcsinálni ezt az előadást, hogy erre a kérdésre válaszolni lehessen, vagy válaszolni legyen kénytelen az ember.

Bálint az előadás elején picit púposan, féloldalasan áll a nagyon szép, homokkőszín díszlet előterében, melynek falain és mennyezetén hibátlan ízléssel olvad össze görög, keresztény és zsidó ornamentika és térművészet, s mely egyszerre templom, barlang, katakomba és folyosó; épület, táj és természet. Bálint áll a színpadra alulról begomolygó füstben, kezét, mint egy katedrán álló professzor, összefonja, *ez egy régi történet,* mondja, a tónus száraz, intelligens, hangja kicsit kásás, és nagyon természetes. (Mondhatnám, ismét kissé szigorúan: néha *túl* természetes.) Nem az idők *mélyéről* szól ki hozzánk tehát, hanem az idők *végéről* néz vissza, a retrospektivitás mindentudó rezignációjával. Mint rutinos színpadi erőművész ebből a tónusból Bálint sohasem zökken ki - minden indulat ebbe a józan keretbe foglalva tűnik fel: a harag, a csalódás, a megbánás; a történetmondás *pontossága* helyettesíti a csodát, az irracionálist, illetve átmenet nélkül *iróniává* változtatja. Bálint az iróniát emeli be Jézus hangsúlyai közé, pontosabban azt emeli ki hangsúlyaival Jézus beszédeiből és példázataiból - mosolyognunk kell, amikor Jézus mintegy fölkínálja Péternek a vízen járást, és mint egy tapintatos világrendező, hitművész, megmagyarázza, hogy miért is nem sikerült neki. *Ez egy régi történet,* mondja Bálint, tehát megtörtént, és talán itt szivárog bele a csoda és az irracionális paradox módon a mesébe: *megtörtént, tehát igaz.* Ami megtörtént - és Bálint minden egyes hangsúlya evidenciát kölcsönöz annak, ami talán csak látszat, visszaverődés, viszonylagosság -, az már cáfolhatatlan és kiradírozhatatlan a kollektív emlékezetből. Bálint a *történés* csodáját oldja vissza ezzel a tűnődő retrospektivitással, és ezáltal tudja mindig elölről kezdeni.

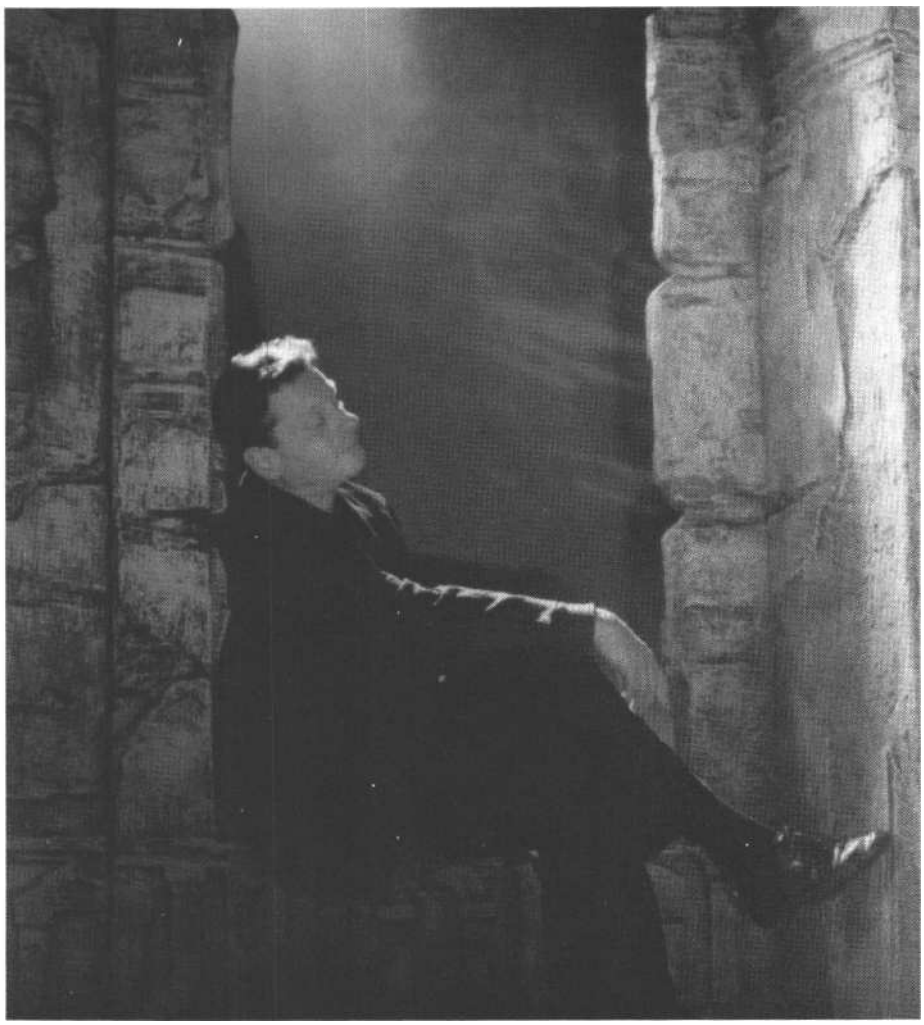
Változik a fény, a színész változtatja a helyét, az egyes epizódokhoz a színpad más-más szögletét keresi fel, olykor egyszerűen hátramegy, hogy előrejöjjön: a színész és vele a „cselekmény" nem csupán előrehalad, hanem újra meg újra *nekifut a* történetnek, tetszik ez a finom dadogás, tetszik, hogy nem a képünkbe vágja azt, amit közölni akar, mint egy igehirdető, a maga megfellebbezhetetlenségével, hanem mintegy felkínálja: válasszunk, nézzük meg innen is ezt a történetet, és nézzük meg egy másik szögből is; változik a világítás, tágul és szűkül a tér, a háttérben olykor zene szól, olykor pogány, olykor liturgikus, olykor afrikai, olykor európai - ebben a szolid variabilitásban (görögül, héberül, latinul is megszólal, egyöntetű könnyedséggel) vajh Bálint mely regiszterei igazán meggyőzőek? A ha-rag? A szeretet? A szánalom? A hit?

Megvan: *a példázatosság.*

A paradigmatikusság. Most már csak arra kell rájönnöm, hogy itt és most minek a paradigmája az illető, az egyik legszebb valaha élt ember.

Megidézni ezt az embert, akiről azt mondják, hogy... Mit is?

Bálint, aki az elmúlt években a város legnézhetőbb színházainak egyikét dirigálta, azzal a finom bizonytalansággal - hiszen nem prófétaalkat, hiányzik belőle a diktátorok radikalizmusa



Bálint András az INRI előadásában

Jelenet az INRI-ből (Koncz Zsuzsa felvételei)

és végérvényessége, figyelmes és szorgalmas inkább, beleérez - függőben hagy dolgokat, ez művészetének egyik kulcsa, ebben a bizonytalanságban több pontosság rejlik, mint első pillantásra vélnők, de még válogatásával is azokat az aspektusait erősíti meg a „régi történetnek" (négyből alkot egyet), amelyekben Jézus szemlélődő, eszes embernek látszik - nem szenved, nem is eksztatikus, nem is hipnotikus, vitái is inkább csöndes dialógusok (például Nikodémusszal), olykor fellobbanó dühe a pedagógus, Péter hitehagyása és keserves zokogása is inkább az eleve elrendeléssel, minta Péter lelkében felszakadó *űrrel* rokon (hiszen Jézus megmondta, hogy így lesz, és így is lett). De éppen ennek a hiszterizált, fanatikus vonatkozásnak a kikapcsolásával mennyire láthatóvá válik a *közlés* ténye: nem véletlen, hogy a mérlegelő Pilátus egy pillanatra megjelenik előttünk, ahogyan próbálkozik a zsidók meggyőzésével, alakja a tanítványokénál előbb Bálint előadásában, mint egy kissé megfáradt és intelligens politikus, akinek a hatalma virtuális térbe vettetik (akit ugyebár meghalad a történelem); vagy ezért *érezzük* Tamás ujját (ha jól emlékszem, ez a jelenet is szerepel az előadásban, mert azért erős válogatást láthatunk, és utólag nem tudom már, mi az, amit én képzelek hozzá, és mi az, amit *ott* hallottam) behatolni a feltámadt Jézus mellsebébe: a *kételkedő,* a szkeptikus alakja is igen plasztikus Bálint elővezetésében.

A feszültség itt nem abból fakad, hogy a megmagyarázhatatlan kapcsolat egy földi anyától született lény és Isten között bizonyítást nyer-e vagy sem, hogy a csodák *miképpen* csodák, és hogy ebből milyen következtetések hárulnak ránk, halandókra, hanem abból, hogy a történetet valamiért újra meg újra el kell mondani. Egészen odáig el kell mondani, hogy meghalt és föltámadott. Bálint, mint egy filmforgatókönyvet, úgy pörgeti le előttünk a képeket, közeliket ad és nagytotálokat, eközben mindig ügyel az *understatementre:* nem úgy bizonyítja be, hogy lehetséges egy ilyen ember, hogy mintegy az isteni felől közelít, hanem belülről, belőlünk vizsgálódik kifelé.

Nem a hit, nem is a hitetlenség, hanem a viszonylatok egyszerű architektúrája. Olyan viszonylatok architektúrája, melyekben a kiválasztott személy, mondhatni, a célszemély kilép az ikonszerű dermedtségből, amelybe kétezer év merevíti (ehhez nem kell Scorsese trükkje), és megjelenik előttünk, tökéletesen alkalmasan arra, hogy akár a hatos villamoson, akár a metrón, akár egy zeneakadémiai koncert szünetében be szédbe elegyedjen velünk. Létezését tudomásul vesszük.

És itt jön a bukfenc.

Tudomásul vesszük, hogy az egyik legszebb, legeredetibb, legizgalmasabb, legtitokzatosabb ember botrányos módon mártírhalált halt.

Elég ez?

Amennyire meg tudtam ítélni, az ezerkilencszázkilencvenhetes év utolsó INRI-előadásán a Radnóti Színházban nem templomban voltam, hanem egy olyan nézőtéren, melyet tiszta arcú, barátságos emberek töltöttek meg, családok, férjek és feleségek, gyermekeikkel, olyan feleségek, akik némely nevezetes részeknél összemosolyogtak a férjeikkel („ez az"), vagy átnyúltak az apa háta mögött, hogy kedvesen megérintsék a gyermekük vállát,, akivel hárman egy pillanatra összenéztek: a színpadon ott állt egy színész, aki olyan sallangtalan egyszerűséggel adta át nekik azt, ami már addig is az övék volt, hogy ebben az átadásban benne rejlett az újraátélés titokzatos lehetősége.

Nem volt botrány, nem kiáltott a nézőtéren senki halleluját, senki sem tért meg vagy tért ki a hitéből: hálásan megtapsolták a másfél órába sűrített Egészet, otthonuk volt a színház.

INRI (Radnóti Színház)
Máté, Márk, Lukács és János evangéliumából és Vas István versének felhasználásával összeállította: Bálint András. *Díszlet:* Horesnyi Balázs. *Zene:* Melis László. *Rendezte:* Deák Krisztina.
Elmondja: Bálint András.

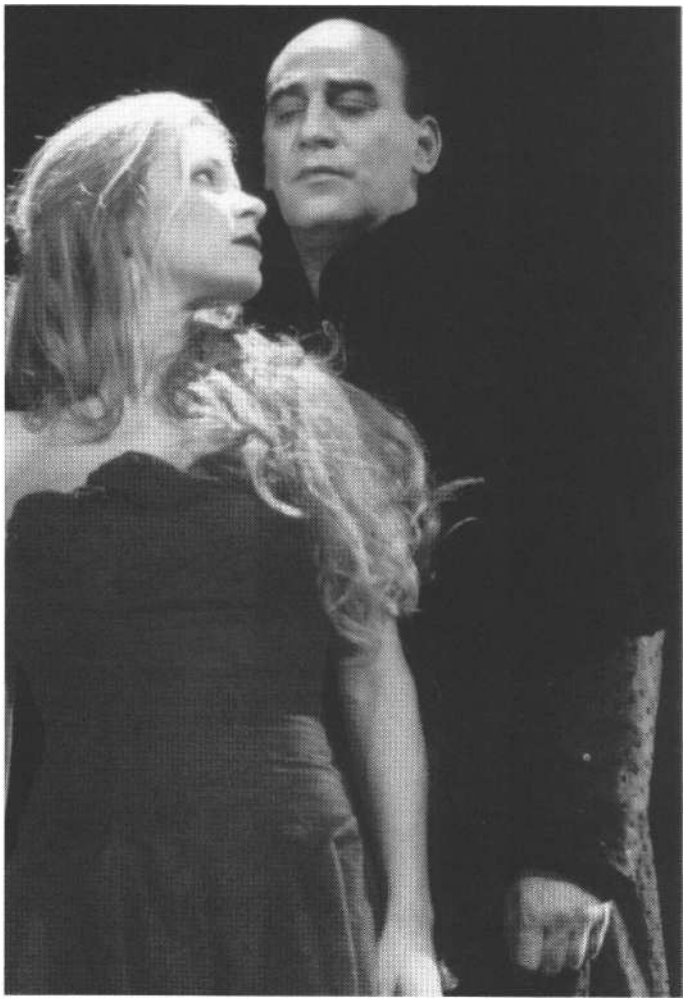
SZÁNTÓ JUDIT

KIRÁLYI BUBORÉKOK

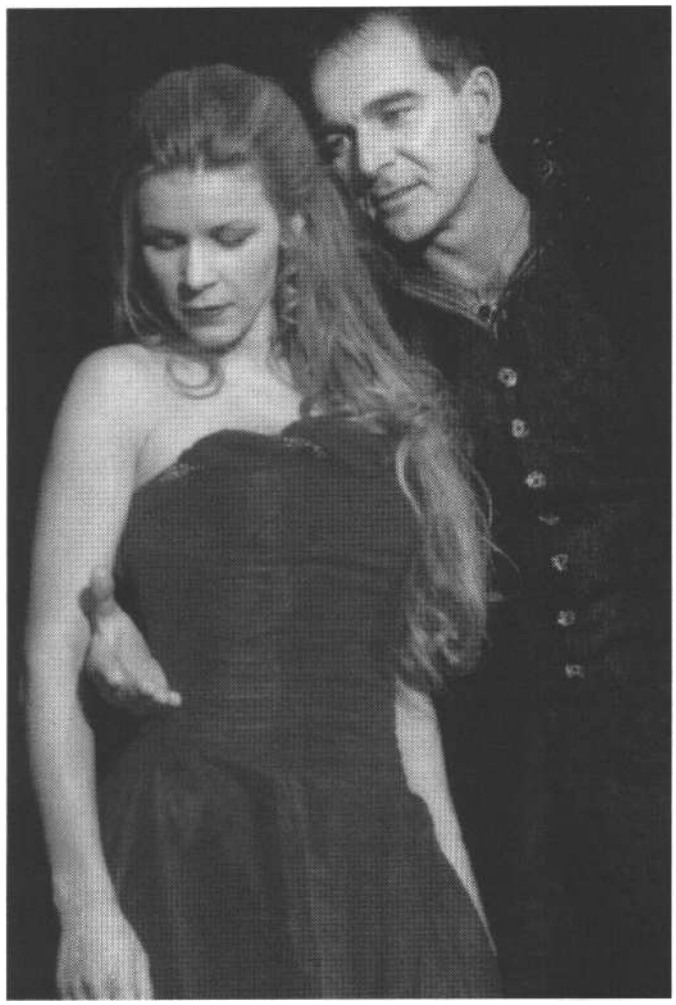
CALDERÓN: VIII. HENRIK

Azt hiszem, a legjellemzőbb a befejezés elhagyása. Amikor Calderón VIII. Henrikje a zárójelenetben walesi herceg(nő)vé teszi elhagyott feleségétől született lányát, Máriát, kettőjük között éles, vallási színezetű, ám valójában politikai vita bontakozik ki: Henrik orvul olyan esküszöveget olvastat fel, amelyben Mária hitet tesz az anglikán újítások mellett, a vakbuzgó katolikus leány - a majdani Véres Mária, a paradicsomos vodka névadója - elkeseredetten tiltakozik, majd a kínos helyzet s az apai terror szorításában fogcsikorgatva, ám *reservatio* mentalisszál *(Tamás: A* mondott feltételekkel. - *Hercegnő:* Elfogadom. *[Félre]* Azok nélkül.) engedelmeskedik.

A Radnóti Miklós Színház Telihay Péter rendezte előadásán az esküszöveget felolvasó Ezredes (Csankó Zoltán) szavai mindjárt a protokol-



Schell Judit (Boleyn Anna) Kulka Jánossal (Wolsey bíboros)



és Szervét Tiborral (VIII. Henrik)

láris bevezető után ünnepi zenébe fulladnak, és a zárókép hangsúlyos mozzanata az apoteózisszerű - Bulla Elma valamikori Szent Johannájára emlékeztető - pózban sugárzó, üdvözülten mosolygó Mária alakja lesz, amint esküre emeli kezét; Henrik a háttérből fásultan nézi. Elvégre most vesztett el, néhány röpke színpadi pillanaton belül, két feleséget is, azt, akit imádott, de hűtlenség miatt kivégeztetett, s azt, akit eltaszított, de épp visszavett volna. Elég az ő baja.

A rendezői döntésből koncepció érződik - a dráma politikai-közéleti vonulata iránti érdektelenség. Holott Calderónnak ez az amúgy elég középszerű műve (az utókor még a legnagyobbak hagyatékában is többnyire jó érzékkel szokott rostálni) *par excellence* politikai dráma, még az is lehet, hogy rendelésre íródott. Hiszen a megírás idején még százéves sincs, és mind a calderóni jelenig tovább sugárzik a botrány, amelyre a szerző visszautal: az angol király csúful elbánt egy bűntelen spanyol királyi hercegnő vel, a legkatolikusabb uralkodópár, Ferdinánd és Izabella lányával, méghozzá egy eretnek tanokkal kacérkodó közönséges angol nemeskisasszony kedvéért, és amikor a pápa megálljt parancsolt volna önkényeskedő bujaságának, inkább elszakította magát és országát Rómától. A katolikus spanyol drámaírói szív hogyan is nyugodhatott volna bele mindebbe? Különösen ha a sztori a valóságban is oly izgalmas és színpompás, hogy drámai témaként úgyszólván az utcán hever?

Szó mi szó, a darab alig, legföljebb szükségszerű koncentráltságánál fogva izgalmasabb a valóságnál (az ábrázolt háromszögtörténet ugyanis, bármilyen furcsán hangzik, a valóságban hét hosszú esztendőre nyúlt el); a felháborodott Calderón már-már szocreál sematizmussal állítja szembe a két nőt: az angyali tisztaságú, a katolikus hiten és imádott férjén egyaránt szent áhítattal csüggő Katalin királynét és Boleyn Annát, a mindenen átgázoló, sötét, könyörtelen, feslett és karrierista eretnek boszorkányt. Henrik királlyal szemben elnézőbb a szerző, minden bizonnyal nem csupán azért, mert a konfliktus két pólusra sarkítva hatásosabb, hanem azért is, mert elvégre királyról van szó, aki a kor felfogása szerint országát testesíti meg, és Spanyolország nincs abban a helyzetben, hogy Angliát elsöpörje a föld színéről. (Időközben még az Armada is megsemmisült, az eretnek Anna eretnek leánya, a protestáns Debórának mondott I. Erzsébet jóvoltából.) Igy aztán Henrik mindössze gyenge és képmutató, de még erről sem igazán ő tehet, hiszen Boleyn Anna - mint ez már a nyitó kép látomásából kitűnik - megbabonázta. (Ezt pedig igazán szavahihető tanú, nevezetesen maga Henrik király állította, igaz, csak jóval később, abban a perben, amely Anna kivégzéséhez vezetett, lé-vén hogy a megszállottan fiúörökösre vágyó és Jane [Janka] Seymourba ennek okán is fülig átszerelmesedett király már mindenáron szabadulni akart második asszonyától - Calderóntól nem volt hát valami fair, hogy hitelt adott neki, no de egy politikai kulcsdrámának miért is kellene fairnek lennie? Es ha már Jane Seymour neve elhangzott: Calderón anyagkezelése tökéletesen érthető, az ő szituációjában a hasonlóan, csak épp ellenkező előjellel lojális Shakespeare sza-

kasztott ilyen beállításban ábrázolta volna az eseményeket - legföljebb jobb darabot írt volna, mint ahogy írt is, a témából -, az azonban megfejthetetlen rejtély, hogy ha már Katalin királyné udvarhölgyeként Jane Seymourt is fellépteti, ami különben nem felel meg a valóságnak, miként hagyhatta ki a ziccert, hogy legalább érintőlegesen ne utaljon Henrik és a bájos hölgy későbbi kapcsolatára, annál is inkább, mert hiszen Lady Janka volta „boszorkány" Anna igazi nemezise.)

Calderón tehát úgy építi művét a két asszony szembenállására, ahogy majd Schiller teszi a *Stuart* Máriában, csak éppen sokkal naivabb és vázlatosabb írói eszközök állnak rendelkezésére; remekművei ismeretében esetleg meggondolandó, hogy mozoghatott-e sokkal otthonosabban egy idegen ország terepén, ábrázolhatott-e életszerűbben sosem látott angol miliőt, angol típusokat (még a gyermeklány kora óta Angliában élő Katalin sem volt már ízig-vérig spanyol); *Az élet álom* nem ellenpélda, hisz annak mesebeli Lengyelhonja ugyanazon a térképen terül el, mint Shakespeare Bécse vagy Csehországa. Mindenesetre a négy főszerep a jövőben sem igen kerülhet be a nagy színészi álomrepertoárba, bár megkísérthetnek olyan színházakat, amelyek kiforrott és érdekes egyéniségű színészekre oszthatják őket. (Amint ez valószínűleg a jelen esetben is történt.) Am még ez esetben is vitatható, érdemes-e csak a figurákra - illetve alakítóikra terhelni az előadás súlyát, avagy, más szemszögből nézve, nem jár-e jobban darab is, néző is, ha a személyes szembenállásokban testet öltő történel- mi-politikai kontextus is kap legalább annyi nyomatékot, amennyi a szövegből kihüvelyezhető. Jó, jó, manapság állítólag a magánéletre kell koncentrálni, és a biztos bukás útja közéleti mondanivalókkal van kikövezve - de ez mégsem jelentheti, hogy politikai fogantatású drámákat is erre a módira szabjanak át, és *az Angliai egyházszaka*dást (tudniillik ez a dráma eredeti címe) feltétlenül Boleyn Anna boszorkánysepűjéből vezessék le. (Ha nem volna elég világos: az elő-adás ezt teszi.)

Mellesleg igazán kézenfekvő volna az ok, amiért Calderón művét érdemes elővenni: felváltva lehetne játszani egy másik jeles szerző ugyancsak (és ugyancsak nem egészen alaptalanul) elfeledett, és az övénél csak mintegy másfél-két évtizeddel korábbi művével, azaz Shakespeare *VIII. Henrikjé*vel (amelynek a szereposztása is adott volna, hiszen Henrik, Katalin, Anna és Wolsey ott is főszereplők). Az ilyen döntés persze eleve a politikai továbbgondolás bűnével volna terhes, hiszen iránydrámát írt Shakespeare is (már ha ő írta, a i adott esetben a szokásosnál is vitatottabb), csak épp a megrendelése szólt másként: neki ne kárhoztatnia, hanem dicsőítenie kellett, méghozzá nemcsak Henrik és Anna leányát, Tudor Erzsébetet, hanem - íródván a mű már Erzsébet halála után, valószínűleg 1613-ban - az utódot, Stuart Jakabot is. Nehéz feladat, de Shakespeare (vagy a neve alatt másvalaki) izomból megold Itta. Itt a darab nem a katolikus Mária esküjével, hanem féltestvére, a protestáns Erzsébet keresztelőjével zárul, mely alkalomból Cranmer érsek látnokian megjövendöli, hogy a. csecsemő magas kort ér meg, bámulatos uralkodó lesz, és szűzen hal meg, maga választotta utóda pedig verseng majd vele bámulatosságban. Erzsébet édesanyja viszont boszorkány természetesen nem lehet, sőt kivégzéséről sem ildomos szólni (a cselekmény ravaszul meg is torpan a kényes időpont előtt); Shakespeare Annája azonban kétségkívül rendhagyó, cserfesen replikázó, becsvágyó ifjú nő (ilyen is lehetett, nemhiába hímeztette még metreszkorában szolgái libériájára a pompás jelmondatot: *Ainsi sera, groigne qui groigne*- Márpedig így lesz, és morogjon, aki morogni akar), és lutheránus hajlamairól is értesülünk (ami persze az anglikán Angliában egyáltalán nem számított elítélendő vonásnak). Annával ellentétben azonban a másik három főszereplő ábrázolása meglepően hasonlít a calderóni elgondoláshoz: Aragóniai Katalin magasztos, tiszta, odaadó királyi hölgy - csak éppen ember is, azaz nem a türelmes Grizeldisz, hanem ha sértik, sértődik, sőt felindul, háborog és tiltakozik; a válóperen előadott híres és ténylegesen fennmaradt nagy önvédő beszéde pedig itt is drámai csúcspont (micsoda csemege lenne Kováts Adélnak, aki a calderóni nagyjelenetet is igen szépen oldja meg). Henrik király - a tények, úgy látszik, még Angliában is fölébe kerekedtek az interpretációs késztetéseknek- itt is ingerlékeny, szeszélyes és befolyásolható, Wolsey pedig Wolsey - a figura szoborszerűen monolit lehetett, viselt dolgai egyértelműek, amellett esetében sem Angliában, sem Spanyolországban ok sem volt sumák hamisításokra. Arról persze itt most ne essék szó, mennyivel monumentálisabb, részletgazdagabb, autentikusabb és költőibb Shakespeare-nek vagy a pszeudo-Shakespeare-nek még ez a harmadlagos, rendelésre szerzett kulcs- és alkalmi drámája is, mint spanyol kollégájáé (Weöres Sándor kongeniális fordítói bravúrjáról már nem

Szabó Viktória (Pole Margit) és Kováts Adél (Katalin királyné) (Koncz Zsuzsa felvételei)

is szólva). Mindenesetre: Shakespeare *VIII. Henrikjét* nem feltétlenül kell előkotorni a süllyesztőből, de Calderón *VIII. Henrikje* mellett sem szól több érv - hacsak nem éppen az, hogy roppant élvezetesen és tartalmasan lehetne konfrontálni a kettőt.

Mármost Telihay Pétertől első ízben épp a *Stuart* Máriát láttam a miskolci előadás budapesti vendégjátékán, és valóban inkább láttam, mint hallottam, mert a színpadi lövészettől és durrogatástól való, elismerem, beteges félelmemben többnyire befogtam a fülem, a padlón elhelyezett, hatalmas döndüléssel lezúduló csapóajtók elől védekezve. Azóta a rendezőt több forrás a posztmodernhez sorolta be, de ha ennek következtében újabb robbanásszerű effektusokra számítottam, e tekintetben kellemesen csalódtam: egy szelíd, sőt túldomesztikált Telihayval volt találkozásom, amit az is jelez, hogy az előadás fő effektusát dübörgő vaslemezek helyett plexi dobozelemekben hangtalanul és szépségesen, szabályos szeszélyességgel felfelé indázó ezüstszürke buborékok szolgáltatják. Megkapó látvány, ha jelentése kissé talányos is. Jó ideig úgy tűnik, mintha a kecses buborékok Henrik és Anna kapcsolatának fordulópontjait festenék alá, de aztán felszállnak Katalin és udvara bevonulásakor, majd Katalin halálának jelenetében is. Eszerint a hatalmi-szerelmi manipulációk illékonyságát szimbolizálnák? Meglehet. De minthogy az amúgy túl puha és erőtlen előadásban éppenséggel a legmarkánsabb és legemlékezetesebb mozzanatot jelentik, végül az egész vállalkozás illékonyságának jelképévé lépnek elő.

Tulajdonképpen nincs semmi nagyobb baj, a pályája delelőjén járó Radnóti Színháznak ezúttal sincs pironkodnivalója, finom, ízléses, ápolt a produktum, csak éppen egy olyan színmű esetében, amely mind szervi hibái, mind potenciális lehetőségei folytán valósággal sikolt a rendezői színház után, Telihay Péter nem volt hajlandó rendezői színházat szolgáltatni. Még a szöveg-ben adott ironikus felhangok, a figurák alig palástolt cinizmusa, a hatalmi játszma állandó erőeltolódásainak érzékeltetése sem ihletik meg; egyetlen mozzanatnak sincs ambivalenciája, kettős fénytörése, egyetlen személyközi viszonylat sem árnyalja tovább a szöveg betűit. Egy nagyon-nagyon ódivatú játékot látunk, amelyben legföljebb a spontán színészi habitus hajaz a XX. század második felére, de nem a szellemiség, és amely a szöveg minden dús cselekményessége, az események külső drámaisága ellenére kulturált unalmat szivárogtat.

A Radnóti jobbhoz szokott színészgárdája teszi, amit tehet, és ez most nem valami sok. Leginkább az epizodisták sínylik meg a rendezői találékonyság hiányát, a nagyszerű Végvári Tamástól (Boleyn Tamás) *vagy az* újabban sorozatban remeklő Bálint Andrástól (Pasquin) az olyan, ígéretesnek megismert fiatalokig, mint Csankó Zoltán (Ezredes), Debreczeny Csaba (Károly) vagy Gubás Gabi (Mária): merevségük, színtelenségük, a vázlatos szerepeik tolmácsolásán kényszerűen elhatalmasodó sablonok és/vagy önismétlések árulóan jelzik magukra hagyatottságukat. Hozzájuk képest a négy főszereplő kiaknázza a maga potenciális előnyeit, hálás helyzeteiket, figuráik drámai sorsát és színes egyéniségét, de még e mutatós rajzolatok mögül is hiányzik a mélység, az ellentmondásokból kibomló emberi teljesség. Szervét Tibor bensőségesebb, introvertáltabb, önemésztően lírai színészi alkatától már Cyrano, a villogó szájhős exhibicionista is idegen volt, aztán neki való szerepek sorában tündökölhetett, s most ismét egy idegen szerep: a vérbő, mániákus, extrovertált zsarnoké. Am egy ilyen jelentős színész esetében, pályájának e különösen szerencsés szakaszában, éppen ez az alkati meg nem felelés sajátos feszültséget is adhatott volna az alakításnak (s az egész előadásnak), olyan feszültséget, amely most csak egyes mozzanatokban van jelen: a pihenő tigrisre emlékeztető lusta, fenyegető hallgatásokban, a vérszomjas unottságban, a magát szadista leszámolásként kiélő kétségbeesett szerelmi csalódásban. Kulka János (Wolsey) is megteszi, ami módjában áll: sematikus szerepén és a rendezői ötlettelenségen túl-túlemelkedve legalább apró gesztusokkal és mimikával érzékelteti viszonyát önmagához és a többiekhez, az előadás javára fordítva azt a körülményt, hogy a másik három főszereplővel ellentétben ő szerelmileg érdektelen fél: ekként egymaga igyekszik tudatosítani a nézőben, hogy ez a szerelmi dráma voltaképpen a hatalomról szól. A két hősnőnek erre nincs módja. Kováts Adél (Katalin királyné) csodálatos kék ruhaköltményeiben az ártatlanság képe s bánaté, de ezt a képet nemcsak a meghurcolt áldozat megindító líraiságával színezi, hanem a mártír királyné asszonyi méltóságával is; viszonylag egyszerű szerepében az előadás legharmonikusabb alakítását nyújtja. Schell Judit-nak (Boleyn Anna) mint izgalmas tehetségű, de mégiscsak pályakezdő színésznőnek viszont alighanem keményebb rendezői vezetés kellett volna, hogy ne támolyogjon a vörös ruhás, függönyhajú démon már-már operai sablonjai felé. Calderón elégedett lenne az alakítással, mi azonban mégsem tehetjük le a ruhatárban történelmi ismereteinket, s még kevésbé a XVII. század óta ránk kérgesedett lélektani elvárásainkat.

Végezetül nem tagadhatom meg magam egy, a magyar szöveget érintő piszkálódás erejéig. Fábri Péter heroikus munkát végzett, midőn rövid és ráadásul rímes sorokat magyarított úgy, hogy a habcsókos csengés-bongást mellőzve szárazon költői legyen, és ugyanakkor minden, a cselekmény és a figurák motivációja szempontjából lényeges információt átmentsen, bár a tri vialitást (úgy maradtam, viccelsz stb.) talán mellőzhette volna. Viszont végig sértette a fülemet a „királyné" és „királynő" terminusok önkényes és hányaveti váltogatása. Nem lehet, hogy Fábri Péter (és a színészek) ne volnának tisztában a magyar nyelv ama egyedülálló sajátosságával, hogy különbséget tesz egy hivatás gyakorlója (királynő, doktornő, tanárnő) és a mondott hivatás gyakorlójának hitvese (királyné, doktorné, tanárné) között. Igy hát Aragóniai Katalin király-né, és ezen az esetleges verstani kényszernek sem szabad változtatnia, nemhogy az esetleges pongyolaságnak.

Pedro Calderón de la Barca: VIII. Henrik (Radnóti Miklós Színház).
Fordította: Fábri Péter. *Díszlet:* Menczel Róbert. *Jelmez:* Zeke Edit. *Zene:* Melis László. *Dramaturg:* Radnai Annamária. *Rendező:* Telihay Péter m. v.
Szereplők: Szervét Tibor, Kulka János, Végvári Tamás, Debreczeny Csaba, Kocsó Gábor, Bálint András, Csankó Zoltán, Kováts Adél, Gubás Gabi, Schell Judit, Szabó Viktória f. h., Cziprián Mónika.

DRÁMAPÁLYÁZAT

A Nagyváradi Állami Színház Szigligeti Társulata jeligés pályázatot hirdet eredeti magyar dráma megírására a nagyváradi magyar hivatásos színjátszás kezdetének 200. évfordulója alkalmából. A pályázaton részt vehetnek mindazok, akik manapság a Kárpát-medence magyar nyelvterületein (vagy azon kívül) színműírással foglalkoznak, és a jelzett ünnepet munkájukkal megtisztelik. Pályázni lehet mindenfajta tematikai és műfaji megkötöttség nélkül olyan eredeti színművel, amely ez ideig nyomtatásban még nem jelent meg, illetve nem került közönség elé.

Díjak.
I. díj 100 ezer Ft
II. díj 75 ezer Ft
III. díj 50 ezer Ft

A beérkezett pályamunkákat független zsűri minősíti, eredményt 1998. szeptember 23-a és 27-e között, a bicentenáriumi ünnepségek során hirdetünk. A Szigligeti Társulat vállalja a díjnyertes pályamű bemutatását az 1998-99-es színiévad utolsó premierjeként.
Beküldési határidő: 1998. május 31.

Postacímünk:
Teatrul de Stat Oradea, Trupa Szigligeti
Nagyváradi Állami Színház Szigligeti Társulata
3700 Oradea/Nagyvárad,
Str. Madách Nr. 2. Románia

A borítékra, kérjük, írják rá:
DRÁMAPÁLYÁZAT - 200

TARJÁN TAMÁS

TÖPRENGÉSÜNK TÜKÖRE

TANULMÁNYKÖTET A DRÁMAÍRÓ TAMÁSIRÓL

Tamási Áron írja egy helyütt: ,,...érzésem szerint a jövő drámája nem a tények művészi megszerkesztése folytán születik meg, hanem olyan költői mű lesz, melynek szárnyaló szertartása alatt bűvölet szállja meg a néző lelkét, és édes megrettenéssel fogja érezni, a szentek vagy a madarak sorába került." Nem könnyű e megragadó szavak értelmezése, hiszen „a tények művészi megszerkesztése" (?) révén is keletkezett s nyilván keletkezik még értékes új dráma; a nézők szentté vagy madárrá válása a színházi este után nem feltétlenül üdvös, Tamási eme ars poeticájának prózai átfogalmazása viszont csöppet sem kívánatos; és így tovább. Ez a (bővebb kontextusban idézett) vélekedés a mottója a *Színház és rítus* című tanulmánygyűjteménynek. Kissé meglepő választás, hiszen a Visky András által szerkesztett igényes kötet írásai épp a metaforikus beszédet, a dramaturgiai problémák lírai vagy esszéisztikus elkenését kerülik - ha kerülik.

1997. szeptember 20-án ültük az *Énekes madár* s annyi más különös világú színmű szerzőjének centenáriumát. Viskyék erre a napra - illetve az október 2. és 5. között Sepsiszentgyörgyön tartott, a Tamási-interpretációk elméletét és gyakorlatát is felölelő ünnepi rendezvényre -- fogalmi közelítésű, elméleti alaposságú, gazdagon (bár nem mindig következetesen) lábjegyzetelt munkával rukkoltak ki, mely szerencsére a nem filoszok előtt is megnyitja magát. A *100 éve született Tamási Áron* alcímű könyvecske látnivalóan koncipiált - sőt, a jó ügy érdekében némiképp okosan prekoncipiált - vitairat több (részint a szépírásban is jeleskedő) esztétatollából.

Az alaptételre a kötetcím is utal: a Tamási-darabok mitikus természetűek; megalkotottságuk, színházi orientációjuk a rítus felől tárható föl. A két tanulmánnyal is szereplő Visky András a gyűjtemény élén - a szép gesztussal *Tompa Miklós emlékének* ajánlott, *Mítosz vagy zsáner című* eszmefuttatásában - így összegez: „Vajon a magyar színházművészet beérte-e a hosszú évtizedekkel az eredetmítoszok tiszta egéből elé csöppent Tamási-színjátékot? A kérdésre, úgy lehet, nem is illik »egy másiktanulmányban« válaszol-ni, hanem színházi előadással. Ahhoz azonban, hogy színházaink repertoárjának magától értetődő tétele legyen a Tamási-opus, a vállalkozó színházművésznek mindenekelőtt bátran el kell felejtenie mindazt, amit a szövegmagyarázó szakirodalom tisztázottnak vél a drámai életműben, hogy egy módszertani nem tudás és romlatlanság alapjairól elvégezze a művek szituáció- és motívumértelmezését, megfigyelje a jelenetleírások térszerkezetét, a rendezői utasítások színészi állapotra és játéktempóra utaló distinkcióit, hasznosítsa és továbbfejlessze a commedia dell'artéra tett szelíd szerzői kísérleteket, színházi módon fölvetődő kérdéskomplexumra kísérletező kedvvel színházi választ adva. Mindezt szabadon teheti: megkerülhetetlenül *nagy előadás* képe nem fogja nyomasztani."

Nyilvánvaló tehát - ebben a tanulmányírók kimondva-kimondatlanul egyetértenek, s nagyjából igazuk is van -, hogy a agyar színház eddig még soha nem talált kulcsot a Tamásioeuvrehöz. Az óhajtott „kísérletező kedvű szín-házi válasz" általánosságától ö magában nem sokat várhatunk. Többet attól, hogy a *Színház és rítus* maga is előlép „szövegmag, arázó szakirodalommá", melynek megállapításait „a vállalkozó színházművésznek" *nem* tanácsos elfelejtenie, szem elől tévesztenie. Mindegyik elemzés-nek van ugyanis újdonsága, együttesen pedig a magyar dráma egy olyan alternatíváját vázolják föl, amely mind a naturalisztikus, pszichologizáló kisrealizmusba, mind a népszínműves kedélyeskedésbe belefáradt rendezőket és színészeket a valamiképp elvontabb, szakrális színezetű - mégis valóhű és a jelenben 'lő - formálás irányába vonhatja (ha ugyan tényleg belefáradtak a rossz hagyományokba, illet e ha egyáltalán van tudomásuk e rossz hagyományokról).

A legteljesebb, legarányosab - s a javaslattételekben, ítéletekben legtartózkodóbb - gondolatsort Klein-Varga Noémi jegyzi. A Kolozsvárt már diplomázott. disszertációját Budapesten készítő fiatal elméleti szakember mítoszkutatásainak leágazása *az Archetípusok 's archeszituációk Tamási Áron drámáiban* cí ű írás. Azt nem tisztázza ugyan, hogy Tamási vajon a jungi értelemben s tényleg tudattalanul alkalmazott-e *„tudattalanul* reprodukált képi sémákat", az emberi képezeletet befolyásoló aprioriszticus produktumokat, ám a Tamási-színpad é intett ősképeit kitűnően analizálja (például az „ő." jelző szöveg-beli fölbukkanásait az Ősvígasztalásban; az állat-szimbolikát, egészen *az Énekes m*adár Rebeka-„Rebi nénii" - nevű siratóasszonyának és a *Vörös Rébék* című Arany-ballada címszereplőjének esetleg rokon „varjúságáig"). Né a a túlinterpretálás veszélye fenyegeti, néha k -kihagy egy kínálkozó érvet (például, ha a Tünd*öklő Jeromos* Bajna Gáborát, sőt Sáska Mihályát is, személy-nevük nyomán, névmágiásan ,,angyalszerűnek" mutatja be, a kis Gáspár esetébe is latolgatható lenne a „három királyok"-utalás stb.) az elemzett darabokról együttese elmondható - szól a summázás -, hogy archetipikus figurákban, helyzetekben és fogalomhasználatban mutatott gazdagságuk révén a művek világa kiszélesedik, egy, a szűken értelmezet emberi világnál tágabb horizonttal, távlatibb valósággal gazdagodik: égi világgal és alvilággal avagy a holtak világával; keresztény szóhasználattal élve: mennyei és pokollal; amely láthatatlan világok Tamási színpadán érezvén érezhetővé és látván láthatóvá varázsoltatnak. A Tamási által használt népi, pogány, antik vagy egyéb motivika oly módon jelenik meg a drámák világában, hogy a drámai kontextus által mintegy átértékelődik, a keresztény világszemléletbe beilleszthetővé válik, »krisztianizálódik", valamint új értékekkel telítődik." Arra Visky másik tanulmánya, *A színház mint „ősvigasztalás" is* fölhívja a figyelmet, hogy Tamási maga is „a vallásos irodalom polcain" szerette volna tudni alkotásait. Hasonló következtetésre jut *„Felhőkakukkvár"...* című írásában a kötet legfiatalabb szerzője, Sebestyén Rita is. Kitér arra, hogy „nincs kanonizált rendszer, nincs meg a kész mitológiai apparátus, minta görög drámák esetében" (ezt ugyan csak az *Ősvigasztalásról* jelenti ki, de a többi színműről ugyancsak mondhatná). Tamási „székely mítoszát" jelöli meg a darabok műnemi besorolhatatlansága okaként. (A heltaijenős és molnárferences színpadi „stílművészet" már az írásképben is pejoráló emlegetése- s velük egy befogadói réteg lekicsinylő minősítése-fölösleges. Nyilván akaratlan mellékzönge a könyvben, hogy Tamási - darabjainak különlegessége folytán -olykor, bújtatva, kvázi-legnagyobbnak tételeződik; holott egyfelől egyetlen darabja sem ér a nyomába a Molnár Ferenc-i drámatechnika legjobb megvalósulásainak, másfelől a Tamási-kérdés tisztázása épp Molnár- vagy Heltai-viszonylatokban bizonyosan meg-oldhatatlan. Nota bene: Sebestyén Rita az egyetlen, aki Balázs Béla egyes műveinek balladisztikusságát a Tamási-modell kapcsán szóba hozza.)

Kérdés persze, hogy az írói önminősítéseket milyen mértékig vehetjük tekintetbe, illetve milyen biztonsággal következtethetünk a vallomásokban kifejezendő szándékokra. Magam például azt hiszem - ellentétben Klein-Varga Noémivel - , hogy Tamási Áron nem esztétizáló, szaktudományos felhanggal nevezte nyomatékosan „szimbolikus alaknak" Tündöklő Jeromosát, hanem csupán arra az elvontságra, általánosságra utalt, amit rögvest ki is bontott: „semmiféle fajtához, semmiféle valláshoz, semmiféle társadalmi osztályhoz és semmiféle politikai párthoz nem tartozik, illetve akármelyikhez tartozhatik" (ezt inkább a keletkezés 1936-os dátumából, a történelmi körülményekből gondolom magyarázhatónak. Nem hiszem továbbá, hogy a *Vitéz lélek* Ida nevű szereplője az „idea" fogalmát hordozná nevében is, csak azért, mert Tamási más nevek jelentésességére tett célzásokat stb.).

A kritikai elemekben nem különösebben bővelkedő *Színház és rítus* legbírálóbb hangja Bíró Béláé *(Szakrális dráma vagy piéce bien faite?).* Bár nála sem a hűvös távolságtartás dominál, néhány Tamási-hőst sorra véve leírja: „Bajna, Balla, Józsiás, Gidró alapvetően drámaiatlan alakok. Úgynevezett nagy formátumú hősök, sors, drámai helyzet és - főként - drámai vétség nélkül. Ez a hőstípius, bár drámák központi alakjává válik, soha nem kerül, nem kerülhet válságba, mert *abszolút tökéletes.* E rendkívül súlyos-

nak szánt (s a drámán belüli viszonyrendszerben elfoglalt pozíciójuk - az őket övező tisztelet és csodálat - által még föl is erősített) tökéletesség azonban drámailag elkerülhetetlenül súlytalanná, hiteltelenné válik." Bíró e körből meggyőzően vonja ki Magdót és Mókát, az *Énekes madár* szerelmeseit.

Keszeg Vilmosnál *(A színjátékok világképe)* érződik leginkább: a mindössze 143 lapos (kis „Tamási-breviáriumot", mutatókat és rezümét is nyújtó) könyv nem egy írása vázlatos; bővebb kidolgozást kér. „Tamási Áron drámái egy olyan irodalmi-művészeti fejlődésvonalba integrálód-nak - olvassuk Keszegnél -, amely a szóbeli primitív és népi szemlélet elemeit rendeli alá a poétikai világképnek. Ahogyan Zrínyi a hősepika, Jókai a mese hagyományait irodalmiasítja, úgy használja Tamási a mítoszok és népi hiedelmek (alsó mitológia) szemléletét, epikus hagyományát, toposzait, szimbólumait." Nem firtatva most, hogy vajon Jókai a mese hagyományainak irodalmiasításával lett-e Jókai, azon kell meditál-nunk: a többi szerzőnél általában magasrendű „ősegészként", a rítus univerzumaként (vagy az univerzum rítusaként) fölfogott mítosz lehet-e egyben „primitív" (és ekként népi) - s hogy a mítosz, a rítus talán nem maga a poétikum Tamási műveiben, hanem egy tulajdonképpen meg nem határozott poétikai világképnek rendelődik alá? Itt (is) kitűnik, hogy a szerzők kevéssé vet-nek számot a Tamási-színművek eklektikájával (és a babonázóan szép mitikus kevercs összes megjelenítési problémáját általában fölényesen áthárítják a színházra, mely már csak-csak utol-érhetné az írót). Bár a Bíróná l idegenkedve idé-zett Bányai Gábor (ifjan, huszonkét éve) csak-ugyan elvetette a sulykot, midőn „pompázó dra-maturgiai légváraknak" találta a gyűjteményes Tamási-kötet anyagát, ám éppen az eklektikusság veszélyeit fölismerte. A *Színház és rítus* lapjain Selyem Zsuzsa írása *(„Szemyű szép világ." Humor, irónia, poén Tamási Áron színműveiben)* bátorodik - egy speciális vonatkozásban - a minőségi rétegek és a szövegtípusok elkülönité-sére, de a gyengébb „bemondásokkal" és szó-csavarintásokkal szőrmentén bánik.

Az eddigi, kiterjedt Tamási-szakirodalommal szemben rokonszenvesen oppozíciós álláspont-ra helyezkedő könyv záró s így tán összegző írása Láng Zsolté *(Nyelv és színház). A* kontradikció nála tovább erősödik. Szerinte „sokan írtak Ta-mási nyelvéről, bumeráng-dialógusairól, felese-lő, fortélyos párbeszédeiről. De a gazdag Tamási-recepcióban pusztán egyetlen kijelentés talál-ható a nyelv dramaturgiákat ledöntő erejéről. Egyetlen visszhangtalan mondat. Visszhangtalan, hiszen az elemzésekben és kritikákban szó-hoz jutó Tamási-nyelv csupán egzotikumként, a sajátos ízek hordozójaként, couleur locale-ként, színpompás ragyogásként, legföljebb »a szülő-föld légkörét idéző költőiség megnyilvánulása-ként« említődik." Az egyedülálló mondatot hiába keressük a főszövegben. Páratlansága ellenére a lábjegyzet apró betűi közt szerénykedik, amit K. Jakab Antal vetett papírra 1967-ben *az Énekes* madárról: „A csodákban a minden dramaturgiai kötöttségen átgázoló nyelvi humor és fantázia, nem pedig a minden poklon át győzedelmeskedő szerelem jelképét kell keresnünk." Fogas kérdés, nyelvi humorforma-e a fal elmozdulása vagy a diófa hirtelen önnövesztő emelkedése... S ha az (az is), e tény érvényteleníti-e azokat a vélekedé-seket, melyek szerint a csodák a szerelem erejének, egyben az ifjúi vitalitásnak és tisztességnek a kifejeződései?

A nyolc tanulmány jól támogatja egymást, viszont elmarasztalhatók az átfedésekben s a közös hiányosságokban. A rengeteg említés és a cím metaforikus kölcsönvételei miatt fölértéke-lődik az *Ősvigasztalás*. A szerzők kerülik, hogy Tamásiról az avantgardizmussal összefüggés-ben beszéljenek (Kocsis Rózsa idevágó könyvfe-jezetét, túlságosan tág avantgárdfogalmát hallatlanra veszik). Nemegyszer érvelés nélkül, futó kijelentésekkel állítanak valamit, kardinális kérdésekben is. Bíró Béla- nyilvánvalóan a mitikus-szakrális Tamási-darabok drámaiságának közvetett védelmében - Bécsy Tamás ellen fordul (s a csatlakozó lábjegyzettel még külön is odasuhint): „A szakrális dráma (azaz a tulajdonképpeni dráma) és a konfliktus fogalmának szétválasztása tehát, mely a magyar irodalomtudományban Bécsy Tamás munkásságához kötődik, elméleti szempontból erősen kérdésesnek látszik. Bécsy három drámatípust állapít meg: A konfliktusost, mely a szereplők közti, úgymond, tett-váltás-so-rozatban realizálódik, a kétszinteset, mely két világszint szembenállásán alapul, és a középpontost, mely egy passzív centrum és környezete szembenállására épül. Ez a felosztás rigorózus érveléssel aligha tartható fenn." Erősen kérdéses, úgymond, és aligha... - miért nem tartható fönn Bécsy nézete? Ez lenne a probléma (és nem az, hogy Bókay Antal miként értékeli ezt az elmé-letet). Bécsy Tamás ma már nem egészen azokon a teoretikus utakon halad, mint - itt cím szerint meg sem említett - elméletalapozó munkája, A *dráma-modellek* és a *mai dráma* írásakor, 1970-ben. Bécsyvel nyilván van ok vitatkozni (vagy eszmét cserélni). Bíró meg is kezdi a vitát, csak-hogy roppant kurtán s szintén vitatható odavetés-sekkel („Az úgynevezett kétszintes dráma minden esetben parabola" stb.). Ráadásul a föntebbi szétválasztás fontosságát veszti, mivel „az is evi-dens, hogy Tamási drámái a dethlefsoni kritéri-umok alapján - a felszíni hasonlatosságok dacára sem - tekinthetők szakrális drámáknak...". Vagyis nyugodtan lehetnek konfliktusosak - de mert „evidensen" *nem* szakrális drámák, a tulaj-donképpeni dráma kategóriájába sem sorolódnak.

Rekednek bennünk kételyek e pezsdítő gon-dolathalmazt befogadván, a tohonya színház mu-lasztásait és bűnösségét, a színházművészetnek címzett „Tamási *így* olvasandó"-kat mérlegelve. Tamási „specifikus mitológiája", a - Visky András nyitó, hangütő tanulmánya szerint - mégis-csak *szakrális színházi* lényeg részben önellent-mondásosan nyer megfogalmazást. A szerzők - akiknek átlagéletkora harmincnégy é v - dacosan ellenszegülnek mind a magyar drámaesztétika, mind a Tamási-kutatás megnevezett vagy meg nem nevezett, általában egy emberöltőnyi *hát-rányt* „élvező" művelőinek. Színház és rítus ket-tősségével-egyeségével találtak egy be-utat a Tamási-rengetegbe, aki-utat azonban a színháziakra testálják. A drámát nem irodalmi műnemként, hanem színházművészeti anyagként, össze-tevőként vizsgálva a színházi gyakorlatnak elkötelezett dramaturgiát lendítik előre. A megkerülhetetlenül nagy előadás nyilván e könyv varázs-ütésére sem fog megszületni színpadjainkon - de valamivel többet tudunk arról, miért nem tudunk eleget Tamási Áronról, a drámaköltőről. *Koinónia Kiadó, Kolozsvár, 1997.*

OPERAÉLET

A márciusi szám tartalmából:

Sólyom György: A *Nibelung gyűrűje* felújítása elé
(Harmadik nap: *Az istenek alkonya)*
Huszár Klára: Szubjektív emlékezés Radnai Györgyre
Szomory György: Beszélgetés Polgár Lászlóval
Kertész Iván: Anday Piroska emlékezete
Salamon István: Találkozás Kelen Tiborral
Szomory György: A *Székely fonó* felújítása elé
(Beszélgetés a rendezővel)

DARVAY NAGY ADRIENNE

AZ ITI SZÜLETÉSNAPJA

THE WORLD OF THEATRE 1994-1996

Ötvenesztendős az ITI, azaz a Nemzetközi Színházi Intézet, amely jelenleg majdnem kilencven országot tömörít (Magyarország 1957 óta a tagja). A szervezet egyik állandó kiadványa *A színház világa* című, a Kommunikációs Bizottság által szerkesztett körkép az előző két évadról. A legújabb kötet az 1994 és 1996 közötti periódust dolgozta fel. Ebben ötvenkét országgal találkozunk.

Az eddigi utolsó világkongresszust 1997-ben Szöulban rendezték meg, ezért a könyv általános részében a hagyományos ázsiai színjátszást szándékoztak bemutatni. A cél részben valósult meg: csak a p'ansoriról és a bangladesi bábszínházról készült el egy-egy kiváló tanulmány. A nemzeti fejezetek közül kettő szintén tematikus: Svédországnál a gyerekszínházról, az Egyesült Államok kapcsán pedig az úgynevezett „más-színházakról" (afroázsiai, gay stb.) olvashatunk.

Ezek a témák a többi fejezetben is előfordulnak, ha nem is kizárólagosan. Az írországi rész a szociális problémákkal összefüggésben veti fel a gay-színházak kérdését; Mali, Portugália és Korea esetében pedig fontos téma a nők helyzete. Az afrikai Benin életében előkelő helyet foglalnak el a szociopolitikai szatírák; Kanada a kegyetlenség, a háború, a hatalmaskodás, a fanatizmus elítélésére törekszik; Mali színházművészete az afrikai megújulást és a békét ünnepli, míg Ugandára elsősorban a politikai propaganda jellemző.

A gazdasági-politikai harcok, illetve az előző diktatórikus rezsimek öröksége több országban érezteti hatását. Belarusz régi-új diktatúrájának politikai következményeit jól ismerjük a médiából, a színpadra gyakorolt negatív hatása pedig ebből a fejezetből is kiderül. A cikkíró ugyan -- orosz lévén - nem említi a belarusz nemzeti problémát, és nem tudni, hogy miért nem ejt szót az ország egyetlen, valóban belarusz nyelven játszó, úgynevezett Alternatív Színházáról; lehet, hogy ez a lelkes társulat szintén a „bezárt" színházak sorsára jutott? A régi kommunista elosztási szisztéma káros következményeit szenvedik meg Lettországban és - a kormányváltozás ellenére - Romániában is. Grúzia iszonyatos szállítási és energiagondokkal kínlódik. Az ötmilliós ország ötven állami és tíz magánszínházának összes munkatársa - az átlag tíz-tizenkét dollá ros fizetés ellenére - mindent e követett, hogy fejlessze színházi hagyományait. Áramhiány miatt a szokásos esti nyolc óra helyett egy, három, illetve öt órakor kezdik az előadásokat, ám ennek ellenére például 1996-ban is nyolcvan bemutatót tartottak, és sok külföldi vendégjátékon, találkozón is részt vettek; 1996-ban a Nemzetek Színháza Fesztiválon Szturua Macbeth-előadása nyerte a nagydíjat.

Nem csak a volt kommunista államok vannak nehéz helyzetben. Törökországban például az óriási infláció keseríti meg a szír házak életét. A háborúból épphogy kilábalt országok elsődleges célja pedig az, hogy a többi kárral együtt a színház identitását is helyreállítsák például Chilében, Horvátországban stb.). Az arab világban Kuvait azaz ország, amelynek az 920-as évektől kezdve van rendszeres színházi élete. Az elmúlt két év az iraki invázió utáni gazda ági és pszichológiai rehabilitáció jegyében zajlott, ám ezzel egyidejűleg túlsúlyba került a kommersz.

Ez a jelenség nem csupán az agresszió sújtotta színházművészetek sajátja. Dániára ugyanúgy a teljes elüzletiesedés jellemző, mint Finnországra. Franciaországban a nagy filmsztárok (Belmondo, Delon, Brasseur, Jean-Louis Trintignant stb.) sorra visszatértek a színpadra. A világhírű rendezők válsága miatt pedig egyre inkább a konvencionális szószínházat részesítik előnyben. Igaz - hála Nagy Józsefnek, Philip Gentrynak és másoknak-, néhányan még próbálkoznak a „kevert műfajban" rejlő lehetőségekkel is.

Macedóniában úgyszintén a hagyományos utat választották teljes állami támogatás mellett a „mindenkinek mindenből egy kicsit" elvét pártolják, de ez éppoly kevéssé működik, mint korábban Bulgáriában, Lengyelországban, Magyarországon, Oroszországban agy Csehszlovákiában.

Koreában meggyőződésből fakadó elüzletiesedés folyik; ott a nagy musical k bemutatásában, a Broadwayjel való szoros kapcsolat ápolásában a globalizáció és a nemzetköziség megteremtésének üdvözítő útját látják. Itt mégis megnőtt a színpadra kerülő új, eredeti darabok száma; Macedónia drámatermését pedig már külföldön is népszerűsítik. Több országban fellendült a színműírói kedv: Észtországtól, Izlandon és a vallon Belgiumon át Angliáig, Portugáliáig, Németországig vagy Finnországig. Szűcs Katalin cikkéből kitűnik, hogy Magyarország sem maradt le az eredeti darabok bemutatása terén; a lengyel drámaírás újraélesztésére pedig minisztériumi pályázatot írtak ki.

Az említett példák ellenére a világszínházat egyelőre inkább a klasszikusok túlsúlya jellemzi, különösen Lengyelországban. Magyarországon a klasszikusokat elsősorban intim stúdiószínházi keretek között játsszák. Cipruson főként az antik drámákat kedvelik. Világszerte megfigyelhető a Csehov-kultusz dominanciája. Szlovákiában az elmúlt két év két legnagyobb sikere közül az egyik Martin Huba Cseresznyéskert-előadása volt, a másik viszont Eszenyi Enikő *Ahogy tetszik-je,* amelyről Bozena Cabojova ekképp emlékezett meg: *„Az Ahogy* tetszik-ben a Szlovák Nemzeti Színház együttesét a fiatal magyar rendező, Eszenyi Enikő irányította, aki erős, szuggesztív látványvilágáról ismert. A darab számára olyan stílust választott, amely a kortárs közönséget megcélozva elérte, hogy a színművel személyes kapcsolatba kerüljenek. A természetet, azaz az ardennes-i erdőt gyárkémények jelenléte fenyegette, vagyis ezek betörtek a természetbe, kifejezvén azt az emberben rejlő ellentmodást, hogy az ember úgy igyekszik harmóniát teremteni a környezetével, hogy közben egyszersmind ellene tör. Az *Ahogy tetszik az* 1995-96-os évad legsikeresebb produkciója volt, amely számtalan díjat nyert. De ami még ennél is fontosabb: a magyar rendezőnővel együtt dolgozva a Szlovák Nemzeti Színház Drámai Társulata bebizonyította, nincs elszigeteltségre kárhoztatva, nyitott más kultúrák alkotó impulzusaira is."

Az Európai Színházak Uniójának ötödik fesztiválja Bukarestben zajlott, a negyediket 1996-ban Krakkó rendezte meg szép sikerrel, noha a házigazda Stary Teatr nem dicsekedhetett jelentős előadással. Wroclaw vette át Krakkó szerepét; itt dolgozott Jerzy Jarocki és Krystian Lupa is. Ugyanakkor a Jerzy Grzegorzewski vezette Nemzeti Színházzal kapcsolatban komoly anyagi és művészi gondok merültek fel.

Csehországban a pénzhiány és az értékvesztés, valamint a konzervativizmus és a kommersz túlsúlya jellemző. A korábbi nagy ellenzéki drámaírók politikai vagy közéleti szerepet vállaltak, 1989 óta nem írtak új darabot. Otomar Krejca visszatért a Za Branou II. színházba, ám *A hegyek óriásai* című Pirandello-produkció után a kultuszminisztérium megvonta a színház állami támogatását, és ekképpen (immár nemcsak az érdeklődés, hanem a pénz hiánya miatt is) az intézménynek az 1995-96-os évadban be kellett zárnia kapuit. Krejca rendezése a színház végéről

SUMMARY

szólt; a kulturálatlan tömeget a színházi este közönsége „játszotta", amelyet Jozef Svoboda díszletének tükre mutatott meg. Ez elvadította az amúgy is gyér számú nézőt; még a leghűségesebb Krejča-rajongók sem tudták eldönteni, hogy rendezőjüknek egyáltalán van-e szüksége közönségre.

A vizsgált időszakban újra fellángolt a romantika, különösen a balti országok színpadán. Észtországban az otthontalanság, a brutalitás és a végletekbe csapó szeretetvágy hatásáról szólt a *Rocco és fivérei* című világhírű film adaptációja, amelyet az 1994-95-ös évadban mutattak be; míg nyáron ötórás előadásban - lovakkal, leves és bor osztásával - *A három muskétást* láthatták szabadtéren a stílus kedvelői. A neoromantika Lettország egész elemzett periódusát áthatotta: Corneille Cidjének művész színházbeli bemutatójától A *vad hattyúk című,* Andersen-mese ihlette musicalen át a szimbolista Janis Rainis egyik művének színpadra viteléig.

Reneszánszukat élik a legendák. 1996-ban mutatták be Írországban a *Balor* című, kelta mítoszon alapuló új színművet. Tallinnban, *Észt játékok. Esküvő* című produkciójában Peeter Jallaks a múltat, a jelentés a jövőt, a meséket és a valóságos történelmet, a régi népszokásokat és a XX. századot, a tényleges és a virtuális valóságot fogta össze a folklór elemeinek és a színrevitelben aktívan „közreműködő" két számítógépnek a segítségével.

Az afrikai államokban (Beninben, Kamerunban stb.) továbbra is élnek a több száz éves hagyományok. Indiát is a vallási tradíciók szertartáselemeinek, a hagyományos egyszemélyes előadásoknak a modern színjátszással való összeolvadása jellemzi. Az oktatás követi a változásokat: Sztanyiszlavszkij eddigi egyeduralma helyett totális színészképzést vezettek be (a jógától az akrobatikán és a pantomimen át a táncig mindent tanítanak). Japán a jelzett időszakban ünnepelt egy kabuki-centenáriumot, és küszködött az európai színházi világtól idegen „nó-színházi családok" vitáival.

Az elmúlt időszakban mindinkább előtérbe kerültek a Georges Banu által „az emlékezet színházának" nevezett tradicionális formák, a szertartásként is értelmezhető előadások. Úgy látszik, az ezredvégi ember fontosnak érzi azt a színházat, amely legalább néhány órára közösséget teremt.

BUDAPEST-BUKAREST 2000

Román Művészeti Hét

1998. március 27-április 3.

Színházi események

Március 29. 19 óra: Bárka Színház
Decameron 649 - Boccaccio után
Rendező: Silviu Purcárete
A Râmnicu Valcea-i Anton Pann Színház vendégjátéka

Március 30. 19 óra: Állami Operaház
Enescu: *I. Rapszódia*
Minkus: *Don Quijote*
Rimszkij Korszakov: *Seherezádé*
Koreográfus: Oleg Danovski
A constanzai Oleg Danovski Balettszínház vendégjátéka

Április 1. 20 óra: Szkéné Színház
Április 2. 20 óra: *Toujour l'amour-pantomimest*
Közreműködik: Dan Puric
és Carmen Ungureanu
A bukaresti Nemzeti Színház előadása

Április 2. 15 óra: Állami Bábszínház
Mozart: *Bastienne és Bastien*
Rendező: Ion Caramitru
A Tãndarica Színház bemutatója

Április 3. 19 óra: Nemzeti Színház
Vlad Zografi: *Péter, avagy a napfoltok*
Rendező: Cátálina Buzoianu
A Bulandra Színház előadása

In the competition for the new managerial contract Gábor Székely, one of our most impressive directors and theatre personalities in the broadest sense of the term, was unexpectedly and rather unaccountably relieved from his post as manager of the Budapest New Theatre. In his leading article László Bérczes reflects upon the eventual motives and consequences of this decision made by the cultural commission of the Budapest municipality.

Postmodern tendencies and phenomena as present in today's Hungarian theatre are more and more frequently cited by critics and theoreticians, yet up to now the notions involved haven't been sufficiently clarified. To fill up some of the gaps, our review presents a compilation on postmodernism, beginning with an introductive essay by Magdolna Jákfalvi. This is followed by studies by Elinor Fuchs and Patrice Pavis, two leading foreign experts on the matter, by controversial contributions by director László Bagossy and researcher Zoltán Imre, and by a conversation between vice-editor István Nánay and director Csaba Kiss, considered a representative personality of new directorial tendencies. The section closes with a glossary, succinctly explaining some basic terms of postmodern arts philosophy.

Critics of the month are Tamás Liszka, Sándor Joób, Máté Gáspár, Judit Csáki, András Forgách and Judit Szántó who saw for us respectively Róbert Alföldi's creative compilation of different versions of *The Phaedra Story* (Pest Theatre), Chekhov's *Fatherless (a* new version of the author's *Platonovat* the Castle Theatre), Witold Gombrowicz's *Yvonne, Princess of Burgundy* (Katona József Theatre), György Spiró's *Quartet* (Third Stage, Pécs), András Bálint's *INRI, a* oneman-show based on some biblical texts at the Radnóti Miklós Theatre and Calderón's *Schism in England* (at the same venue).

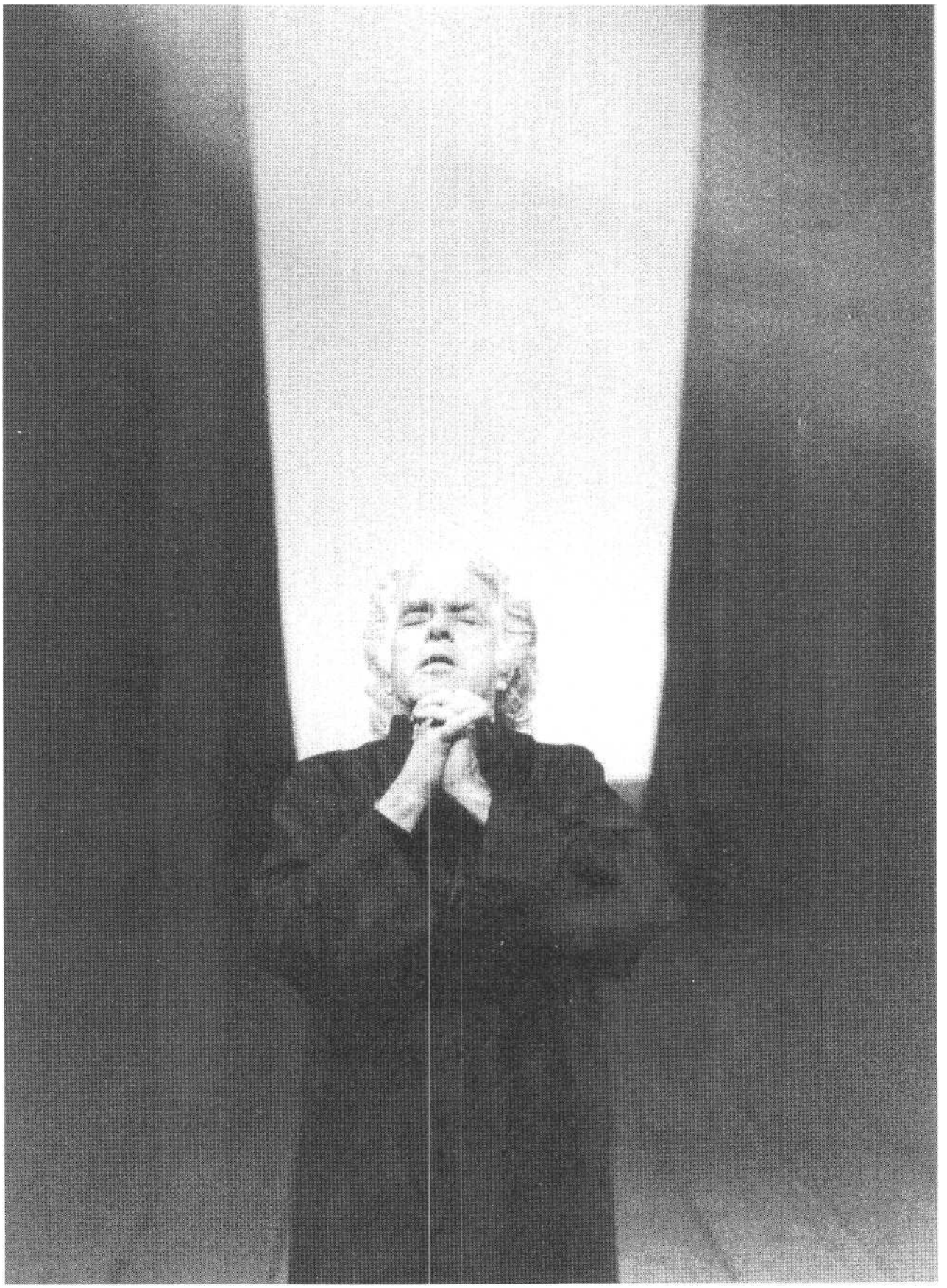
In our book review Tamás Tarján introduces a collection of essays concerned with the plays of Hungarian author Áron Tamási, while Adrienne Darvay Nagy reminds the reader of the fiftieth anniversary of the International Theatre Institute (ITI), highlighting also one of the Institute's recent publications, *The World of Theatre 1994-1996.*

This month's playtext, Vera Filó's *Searcher* has an introduction by well-known playwright András Nagy.

Giorgio Strehler

Meghalt Giorgio Strehler, századunk legkiválóbb színházi embereinek egyike, a nagyszerű rendező, a milánói Piccolo Teatro igazgatója, az Európai Színházi Unió elnöke. Munkássága szorosan összefonódott a drámairodalom klasszikusaival, közülük is elsősorban Goldoni, Brecht és Pirandello műveivel. A Piccolo az elmúlt fél évszázadban a színházi nyelv megújításának egyik legfontosabb európai műhelye. Strehler mint teoretikus a színházi kultúrák közé emelt falak lerombolója, a színházi határok légiesítője is a kivételes művészek közé tartozott. Személyiségének és munkájának méltatására egy későbbi számunkban visszatérűnk.

SZÍNHÁZ
fotógaléria



AZ SZAKMAI PARTNERSÉGÉVEL

ÁRA: 192 Ft

SZÍNHÁZI AZ EGÉSZ VILÁGNAP

1998. MÁRCIUS 27.

HEVESI SÁNDOR-DÍJ • LEGYEN A VENDÉGÜNK! • KULISSZAJÁRÁS

RÉSZLETEK A PESTI SÚGÓ -BAN.

HAVONTA MEGJELENŐ SZÍNHÁZI PROGRAMMAGAZIN