

szerzőink

Balkányi Magdolna (1950) a Debreceni Egyetem Germanisztikai Intézetének docense

Balogh Géza (1936) rendező, színháztörténész, az UNIMA vezetőségi tagja

Bangha Imre (1967) indológus

Csáji László Koppány (1971) költő, író, kulturális antropológus, néprajzkutató

Hubay Miklós (1918–2018) drámaíró, műfordító, a Digitális Irodalmi Akadémia alapító tagja

Krnács Erika (1961) előadóművész, rádiós szerkesztő

Németh Antal (1903–1968) rendező, egyetemi tanár, a Nemzeti Színház igazgatója

Oskal, Sara Margrethe (1970) számi drámaíró, színész, filmrendező

Párvathy Bául (1976) énekes, színész, mesemondó

Sáringner Zoltán (1966) fordító, szinkron-tolmács

Sirató Ildikó (1966) az OSZK Színháztörténeti Tárának vezetője, a Pannon Egyetem docense

Szabó Attila (1983) az OSZMI igazgatóhelyettese

Szász Zolt (1959) bábművész, dramaturg, rendező, a Szenárium felelős szerkesztője

Ungvári Judit (1968) újságíró

Végh Attila (1962) költő, filozófus

Verebes Ernő (1962) író, költő, zeneszerző, a Nemzeti Színház fődramaturgja

Vidnyánszky Attila (1964) színház- és filmrendező, a Nemzeti Színház igazgatója

Vidnyánszky Attila, ifjabb (1993) színész, rendező, a Sztalker-Csoport alapítója

Wilmer, Stephen Eliot (1944) színháztudós, a dublini Trinity College professor emeritusa



Támogatók



Felelős kiadó: Vidnyánszky Attila • Felelős szerkesztő: Szász Zolt • Szerkesztő: Pálfi Ágnes • Tördelőszerkesztő: Szondi Bence • Lapterv: Nyolc és fél Bt. • Szerkesztőségi titkár: Nagy Noémi • Belső munkatársak: Király Nina (színháztörténész, világszínház, nemzetközi kapcsolatok) • Verebes Ernő (író, zeneszerző, dramaturg) • Rideg Zsófia (dramaturg, nemzetközi kapcsolatok, fordítóműhely) • Kozma András (műfordító, dramaturg, nemzetközi kapcsolatok) • Kulcsár Edit (dramaturg, román és határon túli magyar színházak) • Kornya István (újságíró, szerkesztő, német műfordító) • Eöri Szabó Zolt (újságíró, web-szerkesztő, fotográfus) • Állandó munkatársak: Tömöry Márta (író-dramaturg, színháztörténész, kultikus színház) • Végh Attila (költő, filozófus, görög bölcelet) • Regős János (a Magyar Szín-Játékos Szövetség elnöke, alternatív és amatőr színházak) • Ungvári Judit (újságíró) • Durkóné Varga Nóra (nyelvtanár, angol fordító) • Szerkesztőség: Nemzeti Színház, Budapest, 1095, Bajor Gizi park 1. 3. em. 3221 • Szerkesztőségi fogadóórak: minden héten szerdán, 17-től 19-ig • Tel: +36 1 476 68 76 • E-mail: szcenarium@nemzetiszhaz.hu • Kiadja a Nemzeti Színház Nonprofit Zrt. • Bankszámlaszám: 10300002-20116437-00003285 • Adószám: 12519718-2-43 • Terjeszti a Nemzeti Színház • Nyomdai munkák: Crew Print • ISSN 2064-2695

tartalom

beköszöntő

Hubay Miklós (1918–2018)

Két részlet az író beszélgető-könyvéből • **3**

kultusz és kánon

Németh Antal: *Az ember tragédiája* bécsi sikeréről • **7**

olvasópróba

Végh Attila: Mítoszok alkonya • **16**

mitem 2018

Nemzeti színházokról – másként

A Szcenárium folyóirat szakmai kerekasztala

(Lejegyezte: Ungvári Judit) • **23**

Sara Margrethe Oskal: *A jojka* élő hagyománya

a kortárs számi színházban

(Lejegyezte: Ungvári Judit) • **41**

Párvathy Bául: „A bául nem énekel, az ének magától árad...”

(Fordította: Bangha Imre) • **46**

P. Gulyás Márton: Szűkülő terek

Új medialitás az idei MITEM-en, különös tekintettel a *Woyzeckre* • **57**

„Én inkább csapatban gondolkodom”

Ifj. Vidnyánszky Attilát Krnács Erika kérdezte • **68**

Verebes Ernő: Forradalmi megsemmisülések nagy kérdései

Danilo Kiš: *Borisz Davidovics síremléke* • **73**

kilátó

Szabó Attila: Színház és performatív emlékezet • **82**

Csáji László Koppány: Hova álljanak a belgák?

S. E. Wilmer *Performing Statelessness in Europe* című könyvéről • **93**

Balogh Géza: Németh Antal Árkádiában • **101**



SZABÓ ATTILA



Színház és performatív emlékezet¹

A történettudományokban jelentkező úgynevezett „emlékezeti fordulat” kétségtelenül a színházra is fontos hatással volt, de, mint testeket jelként használó multimedialis művészeti forma, a színház az emlékezet játékba hozásának többretegű végiggondolására kényszerül. Ez nem merülhet ki egyszerűen a színpadra vitt történetek milyenségének és narratív szerkezetének elemzésében, hanem mindenképpen reflektálnia kell a testek emlékezetének a színházi reprezentáció keretén is túlmutató problémakörére is. Ahogy a performansz elméletei a színházi elemzés kereteit rendkívüli módon kitágították, a nyilvánosság olyan jelenségeire is színházként tekintve, melyek korábban más tudományterületek hatáskörébe tartoztak, úgy az emlékezet és emlékezés módszertani kerete is gyakran olyan tág perspektívát kínál, mely sok esetben már inkább megnehezíti a színház tulajdonképpeni emlékezetének, azaz az emlékező színház vizsgálatának törekvéseit. A számos elméleti összefüggés ellenére módszertani szempontból mégiscsak tanácsos különbséget tenni a színházra emlékezés, a színház történet, „hist(o)riográfia”, valamint a színház keretében történő emlékezés között. Ez utóbbi, bár a személyes és társadalmi emlékezet elméleti megfontolásainak számos eredményét hasznosíthatja, ebben az értelemben a színházi emlékezet mégis inkább azokra a performatív gyakorlatokra utal, melyek a színházi eszközök segítségével a társadalmi lét egyéb, színházon kívüli területeit és történeteit kívánják a közös elemzés színterébe emelni. Ennek

¹ Részlet a szerző *Performatív műltfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban* című, 2018-ban megvédett doktori disszertációjából. A Szcenárium ezzel a színházelméleti háttéranyaggal kívánja bevezetni azt a diskurzust, melyet történelmi tudatunk és a színház kölcsönhatásának témakörében szeptembertől fog indítani.

kapcsán mindenképpen szükség van a színház referencialitásának újragondolására is, mely a diszciplína önállóságának megalapozására irányuló harcok során az utóbbi évtizedekben némileg háttérbe szorult. Nem elégedhetünk meg azzal, hogy a klasszikus történelmi dráma sokszor igencsak reflektálatlan színházelméleti és történelemelméleti keretében vizsgáljuk a múltfeldolgozás színházának újabb törekvéseit, melyek az esetek túlnyomó részében tudatosan működtetik a múlt fogalmának korszerű értelmezéseit, illetve sok esetben a színház sajátos eszközeivel tesznek kísérletet a múlt, a történelem, az egyéni- és csoportidentitás erőinek újragondolására.

A nemzetközi elméleti szakirodalomban több elméletíró foglalkozik érintőlegesen vagy részletesen a színház és emlékezet összefüggésének vizsgálatával. Bár nézőpontjuk sokszor igen eltérő, a kérdés vizsgálatának többnyire két szintjét különítik el. Első szinten a színházra alapvetően mint emlékezeti intézményre tekintenek, hiszen a színház történetének szinte minden fokán múltbéli szövegek és tapasztalatok jelenbe hozását tartotta alapvető feladatának és munkamódszerének. Ezt a gondolatkört Marvin Carlson így foglalja össze:

Minden darab emlékezetdarab.

A színház, mint a kulturális és történelmi folyamat szimulákruma, miközben megpróbálja az emberi viselkedés legszélesebb skáláját fizikai kontextusukkal együtt megrajzolni, mindig is arra törekedett, hogy a társadalom számára saját maga megértési kísérleteinek kézzel fogható dokumentumát adja. A színház a kulturális emlékezet tárháza, de, akár ki-ki személyes emlékezete, ez is folyamatos korrekcióra és módosításra szorul, amint az emlékeket új körülmények között és más kontextusokban hívjuk életre.²

A színházi emlékezetnek erre a primér, a kulturális emlékezet konténere- vagy archívumakénti működésére utal Gerald Siegmund is, kiemelve, hogy a színház fontos szerepet tölt be az emlékek közti rend megteremtésében, egyfajta tárolóként működve, melyben minden sértetlenül megőrződik, hogy később, szükség esetén aktivizálódhasson:

Elvégre mi mást csinál az irodalmi színház, minthogy emlékezik az irodalmi kánonba került dramatikus szövegekre, és közönségével együtt konfrontálódik a kortárs szövegekkel? Akár régi, akár új drámákkal, folyamatosan felmutatja egy csoport önmagáról alkotott bizonyos képét, például a polgárságét, amely a jelen horizontjában vizsgálja felül és kérdőjelezi meg önmagát. A csoport konstitutív



Marvin Carlson egy Sanghajban készült felvételen
(forrás: marvincarlsontheatrecenter.org)

² Marvin A. Carlson: *The Haunted Stage, The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, 2003, 2.

értékein keresztül szembesül önmagával, s ezen értékek folytonossága így módon biztosítva van.³ *Performing History* című művének előszavában Freddie Rokem rámutat arra, hogy a fennmaradt görög drámák közül csak egy dolgoz fel kortárs témát, Aiszkhülosz *Perzsák* című darabja, mely i. e. 472-ben, a perzsa háború kezdete után húsz évvel íródott. Rokem ugyanakkor, Jean-Pierre Vernant munkájára hivatkozva azt is fontosnak látja, hogy különbséget tegyen a színpadra vitt múlt két státusa között. Bizonyos történelmi események, ahogy a görög drámákban feldolgozott történetek legnagyobb része, a (korabeli) nézők számára egyfajta mitikus és túlvilági távolságban maradnak, mely meggátolja azt, hogy ezekre a narratívákra és karakterekre a nézők saját jelenünk előzményeként tekinthessenek. Ugyanez nem vonatkozik a történelmi eseményekre épülő színdarabokra és karakterekre, melyek olyan „valódisággal és valószerűséggel bírnak, mely nem kizárólag a színpadi létezésre korlátozza jelenlétüket.”⁴ Némileg meglepő módon Rokem a holokauszt színreviteleit is ebbe a mitikusnak nevezhető kategóriába sorolja, azt igazolva, hogy nem pusztán az időbeli távolság, hanem inkább egy adott múltbeli eseménysor jelenbeli státusza határozza meg a színrevitel kiindulópontját is.

A színházi emlékezet második szintje a színházi médium esztétikai sajátosságait igyekszik figyelembe venni, egyszerre kitágítva és specifikusabbá téve a színháznak mint emlékezeti mechanizmusnak a lehetőségeit. Siegmund szerint, míg a színházi avantgárd a jelenidejűség hangsúlyozásával kívánta megteremteni a művészeti önállóságát, addig a posztmodern paradigmaváltás felhívta a figyelmet a tiszta jelen tapasztalatának lehetetlenségére: „amiről azt hisszük, hogy látjuk, az csak az emlékezet árnyképe; csalóka kép, hiszen emléke nem más, mint egy másik emlék emlékezte.”⁵ Ha nem létezik autentikus pillanat, úgy a színházi tapasztalat sem a jelen időben, hanem inkább utólagosan, az emlékezet alkotó tevékenysége során konstruálódik meg:

Az emlékezet csak olyan átírásokban létezik, amelyeknek eredetije rég a feledés homályába veszett. Eredeti nélküli kép, amely emlékként épp azért tesz „rémisztő” hatást a szemlélőjére,



Freddie Rokem



Gerald Siegmund

³ Gerald Siegmund: *A színház mint emlékezet*, ford. Kékesi Kun Árpád, *Theatron*, 1999. tavasz, 36.

⁴ Freddie Rokem: *Performing History, Theatrical representations of the past in contemporary theatre*, University of Iowa Press, Iowa City, 2000, 10 (ford. tőlem).

⁵ Siegmund, i. m. 37.

mert néma marad. Ami nem reprezentálható, arra emlékezni kell. Amire emlékezünk az nem tehető teljes egészében a reprezentáció részévé. Ez a kiegyenlíthetetlen maradék teszi ki a színház emlékezetét és érzékiségét.⁶

Ugyancsak a jelen pillanat inautentikusságának belátásából bontakozik ki Marvin Carlson kísértetjárás-elmélete (*ghosting*), amely módszeres elemzésnek veti alá a színházban megjelenő ismétléseket a szöveg, test, színrevitel tekintetében, kísérletet téve arra, hogy a színháztörténetet az iterációk történeteként vázolja fel:

A már elmesélt történetek újramesélése, a már eljátszott események újrajátszása, a már megtapasztalt érzések újraélése, olyan problémák, melyek a mindenkori színház figyelmének középpontjában voltak, de ezzel szoros összefüggésben állnak a színházi produkció sajátos dinamikái is: a történetek, amelyeket kiválaszt, a testek és más anyagszerűségeik, amelyeket felhasznál, és azok a helyek, ahol ezek a történetek elmondásra kerülnek. A produkció nagyon sok összetevője „már korábban látott” elemekből épül fel, és ennek az újrahasonosított anyagnak az emlékezete, amely egyik előadástól a másikba vándorol, nem csekély mértékben járul hozzá a színház, mint személyes és kulturális emlékezet gazdagságához és sűrűségéhez.⁷

Rokem szerint a történelmet csak akkor tudjuk akként felfogni, ha megismétlődik, amikor valamifajta diskurzust hozunk létre, mint amilyen például a színház is, melynek alapján a múlt szervezett ismétlése megkonstruálható, mely képes arra, hogy a múlt kaotikus viharait saját esztétikai keretében kordában tartsa.⁸ Még az olyan váratlan, specifikus és előzmény nélküli nagy történelmi katasztrófák, mint a 2001-es New York-i terrortámadások, sem gondolhatók el teljesen autentikus eseményként. Slavoj Žižek érvelése alapján, a fantazmatikus szinten a hollywoodi filmek már évtizedek óta alaposan előkészítették egy hasonló kataklizma eljövetelet. Žižek szerint: „[a] kérdés, amit azonnal fel kellett volna tennünk magunknak, amikor bekapcsoltuk a tévét szeptember 11-én, az a következő: Vajon hol láttuk már ugyanezt újra meg újra meg újra”.⁹

Az ismétlés mellett az emlékezés több elméletíró szövegében a halállal kerül kapcsolatba, illetve az élet és halál közti illékony határsávval, ahol szellemek és más hasonló élőhalottak vonulnak fel. Carlson és Rokem könyveik bevezetőjében egyaránt a Hamlet szellem-jelenetét idézik fel, amint a halott apa szelleme újra és újra megjelenik. A szellem felbukkanása egy olyan nyugtalanító kép, mely nem fejthető meg azonnal, viszont jelzi, hogy valami súlyos hiba csúszott a szimbolikus rendbe, melyet valakinek ki kell javítania. A fényképes portré, ami a színházhoz hasonlóan szintén testek képét felhasználó művészeti forma, Roland Barthes számára is első sorban a halállal való társításban jelenik meg: „Alapvetően amint én a rólam készült fényképen nézek (vagyis az a szándék, amivel én a képre tekin-

⁶ Uo. 38.

⁷ Carlson, i. m. 4.

⁸ Rokem, i. m. xi.

⁹ Slavoj Žižek: *Welcome to the Desert of the Real. Five Essays on September 11 and Related Dates*, Verso, London–New York, 2002, 17.



Marcus Tullius Cicero
(Kr. e. 106–43)

tek), az a Halál. A Halál az előttem álló fénykép eidosza. (...) Ugyancsak furcsa módon, számomra a fényképpel társuló testrész nem a szem (ez elretent), hanem az ujj: ami az objektívet működésbe hozza, ami elindítja a lemezek fémes kattogását”.¹⁰

Ugyancsak a halál a kiindulópontja Siegmund színházzról és emlékezetről szóló tanulmányának is. Ciceró híres szövegét idézi, mely a mnemotecnika alapító legendájaként vált ismertté, és melyben az emlékezés hatalmát a tömeghalált okozó katasztrófa (a vendégeket maga alá temető ház) fizikai és szimbolikus káoszának kiigazításában látja.¹¹ A 2001-es terrortámadás során leomló ikertornyok több mint háromezer azonosíthatatlan testet temettek maguk alá. A hírek hallatán a kórházak sebesültek ezreinek ellátására készültek, de hamar

kiderült, hogy nemcsak sebesültek nincsenek, hanem holttestek sem. A tornyokban minden tárgy és minden test szürke porrá vált. Az elkövetkezendő hónapok és évek során az emlékmunka egyik fontos feladata volt az áldozatok beazonosítása. New York utcáit egyszerre ellepték az „eltűnt” személyeket kereső rögtönzött feliratok, de az eseményeket feldolgozó nekrológok, regények, filmek és színdarabok is részben arra törekedtek, hogy szimbolikusan arcot adjanak az áldozatoknak, hogy a szavak, mikrotörténetek segítségével beazonosítsák az elhunytakat.

A holokauszt is, amint erre az általunk használt megnevezés is utal, a teljes megsemmisítést jelenti, amelyben a testeket szándékosan tüntették el az elkövetők. Nem kevésbé kegyetlenek a huszadik század számos egyéb módszeres népiptásai sem, de a tömegsírok kiásása legalább megőrzi annak a lehetőségét, hogy ha testeket nem is, de a csontokat meg lehessen találni és tisztességben újra lehessen temetni a holtakat. Úgy tűnik, hogy a (holt)test megtalálása és az adott szokások szerinti eltemetése nemcsak az ókori népeknél, de alapvetően szekularizált világunkban is egyik nagyon fontos feltétele a múlt lezárásának és a gyászmunkának, Magyarországon például Nagy Imre és mártírtársai esetében. Ennek jeleit látjuk akkor is, amikor a kortárs katasztrófák, például egy tengerbe zuhant repülőgép tragédiáját követően is rendkívüli erőket mozgósítanak a keresésre, és nemcsak a bizonyítékok begyűjtése miatt, hanem a holttestek iránti kegyeleti okokból is. A temetetlen holttest, akár a nyughatatlan szellem, olyan felkiáltójelként működik, amely megakadályozza, hogy lezáruljon, hogy lezárható legyen egy történeti esemény, míg az elkövetők, vagy

¹⁰ Roland Barthes: *La chambre claire. Note sur la photographie*, ford. tőlem, Cahiers du cinéma, Gallimard Seuil, 1980, 32.

¹¹ A legenda szerint a gazdag Szkópász házában vendégeit a váratlanul leomló mennyezet mind maga alá temeti, és csak a véletlenül megmenekült Szimonidész szónoknak köszönhető, aki megjegyezte a vendégek ülésrendjét, hogy a felismerhetetlen holttesteket azonosítani tudták, és tisztességgel átadhatták a testeket a családtagjaiknak.

azok fiai, unokái el nem végzik a rájuk rótt feladatokat: konkrét szinten a holtak eltemetését, elvont szinten pedig a múlt dialogikus feldolgozását.

A Cicero által a Szimónidész-legenda összefoglalásában figyelmen kívül hagyott pusztulás tapasztalata, amely nélkül sem az emlékezet, sem a nevek és jelek, amelyekkel az emlékezet operál, nem léteznének, a színházban kijátszásra kerülhet. Így azonban a színház, mint emlékezet nem annyira a teljes élet megerősítéseként, hanem a halottakkal folytatott dialógusként (Heiner Müller) jelenik meg: halottgyalázásként, hiszen az antik tragédiában mindig is az volt.¹²

A színház emlékezetként történő elgondolásának harmadik fontos alapkitétele, hogy a színház mindig is testeket használ fel alapvető eszközeként, miközben képeket hoz létre. Siegmund érvelésében a képalkotás hangsúlyozása a narratívával szemben segít már a definíció szintjén kivédeni azt a gyakori (nézői) elvárást, hogy a színház a múltat az ismert/elfogadott formában, változatlanul vigye színre. A történettel szemben a kép ugyanis mindig kettős felületre oszlik: míg szenzoriális felszíne könnyen megtapasztalható, addig tartalmát vagy jelentését sosem lehet egyértelműen beazonosítani. „A felhasznált jelek sokasága, a színházi esemény konkrét érzékisége veszélyezteti a jelentések egyértelmű rendjét, és a színpadi jeleket saját szakadékukba taszítja.”¹³ A test ellenáll a jellé változtatásnak, erőszakként éli meg a narratívába való illesztést. Azt az anyagbeli ellentmondást, ami a színész élő teste és a színházi kép élettelen alkotóelemei között feszül, a századforduló nagy színházi újítói is felismerték, közismerten például Adolphe Appia is, míg az avantgárd színházi válasza inkább a test különféle eszközökkel történő mechanizálását tűzte ki célul. A kortárs színház számos törekvése már nem igyekszik láthatatlanná tenni ezt az ellentétet, hanem inkább kihasználja az élő test integrálhatatlanságának kreatív potenciálját. Siegmund felhívja a figyelmet arra is, hogy a színész teste mindig magán viseli saját történetének nyomait is, mely egy sajátos, jelentéses viszonyt hoz létre a megjelenített alak testének történetével. Ugyanakkor a színészi test sérthetetlensége, mely a legtöbb színházi konvenció alapját alkotja, gátat szab a test történelem általi radikális színpadi alakíthatóságának. A történelem a testen ugyanis irreverzibilis nyomokat hagy, melyek felmutatására a színháznak felhatalmazása van, de előidézése tabunak számít. Ugyanakkor a test enyhe átalakíthatóságának, elmaszkírozásának, rekontextualizálásának megmutatása és az ezzel való kísérletezés a színház fontos hatásmechanizmusát képezi.

A test színpadi jelenléte határozza meg a film és a színház közötti döntő különbséget azáltal, hogy megteremi a nyelvtől való elkülönülést, amelyet a film illuzórikus-képzletbeli képekkel hidal át. (...) A színpadon látható test tehát szintén kettős. Egyrészt látjuk azt a zárt test-képet, amellyel a színész a szerepét játssza. Másrészt e szerep-kép mögött található az a tapasztalat, amely a képben nem kap helyet, nevezetesen a formálhatóság, a fájdalom és a szexuális energia amorf tapasztalatát, amelyet a színész a szerep megformálásakor felhasznál.¹⁴

¹² Siegmund, i. m. 39.

¹³ Uo. 38

¹⁴ Siegmund, i.m. 38.

Carlson szerint nemcsak a történelem, hanem a színészi test emlékezete is a kísértetjárás dinamikájának van kitéve. A színész korábban játszott szerepeinek emléke kétélű fegyver: van, amikor megerősíti, korábbi tapasztalatok előhívásával elmélyíti az éppen látott karakter milyenségét, de van, amikor törést, hermeneutikai rövidzárlatot okoz a nézőben, aki az épp látott figurát akaratlanul is megpróbálja az össze nem illő korábbi szerepemlékkel szembesíteni:

A színész újrahaznosított teste, ami már eleve szemiotikai üzenetek gazdag hordozója, egy új szerepben szinte elkerülhetetlenül megidézi korábbi szerepeinek szellemét, hogyha azok bármilyen hatással is voltak a nézőkre, egy olyan jelenség, amely sokszor színesíti, vagy akár dominálja is az adott alakítás befogadását.¹⁵

A színész művészetének emlékezet általi meghatározottságát Patrice Pavis is hangsúlyozza: „a színész archiválja magában régi szerepeit, gondolja, újrajátssza, kutatgatja, összehasonlítja, múltbéli és jelenbeli tapasztalataival veti össze őket.”¹⁶



Patrice Pavis

A nézőtérre pedig a recepció közege is kollektív emlékezetnek tekinthető, hisz maga a „kész” színházi műalkotás alapvetően csak ebben a formában élhet tovább: „A színház élő emlékezete a legkényesebb, a média elől elillanó, a néző élő emlékezetére számító kincs.”¹⁷

A kortárs színház a történelem színrevitelének számos formáját használja, és sok esetben a színészi test nem reprezentál történelmi karaktereket vagy nem egy karaktert testesít meg. A vallomásos, narratív, dokumentarista, túlazonosításra épülő vagy

posztdramatikus színészhasználat ugyanakkor nem csökkenti az élő test általi emlékezés sajátos hatásmechanizmusait, hanem éppen ellenkezőleg, a test mint médium által kérdőjelezi meg a történelem, elbeszélés, tanúvallomás, csoportidentitás problémamentesnek elfogadott konstrukcióit. A testekből alkotott képekben felsejlő történelem sosem tart igényt a totalitásra és kizárólagosságra, nem kíván a történelem nagy elbeszéléseinek helyére lépni, vagy annak megerősítője lenni. Ahogy egy kép sosem lehet a teljesség, csak egy keretezett pillanat, úgy a megtestesülő történelem is csak szubjektív, vagy ideálisabb esetben polifonikusan interszubjektív formát ölthet. Ebben a folyamatban a színész részéről sem lehet adekvát a teljes beleélés és valamely történet általi elragadtatás álláspontja, hanem pozíciója meg kell hogy kettőződjön: amellett, hogy testét és hangját kölcsönzi egy korábbi létezőnek (vagy szövegnek) egyben jelenbeli nézője is kell legyen a megjelenített történelemnek. Mindig az adott előadás formai döntése, hogy mennyire kívánja láthatóvá tenni a színésznek ezt a szükségszerűen nézői, még ha szakértői, privilegizált nézői állapotát. Freddie Rokem *hipertörténész*ként aposztrofálja ezt a színészi alapállást:

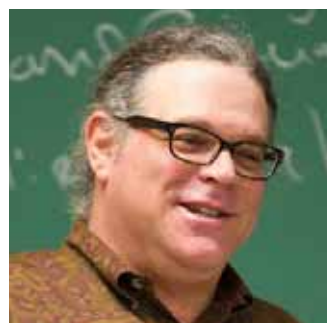
¹⁵ Carlson, i.m. 9-10.

¹⁶ Pavis, i.m. 47.

¹⁷ Uo.

Ahelyett, hogy a történész által használt dokumentumokra hagyatkozna, a színház leginkább a színészek azon képességére épít, hogy az előadás alatt meggyőzzék a nézőket arról, hogy a „valós” történelmi múlt egy szelete a szemük előtt kerül színre. A színészeknek pedig a drámaírók, rendezők, tervezők kreativitására kell hagyatkozniuk, hogy a nézőket egy olyan esztétikai tapasztalatban részesítsék, mely egyszermind a múlttól is elmond valamit. A történelmet színre vivő színházat az különbözteti meg a színház más formáitól, hogy lehetővé teszi, hogy a színész valami olyasmivé változzon, amit én *hipertörténésznek* nevezek, aki tanúja az eseményeknek, szemben a nézőkkel. Ez az átalakulás egyszerre felhasználja azokat az energiákat, amelyek a történelem színrevitelének lényegét alkotják és hoz létre újabb, módosított energiákat is.¹⁸

Bár az emlékező színház és a színházra való emlékezés módszertani szétválasztása mindenképpen indokolt, fontos belátni, hogy a kétféle emlékezet egymástól nem választható szét. Ha elfogadjuk, hogy a színházi tapasztalat sem az abszolút jelen időben, hanem mindig is csak utólagosan, az emlékezet alkotó tevékenysége során konstruálódik, akkor igencsak megfontolandó Amelia Jones radikális meglátása arról, hogy még a jelenben megélt (performatív) eseményeket sem tudjuk közvetlenül megtapasztalni.¹⁹ Ugyancsak a tapasztalat és emlékezet szoros összefüggésének kapcsán beszél Philip Auslander a dokumentum performativitásáról, több olyan példát elemezve, ahol a fényképek vagy hangfelvételek által dokumentált „előadás” a valóságban sosem valósult meg egy adott valós térben és időben, hanem egy kreatív aktus fikciójaként jött létre. Ilyen például Yves Klein *Leap into the void* című híres fényképe, melyről utólag kiretusálták az emeletről mélybe ugró művész esését tompító védőhálót. A performatív esemény így csak a dokumentum által megteremtett fiktív valóságban jön létre. Bár ez kétségtelenül a színház határainak radikális kitérését eredményezi, a fenti gondolatmenet alapján felmerülhet, hogy a nyilvánosság minden olyan formáját performatív aktusként elemezzük, mely testeket használ az adott esemény sajátosságának



Philip Auslander

¹⁸ Rokem, i.m. 25.

¹⁹ „Semmilyen kulturális produktummal nem tudunk mediáció nélküli kapcsolatot létesíteni, ideértve a test művészetét is. Bár tiszteletben tartom annak a tudásnak a specifikumát, amely az élő performatív eseményen való személyes részvétel sajátja, de úgy vélem, hogy ennek a specifikumát nem szabad az esemény dokumentációs nyomainak tanulmányozása során létrejövő tudás specifikuma fölé helyezni. (...) Ezek a színházi események sokszor csak az évekkel későbbi visszaidézés során telítődnek jelentéssel: ugyanúgy, ahogy a történelem mintázatait is nagyon nehéz azonosítani, amikor az ember benne van az adott korban.” Amelia Jones, “Presence” in Absentia. *Experiencing Performance as Documentation. Art Journal*, Vol. 56, No. 4, *Performance Art: (Some) Theory and (Selected) Practice at the End of This Century*, Winter, 1997, 12, <http://www.jstor.org/stable/777715>, elérés: 2016.07.11.



Yves Klein: *Ugrás a semmibe*, 1960
(forrás: maimanohaz.blog.hu)



...és a valódi történet

felfejtésére. Ebben az olvasatban Yves Klein fényképe is joggal tekinthető előadás-dokumentumnak, hisz egy ilyen elemzés nem az adott műtárgy speciális technikájára koncentrál, hanem a fényképet a testtel való gondolkodás egy kísérletének tekinti.²⁰ A továbbiakban a történelem performatív megélésének számos, hagyományos értelemben nem színházi formájával is foglalkozom, melyek, ugyanakkor, mindig a testek nyilvános vagy fél-nyilvános médiummá válásával jönnek létre. Ilyenek a nyilvános beszédek és apológiák vagy a politikusok és előljárók egyéb nyilvános gesztusai,

az utcai események és happeningek, és természetesen a dokumentarista és fikción alapuló drámák és színházi előadások, melyek a múlt bizonyos szegmensének fiktív vagy valós testeken átszűrt tapasztalatát dokumentálják.

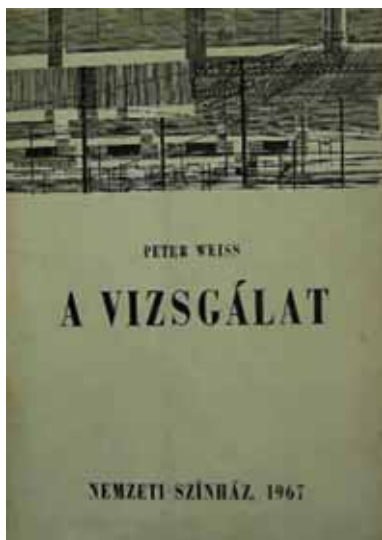
A testekkel emlékező történelemnek természetesen korlátai is vannak. A múlt nem minden pillanata és konstrukciója alakítható képpé és dolgozható fel performatív eszközökkel. A posztdramatikus színház kontextusában is megfontolandó lehet Peter Szondi meglátása, aki a dráma fogalmát az abszolút jelenidejűség hangsúlyozásával igyekszik kibontani, ezért drámaiatlannak ítéli a történelmi játékot:

A dráma elsődleges: ez is egy ok arra, miért lesz mindig „drámaiatlan” a történelmi játék. Az a kísérlet, mely „Luthert a reformátort” akarja színpadra állítani, magába foglalja a történelemre való utalást. Ha sikerülne egy abszolút drámai helyzetben Luthert ama elhatározáshoz vezetni, hogy megreformálja a hitet, akkor a reformáció drámáját alkothatnánk meg. (...) A dráma számára az egyetlen lehetséges út az lenne, hogy ezt a döntést Luther interperszonális kapcsolataival magyarázzuk, a reformáció drámájától azonban az ilyen megoldás nyilvánvalóan idegen.²¹

Tény, hogy drámadefinícióink az ötvenes években megjelent Szondi-mű óta jelentős változáson mentek át, köszönhetően nagy részben annak a rengeteg újszerű színházi formának, melyek nem sokkal később, a hatvanas évektől kezdve jelentek meg a különféle országok színházi kultúrájában, rendkívüli módon kitágítva a drámaként, színházi szöveggént felfogott szövegeknek a sorát. Szondi érvelése mégis jól felmutatja azt az elméleti és dramaturgiai problémát, amely a végtelen eseményfolyamként felfogott történelem drámai képpé sűrítésének örök kihívása lesz, és nemcsak a klasz-

²⁰ Philip Auslander: The Performativity of Performance Documentation, *Performing Arts Journal* 84, 2006, 1-10.

²¹ Peter Szondi: *A modern dráma elmélete*, ford. Almási Miklós, Gondolat, Budapest, 1979 [1956], 14.



Peter Weiss: *A vizsgálat* című drámája a Nemzeti Színház kiadásában, 1967 (forrás: antikvarium.hu)

szikus történelmi dráma, de a múltfeldolgozás kortárs színházi kísérleteinek is örök kihívása.

Például Peter Weiss 1965-ben írt dokumentarista drámája, *A Vizsgálat*, már semmiképpen nem értelmezhető sem a klasszikus dramaturgia által megkívánt „interpersionális viszonyrendszer”, sem a Szondi könyvének vezérfonalát adó epikussá válás irányából. A frankfurti per vallomásait felhasználó darab ennek ellenére kétségtelenül a múltfeldolgozás performatív lehetőségeit kívánja kibontani, mely sok ponton különbözik a holokausztról szóló számos regény és film által képviselt emlékeztéstől. A *Vizsgálat* kiaknázza a bírósági tárgyalás alapvetően teatrális jellegét, mely később számos más dokumentarista dráma közkedvelt szövegalkotási elvéné válik. A társadalmi performansz színpadi performanszá transzponálása Weiss szövegének

metateatrális alapvetést ad. A vallomások egymás mellé sorjázásából felépülő szöveg sem a klasszikus, sem a modern drámaelméletek felől nem értelmezhető maradéktalanul, de a vallomást tevő testek színrevitelével az emlékezésnek teljesen más útjait nyitja meg, mint mondjuk a történelmi elbeszélés. A szikár, tárgyilagos, ready-made szöveg egy olyan komplex képként kerül színre, mely számos összetett értelmezési ösvényt kínál fel, anélkül, hogy bármelyiket is expliciten sulykolná a nézőbe. Ilyen az emlékezés eltérő pozícióinak egyidejű megjelenítése; az elkövető és az áldozat eltérő emlékezeti stratégiái a bírósági per teatralitásának eszközei; vagy a beszélő élő test és a dehumanizált (holt)testek konceptuális összeegyeztethetlensége.

Attila Szabó: Theatre and Performative Memory

The author of the book defended his doctoral dissertation titled “*Performatív múltfeldolgozás Közép-Európában és a világszínházban*” (“Performative Strategies for Coming to Terms With the Past in Central European and World Theatre”). The excerpt here deals with many forms of performative experience in history, theoretically putting into a broad context the stage forms within traditional and contemporary theatrical practice of coming to terms with the past. Great emphasis is placed on views regarding the cultivation of “history remembered in bodies” as the key tenet in theatre aesthetics. Looking at the latest literature, it asks the epistemological question that, like historical consciousness, theatrical experience is not constructed in the present, but in the aftermath, during the creative activity of memory. His theoretical reasoning is supported by a number of concrete examples, pointing to the topicality of this theme as well as its practical benefit to contemporary theatre practitioners. This theoretical background material is meant to usher in a discourse on the topic of interaction between historical consciousness and theatre, to be launched in the September issue of *Szcenáríum*.