

vett hivatalnoki pontosság. Ugyanakkor a kezdeti lelkesült beszámolók után az ügy iránti elköteleződés, a személyesség is eltűnt: Hatvany érdeklődése 1909 nyaratól közlő színházi bemutatója felé fordult. Kevésbé valószínű ugyanakkor, hogy később átgondolta volna, az író tár összeállítójaként hol tévedett, hiszen a Jung Ungarnban újra megpróbálkozott a német részről két évvel korábban csekély érdeklődést kiváltó művek közlésével.

KRITIKA

KISS ATTILA ATILLA

Színház és testen átszűrt megértés Deres Kornélia: *Besúgó Rómeó, meglékelte Yorick. Dokumentumszínház, újrarájátszás és az archívumok felnyitása*

Deres Kornélia, aki korábban *Képkalapács* című kötetével sikeresen jelölte ki helyét a magyar színháztudomány középgenerációjában, második monográfiájával jelentkezett. A dokumentumszínház és az igazság társadalmi termelése, valamint az újrarájátszás és az emlékezetpolitika közötti kapcsolatokról, az archívumok medialitásáról szóló írásaival ismét jelentősen hozzájárult ahhoz, hogy a nemzetközi tudományosság legfrissebb meglátásai és értelmezési eljárásai meghonosodjanak a hazai diszkurzusokban. A szerző törekvéseit az interdiszciplinaritás elve vezérli, az irodalomelmélet és -történet, a dráma- és színháztudomány, a medialitás- és kultúraelméletek eszköztárával dolgozik, és ezeket transzdiszciplináris irányokban sikeresen ötvözi. A kötetben közölt elemzések külföldi ösztöndíjai és nemzetközi együttműködései során felhalmozott tudását tolmácsolják a hazai szakmai közönség számára.

Deres Kornélia 2015-ben *summa cum laude* minősítéssel védte meg doktori disszertációját, melynek szövege 2016-ban *Képkalapács: Színház, technológia, intermedialitás* címmel jelent meg (Prae – József Attila Kör, Budapest), és opponensként annak idején a következő véleményt alkottam róla: „jelentős hozzájárulásnak számít a hazai színház- és kultúratudomány interdiszciplináris fejlődéséhez. Nemzetközi viszonylatban is érvényes és aktuális területen jelöli ki vizsgálódásainak határait. A magyar színháztudományi, színházelméleti diskurzusok legtájékozottabb, tág kitekintésű élvonalában helyet foglalva fontos legitimációs tevékenységet hajt végre azzal, hogy értelmezésekkel szolgál a magyarországi kritika által nemegyszer marginalizált, értetlenül fogadott előadástípusokról, rendezői törekvésekről.” Azért ismétlem meg ezeket a sorokat, mert a jelenlegi művet a korábbi, doktori kutatás meglátásait termékenyen alkalmazó, annak eredményeit továbbvivő teljesítménynek tartom. Deres Kornélia ismét olyan területeket vizsgált, amelyeket fontos beemlíteni a hazai kutatások és az egyetemi oktatói tevékenység homlokterébe, és ezekhez a szerző nagy hozzáértéssel importálja a nemzetközi szakirodalom legaktuálisabb eredményeit.

„A szómán átszűrt megértés”-t (11.) lehet a mű egyik vezérmotívumaként megjelölni, Deres Kornélia ugyanis tulajdonképpen a posztstrukturalista szubjektum-

elméletek által ihletett, posztsemiotikai alapvetésekre támaszkodó, legújabbban talán a szómaesztétikában kicsúcsosodó elméleti meglátásokon keresztül közelít invenciózusan azokhoz a kérdésekhez, amelyek változatlanul a kultúraelméletek középpontjában vannak. Hogyan gondolható el a jelenlét (kritikája) a kulturális emlékezet és az ideológiai emlékezet-technológiák tükrében? Miként termelődik a jelentés a múlt és a jelen (és a lehetséges jövő) kölcsönös, állandó egymásra hatásából? A „testalapú gyakorlatok” előtérbe kerülése után hogyan játszható és élhető újra a múlt az archívumok felnyitásával, újabb diszkurzushálóba helyezésével, az újrajátzáson, újrarahallgatáson, a történetek és az archívum darabjainak át- és újrendezésén keresztül? A mediális váltáson, a test előtérbe helyezésén keresztül új módszerei alakulnak ki a múlt felelevenítésének. Az archívum materialitása, a maradványok, töredékek, ütköztetett egyéni rekonstrukciók performativitása nemcsak azt szemlélteti, hogy a múlt és a jelen egyaránt konstrukció, hanem azt is, hogy a részek, a nézőpontok, a médiumok vagy éppen az ideológiai tétek átrendezésével átalakul az aktuálisan megszerkesztődő múlt, ami aztán másfajta jelent és más jövőhorizontot artikulál.

A szerző egy hazai, dokumentumszínházi trilógiaként értelmezett előadás csoport vizsgálatával kezdi az elemzések sorát (három előadás Kelemen Kristóf rendezésében: *Miközben ezt a címet olvassák, mi magukról beszélünk* [2016], *Magyar akác* [2017], *Megfigyelők* [2018]), és feltárja, hogy a múlthoz való hozzáférés mindig ideológiai érdekeltségek küzdőtere, ahol a dokumentumok korábban megkérdőjelezhetetlen, evidenciának tekintett státusa megkérdőjeleződik. „A tényként elfogadott közös valóság fiktív voltának leleplezése” (49.) ebben a dokumentumszínházban, amely saját műfajának kereteit és hagyományait dekonstruálja, felbontja tény és fikció bináris ellentétpárját. Ez azonban nemcsak ezekben az előadásokban mutatkozik meg, hanem értelmezői stratégiaként beíródik a kötet valamennyi elemzésébe, olyan általános „rendszerkritikai igényként” (60.), ami megítélésem szerint a legfontosabb készség, amelyre a társadalom színháziasságát tanulmányozva hallgatóinkat taníthatjuk, és olvasóinkat készíthetjük.

Ezt követően a dokumentumszínház műfajának egyik legmeghatározóbb európai kollektívájához, a Rimini Protokollhoz fordul a szerző. Előadásaik elemzésében, amelyek a dokumentumszínház és az immerzív színház hagyományait ötvözik, Deres Kornélia jól támaszkodik a (hiper)medialitással kapcsolatos korábbi kutatásaira és azok továbbvitelére, és bemutatja, hogyan reflektálnak az előadások arra a jelenségre, hogy a hiperreális váló társadalomban elmosódik a fizikai és a virtuális, a jelenlét és a távollét között, továbbá hogy a technomediális környezetben a jelenlét vagy jelenvalóság, az itt és most primátusa nemcsak általános jeleméleti, hanem színházelméleti értelemben is megkérdőjeleződik. Ebben a posztmodern (utáni) vagy posztthumán környezetben, ahol a tér is egyre gyakrabban alakul át mentális képződménnyé, új észlelési módok alakulnak ki, amelyek szükségessé teszik általában véve a társadalmi létezés és szűkebb értelemben a színházi jelentésképződés módozatainak újragondolását. A digitális esztétikák és a kulturális gyakorlatok egyaránt átítatódnak a szubjektumképződést is meghatározó új észlelési módokkal. Így, mutat rá a szerző Boenisch meglátásaira támaszkodva, ezeket a módozatokat alkalmazva és temati-

zálva „a színház mint kulturális gyakorlat alapvető szerepet tölthet be a technomediális környezetben” (85.), de már nem a jelenlét, hanem a médium, az affekt és a digitális nyom színházaként. Ebben az értelemben válik a Rimini Protokoll *Situation Rooms* című előadása a szerző érdekesítő elemzésében „észlelési gyakorlattá” (Uo.).

A korporális fordulat sokféleképpen termékenyítette meg a színház- és performanszelméleteket; az újrajátzás gyakorlata pedig magának a testnek, a test (korábban elképzelhetetlen) archiválhatóságának az újragondolását hívta életre. A harmadik egységben a Természetes Vészek Kollektíva két, egymáshoz kapcsolódó, egymást kölcsönösen más-más fénytörésbe helyező táncelőadásának elemzésével Deres Kornélia azt vizsgálja, hogy „bizonyos (újra)játzások miként olvashatóak testalapú archiválási gyakorlatokként” (95.). Az energiával teli és energiát szolgáltató test az archívum (eddig esetleg feltáratlan) elemeinek életre keltője lesz. Szerzőnk ennek megvalósulását szemlélteti az *Eleven tér* (1986, Bozsik Yvette, Árvai György) című előadást újrajátzó *Végtelenbe zárva* (2012, Góbi Rita, Árvai György) című előadás során. Fontos megjegyezni, hogy megközelítéséből most sem hiányzik az ideológiakritikai, általánosabb társadalmi tét, hiszen arra is rámutat, ahogy az előadások egymásra íródása kitakarja az ideológiai, hatalmi berendezkedések ismétlődéseit, a traumák továbbélését, újraírva, szubverzív értelmezés alá vonva a hazai közelmúlt történeti, politikai tapasztalatait. Az 1986-os ikonikus előadást „újrajátzó” vagy inkább felnyitó 2012-es előadás hipermediális térbe zárja a posztthumán, biomediatizált test allegóriájaként is felfogható táncos-testet, de a megfigyelés és a megfigyeltség, a kontroll, a mediáció, a klausztrofóbia motívumain keresztül kétirányúan kommunikál egymással a két előadás, melyek között így az archívum tematikus, inorganikus (az üvegekoporsó) és organikus (a test energiái) elemei teremtenek hidat. Az újrajátzás azért kerül zárójelbe, mert az újabb előadás inkább a folyamatos párbeszéd, az újraértelmezés aktusára törekedett, így nem klasszikus történeti, hanem kísérletező és szubverzív művészeti újrajátzást hozott létre.

A Wooster Group 2006-os *Hamlet* produkciója kitágítja az újrajátzás alkotói és értelmezési kereteit, itt ugyanis az archívumnak a nyugati kánon talán legikonikusabb darabjához kötődő, kultúr- és hatástörténeti, játékhagyománnyal, nyelvi és kulturális imperializmussal, mintakövetéssel és kultuszépítéssel kapcsolatos elemei rakódnak egymásra. Az előadás alapja az *Electronovision Hamlet* című filmszínházi produkció, amely Gielgud 1964-es Broadwayi Hamlet-rendezésére épül, a címszerepben Richard Burtonnal. Az újabb mediális térben a rendkívül precíz utánzásra épülő, de még jobban és többféleképpen mediatizált újrajátzás mozgásba hozza és kizökkenti az eredet és az „eredetiség”, az autentikusság, a hiteles utánzat képzetét. Így pedig, érvel a szerző, „a Hamlet, ennek a produkciónak a fényében, egyszerre áll előttünk megismételhetetlenként az előadás élettelisége miatt, valamint örökké ismétlődőként az újrajátzás lehetősége és hagyományai okán” (148.). A színház mint hiper médium és mediális gyűjtőhely (korábban, a *Képkalapácsban* is alkalmazott) gondolatát továbbfejlesztve a szerző a folyamatos remediatizációra épülő előadást hipermediációs produkcióként értelmezi, ahol a Burton-film, a Gielgud-rendezés és a Wooster Group-előadás mediális háromszögében egymásba oldódnak a médiumok és az előadásnyomok, multiperspektívikusan folyamatosan reflektálva egymásra.

A mű utolsó előtti fejezete a Dohány utcai Lakásszínházat vizsgálja, amely az alkotók 1976-os emigrálása után New Yorkban lépett ismét működésbe, és vált híressé Squat Theatre néven. Feltárja, hogy a felnyitott, kibővített archívum különféle (privát és hivatalos) helyszíneinek és különféle anyagainak értelmezése hogyan helyezi újabb és újabb fénytörésekbe a Lakásszínház kultikussá vált történetét és előadásait, az államszocialista cenzúra és elfojtástechnológiák rétegeit, az ügynökök és besúgók árnyékában tevékenykedő, rendszerkritikus alkotók lehetőségeit és a megfigyeltség következményeit, és hogyan helyezik új megvilágításba, írják át az ügynöki jelentések, a privat archívumok elemei a csoport tagjainak tevékenységét vagy érdemeit, így például a Halász Péterhez kötődő, utólagosan megképződő központi, vezető szerep képzetét.

Az utolsó fejezet az OSA három eseményét elemzi, amelyek az emlékezhelyként értelmezett 1956-os forradalomnak performatív cselekedeteken keresztül állítottak emléket. Az *ellenforradalom reprezentációja* című kiállítás, *A cetli* című performansz, valamint *A per* című akusztikus újrajátszás elemzésének elméleti hátterét a hatalmi centrumként is értelmezhető archívumok szubmediális tereinek felnyithatóságáról szóló újabb elgondolások, valamint az akusztikus fordulat elméletei adják. Az archívumban rejtve maradó emberi test és hang megszólaltatására tett kísérletek megelevenítik a hiányzó arcokat, a hang performatív erején keresztül más, újabb jelentésekkel ruházzák fel az archívum csak látszólag transzparens jeleit. Ez történt, amikor az archívumot cselekvő helyé téve az OSA lejátszotta a Nagy Imre-per ötvenkét órás hanganyagát. A hiányzó testekhez és arcokhoz kapcsolható, a szövegnél gazdagabb, többértelműbb, affektívabb hang, a jelen nem lévő Nagy Imrének és társainak a hangja pontosan a hiány jelenlétét beerősítve tette mégis *kísértetiesen* jelenvalóvá az áldozatokat, és ezzel egyúttal rávilágított az archívum materialitásának uralhatatlanságára, dekonstruálva az ideológiai berendezkedések, a mindenkor fennálló rend központi, legfontosabb hatalmi technológiáját: a jelentések és a médiumok irányíthatóságába, transzparenciájába vetett hit disszeminációját.

A mű fejezetei összefüggő elméleti koncepciókon keresztül szervesen kapcsolódnak, és jól követik egymást. Összességében csak néhány kulcsfogalom pontos definíciójával, néhány központi jelentőségű meglátás kifejtetlenségével kapcsolatban támadt hiányérzetem. Lehet, hogy már lerágott csont, de még mindig nem egyértelmű annyira a *performatív* és a *performativitás* jelentése, hogy bővebb definíció, körüljárás nélkül szerepelhessenek a kötet kulcsfogalmaiként. Az *archívum*, a könyv egyik kitüntetett terminusa több, mint száz alkalommal fordul elő az elemzésekben, rendkívül változatos fénytörésbe kerül, sokat megtudunk mediális, emlékezetmunkát megalapozó, valóságkonstruálást befolyásoló természetéről, de egyszer sem kap átfogó, meghatározás értékű tárgyalást. Ennek természetesen lehet az az oka, hogy nem létezik ilyesfajta egyértelmű definíció, mégsem jó azonban, hogy a 99. oldalig kell várnunk arra, hogy legalább az archívum és a repertoár közötti különbség kapcsán felmerüljön a lehetőség az archívum fogalmának újragondolására. Hasonlóképpen, a *repertoár* egyik lehetséges definícióját csak a 145. oldalon fejt ki először részletesen a szerző. A történelem textuális, diszkurzív jellege, a múlt konstrukciója és az igazság társadalmi termelése

a posztstrukturalizmus bejáratott, központi fogalmai, de a Hayden White-ra tett egyetlen utalásnál többet érdemelt volna ennek a kérdéskörnek a feltárása. Ugyanígy kicsivel többet is „fel lehetett volna mondani” a pszichoszomatikusan heterogén szerkezetként felfogott szubjektum elméletéből vagy a szómaesztétikából is ahhoz, hogy a legszűkebb értelemben vett szakmai közönségen kívül a laikusabb olvasók is megértsék, hogy milyen hatásmechanizmusok lépnek működésbe, amikor a jelentésképződésben az ember anyagsága, testi valósága is felfokozott erővel, jelenléttel vesz részt. A test és a „body studies” a korporális fordulat óta központi jelentőségű a színház- és performanszelméletekben, mégis, a hazai szakirodalom kulcsfontosságú „magnum opusára”, P. Müller Péter monográfiájára (*Test és teatralitás*) csak egyetlen hivatkozást találunk, de ugyanígy ide kívánczik a magyarul is több kötetben olvasható shustermani szómaesztétikának (*Szómaesztétika és az élet művészete; A gondolkodó test*) vagy a deleuze-i affektív fordulatnak legalább néhány meglátása. Ha már a fordulatoknál tartunk, fontos mozzanat, hogy a szerző ugyan megemlíti az akusztikus fordulatot (209.), de a fél bekezdésnyi magyarázaton és a lábjegyzetben található szakirodalmi felsoroláson kívül mást nem tud meg az olvasó erről az igen jelentős elméleti átrendeződésről, amit többek között Kaja Silverman nagyhatású monográfiája készített elő (*The Acoustic Mirror*, 1988). „A test igazsága” (103.) magyarázat nélkül azt a látszatot kelti, mintha a testhez nem szöveggként lenne hozzáférésünk, mintha a test közvetlenebb, jelenvalóbb, kevésbé mediált lenne – lehet, hogy így is el lehet gondolni, de ezt Foucault és Derrida óta mindig valamivel óvatosabban, bővebben kell körüljárni.

Végül egy észrevétel, ami talán csak olvasói felületességemről tanúskodik, de számomra meglepő volt, hogy a kötet címben és az egyik fejezetcímben, de csak ott és máshol nem szereplő „meglékel Yorick” kifejezés metaforikája nem kerül feloldásra. A koponyalékelés képe persze hordozza a kötet által tematizált kérdések szinte mindegyikét: a múlt, a test és a test maradványainak faggatását, a nyomok bizonytalanságát és sérülékenységét, az emlékezetmunka ideologikus erőszakosságát, a múlttól szóló diszkurzusok képlekenységét – mégis furcsa, hogy a szerző az olvasóra bízta, hogy kitalálja, pontosan mit is akart mondani ezzel.

A kötet a Kronosz Kiadó és a PTE BTK Színházi Programjának közös sorozatában, a SziTu – Színháztudományi Kiskönyvtár részeként jelent meg, így belátható, hogy meghatározott, szűk szakmai közönséget igyekszik főként megszólítani. A színház, az előadóművészet, a performanszok iránt tudományos igényvel érdeklődő hazai olvasóközönség sokat köszönhet a Kiskönyvtárnak és P. Müller Péter sorozatszerkesztőnek, aki éles szemmel emelte be Deres Kornélia könyvét a sorozat darabjai közé. Meggyőződésem azonban, hogy részletesebb kontextualizálással, az elméleti apparátus bőségesebb ismertetésével a szerző szélesíteni tudta volna azok körét, aki értékelni tudják a kötet invenciózus elemzéseit, és még több ismeretet tehetett volna hozzáférhetővé az elmúlt néhány évtized meghatározó elméleti fordulatairól. Biztos vagyok abban, hogy Deres Kornélia soron következő monográfiái ezt a szerkesztési elvet is szem előtt tartják majd.

(Kronosz, Pécs, 2022.)